

...a história da literatura brasileira, desde o período colonial até o presente. A obra é organizada em volumes, abordando diferentes aspectos da produção literária e cultural do país. O primeiro volume trata da literatura colonial, enquanto os subsequentes abordam o período republicano e o contemporâneo. A obra é considerada uma referência essencial para o estudo da literatura brasileira.

Cássia Lopes
 Evelina Hoisel
 Victor Coutinho Lage
 Wallysson Francis Soares

ORGANIZAÇÃO

60 anos de Evando Nascimento

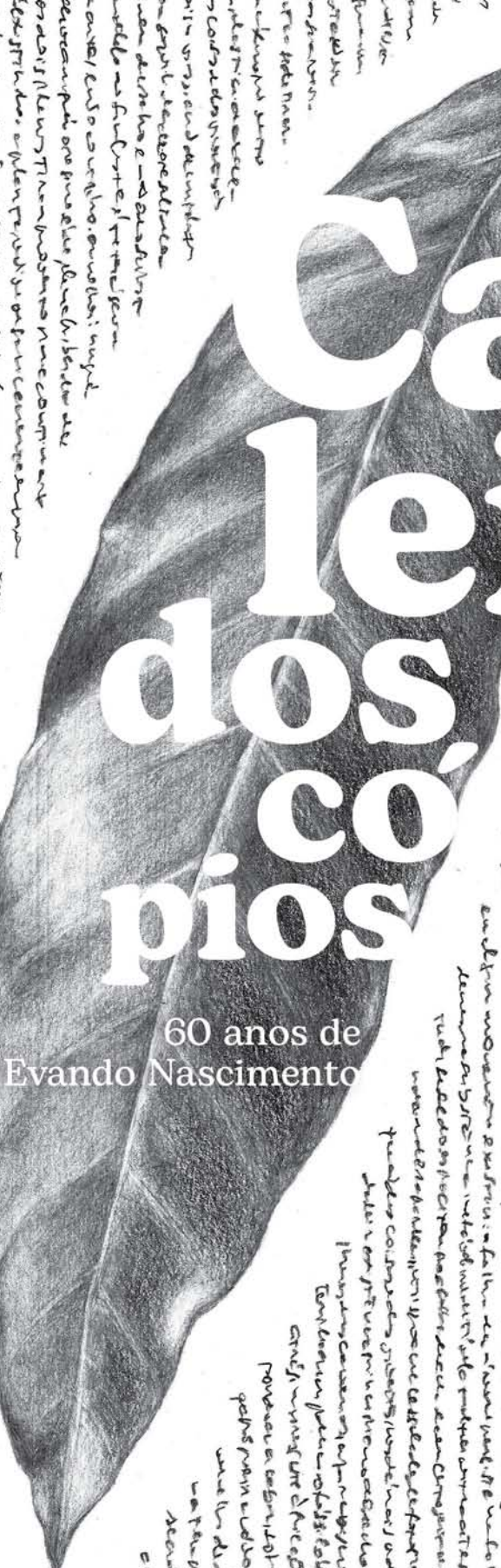
60 anos de Evando Nascimento

...a obra de Evando Nascimento, um dos maiores nomes da literatura brasileira. O livro apresenta uma seleção de textos que refletem a trajetória do autor, desde suas primeiras obras até suas últimas produções. A organização dos textos busca destacar a evolução do pensamento e da escrita de Evando ao longo de sua vida. O livro é uma leitura essencial para quem deseja compreender a obra de um dos grandes escritores brasileiros.



Ilustração de Evando Nascimento

...a obra de Evando Nascimento, um dos maiores nomes da literatura brasileira. O livro apresenta uma seleção de textos que refletem a trajetória do autor, desde suas primeiras obras até suas últimas produções. A organização dos textos busca destacar a evolução do pensamento e da escrita de Evando ao longo de sua vida. O livro é uma leitura essencial para quem deseja compreender a obra de um dos grandes escritores brasileiros.



Transfere-se a gravura para o papel e depois para o metal. A gravura é feita com o auxílio de uma prensa e o resultado é uma placa de zinco com a imagem gravada. Esta placa é usada para imprimir em papel e o resultado é uma cópia da gravura.

A gravura é uma técnica que consiste em gravar uma imagem numa superfície plana, geralmente metal, e depois imprimir esta imagem em papel. O processo é muito antigo e tem sido usado durante séculos.

Existem vários tipos de gravura, incluindo a gravura em madeira, a gravura em pedra e a gravura em metal. Cada tipo tem as suas próprias características e técnicas.

A gravura em metal é a mais comum e é usada para imprimir livros, jornais e revistas. É também usada para imprimir imagens de alta qualidade, como as que se vêem nesta gravura.

O processo de gravura em metal é muito complexo e requer muita habilidade e paciência. O gravador precisa de usar ferramentas especiais para gravar a imagem na placa de zinco.

Depois de gravada a placa, é necessário fazer uma prova para verificar se a gravura está correta. Se não estiver correta, é necessário corrigir a gravura e fazer outra prova.

Quando a gravura está pronta, é possível imprimir quantas cópias quiser. No entanto, a qualidade da impressão pode variar dependendo do tipo de papel e das condições de impressão.

A gravura em metal é uma técnica que continua a ser usada hoje em dia, apesar de a tecnologia da impressão ter avançado muito. Isto deve-se ao facto de a gravura em metal produzir imagens de alta qualidade e duráveis.

Além disso, a gravura em metal é considerada uma arte e muitos artistas continuam a usar esta técnica para criar obras de arte únicas.



A gravura em metal é uma técnica que consiste em gravar uma imagem numa superfície plana, geralmente metal, e depois imprimir esta imagem em papel. O processo é muito antigo e tem sido usado durante séculos.

Existem vários tipos de gravura, incluindo a gravura em madeira, a gravura em pedra e a gravura em metal. Cada tipo tem as suas próprias características e técnicas.

A gravura em metal é a mais comum e é usada para imprimir livros, jornais e revistas. É também usada para imprimir imagens de alta qualidade, como as que se vêem nesta gravura.

O processo de gravura em metal é muito complexo e requer muita habilidade e paciência. O gravador precisa de usar ferramentas especiais para gravar a imagem na placa de zinco.

Depois de gravada a placa, é necessário fazer uma prova para verificar se a gravura está correta. Se não estiver correta, é necessário corrigir a gravura e fazer outra prova.

Quando a gravura está pronta, é possível imprimir quantas cópias quiser. No entanto, a qualidade da impressão pode variar dependendo do tipo de papel e das condições de impressão.

A gravura em metal é uma técnica que continua a ser usada hoje em dia, apesar de a tecnologia da impressão ter avançado muito. Isto deve-se ao facto de a gravura em metal produzir imagens de alta qualidade e duráveis.

Além disso, a gravura em metal é considerada uma arte e muitos artistas continuam a usar esta técnica para criar obras de arte únicas.

A gravura em metal é uma técnica que consiste em gravar uma imagem numa superfície plana, geralmente metal, e depois imprimir esta imagem em papel. O processo é muito antigo e tem sido usado durante séculos.

Existem vários tipos de gravura, incluindo a gravura em madeira, a gravura em pedra e a gravura em metal. Cada tipo tem as suas próprias características e técnicas.

A gravura em metal é a mais comum e é usada para imprimir livros, jornais e revistas. É também usada para imprimir imagens de alta qualidade, como as que se vêem nesta gravura.

O processo de gravura em metal é muito complexo e requer muita habilidade e paciência. O gravador precisa de usar ferramentas especiais para gravar a imagem na placa de zinco.

Depois de gravada a placa, é necessário fazer uma prova para verificar se a gravura está correta. Se não estiver correta, é necessário corrigir a gravura e fazer outra prova.

Quando a gravura está pronta, é possível imprimir quantas cópias quiser. No entanto, a qualidade da impressão pode variar dependendo do tipo de papel e das condições de impressão.

A gravura em metal é uma técnica que continua a ser usada hoje em dia, apesar de a tecnologia da impressão ter avançado muito. Isto deve-se ao facto de a gravura em metal produzir imagens de alta qualidade e duráveis.

Além disso, a gravura em metal é considerada uma arte e muitos artistas continuam a usar esta técnica para criar obras de arte únicas.

Caleidoscópios

60 anos de

Evando Nascimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Cássia Lopes
Evelina Hoisel
Victor Coutinho Lage
Wallysson Francis Soares
Organização

Caleidoscópios

60 anos de

Evando Nascimento

Salvador
Edufba
2021

2021, autores.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial
Susane Santos Barros

Imagem da capa
Desenho-escrito de Evando Nascimento

Coordenação gráfica
Edson Nascimento Sales

Capa
Gabriel Cayres

Coordenação de produção
Gabriela Nascimento

Arte-final da capa e projeto gráfico do miolo
Rodrigo Oyarzábal Schlabitz

Revisão e normalização
Mariana Rios

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

C148 Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento / Cássia Lopes ... [et al],
(Organizadores). - Salvador: EdUFBA, 2021.
280 p.

ISBN: 978-65-5630-255-3

1. Nascimento, Evando, 1960 – Apreciação. 2. Escritores brasileiros – Camacan (BA). 2. Literatura brasileira. I. Lopes, Cássia. II. Título: 60 anos de Evando Nascimento.

CDU: 869(813.8)

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

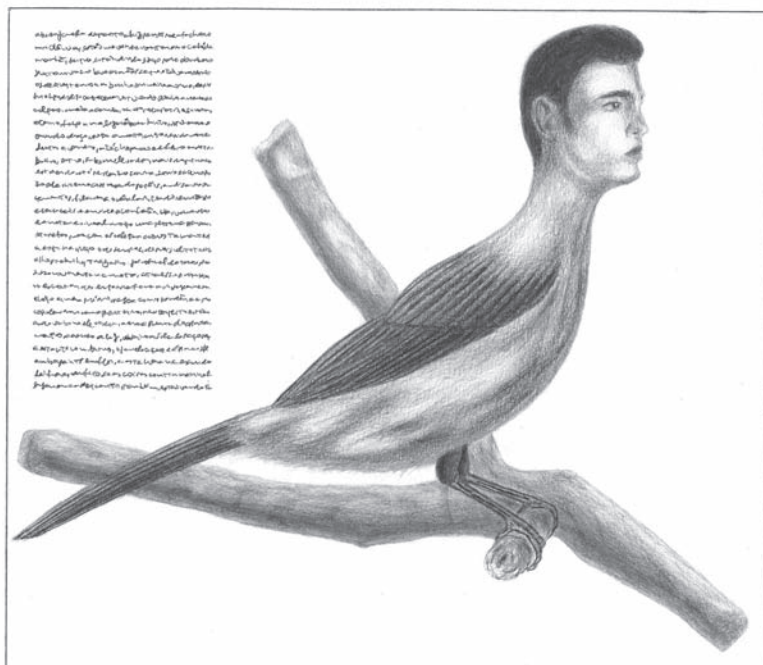
Rua Barão de Jeremoabo, s/n - *Campus* de Ondina
40170-115 - Salvador, Bahia - Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

SUMÁRIO

- 9 **Apresentação**
ORGANIZADORES
- 13 **Prefácio – As travessias afetivas de Evando**
WALLYSSON FRANCIS SOARES
- 21 **Acontece-me de escrever sem ver**
ANA KIFFER
- 37 **“Tentação dos santos”: pecado, confissão e perdão**
ANDRÉIA DELMASCHIO
- 47 **Paisagem e vestígios em Evando Nascimento**
CÁSSIA LOPES
- 63 **Habitar e repartir o espaço textual: a natureza delirante em Evando Nascimento**
EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO
- 83 **A escrita sem fronteira de *retrato desnatural***
EVELINA HOISEL
- 95 **Notas sobre um camacã sem moldes, nem moldura**
FABÍOLA PADILHA

- 105 **Os escritos ficcionais de Evando Nascimento: uma obra transbordante**
FRANÇOIS WEIGEL
- 117 **A ficção de Evando Nascimento**
JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA
- 125 **Contos, maviolos cantos: a escritura poética de Evando Nascimento**
JOSÉ NIRALDO DE FARIAS
- 143 **Para Evando, o tradutor, com amor!**
MARIA CLARA CASTELLÕES DE OLIVEIRA
- 157 **A poética dos viventes na obra de Evando Nascimento**
MARIA ESTHER MACIEL
- 165 **Anotações de leitura: *retrato desnatural* de Evando Nascimento**
MASÉ LEMOS
- 179 **Uma poética dos restos**
RACHEL ESTEVES LIMA
- 193 **Roma, de la escritura de la luz, a la luz de la escritura (en torno a Evando Nascimento)**
RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE

- 223 **Contracantos contemporâneos: perspectivismo e expansão em Evando Nascimento**
RONIERE MENEZES
- 241 **Como “humano”? Pensamento vegetal, pensamento antropófago**
VICTOR COUTINHO LAGE
- 261 **Conversa entre Antonio Cicero e Evando Nascimento**
- 277 **Sobre as autoras e autores**



Apresentação

CÁSSIA LOPES (ILUFBA)
EVELINA HOISEL (ILUFBA)
VICTOR COUTINHO LAGE (IHAC)
WALLYSSON SOARES (UNICAMP)

A coletânea *Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento* reúne os textos apresentados no Colóquio Internacional 60 anos de Evando Nascimento: o Pensamento da Cultura - Literatura, Filosofia, Artes e Tradução, ocorrido em agosto de 2020, numa promoção conjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por meio do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel, e da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por meio do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do seu Instituto de Letras (Ilufba) e do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC).

A Comissão Organizadora do colóquio contou com a participação de professores de diversas instituições promotoras: Cássia Lopes, Evelina Hoisel e Rachel Esteves Lima, do Ilufba; João Cezar de Castro Rocha, da UERJ; Victor Coutinho Lage, do IHAC; e Wallysson Francis Soares, doutorando da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O evento aconteceu em pleno cenário da pandemia da covid-19 e, diante desse quadro de crise mundial, foi realizado pela internet, com os participantes conectados em rede pelo canal do IHAC-Digital, via YouTube. Desse modo, várias vozes,

em diversas localidades, puderam ser escutadas, na construção de uma rede de intercâmbio de leituras motivadas pela obra literária de Evando Nascimento.

Com os recursos tecnológicos utilizados e em interação múltipla com essa *vidobra* – como o próprio escritor prefere nomear –, o isolamento social converteu-se em justaposição espacial, de maneira que o distante se tornou próximo no cruzamento de olhares de diferentes pesquisadores, debruçados nos pensamentos suscitados pelos livros de Evando Nascimento. Assim, foi construído um movimento caleidoscópico de interpretações sob os mais diversos enfoques, com um profícuo campo de debate literário e com a ativação de afetos e racionalidades, na exposição de pensamentos a partir de diferentes trabalhos desse escritor, ensaísta, artista visual e professor universitário.

Diante da excelência dos textos apresentados por intelectuais de instituições nacionais e internacionais sobre a trajetória literária de Evando Nascimento, cujo caráter inovador, do ponto de vista tanto da escrita literária quanto das reflexões teóricas e críticas disseminadas, tem contribuído para o pensamento contemporâneo da cultura, da filosofia e das artes, os organizadores da coletânea – Cássia Lopes, Evelina Hoisel, Victor Coutinho Lage e Wallysson Francis Soares – consideram de fundamental importância a publicação desses ensaios para o entendimento de uma produção literária que representa marco relevante na cena cultural brasileira da atualidade.

Nessa perspectiva, pergunta-se: como se esboçar uma investigação literária sobre uma *vidobra* que já se delinea como algo pensante, traçando questões sobre política, sobre arte, sobre o próprio labor literário? O resultado esperado é um feixe de relações de sentidos, apontados em diversas direções interpretativas, construindo uma riqueza de materiais, num exercício de trocas e de intercâmbios de saberes pautados em perspectivas inter e mesmo transdisciplinares. Nada mais triste do que uma investigação literária, filosófica e artística acabar em esquecimento, fazendo-a desaguar no abandono do tempo. Assim, pede-se uma outra escrita, que se mescla em ecos múltiplos, com o esforço de leitura de tantos

professores-pesquisadores, os quais trazem, para essa publicação, a variedade de suas penetrações e rasuras interpretativas.

Participam desse caleidoscópio de vozes os seguintes especialistas, com seus respectivos ensaios: Ana Kiffer, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), “Acontece-me de escrever sem ver”; Andréia Delmaschio, do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), “‘Tentação dos santos’: pecado, confissão e perdão”; Cássia Lopes, da UFBA, “Paisagem e vestígios em Evando Nascimento”; Eduardo Guerreiro B. Losso, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), “Habitar e repartir o espaço textual: a natureza delirante em Evando Nascimento”; Evelina Hoisel, da UFBA, “A escrita sem fronteira de *retrato desnatural*”; Fabíola Padilha, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), “Notas sobre um camacã sem moldes, nem moldura”; François Weigel, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), “Os escritos ficcionais de Evando Nascimento: uma obra transbordante”; João Cezar de Castro Rocha, da UERJ, “A ficção de Evando Nascimento”; Maria Clara Castellões de Oliveira, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), “Para Evando, o tradutor, com amor!”; Maria Esther Maciel, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), “A poética dos viventes na obra de Evando Nascimento”; Masé Lemos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), “Anotações de leitura: *retrato desnatural* de Evando Nascimento”; Niraldo Farias, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), “Contos, maviosos cantos: a escritura poética de Evando Nascimento”; Rachel Esteves Lima, da UFBA, “Uma poética dos restos”; Raul Rodríguez Freire, da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUC-Valparaíso), “Roma, de la escritura de la luz, a la luz de la escritura (en torno a Evando Nascimento)”; Roniere Menezes, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), “Contracantos contemporâneos: perspectivismo e expansão em Evando Nascimento”; e Victor Coutinho Lage, da UFBA, “Como ‘humano’? Pensamento vegetal, pensamento antropófago”. Concluindo o livro, abre-se a conversa entre Antonio Cicero e Evando Nascimento.

A exposição dos títulos dos ensaios que compõem esta publicação já demonstra a riqueza do material resultante do colóquio, mas também exhibe

o jardim dos caminhos que se bifurcam em muitos canteiros nos quais se semeiam ideias, num jogo entre dobras e desdobras evandianas. Inícios e recomeços, retrato desnatural de um autor ciente de que se guarda algo quanto mais se expõe, para lembrar os versos de Antonio Cicero: “Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/ Admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado”.¹ Desse modo, a presente publicação guarda a vidobra de Evando Nascimento, exatamente através dos movimentos que a desnudam, mostram suas entranhas e deixam ver a potência vertiginosa de suas disseminações, espaço-tempo privilegiado da crítica inventiva, vivaz, com seus constantes começos e travessias. Espelhamentos de si, do Brasil e do mundo, de ontem e de hoje.

Com esta coletânea, por meio da publicação pela Editora da UFBA (Edufba), homenageamos um escritor baiano, Evando (Camacã) Nascimento – como ele mesmo tem se (re)apresentado –, cuja formação universitária teve início no Ilufba e, em seguida, alçou potentes voos para outros territórios, em busca de conhecimento, tornando-se tradutor e um dos disseminadores do pensamento pós-estruturalista no Brasil, principalmente o de Jacques Derrida, de quem foi aluno em Paris. O livro *Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento* fica, portanto, como convite para que estudantes, professores, pesquisadores e outros artistas adentrem e manipulem a linguagem dos textos, desenhos e rastros poéticos evandianos, com novas criações interpretativas, deixando ainda outros vestígios no caminho aberto da linguagem, com seus lampejos de luz e seus jogos de sombra, com a prosa sempre inacabada, sem esboço de verdade certa. Pois tudo se sabe córrego na escrita de quem se quis viajante de si e de outros corpos, no risco da pena de desenhos de faces e disfarces, nos cantos, contracantos de mundos e na aragem de todos os seus encantos.

1 CICERO, Antonio. Guardar. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores poemas do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 337.

Prefácio

As travessias afetivas de Evando

WALLYSSON FRANCIS SOARES

Não mexe comigo, que eu não ando só
Eu não ando só, eu não ando só
(CARTA..., 2012)

Lembro-me de quando, na qualidade de aluno de Letras no Instituto Federal do Espírito Santo, fui introduzido à obra de Evando Nascimento. Era o livro *retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*, de 2008, que a professora de literatura Andréia Delmaschio decidira me emprestar. Se a minha memória não falha, ela não me adiantou nada sobre o artista ou a obra, apenas recomendou, como uma boa e perceptiva professora que sabe o que toca um aluno. A capa do livro, com o desenho de véus transparentes e esvoaçantes, tornou o convite à leitura irrecusável. A imagem fantasmática dos véus produzia um mistério e um impulso ao desvelamento – só mais tarde, em minhas pesquisas, compreendi que os véus flutuantes aludem aos velames da artista plástica Iole de Freitas, já traduzindo o deslocamento (ou a desnaturalização) na literatura de um ficcionista que deseja romper as bordas da escrita, fazendo-a flutuar.

Eu não esperava que o *retrato desnatural* fosse me fazer tanta companhia pelos anos seguintes, tornando-se meu livro de cabeceira e,

consequentemente, *corpus* da minha monografia de final de curso. Quando finalmente devolvi o livro a Andréia, foi com certa relutância, ao perceber que o objeto estava um tanto surrado, atravessado pelo manuseio frequente que fiz de suas páginas e dobras. De certa maneira, eu também fui dobrado pelo livro-objeto e estava igualmente afetado e atravessado por ele, indefinidamente.

Desde a adolescência fui fascinado por filmes como os de Robert Altman e Paul Thomas Anderson, cujas narrativas entrelaçavam diferentes histórias e vivências. Não havia protagonistas - ou melhor, todos os coadjuvantes eram protagonistas. As estruturas fragmentárias de *Short Cuts* e *Magnólia* criam um mosaico de vozes interconectadas, vidas que se cruzam no jogo de cena. Esse movimento de histórias, *multitramas* ligadas por fios, constitui o fazer ficção de Evando Nascimento e me atou apaixonadamente ao ofício do escritor baiano, que constrói essa rede a partir da estrutura do diário - “gênero dos gêneros” (NASCIMENTO, 2008, p. 159), segundo o escritor. O diário abre a um campo de experimentações e de mistura dos gêneros. Confissões, cartas, poesias, aforismos, confabulações e ensaios mesclam-se a todo momento no *retrato desnatural*, que desconfigura a prosa e inventa versos a cada data. Uma escrita de experiências, em que o diário é chave para confluir as desordens do dia: afetos, ideias, pensamentos, memórias, fatos e ficções, enredados para produzir uma obra como nenhuma outra.

A trilogia improvisada dos *Cantos*, que veio em seguida, ressaltou o traço múltiplo de Evando, que nunca estava só, mas atravessado por vozes: “amanheço todos os dias multivox” (NASCIMENTO, 2008, p. 170), ele confessa em seus diários. *Cantos do mundo (contos)*, de 2011, *Cantos profanos*, de 2014, e *A desordem das inscrições (contracantos)*, de 2019, expandiram o multiverso diarístico de Evando ao convocar outras experiências, sempre diversas, às páginas dos contos. O primeiro da trilogia abre com a dedicatória: “Aos leitores, verdadeiros proprietários de qualquer coisa publicada, pertence naturalmente este livro. Tudo gira em torno de rostos, coisas, animais e nomes - reais ou imaginários”. (NASCIMENTO, 2011, p. 3) O primeiro conto, “Para Elisa”, narra a violência sofrida por uma

mulher intersexual que transita entre a feminilidade e a masculinidade, esculpindo-se, ao surfar nas águas do mar, “entre concha e anêmona, cavalo-marinho e água-viva”. (NASCIMENTO, 2011, p. 13)

A abertura prenuncia o coro de vozes, humanas e inumanas, que ecoam pelas páginas do herbário-diário de Evando. Na textualidade, o autor cultiva uma “multidiversidade biológica” (NASCIMENTO, 2008, p. 91) – mães e filhos, beatas e padres, demônios e defuntos, autômatos e assassinos, tigres e serpentes, amantes e gêmeos, taxistas e plantas, carteiros e pássaros, o oco e um aquário são apenas algumas das personagens que percorrem os escritos diários, deixando seus rastros.

Os “cantos” que dão nome à trilogia de Evando Nascimento não traduzem apenas o coro de vozes, mas a rica espacialidade da obra, geopoética, que abarca seres dos mais profusos cantos do mundo, viajando entre terra, água e para além do céu, passando por espaços tão distintos quanto uma ilha no Pacífico e um novo planeta solitário recém-descoberto. São inúmeras histórias que trafegam pelas ruas e zonas do Rio de Janeiro – onde Evando mora há quatro décadas –, mas também circulam por Salvador, Belém, Coaraci, Berlim, Diamantina, Paris, São Paulo, num curso infindo que vai da pré-história, ainda no Jardim do Éden, à pós-história, quando não há mais vida na Terra e buscamos colonizar outros planetas. Essas travessias não deixam de exprimir o estrangeiro que há em Evando, o Camacã que explorou diferentes cidades do Brasil e do mundo até se instalar definitivamente no Rio. Nos últimos tempos, Evando tem buscado inscrever em sua assinatura, entre nome e sobrenome, “Camacã”, duplamente referenciando a cidade ao sul da Bahia onde nasceu e homenageando a tribo indígena homônima, vítima de violência colonial.

Pulando de canto a canto do mundo, passando por vivências desde as mais pobres às mais profanas, das mais apaixonantes às mais angustiantes, culminamos no cruzamento entre as espécies e os gêneros. Nas narrativas de Evando Nascimento, ora somos humano, ora somos bicho. Às vezes somos homem-bicho. Às vezes somos humanos selvagens, mas quase sempre somos de vida dupla, tal qual o anfíbio que habita o universo do escritor, aquele que vive em terra e mar, pois uma vida às vezes

não basta. Evando nos ensina que é preciso “sempre ter vida em triplicata, uma para consumo próprio, outra para domínio público, uma terceira para juntar as esferas”. (NASCIMENTO, 2008, p. 91)

Destaco aqui duas narrativas de Evando que, a partir das experiências dos gêneros “homem” e “mulher”, produzem uma confluência que, além de questionar (e redimensionar) as categorias unívocas de gênero, refletem sobre os atravessamentos humano-mundo.

O conto “Edens”, dos *Cantos do mundo*, reescreve a história de Adão e Eva. Quando os primeiros *homem e mulher* mordem o tal do “fruto do conhecimento”, eles se libertam da materialidade do corpo e ganham de presente a liberdade e a linguagem – a esta dão o nome de “invenção do gosto”. O que se instaura a partir desse ato é o cruzamento dos corpos de Adão com Eva (ou de Eva com Adão), interpenetrando-se rumo ao gozo: “a semente só vertia, inseminando o mundo. [...] Ele e ela, ele nela, ela nele, elaele, elele, elela”. (NASCIMENTO, 2011, p. 99) O mesclar-se dos sexos, das identidades, inseminando formas híbridas, é uma maneira de ilustrar o colorido das coisas, uma realidade fragmentária feita de indeterminações e de uma multidiversidade: literatura pulsante. Um testamento para as nossas potências (re)inventivas, em que “a vida só é possível reinventada”, nas palavras da grande Cecília Meireles (1942, p. 411). Para Evando, “A reinvenção do humano [...] depende necessariamente da intertroca com as formas vicinais: todos os viventes, como animais e plantas, bactérias e vírus (agentes de processos e mutações), até mesmo com o não vivo (objetos, pedras e coisas)”. (NASCIMENTO, 2012, p. 52)

Em tempos de pandemia, com as nossas vidas fatalmente alteradas por um vírus, o pensamento de Evando Nascimento produz reflexões necessárias para reorganizarmos nossas ideias de um antropocentrismo estanque e dominante. Na cena da *intertroca*, os processos mútuos de digestão dizem algo acerca da (des)ordem das inscrições. Assistimos hoje às marcas irremediáveis que a espécie humana colonizadora deixou e continua a deixar sobre a terra e seus *outros*. A exploração desmedida da natureza e a violenta invasão das terras indígenas perturbam a paisagem, sob os propósitos escusos de progresso. O desmatamento, a poluição e

a extinção de inúmeras espécies resultam dos atos abusivos do homem no mundo – mas a natureza revida, provocando transformações nas histórias e nos corpos humanos. Atos de multidiversidade biológica, como ilustra o Camacã:

desde primórdios o homem-bicho coloniza a paisagem, em retorno a paisagem reflui e vomita esse animal suposto primo entre pares. mas quem fornece suporte se a paisagem que circunda o homem mais que circula, atravessa-o de um a outro lado, configurando-o humano e inumano? somos o que a paisagem silenciosamente fez de nós através de séculos, pensando que apenas nós alterávamos o meio. (NASCIMENTO, 2008, p. 135)

No conto “As metamorfoses”, de *A desordem das inscrições (contracantos)*, voltamos a fazer uma travessia “ele e ela, ele nela, ela nele, elaele, elele, elela”, mas agora numa cena contemporânea. Na primeira parte do conto, um homem, ao *atravessar* a rua, sente um estremeamento e seu corpo aos poucos começa a transmutar, a virar mulher. Na segunda parte, uma mulher acorda em sua cama de modo *estranho* (numa alusão a *A metamorfose*, de Franz Kafka) e lentamente se vê tornando-se homem. O texto desorganiza as inscrições entre homem e mulher, que se *intertroc*am, tocando o outro e a outra a partir do sentimento-experiência e desvelando nas fibras do corpo novas sensações, nas tessituras da mente, novas razões. É um convite feito ao leitor, convocando-o a sentir e a experimentar, nessa travessia, a *diferença*. No Brasil, país que mais mata travestis e transexuais no mundo, o conto de Evando reverbera uma chamada às desconstruções e questiona as ideias totalitárias de que “somos todos iguais”, bem como rompe com a tradição de que as experiências e identidades de gênero são “dadas”, biológica ou discursivamente determinadas.

A intertroca sinaliza o tornar-se-outro, fazendo com que se saia (‘vós’), ao menos às vezes, do conforto da poltrona para sentir efetivamente a alteridade. No jogo das máscaras ficcionais, a intertroca é um dispositivo que convoca o leitor para clariciamente se transmutar na diferença não ontológica. Dispositivo

de passagem para planos de existência além do que a espécie (o Homem) e o gênero (o hegemônico masculino) determinam. (NASCIMENTO, 2012, p. 34)

O pensamento em torno da intertroca compõe a pesquisa de Evando Nascimento que resultou no livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, que investiga as relações ultracomplexas das personagens claricianas, ajudando “a questionar os limites do humano, na medida mesma em que traz para seu espaço formas concorrentes em relação à tradição, tais como animais e objetos, texturas, paisagens, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios”. (NASCIMENTO, 2012, p. 25) Os textos de Evando, como os de Clarice, traduzem a voz “não humana”. Os bichos, as coisas e as plantas dividem a cena, são tão protagonistas quanto os seres humanos, numa subversão da posição tradicional do humano sobre o inumano, uma relação de dominância, de apossamento e de deglutição. O valor do humano, nas histórias de Evando, está sempre posto em questão de tal forma que o homem se animaliza e se coisifica, na mesma medida em que os objetos dialogam e os bichos pensam.

Evando nos tira do conforto dos nossos espaços individuais e nos coloca numa cena de *interatuação*. Na desintegração dessas barreiras que separam as espécies (humanos, plantas e animais) e os gêneros (homem, mulher e as demais formas de identidade não binárias), podemos efetivamente *sentir* o outro. Encontramos na *intertroca* o pensamento da diferença e as histórias nos colocam em contato com a alteridade. O efeito é irreversível. A travessia abala nossos papéis tradicionais, “retirando a capa de predeterminação do sentir exclusivo, ou bem humano, ou bem animal”. (NASCIMENTO, 2012, p. 33) Para Evando Nascimento, humanos, plantas e animais não se opõem de maneira simples e nem representam identidades homogêneas, monolíticas. As espécies se entrelaçam em suas diferenças e compõem existências híbridas. A ficção evandiana questiona a existência condicionada a funções determinadas e restritivas. O imperativo que se coloca é o de transgredir: ir além do homem, tornar-se-mulher, fazer-se bicho, ter vida vegetal. Ser outro/outra, em suma. O convite

a novas existências traduz uma vontade do autor/ator de trocar de pele, colocar-se no lugar do outro e da outra.

É curioso que essa cena de *intertroca* se repita no Colóquio Internacional dos 60 anos de Evando Nascimento: o pensamento da cultura, literatura, filosofia, artes e tradução, ocorrido em agosto de 2020. Uma reunião (ou congregação) de diversas vozes, entre artistas, professores, pensadores e escritores que, como eu, afetaram-se em algum momento pela escrita de Evando e, para além da relação com a ficção do Camacã, criaram laços afetivos com a pessoa por trás da assinatura.

O encontro virtual entrecruzou, em meio às condições pandêmicas, os pensamentos de diversos *cantos*, enfatizando agora o sentido espacial do termo: Espírito Santo, Bahia, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Alagoas e até mesmo Valparaíso (Chile); conectados remotamente, mas todos interligados por um afeto em comum: Evando Nascimento. As 16 palestras, reproduzidas nesta coletânea sob o expressivo título *Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento*, trazem diversas vozes, entre mulheres e homens, que estiveram *com* Evando e falam *a partir* de suas experiências (acadêmicas, artísticas ou afetivas). As falas, que atravessaram o registro oral para agora se transmutar em escrita, percorrem os diversos cantos do mundo evandiano. Desde a escrita sem fronteira do *retrato desnatural* até os desenhos-escritos de *A desordem das inscrições (contracantos)*, nessas intervenções textuais abordamos temas diversos que habitam a ficção de Evando: o pensamento da alteridade, a relação entre os viventes, a pluralidade e a metamorfose dos gêneros textuais/visuais, a complexidade da vida humana e não humana na Terra, em suma. Também exploram as diferentes máscaras que Evando porta: o camacã, o pensador, o tradutor, o ficcionista, o ensaísta, o professor, o artista visual, o aluno, o amigo. As pessoas que se congregaram para prestar homenagem aos 60 anos de Evando Nascimento e que foram tocadas de alguma maneira por sua *vidobra* andam com ele numa travessia que não deixa de simbolizar amor e resistência em tempos tão sombrios quanto os que passamos no Brasil e no mundo.

Obrigado, caro Evando, pelas travessias.

Referências

CARTA de amor. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Maria Bethânia e Paulo César Pinheiro. *In: OÁSIS de Bethânia*. Intérprete: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012. 1 CD, faixa 9.

MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1942.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Acontece-me de escrever sem ver

ANA KIFFER

O título deste meu breve ensaio já é ele mesmo uma homenagem à trajetória de Evando Nascimento. Trata-se de uma frase retirada de um texto de Jacques Derrida, que, como sabemos todos, é um dos nomes que acompanham desde muito tempo o trabalho e a vida intelectual de Evando.

Mas além da homenagem, esse título abre e indica as minhas breves considerações sobre os desenhos-escritos de Evando Nascimento. Trata-se, sob esse aspecto, mais do que de um título, funcionando aqui como uma espécie de convite, e com ele gostaria de chamá-los a entrarem comigo nesse espaço vasto e sempre fértil dos processos de criação que se põem em cena quando os acoplamentos entre os regimes do visível e do dizível se entrecrocaram e se entrelaçam. Os desenhos-escritos e os diários lítero-visuais¹ serão aqui o objeto de minha reflexão. Entre os desenhos-escritos e os diários, os próprios textos ali cifrados, ilegíveis (indizíveis?), porém inscritos, como diz o autor, “na minha letra cursiva ilegível”, insurgirão também pondo em xeque esses entrelaces e entrecroques.

1 “Diário lítero-visual” é o termo dado por Evando Nascimento a uma vasta produção escrita, na qual ele pensa sobre a prática dos seus desenhos-escritos ou pinturas-escritas, como ele prefere nomear. Esse material, em sua maior parte inédito, me foi cedido gentilmente pelo autor para que essa reflexão pudesse aqui se desdobrar.

“Acontece-me de escrever sem ver” cria a atmosfera que eu gostaria de delinear como sendo aquela de onde vou pensar, dialogar, tocar e ser tocada pelos desenhos-escritos aqui em questão. “Acontece-me de escrever sem ver” indica ainda a respiração dessa escritura que, para além do regime do dizível, é também traço, rastro, fóssil, físsil, resto, rosto, corpo, oco, poço, caverna, inscrição. Alguns desses termos usados por Evando, outros aqui acrescentados por mim. Nessa busca pelos ruídos e ressonâncias, em que ao regime do dizível e do visível vem também se interpor o regime do audível, seus silêncios, batuques, repiques, beiradas inaudíveis que delimitam um campo de escuta comum e também a minha delicada aproximação – logo uma certa escuta – do trabalho ainda em construção de Evando Nascimento.

“Acontece-me de escrever sem ver” indica esse universo rítmico, e por vezes asfixiante, dos espaços onde o ar circula e/ou se interrompe, espaço da respiração da letra e do traço. Da sedimentação da cor, ou do tremular da escrita. Nesse sentido, escrever sem ver não equivale à escrita às cegas, e em nada se aproxima das estéticas de um inconsciente automático ou dos exercícios de improvisação. Escrever sem ver é *a memória de cego*, do qual fala Derrida (1990). Constitui-se como uma escrita cifrada, guardiã dessa memória como um segredo, mas também como um prenúncio ou visão. A “escrita cifrada” será o termo que a partir de agora utilizarei para falar dessas inscrições textuais, na maior parte das vezes ilegíveis, que compõem os desenhos-escritos de Nascimento.

A hipótese inicial é a de que a questão da escrita nos seus desenhos não é apenas a da sua (i)legibilidade, mesmo que não conseguir ler seja importante para poder ver, para mudar, digamos assim, o regime discursivo em que sempre esteve situado o Evando e todos nós – qual seja: o paradigma logocêntrico. Diria que há algo nesse laborioso traço do ciframento dessa escrita que revela, expõe, sem, contudo, mostrar ou dizer. Trata-se mais de uma (ex)posição subjetiva em que ao sujeito resta cortar, limar, crivar a carne mesmo dos textos de sua vida. Intimidade salvaguardada, essa ex-posição é o próprio do trabalho de transmutação ou de metamorfose das matérias subjetivas. Por isso também, sob esse ângulo, o entrelace entre o traço do desenho e o traço da escrita, entre esses dois regimes lado

a lado em diferença, mantém-se necessário para a própria possibilidade de construção desses textos.

Por isso, e ainda, circunscrever e pensar a sua escrita no âmbito de seus desenhos-escritos me parece exigir, além da reflexão acerca dos processos e efeitos da ilegibilidade, um outro fundo, lodo, lama ou húmus onde algo precisa estar cifrado para poder ser visto. Essa respiração do ciframento recoloca um conjunto de questões e de relações entre a imagem e o texto, muitas dessas questões pensadas pelo próprio autor em seu diário lítero-visual. Ali onde ele afronta e discorre em fragmentos sobre o embate entre a saída de um regime exclusivista – a escrita da esquerda para a direita, a produção de sentido, a soberania da clareza, a lógica interpretativa – e a entrada nesses outros regimes de contaminação e de disseminação entre texto e imagem, que necessariamente desconcertam esses paradigmas anteriores.

Desenho e escrita, literatura e visualidade abrem, nos processos desse autor, o próprio do procedimento da disseminação. Algo que exige diferir do procedimento de produção de sentido baseado na clareza e na lógica sucessiva e linear da linguagem em sua configuração espaçotemporal. Tudo isso aponta para a necessidade de assinalar que, sob a égide do procedimento da disseminação, a literatura e a imagem existem *a priori* em sua materialidade, em seu peso e valor materiais. Pensar aqui torna-se um exercício de pesar.

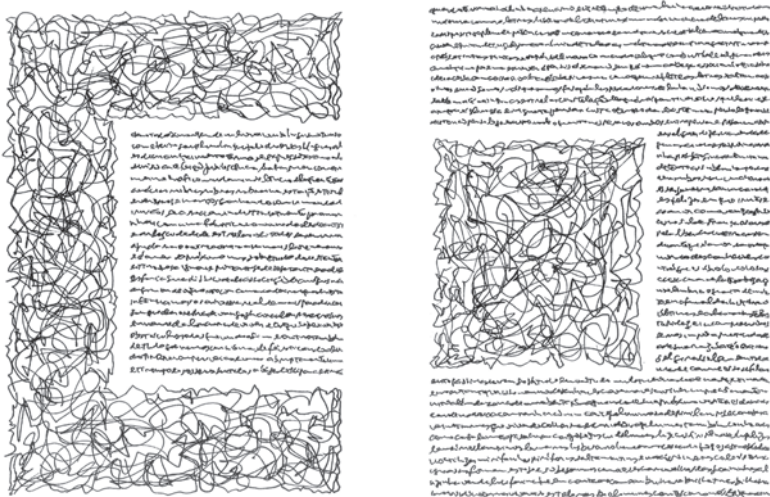
A partir dessas premissas gerais, escolho escrever, através de pequeníssimos, breves e singelos fragmentos, acerca de três questões e finalizar o texto com um outro breve enxerto. O enxerto expressa também o meu desejo de ser aqui apenas o ramo de um vegetal em outro vegetal,² desdobrando-se, quiçá, como na planta que o originou. São, de fato, três breves notas. A primeira parte da ideia da letra como traço e busca pensar quais procedimentos Evando usa para recolocar a letra no lugar do traço ou da pura linha; a segunda será uma brevíssima nota sobre o desenho como

2 Metáfora que ressoa e dialoga com todo o trabalho do autor sobre a importância das plantas e o mundo vegetal.

fóssil, seguindo a pista deixada pelo próprio autor e trazendo algumas associações que me interessam; a terceira nota é sobre as escritas cifradas. O enxerto é como eu gostaria de fechar essa composição sob o título e o ânimo de “o animal humano”.

Vocês verão que esse percurso breve é nada mais e nada menos do que o gesto de agradecimento e homenagem, de retorno e de contato, de toque singelo e amigo diante do vasto que me foi aberto através do material que o homenageado compartilhou comigo e que eu quero, aqui, agradecida, partilhar também com vocês.

Figura 1 – Desenho de Evando Nascimento



Fonte: acervo pessoal de Evando Nascimento.

Nota 1: a letra como traço

Talvez buscar a letra como traço ou pura linha que foge e escapa entre os dedos aproxime essa escrita do momento germinal do ato de escrever. Germinal aqui não deve ser compreendido como a cultura ocidental pensou o original. Mas sim como esse mundo vegetal-animal onde os germens

fazem proliferar a matéria, mesmo quando a ameaçam. Mais próximo da disseminação, termo caro ao trabalho de Evando, a germinação libera a letra não somente do peso histórico dos significados, mas ela libera também o sentido através do transtorno estético, do desejo de decifrar, ou de sua pura liberdade em caotizar a ordem. Deixa-nos ver a singularidade da metamorfose do traço enquanto rabisco ao traço enquanto letra. Nota-se como essa disseminação da letra como traço ou pura linha buscará em meio ao caos da ausência de sentido ordenar a página, crivar o caos de uma outra ordem e uma outra linearidade diante da qual deverá acoplar-se outra visão. Artaud, que vem me inspirando há mais de 20 anos para pensar os desenhos-escritos, termo cunhado por ele mesmo para falar da obra que concebeu em seus últimos anos de vida,³ dizia que desenhava *com a consciência da criança*.⁴ Reparem que ele chama pela consciência, e não pelo inconsciente ou o inconsciente automático. E sabemos que Artaud frequentou e até dirigiu o Bureau des Recherches Surréalistes. Artaud destina, entrega ou aloja essa consciência no seio da infância, posto que encontra na infância a consciência desprovida ou ao menos não engessada pelo aparato simbólico-legal. Aquele que moralmente determina e enquadra os nossos traços vividos, herdados e deixados ou marcados ao longo de uma vida. A consciência da criança, assim como a escrita cifrada, não equivale ao escrever às cegas, ao jogar no papel sem crivo algum. Ao contrário, ela faz apelo ao universo mais cruel e mais cru, como se a ordem simbólica ainda não de todo erigida pudesse ceder espaço aos movimentos pulsionais – que produzem decerto sentido, mas não necessariamente ali onde esperamos por ele.

O traço em sua própria gênese oscila e pendula entre a letra e o desenho. Algo entre o seu momento final e nascente ao mesmo tempo, diante, muitas vezes, de um indecível, ele escreve sem dizer: vou aqui nascer ou vou morrer? É o traço no surgir de seu próprio desaparecimento. Esse acontecimento que não se agarra. Mas que por um instante estopa a reflexão.

3 Ver: Kiffer (2016).

4 Texto inédito em português. Ver: Artaud (2004).

Colocando-a diante do seu próprio muro. E nos fazendo assistir apenas a esse esforço. Na presença de algo que tenta vir a ser. Esforço hercúleo e delicado. Como que nos dizendo que toda possibilidade de sentido é ela mesma transitória, que o muro pode se interpor a todo e qualquer momento, que a visão não é clara e que a letra precisa, de tempos em tempos, voltar e pesar a sua própria materialidade – nos inserindo na imprevisibilidade das matérias do mundo.

Nota 2: o desenho como fóssil

Evando escreve em seu diário lítero-visual:

O desenho é um fóssil do modelo original. Desenhar com linhas dá a ilusão de uma realidade objetiva, que mimetizaria o real. Ao me livrar das linhas e me dedicar a manchas e sombras, atingi outra dimensão do real imaginário. Um fóssil é o que sobrevive à rudeza do tempo e do espaço, constituindo a terceira dimensão da matéria. Quando tudo desaparece, sobre a marca d'água de um corpo que nasceu, sofreu, gozou e morreu – o fóssil é somente uma impressão do corpo desaparecido e perpetuado como imagem. (Fragmentos do diário lítero-visual, 2015)

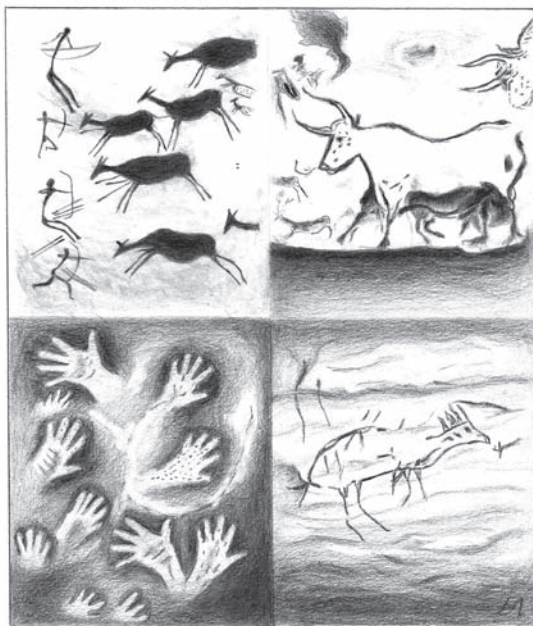
Figura 2 – Desenho de Evando Nascimento



Fonte: acervo pessoal de Evando Nascimento.

Esse trecho do diário lítero-visual fala do desenho-escrito intitulado *A folha* em que o contraste entre o alto grau de realismo pictórico da folha está envolto por esse mesmo tecido de uma letra-linha indecifrável. O fóssil aqui, dado que a operação age sobre o procedimento de recolha da folha morta na natureza até a sua vivificação no espaço pictórico, permite a Evando desenvolver essa articulação da imagem ou do desenho como aquilo que sobreviverá. Parece-me, no entanto, que essa operação de fossilização é algo que ele opera também sobre a própria letra, transfigurando-a em linha imagética. A letra assim fossilizada sobreviverá aos ataques e também aos congelamentos do sentido, inevitáveis quando postas sobre a linearidade escriturária e também do tempo histórico. Paradoxalmente, a operação de fossilização acaba por encenar, nos procedimentos artísticos, uma batalha pela vida que age, no entanto, sobre o plano de decomposição. Decomposição dos corpos nos desenhos-escritos, dos corpos das letras, da linha de legibilidade e do horizonte do sentido.

Figura 3 – Desenho de Evando Nascimento



Fonte: acervo pessoal de Evando Nascimento.

Veja, por exemplo, o desenho *Desordem das inscrições*. Nesse quadro, volta-se às cenas das inscrições “originárias”. E é justo nele onde, em algum momento, torna-se inevitável que o procedimento de disseminação se encontre diante do indecível vida e/ou morte. Animal sacralizado porque sacrificial. Mão como sombra, caverna como fonte dessa luz invertida: início e fim ao mesmo tempo. O fóssil é então e somente uma *impressão* do corpo desaparecido e perpetuado como imagem, diz Evando. Impressão e inscrição são os pesos desse procedimento. Eles agem sobre o movimento pendular da vida e da morte – desaparecimento e perpetuação. A cena da caverna, aludida na imagem, já não precisa sequer da letra cifrada ou ilegível – porque ali todo corpo já é uma letra, letra inicial impressão como marca de um corpo sobre outro. Embate entre corpos humanos e animais, quem sobreviverá na cena dessa escrita primordial?

Nota 3: sobre as escritas cifradas

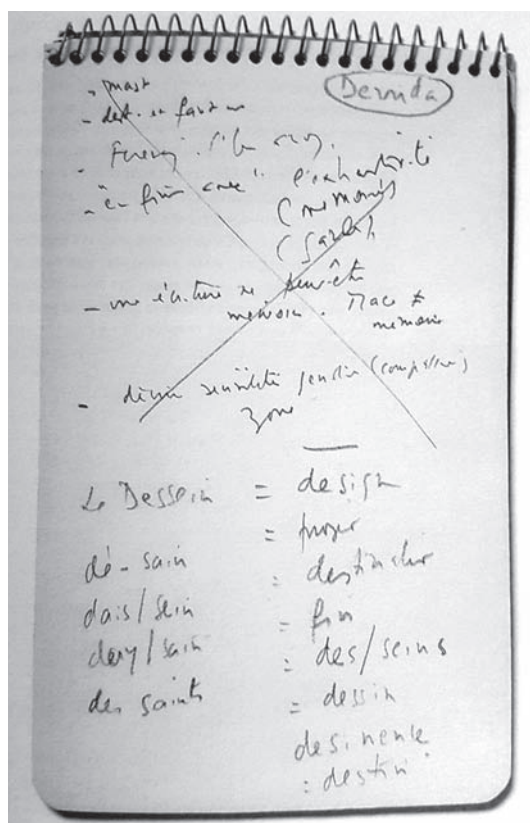
Começo citando um trecho de Derrida (1990, p. 11, tradução nossa), no livro *Memórias de cego*:

Por acaso, e às vezes no limite do acidente, acontece-me de escrever sem ver. Não com os olhos fechados. Mas abertos e desorientados, de noite, ou de dia, ou ao contrário com os olhos fixados noutra coisa, olhando alhures, quando dirijo às vezes rabisco alguns traços nervosos com a mão direita, sobre um papel pendurado no painel do carro ou jogado ao meu lado no banco. Algumas vezes sem mesmo ver sobre o volante. São notações de memória, grafites ilegíveis, em seguida diríamos uma escrita cifrada.

Notação-grafite-ilegível. As escritas cifradas, em parte solo primordial da experiência da desconstrução em Derrida, dessa *abertura fechada* que está na base do procedimento desconstrutor, atravessam de modo contundente as inúmeras reflexões acerca da escrita na contemporaneidade. Como me interessa pensar aqui, há algo nos desenhos-escritos, e também nos de Evando, que recoloca essa *escrita cifrada* numa cena em que o desejo de escrita já não se acopla a nenhuma história, a nenhuma

narrativa, a nenhum enredo que o sustente. Há algo que é da ordem de uma pulsão escriturária.⁵ Um circuito ininterrupto de forças, mesmo quando transformadas nessa delicada e fina linha, como no caso dos desenhos que vimos aqui. Louise Bourgeois, que também produziu inúmeras séries de diários, cadernos e desenhos-escritos, chamava esse procedimento escriturário de doce compulsão,⁶ no caso dela indicando a escrita desenhada do fundo da noite insone.

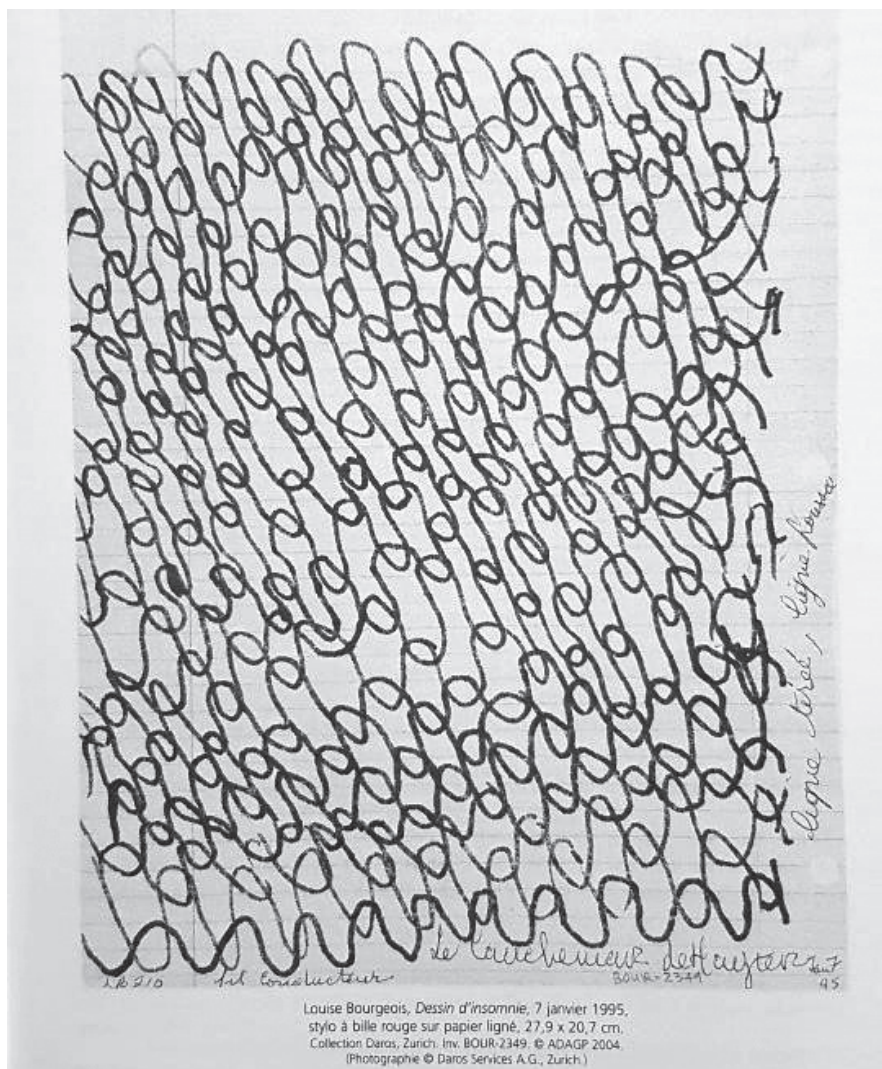
Figura 4 – Página de um caderno de Jacques Derrida



Fonte: Bailly (2016).

- 5 Questão mais detidamente desenvolvida na primeira parte do livro *Do desejo e devir: as mulheres e o escrever*. (KIFFER, 2019)
- 6 Ver, além do livro *Do desejo e devir*, o artigo "Tendre compulsions, les écrits de Louise Bourgeois", de Bernadac (2004).

Figura 5 – Desenhos da insônia de Louise Bourgeois



Louise Bourgeois, Dessin d'insomnie, 7 janvier 1995.
stylo à bille rouge sur papier ligné, 27,9 x 20,7 cm.
Collection Daros, Zurich. Inv. BOUR-2349. © ADAGP 2004.
(Photographie © Daros Services A.G., Zurich.)

Fonte: Bernadac (2004).

De fato, aqui se desloca a escrita legível de sua legibilidade. Mas o que me parece importante não é exatamente indicar a ilegibilidade como método ou forma. Senão perceber como há nesse processo um ato de desconstrução radical dos paradigmas que sustentam o campo do legível e do dizível e por conseguinte um questionar dos contornos que delimitam

o ilegível. A arte não para de fazer isso. Mas há algo no pensamento e na escrita que fixa esses contornos – em seus modos, formas e destino – de maneira muito mais contundente, impedindo que eles venham a ser re-colocados, expandidos ou mesmo postos em dúvida. Há decerto um custo nisso, nesse colocar em dúvida, nessa operação que questiona os limites que separam ou que se interpuseram entre o legível e o ilegível. Mas os cadernos e desenhos-escritos vêm me indicando que algo, até certo ponto surpreendente, acontece nessa passagem constante entre um e outro. Seu campo de experimentação permite também dessacralizar os processos artísticos e conceituais. Exige-nos seguir a pista, a ideia e a prática de uma espécie de dispositivo antiaura, o que sempre acarreta uma leitura desobediente. Até certo ponto, indócil.

Desse modo, o que estou aqui com Derrida chamando ou salientando como escrita cifrada remete a esse traço pulsional do escrever, que esses meios mais próximos aos corpos vêm nos mostrar que elas em nada devem ou assemelham-se ao hermetismo. Como entendemos, por exemplo, o ciframento e hermetismo da linguagem acadêmica. Este, até certo ponto indica muito mais o elitismo do pensamento, ou mesmo o seu descompromisso com a vida dos inúmeros não leitores que perfazem a cultura em que vivemos, do que o ciframento a que faz alusão Derrida no texto *Memórias de cego*. Eu sublinharia aqui que esse ciframento de que fala Derrida me parece ser também um dos procedimentos presentes nos desenhos-escritos de Evando.

Reivindicações contundentes feitas em sua maioria por mulheres, intelectuais negras, vêm mudando esse *status quo* do pensamento fechado sobre si – do ciframento acadêmico que dentro dele te encerra. Fazendo com que o hermetismo ceda a um ciframento outro – que comporta o traço da vida, a dor da experiência no seio do conceito, e não mais essa dimensão de um conceito sempre limpo, sem sangue, desgarrado dos traços lanhados da vida, permitindo-se tão só pensar sobre a dor do outro.

Uma das hipóteses que levanto é que essa proliferação escriturária – que a desestabiliza de seu assento legível e compreensível – é antes a potência não medicalizada da compulsão. Fazendo-a fugir do vício

repetitivo e vazio imposto cotidianamente como modo de vida normopático nos braços fortes do biopoder. Essa potência não medicalizada traz os traços da dor, mesmo quando em nada eles se perfazem em escritas ou narrativas de si ou da vida vivida. Hoje, poderíamos dizer que esses traços compulsivos operam também em seus excedentes não inscritos, não acolhidos, propagando-se de forma brutal na disseminação dos ódios cotidianos: aí onde essa potência da compulsão mostra também os seus estragos. No caso da arte e do conhecimento, algo se pode dobrar. Decerto apenas algo. Operando no seio dessa potência compulsiva uma dobra minúscula, feita de um esforço tão pequeno como o de uma mosca, formiga ou aranha: ir ali rabiscar delicadamente e compulsivamente, todos os dias ou noites ternamente nos ofertando essas linhas finas, linhas que acabam suplantando a aridez da forma. Ou, como no caso de Derrida, no risco que a compulsão também impõe: diante do volante do carro, com os olhos fixos, no limite do acidente. De todo modo, em todos esses traços, algo faz com que a escrita viva em regimes não visitados em suas descrições ou conceptualizações. Escrita feita de um algo entre o brutal da vida e a fragilidade do papel. Quiçá seja o inverso – a brutalidade desse papel. E a fragilidade da vida.

Enxerto: o animal humano

É em torno dessa brutalidade dos papéis e da fragilidade da vida que termino com o enxerto “o animal humano”, para Evando Nascimento. Tentando fazer uma espécie de pintura de palavras, recorrendo, entre outros, ao método da poesia visual, *cut and copy*, criando novos enxertos com palavras que passearam sobre os papéis de Evando, em minhas mãos e pés aqui e ali calejados, cansados, mas também sonhadores, imaginativos. Pois que vendo o que não estava desenhado e lendo o ilegível, somos convidados à imaginação radical como forma através da qual o animal humano sobrevive nesse espaço entre a brutalidade dos papéis – em seu sentido literal e figurado – e a fragilidade de nossas vidas.

Diz Evando que a verdadeira existência principia no desenho – disso sabiam os homens e mulheres das cavernas, cujos rabiscos e pinturas ainda hoje são contemplados nas pedras. Eu diria, a partir do que ele nos oferta, que o alfabeto visual desregula a continuidade que, ali na caverna, ainda poderia haver entre o humano e o animal. Diria ainda que a beleza que se esconde do mundo, na escuridão e proteção das cavernas testemunha que a sobrevivência é de fato uma batalha, mas também uma arte. Em tempos em que a sufocação é a regra, Evando diz que a (des)arte *instaura* algo de impalpável, quase abstrato, mas muito real. Diz que Duchamp chamaria isso de *respiração*. Em tempos irrespiráveis, cabe instaurar formas de respiração. A pergunta que guardo é sobre a instauração, afinal e ao final, instaurar é uma palavra de inícios, de começos e começares, nela não cabe o prefixo “re” – recomeçar. E sem esse prefixo acabamos diante de uma atmosfera de ruína e de destruição. Como se nada tivesse sobrado. No entanto, e a meu ver, a delicadeza da linha ilegível de Evando guardaria, em seu ciframento, esse segredo da destruição – segredo que deverá sobreviver como segredo em ciframento. O segredo da destruição é fundamental para vivificar a arte, e inclusa a arte da vida: para podermos recomeçar.

Lembro-me que Anselm Kiefer (2011), em suas aulas inaugurais no Collège de France, reunidas sob o título que aqui nos importa repetir: *L'art survivra à ses ruines* (A arte há de sobreviver às suas ruínas), diz que muitas vezes esconde os seus quadros debaixo da terra quando com eles já não sabe como continuar a pintar. Ele literalmente os enterra. Em seguida coloca sobre eles um sino. Esse sino poderá ajudá-los a se manifestar um dia. Assinalam também a sua presença ali. Quem sabe, passados muitos anos, e inclusive quando o artista já não estiver mais (KIEFER, 2011, p. 58), esses quadros poderão recomeçar. Kiefer entra aqui em sintonia com esse gesto de instauração em que a fossilização da obra é a única forma de sobrevivência à ruína do animal humano. Sua sintonia é tão grande que não apenas os seus quadros voltam para a terra, mas também a terra e seus minerais adentram os seus cadernos.

Figura 6 – Livros-cadernos de Anselm Kiefer



Fonte: Kiefer (2015).

O ciframento da linguagem da arte, longe do hermetismo, é esse do segredo e do mistério: fazer falar o quadro através dos sinos, ou fossilizar a folha como modo de escapar à forma animal, como modo de fazer falar o animal do homem ao vegetal, de fazer da letra cifrada um sino que quiçá nos alerte quando for o momento exato de instaurar sobre ruínas outro regime para recomençar. Ou ainda onde o animal humano não precise mais esgueirar-se sem respirar entre a brutalidade dos papéis e a fragilidade

da vida. Ruínas e modos de sobrevivência que nos permitam estarmos todos no mundo, uma espécie de Todo-Mundo, como chamava Glissant (1997), que só poderá existir quando as diferenças, e mesmo as mais sutis, assumirem todas elas o seu lugar.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Edition Etablie par Evelyne Grossman. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004.
- BAILLY, Jean-Christophe. *L'Ineffacé: brouillons, fragments, éclats*. Normandie: L'Édition de l'IMEC, 2016.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I e II.
- BERNADAC, Marie-Laure. *Tendre compulsions, les écrits de Louise Bourgeois*. In: LAVAILLANT, P. (org.). *Les écrits d'artistes depuis 1940*. Paris/Grenoble: Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004. p. 21-33.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Reunion des Musees Nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- GIRAUDON, Liliane. Liliane Giraudon: une creative method accidentée. [Entrevista cedida a] Emmanuèle Jawad. *Diacritik*, Paris, 19 dez. 2016. Disponível em: <https://diacritik.com/2016/12/19/liliane-giraudon-une-creative-method-accidentee-creation-et-politique-9/>. Acesso em: 18 out. 2017.
- GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997.

- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- KIEFER, Anselm. *L'alchimie du livre*. Paris: Éditions de Regard: Bibliothèque Nationale de France, 2015.
- KIEFER, Anselm. *L'art survivra à ses ruines*. Paris: College de France, 2011.
- KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- KIFFER, Ana. *Do desejo e devir: as mulheres e o escrever*. São Paulo: Lumme, 2019.
- KILOMBA, Grada. The Mask. In: KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. 2nd ed. Münster: Unrast Verlag, 2010.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- SAUVANGUARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005.

“Tentação dos santos”: pecado, confissão e perdão

ANDRÉIA DELMASCHIO

“Tentação dos santos”, conto que abre o livro *Cantos profanos*, de Evando Nascimento (2014), constitui-se da revelação de um ato de violência sexual, discurso em que se dispõe unicamente do ponto de vista do homem que narra. Feita ao mesmo tempo a um Padre e ao leitor, a confissão vai infundindo paulatinamente a dúvida quanto a um suposto desejo, por parte da vítima, de ser subjugada. Todos os sinais de medo e rejeição ao ataque dados pela menina são interpretados pelo seu algoz (ao menos é o que ele declara) como indícios de consentimento para as investidas sexuais. É algo que se nota também em diversos discursos misóginos produzidos e reproduzidos diariamente em grande parte da mídia nacional.¹ Nas palavras do violentador:

[...] pois regalou as pupilas de gazela para mim, seu cio, de noite é que atinei o vício, palpitei, aproveitei a cunhada na missa, [...] em lugar de amaciar com mimos, fui reto ao assunto, uns desmesurados centímetros, bem grosso, rígido, perdoe o des pudor, tenho

1 Acerca da cultura do estupro no Brasil e de dados mais recentes, conferir o site da Agência Patrícia Galvão: <http://agenciapatriciagalvao.org.br>.

orgulho, ficou sem fôlego, desejando muito, logo vi, mas, com pavor das primícias, o que não se aguenta de prazer, fingiu que não queria, a bandidazinha, pois ansiava, amouu [...] se queria, claro que sim, mas negaceava, ares de fêmea [...] dia seguinte recomencei o manejo [...] relutou bastante, podia ter puxado o zíper da saia, num golpe, contentei chupando o fruto de vez, escoiceava, *Não quero machucar*, eu disse, *Está me machucando*, respondeu. (NASCIMENTO, 2014, p. 17)²

O fato de o leitor contar apenas com o relato do homem, além de remeter diretamente à realidade de um patriarcalismo violento, em que mesmo as supostas verdades da vítima, em geral, são veiculadas por uma voz outra, que não a sua, também é responsável por instaurar, de modo sutil, a dúvida sobre os limites entre medo e desejo.³

É importante deixar claro que não se trata simplesmente de, na leitura do conto, assumir-se um lado ou posição. Sabe-se que os variados tipos de discurso (não só o ficcional) criam e alimentam diferentes tipos de fantasia. Assim, há um movimento em que, expondo delicadas questões de ordem ética, a literatura pode ser não apenas a ponta de um *iceberg* discursivo, mas também a provedora de uma vasta rede de discursos – a qual, nesse caso específico, engloba a complexa questão do desejo.⁴

O conto de Nascimento explora a *promiscuidade*, para muitos insuspeita, das relações entre sexo e religião, ficando ao encargo do leitor perscrutar

2 A partir desta, todas as citações sem identificação de obra devem ser entendidas como retiradas de Nascimento (2014).

3 O termo “tentação” já traz em si uma ambivalência, por fundir numa só palavra tanto a ação daquele que “tenta” quanto a sensação daquele que “é tentado”. De acordo com o Dicionário Aurélio, tentação é tanto o ato como o efeito de tentar, uma “disposição de ânimo para a prática de coisas diferentes ou censuráveis”. A terminação dúbia da palavra (em “-ação”) concorre para a criação da atmosfera também dúbia que se estabelece na narrativa. Ainda segundo o Aurélio, tentar é tanto seduzir quanto deixar-se seduzir. (FERREIRA, 1994, p. 1943)

4 De modo geral, pode-se afirmar que, em diversas sociedades, uma culpa de origem religiosa costuma cercar qualquer ato sexual. Diante dessa constatação, deve-se levar em conta que a questão de a menina querer ou não querer pode tornar-se uma dúvida até mesmo para ela própria, o que – é bom deixar claro – não nega a violência do estupro. Pelo contrário: a monstruosidade do ato revela e habita um espectro cultural maior, que envolve a condição a que a mulher é submetida em diversas sociedades e que passa, sem dúvida, pela opressão sexual de fundo religioso e moral.

as inúmeras implicações que podem advir dessa mescla, tanto quanto o resultado dela na vida cotidiana. E é por meio da confissão feita ali que se percebem os inarredáveis liames entre os discursos erótico e religioso, além da relação entre pecado e perdão.

Há interseções notáveis também com a obra do poeta baiano Gregório de Matos, conterrâneo do autor dos *Cantos profanos*. Para além do nome do santo ao qual é dirigido, prioritariamente, o pedido de perdão: “imploro clemência a todos os sãos, Gregório primeiro” (p. 18), a referência à obra de Gregório de Matos é ainda mais explícita no seguinte trecho: “pequei talvez, Senhor, mas nem porque pequei de Vossa imensa glória me despeço” (p. 17).

Padre jesuíta, o Boca do Inferno, como era conhecido, legou-nos uma obra singular, da qual faz parte uma série de poemas satíricos e outros fesceninos, cuja fama, espalhada graças à sua divulgação oral, concorreu, ao lado de fatos de uma não menos singular biografia, para que o padre obscuro abandonasse a cena religiosa. Após séculos de recalque crítico e editorial, apenas a partir da década de 1960 foram trazidas a público mostras mais completas da sua produção, das quais enfim passaram a constar os textos pornográficos, que vão alcançar realce ainda maior no contraste com as partes religiosa e lírica da obra.

O traço que se quer destacar, porém, neste curto diálogo da poesia gregoriana com “Tentação dos santos”, é a intrincada relação entre pecado e perdão, que, além de aparecer em conjunto nas diversas facetas poéticas do Boca do Inferno, foi sintetizada de modo muito bem acabado no seguinte soneto:

Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido,
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, e já cobrada
Glória tal, e prazer tão repentino
vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.
(MATOS, 1990, p. 69)

Endereçado a Deus, o pedido de perdão resvala em uma certa chantagem, tendo em vista que a voz lírica expõe como argumento central, para provar o merecimento da remissão, justamente o pecado. Trata-se da mesma alegação feita pelo narrador do conto de Nascimento: “só o pecado redime, primeiro precisa pecar muito pra depois ser perdoado, até ser beatificado e por fim virar santo” (p. 19).

Num paradoxo típico da relação pecado/perdão, o que ressalta, no poema de Gregório de Matos, é a própria formulação do pedido, já que a razão para perdoar se encontra na vigência do pecado, por um lado, e no dom divino de perdoar, por outro. Ao pecador cabe apenas lembrar a Deus a existência do complexo mecanismo, para que seja acionado.

A voz lírica, durante a jaculatória argumentativa e chantageadora, praticamente afirma, sob a máscara da contrição, a necessidade de reconhecimento da reciprocidade do ato: o perdão só pode existir graças à existência do pecado. Por extensão, Deus, o remissor, tem a sua existência coitada à existência do pecador. Se o pecador depende do perdão, a recíproca também é verdadeira, o que transforma a falta cristã numa virtude – ou mesmo numa condição da cristandade. Logicamente, um verdadeiro cristão não é apenas aquele que peca, mas aquele que sabe pedir perdão, reafirmando, por meio das suas atitudes, a existência e a onipotência de Deus.

Dessa demonstração poética de reconhecimento da complexidade da relação pecado/perdão provém talvez o fato de soar irônica a declaração que se afirma ter sido dada por Gregório de Matos quando de seu declínio da batina:

Poucos dias antes pretendeu este Prelado com piedosas mostras persuadir ao poeta que tomasse ordens sacras, para conservar-lhe os cargos; mas ele respondeu com inteira resolução que não podia votar a Deus aquilo que era impossível cumprir pela fragilidade de sua natureza; e que a troco de não mentir, a quem devia inteira verdade, perderia todos os tesouros e dignidades do mundo. (RABELO, 1969, p. 1702)

Na “Tentação dos santos”,⁵ como o título mesmo indica, ou como aparece na expressão usada pelo narrador “tentação da inocência”,⁶ tudo se desenvolve em torno de termos que cobrem ao mesmo tempo dois polos tradicionalmente tidos como bem mais que opostos – incompatíveis: a tentação (pecado) e a pureza (santidade). A iniciar pelo uso da palavra “jaculatória”, que designa, por um lado, os “mistérios gozosos” (orações curtas e fervorosas, lançadas pelos crentes como se em jatos – do latim: *jactu*), e que se liga a outras, de uso mais estrito no léxico dedicado ao campo sexual, como “ejacular”, lançar esperma: “fracassei, a carne é triste, fraquíssima, descontrolada, daí essa jaculatória, imploro clemência a todos os sãos” (p. 18).

Seguem-se ainda expressões como o “sacro nome”, enlaçando de um lado o sagrado e, de outro, pelo teor sensual da confissão, o profano, ao referir, de modo ambivalente, o sacro – osso das partes baixas, próximo das zonas erógenas: “violência, seu nome é virilidade, não pronuncio seu sacro nome em vão, meu Espírito Santo, e sei que a Madre Igreja está perenemente assentada em fundamentos inabaláveis como a fé” (p. 18). O vocábulo “madre”, contagiado historicamente pela ambivalência, indica, de um lado, a chefe das freiras, mulher devotada à religião, por extensão

5 O nome escolhido para o personagem que narra (José Patrício *dos Santos*) amplia o sentido prévio da expressão “tentação dos santos”, que intitula o conto, reduzindo-a de toda conotação religiosa para um espectro muito pessoal e quase nulo de significação: trata-se agora da *tentação* provocada (e sofrida?) por ele.

6 Retomando-se o conteúdo da nota 3, pode-se ainda afirmar que na “tentação da inocência” o sentido mais tradicional de inocência se mantém? Ou seja, é a inocência mesmo que tenta, que atrai, ou será justo o que há nela de “tentação” que atrai? Mais ainda: ontologicamente, estará a expressão “tentação da inocência” indicando a tentação que há na suposta inocência ou a inocência que há na tentação?

à pureza, à castidade e à santidade, e, por outro, o útero, núcleo da procriação, situado portanto no espectro da sexualidade.

O ato violento mesmo se dá num intervalo sagrado: “aproveitei a cunhada na missa” (p. 16), mas não é de se desprezar o fato de que, para a “reles cadelinha” (p. 17) – é assim que o abusador se refere à menina! –, a violência sofrida já não é um ato isolado, nem um marco especialmente negativo na sua trajetória de vida: ela viera para a cidade em fuga da violência física que sofria por parte do pai e vive então numa casa em que trabalha em troca de comida, a casa da cunhada do narrador-estuprador, Inácia, cujo nome significa “norma de serviço, prescrição legal, regulamento”. (FERREIRA, 1994, p. 1082) Ou seja, é antes do estupro (e depois dele, como indica o desfecho da narrativa) que a sua vida é invalidada: ao escapar temporariamente da vigilância da norma (inácia) e do peso do trabalho escravo – “Inácia maltratava a guria” – (p. 16), a menina entra para outro campo de subjugação. Os poderes não deixam vácuo entre si, antes se alternam na exploração da força de mais aquele corpo.

Aliás, o palavreado beato que conforma a jaculatória confessional soa cínico, por se tratar de uma confissão de estupro, confusão entre os campos que, por fim, faz aderir um tom cômico à religiosidade trazida à baila. Revela o narrador, na sua profana confissão:

por volta do meio-dia serviu o almoço, malcomi, só tinha olhos pras coxas e pros mamõezinhos, a sobremesa, arrastei sem dó nem oh, pra cama, passei mãos, língua, abri as pernas, a buça, a bussantinha já peludinha, lutava mas não gritava, nem um pio, queria, sim, tomei tento, queria, fui rompendo estrada e muro, abri largo caminho, por quanto tempo, a verga, o negócio, o rijo engenho aplicado com arte, aprendiz não sou, assinalado varão, já sabe, carne nova, crua, fartei riscando indigestão, enfarte, quanto mais arredia mais saborosa, a presa [...] quer dizer, ao fim gemia [...] a bonequinha partida choramingava no canto, beijei, fiz carinho, quem mandou?, tremia de febre, banhei, dei chás, todos os que havia, consolei mais do que fui consolado [...] (p. 19).

A palavra “buça”, redução de “boceta” (vulva), ecoa no neologismo “bussantinha” (p. 18). Este, por sua vez, tanto simula um diminutivo de “buça” quanto traz, na composição da palavra, por derivação, uma ligação com o termo “santinha”, espalhando assim, pela narrativa, a ideia de santidade entranhada no léxico próprio do sexual.

O narrador violador tenta, ao seu modo, provar a sua santidade, argumentando que foi seduzido pela menina, que, por sua vez, seria o agente da “tentação”: “de inocente não tinha nada, nem Imaculada, Virgem Maria, muito menos minha Sant’Ana, já nasceu com a sina, cria bastarda de ancestral culpada, Eva, o Mal do mundo, ovelha pra sacrifício dos homens, fui vítima em vez de carrasco” (p. 15).

A confissão, gênero discursivo escolhido para a construção da narrativa, é revelada, desse modo, no seu aspecto ambivalente, já apontado por Foucault (1980) no volume I da *História da sexualidade*: é por meio do discurso confessional que, em geral, se espera deslindar os próprios pecados, para que se possa assim receber a posterior remissão – como ocorre no poema de Gregório de Matos.

Todavia, a confissão é também um meio de vazão para a sexualidade, que é trazida à tona na oralidade: ela não é mais simplesmente recalçada ou ignorada; é exposta, elaborada e ordenada para um melhor domínio e exploração da sua força, num planejamento o mais definível possível do seu curso pela sociedade.

Com a opção por vocábulos comprometidos de maneira radical com ambos os campos (religioso e sexual), além da paródia de expressões e orações consideradas sagradas, o narrador cria um jogo em que se ligam as duas pontas de uma via discursiva que, para alguns, jamais deveriam se tocar, por representar heresia.

Entretanto, o que o conto descortina é antes de tudo a mistura, a raiz híbrida dos vocábulos, a sua contaminação no nascedouro, o que expõe, por extensão, o entrelaçamento dos conceitos, das sensações e, de modo mais amplo, dos campos de pensamento em que ainda se almeja manter separados esses dois territórios, como se em incompatíveis arquivos. Desse modo, todos aqueles significantes ambivalentes deslizam entre um e outro campos, para se encontrarem numa espécie de síntese, ao fim do texto.

No nível frasal, intercalada no relato confessional, aparece inclusive uma paródia de parte da oração de São Francisco: “consolei mais do que fui consolado” (p. 19),⁷ em que, ao verbo “consolar”, adere-se um segundo sentido, buscado na acepção sexual do substantivo “consolo”, significando “dildo”, substituto artificial do pênis.

O que poderia ser uma simples reversão sem mais consequências entre dois elementos expõe antes a lógica paradoxal em que, de fato, só o pecado redime. Afinal, que necessidade haveria do perdão, se não existisse o pecado? O divino ato de perdoar se liga ao ato humano de pecar, como que dele depende, amarrando-se um ao outro de forma inarredável.

Descendo, portanto, simultaneamente pelas *raízes* dos dois campos semânticos, sagrado e profano, o texto finda com o termo “Padre”, numa coda que, por sua vez, recupera a ambivalência entre a ideia de santo ou representante de Deus (sagrado, puro, divino, assexuado) e aquele outro homem, o qual, por meio do sexo, engendra (profano, impuro, humano, sexuado): o pai.

7 Merece destaque aqui ao menos uma parte da bela oração atribuída a Francisco de Assis: “Ó mestre, fazei que eu procure mais consolar que ser consolado, compreender que ser compreendido, amar que ser amado [...] Onde houver ódio que eu leve o amor, onde houver discórdia, que eu leve a união, onde houver dúvidas, que eu leve a fé [...] Pois é dando que se recebe, é perdoadando que se é perdoado [...]”. Num outro conto de *Cantos profanos*, intitulado “Demo”, o narrador, contra tudo, decreta: “Onde houver felicidade, que Eu leve a angústia. Onde houver harmonia, que Eu leve a discórdia. Onde houver tranquilidade, que Eu leve o desassossego. Onde houver esperança, que Eu leve o desespero [...]” (p. 64). Enquanto a oração são-franciscana faz a exaltação do dom, o “Demo” (anagrama imperfeito de “dom”) nega, abala e rasura. Porém, é curioso notar que, por vezes, interpreta-se a assertiva “é dando que se recebe” como uma proposta mesquinha de troca de favores. Os versos da oração, contudo, vão além, ao declarar o ato de receber no próprio ato de dar. Não se trata de dar para ganhar em troca; antes, no ato desprendido mesmo de dar é que está o recebimento (é dando que se recebe). Formulando melhor: o que o dom afirma é a própria possibilidade de dar. O dom é justo aquilo cujo recebimento só se pode afirmar se ele é posto em prática. Mais uma vez, é ao dar que se recebe, de uma maneira aparentemente paradoxal e por vezes ininteligível ao senso comum, que tudo valora e capitaliza. Comparece aí a paródia do “Demo”, que inverte necessariamente a lógica cristalizada em torno tanto da oração quanto da figura do santo/homem Francisco de Assis: desde que toda fé, paz e harmonia desejadas na tão famigerada oração não foram suficientes, enquanto propostas, a virada desconstrutora da paródia desestabiliza, revolucionando o modo de pensar sobre a oferta, o presente do dom, mostrando outra faceta, que se faz necessária justo lá onde a paz e o amor se engessaram em vocábulos e propostas enfraquecidos: “onde houver harmonia, que eu leve a discórdia”. Se a harmonia é sinal de morbidez, a discórdia surge como nova proposta. Quando a paz é sinônimo de indiferença ou de medo, justo aí é preciso, ainda uma vez, impor-lhe um abalo.

A imbricação etimológica de “padre” e “pai” revela mais que uma simples correlação linguística; ela clareia radicalmente o nascedouro comum de ambos os territórios, relação em geral escondida pelo princípio de naturalização, que cega à medida que aproxima os elementos dos olhos: “no inferno não creio, nos céus, sim, pra sempre bendito, fé no Eterno, louvado seja, não é, Padre?” (p. 19).

Como acontece com os demais vocábulos ambivalentes aqui arrolados, por todo o texto se nota o comprometimento da “pureza”, a impossibilidade de separação das áreas. A profanação, que se vinha mantendo longe e mesmo oposta à sacralidade, de repente é reconhecida na sua relação com o campo do sexual. Assim, a ordem desses saberes (e poderes) tremula à vista do leitor, sofrendo um forte abalo sísmico (ou orgástico) em mais esse canto profano.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1980. v. 1.
- MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- NO BRASIL, um estupro a cada 11 minutos. *Carta Capital*, São Paulo, 3 nov. 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/no-brasil-um-estupro-a-cada-11-minutos>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- RABELO, Manuel Pereira. *Vida e morte do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra: crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador: Janaína, 1969.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Paisagem e vestígios em Evando Nascimento

CÁSSIA LOPES

Quando se escolhe pensar a escrita literária de um autor a partir das paisagens e de vestígios que compõem a trama de sua composição artística, a primeira questão que se levanta é a do espaço onde essa paisagem se desenha e onde esses vestígios se deixam ver. Mas, além disso, há que se esboçar, nessa paisagem, a grafia do movimento das sensações e das ideias como são plasmadas em cada página de sua escritura. A observação e a descrição desses movimentos constituem, portanto, as sinapses, a cinética do escritor, e são o objeto da avaliação de três textos extraídos de três livros eleitos para compor essa leitura: “Vida de aquário”, selecionado de *Cantos do mundo* (2011), “Babel revisitada”, de *Cantos profanos* (2014), e “A doçura das plantas”, de *A desordem das inscrições (contracantos)* (2019). A interpenetração desses textos torna-se a moldura estética e poética de Evando Nascimento aqui pincelada.

No móvel de construção dessa leitura, empreendida neste ensaio, encontra-se a via de acesso que ativa o caráter ambivalente da palavra “canto”, presente nos títulos *Cantos do mundo*, *Cantos profanos* e *A desordem das inscrições (contracantos)*. Não se trata de constatar apenas a predileção do autor justificada na repetição do signo, constituinte da trilogia, mas

de ressaltar essa repetição como um sinal, ou mesmo vestígio de seu modo de pensar a existência, de construir sua visada artística e de reler uma tradição literária. Numa primeira instância, já se sobressai a palavra “canto” no seu âmbito musical, referindo-se à voz capaz de materializar e dar corpo ao sujeito, usada para acionar os sentidos de escuta da própria linguagem; a luta para produzir uma partitura no palco sonoro das suas ficções. Também a palavra “contracanto” se refere à melodia dita secundária, elaborada de modo polifônico em relação à melodia principal, e, no seu sentido ampliado, remete ao processo criativo de Evando Nascimento, exercitado na sua urdidura literária.

Ao mesmo tempo, a palavra “canto” refere-se ao espaço onde um sujeito fala e se manifesta pela sua arte: nesse caso, pode aludir ao canto no sentido geométrico, com a emergência da obliquidade do olhar que espreita o vasto mundo e, para tanto, presume mecanismo complexo de absorção da realidade, diversos processos de captação e filtragem dos campos sociais e, por sua vez, a capacidade de lidar com a abstração das sensações, no entrecruzamento dos afetos, envolvendo processos de dissociação da consciência, de fusão de ideias e de sentimentos. Todos esses processos se manifestam em um lugar que não é o da simples consciência do escritor, portanto a reboque da idealização de um sujeito para o qual corresponde a voz do canto; nem o retrato da representação, com o mapa preciso de uma paisagem exterior.

O termo homófono “canto” é, portanto, a primeira visada eleita para a composição da abordagem aqui construída e significa o espaço onde se interseccionam os pensamentos e as afecções, supostamente atravessadas pelo interior e, ao mesmo tempo, o campo objetivo da realidade exterior. Nesse caso, esse canto não é só aquele em que o interior e o exterior se fundem e se interpenetram, mas um sentido decorre desse fato: digamos que é a criação de uma interioridade inseparável de uma exterioridade, momento em que o dualismo interior e exterior se desmonta no horizonte da escrita e é absorvido pelos pincéis do artista. Nesse contexto, a paisagem considerada exterior nasce não apenas

como dobra de uma interioridade, mas esta é uma invenção da paisagem, sem a qual ela não existiria. Ao mesmo tempo, a exterioridade não ganharia relevo sem o canto oblíquo que nos permite enxergar o mundo, em seus vários cantos.

Nesse arco de reflexão, os dois primeiros contos de Evando Nascimento, selecionados para compor nossa travessia, não se constroem de maneira displicente e aleatória e se deixam ver em diferentes paisagens. Estas se constituem mais do que simples imagem, não restritas ao eixo metafórico, pois é o movimento no qual a subjetividade é atravessada pela matéria que compõe o mundo, nomeadamente a fauna, a flora, os objetos, os seres animados e inanimados. Não há o sujeito sem a paisagem, mas esta não existe sem o movimento vindo também desse sujeito, constituindo-se, assim, a própria dinâmica em que a vida física galvaniza-se, agita-se e explode em possibilidade de outros modos de existência, no encontro indissociável entre ver e sentir, compor e reinventar-se. É como se o desmonte viesse a partir do jogo entre o dentro e o fora: a paisagem interpela o humano, que nela se encontra, numa dinâmica de devires.

Assim, no conto “Vida de aquário”, o segundo texto da parte intitulada “Climas e paisagens”, do livro *Cantos do mundo*, defrontamo-nos com uma primeira pintura, inspirada no desenhista, pintor e escultor francês Henri Matisse (1869-1954), dado explicitado na epígrafe do conto: “Livrememente inspirado em Henri Matisse”. (NASCIMENTO, 2011, p. 19) Para a leitura do texto de Nascimento, podemos percorrer vários quadros de Matisse nos quais se expressam as cores dos peixes e seus aquários. Entre esses, destaco duas pinturas do artista francês para expandir a leitura do conto, num quadro entrelaçado a outro: *Peixes vermelhos* e *Mulher diante do aquário*:

Figura 1 – *Peixes vermelhos*



Fonte: Matisse (1911).

Figura 2 – *Mulher diante de aquário*



Fonte: Matisse (1921).

Não interessa, para nosso propósito de análise, uma leitura detalhada de Matisse, mas perceber como Evando Nascimento retoma, em diferença, o pintor francês, trabalhando, em princípio, os signos visuais e significantes verbais numa exploração de cores e de sentidos na trama de seu conto. Se no primeiro quadro, *Os peixes vermelhos*, temos aquilo que Didi-Huberman (2010, p. 13) chama de “Incarnat”, resultado “de um derrame pulsional que subjaz em cada pintura”, já no segundo quadro – aqui me espelho como leitora do conto de Nascimento –, vê-se uma mulher a contemplar o aquário e, no movimento dos peixes, sentir o próprio desejo, ler vestígios de seus sonhos, na animalidade do peixe que também há nela. Assim, abro para a citação do texto do Evando:

Não tenho braços nem pernas, somente corpo bojudo e grande boca, com a qual todos aqui respiram. A pele é de cristal levemente azulado, por vezes cinza, a depender da luz incidente. Em dias de muita claridade, quase me confundo com a brancura das cortinas ou o verde do jardim, vidraça sobre vidraça. Posso ser visto como olho reversivo, permitindo contemplar o conteúdo e igualmente mirar o entorno. Em algum momento da jornada, um residente da casa sempre perscruta. São muitos os curiosos, os homens (estranhos esses seus familiares, vivem da mesma forma encerrados, porém em microespaços cúbicos). (NASCIMENTO, 2011, p. 21)

Plasticamente, delinea-se o canto de onde se espreita o mundo: uma sala com vidraças e cortinas, na qual se encontra o aquário. A materialidade desse aquário não só traz a possibilidade de entendermos o sentido estético e poético da obliquidade do olhar, inerente ao fazer literário, quanto permite ver e afirmar a alteridade, num movimento caleidoscópico de sensações e na dança rítmica dos peixes; como também agrega a força de um “olhar reversivo”: aquele que permite reverter valores e ideias. O aquário plasma, dessa maneira, um holograma capaz de moldar um campo de visão para além de uma percepção antropocêntrica, que permite aos moradores da casa perceberem os próprios “microespaços cúbicos” onde se encontram. Assim, o personagem narrador se confunde com o próprio

peixe do aquário; ele também está preso, no entanto isso não significa um simples processo de metaforização ou projeção, uma imagem através da qual se deixa representar. Refere-se a um espaço estético, nomeadamente topológico, mas também poético, por meio do qual outras existências se deixam ver, expressar, ainda que em silêncio.

O aquário, portanto, não representa a exteriorização de um interior, pois é própria expressão da vida matérica, encarnada em linguagem, com movimentos físicos, através dos quais lemos, simultaneamente, os cárceres humanos e dos animais. Constata-se, dessa forma, o aprisionamento não só dos peixes, mas dos habitantes da casa, numa inter-relação visível com o aquário. A limitação dos peixes é uma dobra da dos homens e vice-versa. Não há aqui um dentro e fora da paisagem; a realidade fica borrada em seus limites representacionais. É um vir-a-ser peixe, com seu olhar reversivo. Nesse sentido, o espaço do aquário ganha sua expansão: é um espelho de onde se podem espreitar jardins e o entorno, numa clareza que faz nublar quem está dentro e fora dos vidros, numa espécie de multiplicidade de vozes e de olhares em *mise en abyme*.

Através do vidro do aquário, da luz que entra e reflete nele e nas vidraças das janelas, passa a haver um jogo de espelhos por meio do qual deixa de existir um centro idealizado de percepção da realidade; dilui-se o ponto estável e autorreferencial da consciência. (GIL, 1994) A partir desse ludo especular, a luz vinda da janela não é uma metáfora da vida que incendeia a casa, pois constrói a intimidade e a atmosfera do espaço doméstico como dobra da exterioridade:

Nunca me deram um nome, desconfio por quê. Observo tudo em volta, trago comigo a memória do lar, as disputas e as reconciliações, as incertezas e os êxitos, as frustrações, os desejos, a normalidade, em suma. Aprendo muito com esses dessemelhantes, entre paredes. O reduzido cômodo fornece os limites do universo, fina casca de noz, aprisionado que estou na vítrea condição. Se tivesse um nome, poderia adquirir linguagem e quem sabe falar, como nas fábulas que tantas vezes ouvi. Seria o começo da liberdade, mas para eles o risco é alto, sou transparente arquivo. (NASCIMENTO, 2011, p. 22-23)

Nesse recorte do texto, é preciso ampliar a noção do que se entende por paisagem, que vai além das cenas urbanas, das fotografias da natureza. Na composição do conto analisado, a paisagem emerge do cruzamento entre os personagens que compõem o ambiente: os moradores da casa e o peixe, dentro do aquário. Daí surge o espaço indefinido, zona límbica onde o contorno das coisas se esfumaça. O texto nasce a partir desse entrelaçamento que não resulta mais de uma simples metaforização das sensações pela paisagem, mas de um devir-paisagem aquário, através do qual a literatura também se revê, e o vasto mundo não se refere somente aos humanos, mas ao chamado que vem do mar e de tantos outros ecossistemas.

Trata-se de outra dinâmica de criação literária que desnaturaliza a metaforização: a paisagem torna-se transparente arquivo. A realidade do peixe ganha visibilidade; também há um segredo que se deixa ler no movimento das barbatanas dentro do cubículo de vidro, enredo de sensações e de leves vestígios rítmicos marcados no cotidiano. Assim, o peixe deixa de ser termo de uma comparação. Não mais a sentença: o homem vive como um peixe dentro do aquário, pois o peixe passa a ser o nervo do acontecimento onde a sensação de aprisionamento eclode. Não se trata mais de uma simples fábula. A transparência do vidro permite passar a luz que toma a casa em feixe de cores, e todos são obrigados a olhar o peixe que também os habita: é um devir-peixe que se instaura na linguagem, zona de passagem de fluxos. (LAPOUJADE, 2017) Cabe deixar que a paisagem do aquário esboce seus traços sobre o mundo, sobre os habitantes da casa, algo que somente ela pode dizer.

Na fina película de cristal, que envolve e protege cada vida, não só a do peixe aprisionado, surge uma constelação de afetos e de sensações que vai compondo o enredo do conto de Evando Nascimento. Não se trata de uma imagem do puro estancamento da vida em seu movimento, da nostalgia da liberdade vinda do mar, mas o aquário tornado imagem-sensação. No conto, há um encontro entre as sensações e a paisagem, de tal modo que elas se confundem no próprio movimento da composição literária, quando uma parece sair da outra, num intercâmbio também

de espaços entre a casa, com seus moradores, e o aquário com o peixe, a se prolongar uma na outra na dinâmica da escrita, quando a diferença entre sujeito e objeto é esfumada. Não é uma paisagem como expressão do estado anímico, mas como se constroem percepções e se deixam ler mundos pela paisagem: movimentos inseparáveis dela, devir-peixe que dança em seu aquário, um ritmo que só ele pode desenvolver nas águas da sua linguagem. Desse modo, o conto termina em aberto, com uma pergunta que ecoa para além dos vidros, das janelas da casa, e se espalha pelos vários cantos do mundo: “Onde esconderam a chave dos mares?”. (NASCIMENTO, 2011, p. 23)

Ao terminar o conto com a indagação, retomando em diferença o verso drummondiano “Trouxeste a chave?”, que compõe o poema “Procura da poesia”, Nascimento, com a pintura do aquário e o olhar do peixe, reverte a chave na dimensão de outras águas artísticas, no campo de experimentação da linguagem, do viver o mar das palavras e dos ventos, as sensações antes coagidas no invólucro de vidro, na perspectiva antropocêntrica. Também há um pedido para que o escritor sinta-se livre para encontrar a linguagem no equilíbrio sempre instável das marés, completamente diverso da estabilidade asfíxica do aquário. Nesse caso, enfatiza-se seu ir e vir que impede a fixação em um único espaço com o controle do leme das embarcações e do fluxo dos peixes. Assim, espera-se que o vidro do aquário quebre, rache, como espécie de acontecimento trágico, para que os corpos tomem posse de suas vagas ondas, do seu tempo fluido, sem o peso das horas fixadas em parâmetros e cálculos estipulados apenas pela visão centrada no humano. Há que se questionar essa cisão entre os homens e os animais, nomeadamente os peixes, entre o homem e a natureza, que faz com que tudo se volte como sombra e passagem de uma mão violentamente destrutiva.

Os peixes não se mostram seres domesticáveis, mas mesmo assim os habitantes da casa colocam-nos em aquários. Parece que tudo leva a cair na *hybris* social que explora tudo e todos; movimento cujo fim acabará encontrando a dimensão política nessa estética de Evando Nascimento. Aqui, são importantes as considerações do Brian Massumi (2017, p. 81) sobre

a política ensinada pelos animais: “A vida espreita na zona de indiscernibilidade do entrecruzamento das diferenças de todos os tipos e graus. A cada pulsação da experiência, com cada recombinação que ocorre, emerge uma nova variação no continuum da vida”.

No conto de Evando Nascimento, constata-se o esforço do próprio olhar reversivo do peixe como maneira de instaurar a crítica à antropomorfização social. Não há um canto privilegiado de observação, mas há cantos de onde centros são deslocados constantemente. É como se o texto de Nascimento nos exortasse a pensar outro tipo de leitura voltada para o cristalino do aquário, que exige que a percepção não se ocupe mais das mensagens do texto-fábula, mas invista nos limiares de mundos, nos vestígios sonoros dos peixes, no músculo do corpo do escritor que se curva para olhar o aquário. A chave dos mares também é um pedido para o leitor do texto de Evando que sonha com outros gestos corporais, numa amplidão do olhar que já não pode se acomodar à limitação imposta aos peixes.

No conto “Vida de aquário”, Evando Nascimento afirma o perspectivismo em seus jogos de espelhos. Digamos que o autor constrói um tipo de perspectivismo; não aquele exercitado apenas entre diversas vozes, mas o que se amplia na crítica à antropomorfia e deixa ver o mundo de variados cantos, portanto a partir de diferentes pensamentos-paisagens. É preciso ver o mundo por outras geografias, pois cada uma delas possibilita enxergar e sentir rostos, corpos humanos e inumanos, valorizar a vida em sua abundância de formas. Cada uma delas traz um glossário de valores e modos de observação das práticas sociais, das condutas dos animais e dos vegetais, a deslocar o aparato logocêntrico, pondo-o em crise.

É muito importante verificar como a geografia do aquário, no conto de Evando Nascimento, desloca valores enraizados e instaura a experiência em que o leitor, qual Narciso, não vai mais se mirar nas águas do mesmo rio, mas se defronta com os limites das águas represadas do aquário, a exigir um olhar reversivo. Nesse caso, Narciso não possui o espelho centrado no humano, mas é convocado a se rever no olhar do peixe, na sua dinâmica de sensações. E aqui evoco a contribuição de Eduardo Viveiros de Castro (2018, p. 21), que, no livro *Metafísicas canibais*, esboça os traços

conceituais do anti-Narciso: “Uma verdadeira antropologia devolve-nos uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos”. É uma proposta de leitura que nos leva “para fora da alcova sufocante do Mesmo”. (CASTRO, 2018, p. 23) Nesse sentido, a mudança da paisagem significa outro canto do mundo que se instaura, outro sentido que se ergue. Nesse aspecto, o escritor Evando Nascimento investe no seu nomadismo literário, que deixa os vestígios e os rastros na paisagem: caminha-se à procura de um sentido, porém ele sempre escapa, está sempre vagando, circulando incessantemente, num deslocamento constante do corpo por diferentes ambientes e climas, em espaços inquietos, com suas diversas sensações.

Entre esses deslizamentos de vozes e de corpos, vai-se produzindo a multiplicação dos “cantos do mundo” de Evando Nascimento, e chegamos, assim, ao segundo texto do livro *Cantos profanos*. Escolhido para compor nossa reflexão, no conto “Babel revisitada”, nota-se outra paisagem desenhada pelo escritor, com tudo que ela traz de rastro ético e estético para a composição de nossa leitura. Segundo as palavras do texto, “Inventaram então de edificar a Torre infinita. Desconheço de quem foi a ideia, se inspirada por Deus, homem ou outro qualquer vivente”. (NASCIMENTO, 2014, p. 21) Nessa citação de abertura do conto, dividido em nove parágrafos, interessa o recorte a ser feito na adjetivação da torre de Babel, descrita como infinita.

Na contramão da “Vida de aquário”, a primeira questão em destaque na construção babélica é o desejo de infinito, essa vontade de atravessar os céus, pois “furaria o teto das galáxias e tocaria o que não há (o princípio do Nada de onde tudo proveio)”. (NASCIMENTO, 2014, p. 21) Para tal intento, a torre tocaria o inconcebível, seria obra de um sonho humano de infinitude e deveria ser, portanto, “Infraleve”. Aqui, vemos como a escrita de Evando Nascimento se insere no debate contemporâneo sobre processos de criação literária.

O desejo de infinito, levantado pelo autor na revisitação da paisagem da torre, é muito relevante quando se pensa o processo criativo e se amplia em reflexões de cunho filosófico, na prática investigativa interessada em interrogar os jogos sociais e humanos. Considerável contribuição para

esse enfoque deve-se a alguns pensadores da modernidade, a exemplo de Michel Foucault (1990), no seu livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Seguindo a trilha do pensador francês, as noções de limite e de finitude fazem parte de um modo de se situar no mundo moderno, de fazer ciência e de criar artisticamente; dessa maneira, coloca-se como divisor em relação à racionalidade clássica. Segundo as contribuições foucaultianas, a torre do pensamento clássico mantinha seu alicerce de construção com base no parâmetro da infinitude e, nesse contorno, também se prefigurava o entendimento da criação artística.

No conto de Evando Nascimento, nota-se a reversão do princípio clássico norteador da base de construção da torre. Na “Babel revisitada”, descreve-se a queda do edifício que traz muitas significações e deixa significantes vestígios. A primeira delas é o declínio da geometria do infinito para a manifestação da potência do finito: dá-se a emergência do olhar diante do limite do corpo, situado no espaço e no tempo, na era pós-Revolução Industrial, assente no avanço da tecnociência, com sua forte indústria bélica, imersa na materialidade social e humana. Isso trouxe evidentes consequências para os campos da arte e da ciência ao considerar que os seres humanos vivem, trabalham e têm a sua linguagem, com aspectos que caracterizam seu modo de ser no mundo. Mas não só isso: a vida traz seu limite.

Na torre revisitada por Evando Nascimento, constata-se a transfiguração de valores: a linguagem que antes era avaliada apenas em sua dimensão infinita, numa vertente diacrônica, com a queda da torre, permitiu a reavaliação do valor do finito. (FOUCAULT, 1990, p. 355) Com o declínio da construção babélica, constata-se a morte do olhar voltado apenas para a transcendência e, para o criador, enfatizam-se os limites do seu corpo e de sua linguagem, a exterioridade em que o homem aparece como finito, enredado em espessuras sociais, no dínamo das palavras e de suas injunções de poder, com seus imperativos históricos, vindos da descoberta e da força do inconsciente, com suas repetições em diferença: “Logo após a derrocada, nos dispersamos sobre a face do minúsculo globo e voltamos a construir, dessa vez, porém, tendas isoladas, choupanas, abrigos, chalés, modestas residências, sobrados de no máximo dois, três

andares”. (NASCIMENTO, 2014, p. 23) Mas a configuração do limite não se restringiu à arquitetura das casas, pois se impõe como diretriz para se pensar também os procedimentos artísticos e sua exortação aos leitores: “Durante milênios, não sobreveio a tentação funesta, e, para os mais talentosos, a restrição foi liberdade. É mais fácil criar a partir do que tem limite do que do infindo – um enorme vão”. (NASCIMENTO, 2014, p. 23)

Na paisagem da torre caída, surgem também outras questões: primeiro, ela teria sido fruto de um edifício predominantemente falocêntrico: “Entre engenheiros, mestre de obra e operários, de ambos os sexos, embora predominasse, como é frequente nesse tipo de empreitada, o elemento viril”. (NASCIMENTO, 2014, p. 21) Mas esse não foi o único problema da torre: “Como não tinha hora para terminar, acabamos findando antes do prazo e precisamos nos reproduzir para garantir a continuidade do Projeto. Com o passar dos anos, nos multiplicamos numa espiral de noventa e nove”. (NASCIMENTO, 2014, p. 22) Essa multiplicação não foi levantada no cálculo do alicerce e, nessa espiral de “noventa e nove, depois novecentos, novecentos e noventa, em seguida mil, mil e um, mil e cem, um milhão, até perdermos a conta” (NASCIMENTO, 2014, p. 22), a torre tombou.

Mas não foi apenas esse edifício de Babel que caiu. Outras torres, em diferentes paisagens, voltam com as mortes e rumores de outras vozes, numa repetição em diferença. As Torres Gêmeas são vestígios de forças que retornaram e produziram muitas mortes: “Agora, depois de incontáveis gerações, voltaram rumores do Ocidente ao Oriente, sobre gigantescas torres, algumas até geminadas, e já há os que se preparam para a queda, antes mesmo da conclusão. Puro mito”. (NASCIMENTO, 2014, p. 23) Dos escombros da arquitetura babélica, surgem os vestígios da pintura de um objeto que só pode ser lido via rastro, que suscita a presença fictícia de um objeto para sempre ausente. Assim, a arte de Evando Nascimento situa-se numa zona límbica que permite que algo seja desenhado, imaginado como uma cena ausente: a torre caída. Desse modo, o conto despede-se do terreno de um artefato representacional, mimético, baseado numa referencialidade puramente concreta, para um jogo de vestígios entre algo que se diz, mas apenas como ruína.

A queda da torre traz outro problema: herdamos um pensamento sobre a arte no qual as imagens impõem-se como autossuficientes, autônomas, “privilegiando a forma sobre as forças. Como se elas – as imagens – não resultassem, afinal, de forças. Veja as consequências desta concepção em todo o tipo de hermenêutica”. (GIL, 2016, p. 10) A questão com a qual o conto nos interpela é como sair da constatação da queda da torre e como tomar posse de seus vestígios como vontade criadora. Interessa mesmo ir além da verificação da queda, com seu enorme vazio e inúmeras perdas. Agora, é entender algo que se passa na ordem do vestígio, do ínfimo, e sua capacidade de produzir outras paisagens, consequentemente outros modos de habitar o planeta. As paisagens podem e devem tomar posse das forças da vida e, quem sabe, reinventar e expressar os vários cantos do mundo.

No encontro entre os mares e as ruínas da torre, reescreve-se a história, para além de um entendimento linear da temporalidade. As torres se repetem e também suas quedas, porque as forças retornam, muitas aliadas à prática da destruição, do artefato antropocêntrico que maneja a natureza sem nenhum tipo de limite, como numa torre de petróleo que cava fundo e destrói mares e biosferas. Assim, nos dois contos, o que há é um apelo para que a vida seja desejada na sua mais alta voltagem, para reverter a pulsão de morte que atravessa nossos tempos. As formas trazem forças. Precisamos urgentemente reinventar nossas paisagens. Eis o que nos diz a ética e a poética de Evando Nascimento.

À guisa de conclusão, para finalizar este ensaio, recorro ao texto “A doçura das plantas”, que traz uma epígrafe com referência ao mata-pau ou figueira-vermelha, “uma árvore da família moráceas, nativa do Brasil, umas das que se comportam como estranguladoras”. (NASCIMENTO, 2019, p. 139) O texto está dividido em duas cenas: a primeira cena descreve exatamente o processo de germinação da árvore sobre outra árvore; como uma planta trepadeira, cresce em volta da hospedeira até sufocá-la: “Sem que a outra possa reagir, acaba por fincar ao solo, depois aos poucos vai distribuindo os laços de finos troncos, ao modo de cipós, uns sobre os outros, numa ordem insuspeita”. (NASCIMENTO, 2019, p. 139) A primeira

cena reporta, segundo o autor, uma escrita caótica: uma vegetação que se alimenta da força e da vida de outra: “Por um lado, suga os nutrientes do solo, privando a companheira de sustento. Por outro, aperta os laços cada vez mais fortemente, até o estreitamento máximo, depois do qual nada. Pode-se chamar isso de caligrafia da morte”. (NASCIMENTO, 2019, p. 140) São processos de devoração nos quais a vida come a vida. Uma transmutação de seiva e de energia. Também uma escrita se alimenta de outra e vai desenhando, em processo constante de transmutação de forças e de valores, um contracanto, uma polifonia de ramos sonoros que nasce a partir da melodia principal, reverte seus sons e cria outras ramificações.

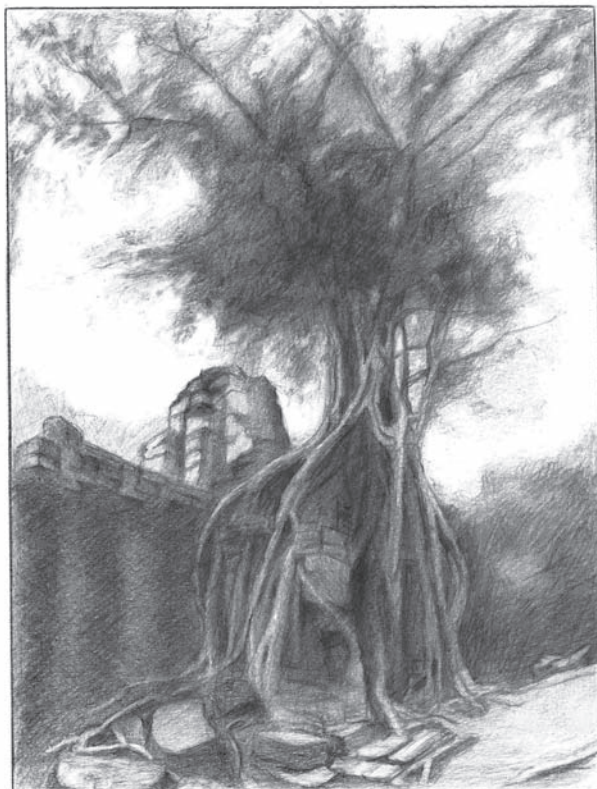
Já a segunda cena remete a outro processo criativo: trata-se de procurar uma pedra ou um monumento abandonado e lançar sementes ao vento, a esperar que dali brote a árvore: “torcer para que chova nos próximos dias e a coisa medre com vigor. As ramas se fixam aos poucos na pedra bruta ou monumental de forma inofensiva, espalhando-se firme e desordenadamente sobre a rígida superfície”. (NASCIMENTO, 2019, p. 140) Apostando nas injunções do acaso e na potência da natureza, espera-se que a construção em ruína, ou a pedra, seja coberta “por uma escrita vegetal, chamada de fitografia, a ponto de rachar. Mas a escultura final se eternizará, desafiando futuras interpretações, que deverão dar conta desse híbrido planta e mineral”. (NASCIMENTO, 2019, p. 140) É aqui que o contracanto de Evando Nascimento se delinea fortemente: uma fitografia que devore a escrita centrada no puramente humano e deixe ver outras paisagens, diferentes formas de sentir o mundo.

E a linguagem das plantas são os rastros e vestígios que elas deixam em toda parte: folhas, galhos, gravetos, cipós, raízes expostas ou ocultas, ramos, caules, ramas, cascas, frutos, espinhos, caroços, sementes, pigmentos clorofílicos, como pequenos ideogramas ou hieróglifos para nossa decifração. (*Fragmentos do diário lítero-visual*, 2020)¹

1 *Fragmentos do diário lítero-visual* é uma produção escrita por Evando Nascimento, na qual ele pensa sobre a prática dos seus desenhos-escritos ou pinturas-escritas. Esse material, ainda não publicado, foi cedido gentilmente pelo autor.

Nos ecos dessas palavras, de quem sabe tão bem retratar a fitografia nas lentes de seus pincéis, reforça-se a estética e a poética de Evando Nascimento. Vestígios da escrita da vida em suas pulsações.

Figura 3 – Desenho de Evando Nascimento



Fonte: Nascimento (2019, p. 141).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, n-1, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

GIL, José; ALMEIDA, Emília Pinto de. *Saber dizer, ousar exprimir: conversa com José Gil a propósito da écfrase*. *eLyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoeitics, Porto, n. 8, p. 41-56, dez. 2016. ISSN: 2182-8954. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/151/169>. Acesso em: 8 dez. 2016.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

MATISSE, Henri. *Femme avant aquarium*. 1921. Disponível em: <https://fr.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-5ZKCRE>. Acesso em: 7 jul. 2020.

MATISSE, Henri. *Poisson rouge*. 1911. 1 original de arte, óleo sobre tela, 140 x 95 cm. Disponível em: <https://fr.wahooart.com/@/8XXEHR-Henri-Matisse-Poisson-rouge>. Acesso em: 7 jul. 2020.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

Habitar e repartir o espaço textual: a natureza delirante em Evando Nascimento

EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO

Introdução

Este capítulo se atém à primeira obra de ficção de Evando Nascimento, *retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*, de 2008, lançado pela Record. Os outros livros que se seguiram comprovam um alto grau de coerência estética da produção em andamento. A investigação em torno do eu, que se inicia de modo dominante, prossegue com persistência nos outros livros. Se, no primeiro, o autor assumiu a tarefa de esmiuçar a reflexão pessoal e assim compenetrar-se em si mesmo, nos outros a escrita em primeira pessoa incorpora a alteridade de personagens muito diversos, sem deixar de falar sobre si mesmo, mas, nestes, o eu ortônimo não é mais o fator principal: ele é apenas um entre outros. A partir daí, Evando se tornou, a meu ver, um especialista no manuseio da primeira pessoa, e isso só foi possível por causa da imersão pessoal da primeira incursão literária. O mergulho no universo particular de *retrato desnatural* propiciou ao escritor a saída da

fixação autotélica para adquirir o saber de pensar a introversão de outros seres, inclusive não humanos, como Deus, Diabo ou Cão. Logo, o aprendizado do autor, ao terminar o ensimesmamento da obra inaugural, ganhou enorme destreza em sair de si e pensar no lugar do outro.

Depois de ler os livros posteriores, ao retornar ao primeiro, noto que o diário foi bem mais do que um preparo para o contista. *retrato desnatural* se tornou, para tentar dar a dimensão da envergadura dessa estreia, uma erupção vulcânica que desvelou o grau zero dos gêneros, para que, depois, o magma se solidificasse em contos e, por isso mesmo, os livros de contos seguintes retêm o calor e a queimadura da explosão primordial. Não à toa, um dos textos se chama “erupção (laivos)”. (NASCIMENTO, 2008, p. 204)

Quero agora apontar para uma contradição patente na nascente crítica literária do livro. Antonio Cicero, na orelha, chama atenção para uma impressão de leitura sua: a “extrema legibilidade” da escrita, que, ao contrário da “amorfa típica de grande parte da literatura contemporânea”, soube dar ao seu material uma “unidade profunda” ligada a seu teor pensante. (NASCIMENTO, 2008) Já Leyla Perrone-Moisés (2012) insere *retrato desnatural* dentro de uma corrente da literatura contemporânea que ela intitula de “literatura exigente”, desconfiada do “eu”, do narrador, das histórias, da literatura como instituição e da escrita como representação. João Cezar de Castro Rocha (2015) reforça o traço de suspeição ao ler no título um curto-circuito de sentidos, pois o retrato de Evando retira o compromisso com a verossimilhança e cria um mosaico de máscaras, uma deformação que se assemelha às telas de Francis Bacon, um dos vários artistas comentados no livro.

Assim sendo, Cicero menciona a legibilidade, claro que levando em consideração o fato de o livro estar “muito longe de constituir uma obra convencional”, Leyla Perrone-Moisés aponta uma literatura exigente e desconfiada e João Cezar de Castro Rocha nota a desnaturalização do retrato autobiográfico. Creio que é a combinação de legibilidade e desconfiança que comprova a acentuada conjunção de habilidade formal e ensaísmo. Para explicar minimamente a reunião dos dois fatores, é preciso levar em consideração a intensa relação entre a literatura, a teoria literária e a

filosofia no século XX, que, por razões peculiares, tornou-se pura e simplesmente “teoria”. (DURÃO, 2011, p. 13-34) Devido às tensões próprias da filosofia de sair de paradigmas metafísicos e tomar consciência de seu próprio meio, a linguagem, a literatura moderna tornou-se para ela um elemento nuclear para a necessidade de reformulação de todos os idealismos e valores hierárquicos. A literatura deu à filosofia um lugar de reflexividade formal para a desmontagem das falácias metafísicas. Estou me referindo a autores como Flaubert, Hölderlin, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Proust, Beckett e Borges. Foram especialmente esses nomes que se tornaram centrais dentro de uma problemática pós-metafísica. Para ser claro, uma certa literatura serviu como ponto de virada do paradigma epistêmico. O debate atingiu outras disciplinas, reformulou a própria teoria literária, que, de início, não continha muitas preocupações filosóficas, e constituiu aquilo que passamos a chamar de teoria, isto é, uma reflexão interdisciplinar em torno de impasses da modernidade e da pós-modernidade cujo modo de proceder é regido pela negatividade, quer dizer, pela suspensão de categorias fixas, pelo trabalho em torno da própria indeterminação conceitual e desconfiança do sentido. A literatura moderna deu a esse modo de proceder um primeiro trajeto percorrido e indicou percursos a seguir.

Tal virada epistemológica é bem conhecida e repetida. O que pretendo salientar é que a teoria, muito especialmente a teoria dos anos 1960 a 1990, que muitos chamam de teoria francesa pós-estruturalista ou, mais genericamente, pós-moderna, tornou-se basilar no debate público internacional e necessariamente atingiu as artes. É a partir desse ponto que se dá uma certa inversão de relação entre teoria e literatura. Se, inicialmente, tinha sido a literatura o ponto de partida da teoria, em tempos pós-modernos foi a teoria que passou a indicar percursos para a literatura. Como Evando tanto insiste, não se trata de influência, e sim de confluências (NASCI-MENTO, 2008), em que o trajeto de uma leva a outra. A literatura pós-moderna em geral se tornou, por conseguinte, *pós-teórica*, mesmo que diferentes escritores sejam mais ou menos conscientes desse processo e lidem com ele explicitamente ou não.

No conjunto de autores que elencou, Leyla Perrone-Moisés (2012) reconheceu no autor em questão “o mais ensaístico de todos”. Fabíola Padilha (2012, p. 211) considera que o diário é uma “cartografia temporal” que exhibe as “pantomimas do a(u)tor a exhibir suas múltiplas ‘interversões’, redefinindo a tarefa mesma de autoengendramento pela escrita”, e Wallysson Soares (2019, p. 31) observa que “a metalinguagem da escrita evandiana, ao longo do *retrato desnatural*, sublinha diversas vezes o nome diário, este ‘gênero dos gêneros’ que surge como um *anticonceito* e que revira o estado das coisas”. De fato, Evando, especialmente nesse livro, é inegavelmente um dos escritores mais marcados pela presença da teoria, tanto no plano mais visível de seu discorrer ensaístico quanto no plano ainda mais interessante de sua elaboração formal: na condução singularíssima de partes e seções, na configuração epigráfica, na economia citacional, na datação diarística e no denso jogo com grafismos que subverte convenções da escrita. Evando é um dos autores que mais se aproveitam da consciência teórica francesa aberta por noções como rastro, assinatura, escritura e intertextualidade para explorar criativa e avidamente tais dimensões do texto literário.

Acho difícil, portanto, questionar que *retrato desnatural* seja uma literatura pós-teórica, motivo pelo qual faz parte daquilo que se rotulou e se configurou como autoficção. E entre os exemplos de autoficção que se foram multiplicando ao longo dos anos, com muito custo alguém vai encontrar um livro tão denso de astúcias e estratégias de escrita como esse.

Delírio

Daí a surpresa de Antonio Cicero em constatar que, apesar de todo o acúmulo de aparatos formais e reflexivos, haja legibilidade. Penso que isso ocorre por dois motivos. Primeiro, todo o aparato técnico mobilizado não foi feito para dificultar nem incomodar a leitura; antes, para acompanhá-la. As idiossincrasias gráficas se tornam uma verdadeira companhia. Segundo, o ensaísmo de Evando é sempre claro e explicativo, nunca hermético. Contudo, ele é cheio de *ataques ao senso comum* – aliás, essa

é uma tarefa incansável a que ele tanto se dedica, em consonância com seu caráter pós-teórico, e não para de trabalhar em ambiguidades, jogos verbais e indeterminações conceituais. Isso deveria ser um componente desfavorável para o leitor e, no entanto, não é, porque o ensaísmo de Evando é claro até e especialmente quando é complexo, isto é, ele introduz e traduz bem os momentos em que atravessa territórios de complexidade. Certamente tal esforço explicativo não diminui nem um pouco os muitos obstáculos que a crítica precisa enfrentar, pelo contrário. Nesse sentido, ele, sabiamente, como bom escritor cioso de seu ofício, consegue atrair leitores e dificultar a crítica.

Um outro elemento central do livro nem a orelha curta de Cicero nem outros resenhistas mencionaram: na verdade, o livro começa com versos em que não se encontra clareza de sentido e, no último capítulo do livro, denominado “Restos”, há uma verdadeira plethora de sucatas verbais amontoadas. Esses são os momentos propriamente *delirantes* do livro. Tem-se, então, um contraste entre relatos ensaísticos e seções mais extravagantes, que ocupam especialmente o início e o fim do conjunto. O próprio autor esclarece que gosta da “rara conjunção de [...] disciplina e delírio”. (NASCIMENTO, 2008, p. 248) Num outro fragmento sobre a emulação que um artista faz do outro, é dito que “na literatura/na vida, ficção ou ensaio, só conta o reescritor. escrever é reescrever desmesuradamente. ou ainda, noutro plano, transcrever”. (NASCIMENTO, 2008, p. 146) A prática vertiginosa dessa transcrição que entra em contato com a invenção de um escritor para potencializar a invenção da própria escrita, que é também uma reinvenção da própria vida, é uma escrita de si; em suma, essa verdadeira orgia artística é delirante. Não à toa, o título do fragmento se chama “Delírios (sinuosos)”.

Para entender a contradição estonteante entre disciplina e delírio, lucidez e loucura, vale citar um poema do livro e a epígrafe de um capítulo. Iniciarei com o poema:

realismo
(*snapshots*)

ao contrário do dito
a vida não é sonho
nem teatro a vida
a vida no duro é real
teatro sonho delírios
são atos numa vera
seqüência i-material:

(s/d) (NASCIMENTO, 2008, p. 17, grifo do autor)

O poema de versos curtos e uma maioria de palavras também curtas nega que a vida seja um mero sonho ou que seja a tradicional noção medieval e barroca do *theatrum mundi*. As conjunções alternativas “não” e “nem” estão simetricamente ligadas à anadiplose da palavra “vida”; a negação do predicativo reforça o sujeito repetido. Quando ele explica tal negação, entende que “teatro sonho delírios” são diferentes atividades dentro de um curso de ações que não é material. A palavra “i-material”, separada pelo hífen, reforça o duplo sentido do prefixo “i-”, de negação e imersão. Tais atos negam um materialismo positivista e mergulham na matéria. O que se percebe é que tendências idealistas e espiritualistas que propõem uma falsa realidade são descartadas e a realidade do “teatro sonho delírios” é aprofundada, sendo, curiosamente, somente a palavra “delírio” a única dessa tríade no plural, pois, pelo que se supõe, delírios são nebulosos e não podem sequer ser unificados. O título apresenta a palavra inglesa “snapshots”, também no plural, que significa aquele instantâneo fotográfico que não foi preparado e capta um elemento súbito do cotidiano. Forja-se uma relação complexa do título com a palavra subtítulo entre parênteses, em que o realismo aqui pensado não é o movimento literário, é a potência súbita do instante vital, na qual se revela o elemento estranho e delirante. O verso em que se encontra, precisamente, o meio do poema está em itálico, “*a vida no duro é real*”, o que acentua a aspereza da existência contrária à docilidade do devaneio e, no entanto, o centro do verso, e de todo o poema, “*duro*”, contém precisamente o núcleo do elemento i-material do delírio.

Agora cito a epígrafe do segundo capítulo, chamado “Pedaços”. Ela é do próprio autor (ou melhor, “o a(u)tor”, autor-ator, como consta escrito, forte indício de consciência performática da autoralidade): “*reescrever dá uma lucidez que desnorteia*”. (NASCIMENTO, 2008, p. 81, grifo do autor) O verbo “dar” está aqui num sentido bem específico de “provocar”, “ser a razão de”, que comumente está ligado às drogas – exemplos: “dar um barato”, “dar onda”. No caso, o ato de reescrever é visto como uma espécie de alucinógeno que produz o efeito de lucidez, significando que não é uma droga entorpecente, é uma droga ajuizadora. Porém, mais ainda, é uma lucidez que desnorteia, em vez de orientar. Vê-se na frase uma série paradoxal que percorre voltas e, em si mesma, já produz um desnorteamento. Essencialmente, o paradoxo central é que não há oposição entre lucidez e embriaguez: a lucidez pode tocar no delírio, especialmente na atividade da escrita literária.

Estrutura

A contradição desnorteante é uma boa porta de entrada para a leitura da intrincada estrutura formal do livro. Ele se reparte em seis capítulos, todos com epígrafes. E, para começar a dissertar sobre a forma de distribuição de partes e pedaços de texto, é imprescindível iniciar notando um aspecto bem astucioso da composição e atordoante para o crítico que queira produzir uma análise imanente. Primeiro, o livro apresenta diferentes regras de composição para cada capítulo, o que sugere uma impressão de ordem, por mais que cada regra seguida contenha estranhamento para o leitor comum. Porém, todas ou quase todas as regras formais que o autor-ator se impôs para cada parte contêm exceções – “sempre há uma ‘quebra’ nas regras, de uma forma ou de outra”. (SOARES, 2019, p. 42) Por conseguinte, qualquer afirmação cabal que o crítico faça do enquadramento formal de cada parte pode conter um ponto fora da curva, o que burla intenções de tipificação. Ainda assim, as exceções tendem a ser mais raras nas partes mais estáveis; nas instáveis, a regra se decompõe.

O livro inicia com uma epígrafe do autor e outra de Montaigne:

*pedaços
talvez de uma
vida que se faz de
instantâneos
(snapshots)*

*...car c'est moi que je peins
michel de montaigne, essais*

(NASCIMENTO, 2008, p. 5, grifo do autor)

A palavra “snapshots”, que já vimos como subtítulo entre parênteses no poema analisado, aqui se repete também entre parênteses. O poema epigráfico é de certo modo uma explicação da palavra, que serve para sinalizar a proposta do livro inteiro: trata-se de uma composição em parcelas sobre uma vida despedaçada por uma série de instantâneos. Em termos concretos, todos os capítulos se compõem de fragmentos de uma ou mais páginas. É uma composição de fragmentos textuais ensaísticos, em sua maioria. O modo formal de apresentação dos fragmentos é que varia entre os capítulos. Os fragmentos, enquanto ensaísticos, dissertam sobre algum objeto, mas sem neutralidade: não só o ponto de vista do escritor sobressai como cada objeto serve para a perquirição do próprio eu. Em outras palavras, são ensaios diarísticos, o que justifica a citação de Montaigne: ela aponta para o componente estritamente pessoal do ensaio.

Porém, se Montaigne, enquanto fundador do ensaio, imprime um forte matiz personalizado, o desenvolvimento posterior do ensaio não obedece necessariamente a tal intimismo. Contudo, Evando, ao gerar um composto indissociável de *ensaio e diário*, sobredetermina o fator pessoal – um exemplo clássico novecentista dessa modalidade é o *Diário íntimo*, de Henri-Frédéric Amiel (1967), escrito entre 1839 e 1881. Outro aspecto da epígrafe de Montaigne é que a pintura do eu não só remete para toda a rica e tradicional interconexão entre literatura e pintura (*Ut pictura et poesis*, de Horácio) como indica o lado propriamente artístico da obra, tanto na grande quantidade de ensaios sobre artes plásticas, no nexos intrínseco entre arte conceitual, arte concreta e grafismos no livro, como, por fim, no desmembramento textual fragmentário do *retrato* do

eu, nada autobiográfico. A poesia (o livro literário) é como a pintura, pintura essa que é o autorretrato deformado do autor-ator, criador da obra, que não é o que é – “eu sou quem não sou”. (NASCIMENTO, 2008, p. 167)

Cada capítulo propõe diferentes séries de fragmentos. Todos eles são intitulados com uma palavra só, com exceção do primeiro, “escrevendo no escuro”. Este é feito quase só de versos. O título sugere que a primeira parte do livro é uma espécie de caos original poético e obscuro a partir do qual toda a sequência vai tomar forma preponderante em prosa. Um dos poemas, “órbita cega (cildo meireles)”, serve como indício para abordar a primeira parte.

a sombra a brecha
o caos original
é cinza então fez
a luz prévia
à forma da fôrma

tatear tatear tatear
modos de sentir
atos de tanger

o espelho nada
mostra além deste
invisível lugar
onde tudo desfaz
o material do inorgânico
a vida sem visão
o que oculta
e mostra
a fartura na
- *subtração*

(NASCIMENTO, 2008, p. 34, grifo do autor)

Embora só diga explicitamente o artista do título, o poema se refere à obra *Espelho cego*, de 1970, de Cildo Meireles, feita de um espelho substituído por massa de calafate, sugerindo ao público um reflexo não de imagem visual, mas de imagem tátil, pois a massa serve para ser manipulada, logo, modificada. (ALMONFREY, 2012, p. 420-421) No poema, a

repetição da palavra “tatear” reforça a atividade supostamente primitiva e infantil de reconhecer objetos com as mãos. No poema, o jogo de mostrar e ocultar, tornar visível somente o invisível escondido, cria um curto-circuito entre materialidade sensível e imaterialidade invisível, como já foi visto no poema anteriormente analisado. A cegueira tateante, evidenciada na estrofe central, que é um outro modo de ser pensante, um pensamento sensível, originário, conduz o procedimento do capítulo todo, que, por ser feito de versos, em comparação com a prosa, é regido pela subtração do contínuo linear textual, cujo termo, inclusive, está recuado para frente em itálico, isto é, extraído do espaço sequencial dos últimos cinco versos progressivamente encurtados. Nesse sentido, o poema no primeiro capítulo é uma antiprosas tática, “a luz prévia/ à forma da fôrma”, que privilegia a sensibilidade vocabular, a disposição formal das palavras, deformando o espelho do fluxo de ideias, interrompendo-o.

O segundo capítulo, “pedaços”, cuja epígrafe já foi mencionada, é o menor de todos, feito quase todo de pequenos parágrafos de uma ou duas páginas com também pequenos adendos diversos, diálogos reflexivos, “falas” interventivas iniciadas por travessão. A temática deles está ligada a preferências e interesses do escritor. Tais escolhas sempre justificadas e refletidas se enunciam para formar um quadro complexo do olhar ético, estético, político e existencial do eu retratado. A exposição constante das predileções, quase sempre se comparando com algo mais comum, a ser colocado de lado, vai costurando um pensamento de escritor que o leitor é convidado a conhecer e com ele conversar - “prefiro vidros a espelhos” (NASCIMENTO, 2008, p. 96); “não mais o fragmento, pressupondo o todo fundamental, mas o pedaço, perdido, desgarrado, alucinado” - aliás, uma boa explicação para o entendimento dessa parte (NASCIMENTO, 2008, p. 103); “mais além de hibridismos, místicas mestiçagens, pálidas androgínias, captura-me a anfibologia”. (NASCIMENTO, 2008, p. 91)

A experiência de ler o ensaísmo constante do livro é a de uma conversa infinita. Evidentemente, o leitor pode se identificar ou não com tais preferências, acompanhar ou não suas reflexões, posicionamentos e justificativas; contudo, a meu ver, o mais interessante está sempre no trabalho

formal do entorno do que é dito, e não tanto no que é dito. Evando se arrisca a expor prolificamente suas opiniões, investir sua inteligência em defendê-las, mas o ruído polêmico serve, de certo modo, como dissimulação do trabalho formal de um árduo arranjo extremamente variado de *pedaços* de textos que constituem o livro como um todo, os quais estou procurando salientar.

Embora, aliás, o enunciado disfarce a enorme elaboração dispositiva da enunciação, há também lances incessantes de falsas ou verdadeiras chaves de compreensão dela. Eu diria que o livro aposta num excesso de chaves de leitura de si mesmo, que atordoia, *desnorteia* voluntariamente o trabalho da crítica que ou periga em homogeneizar tudo rapidamente, ou tentará assimilar passo a passo a quantidade de piscadas de olhos que precisa digerir e encontrar algum critério de seleção das mais determinantes. É o que Antonio Cicero chama de “pistas falsas, pistas quentes” na orelha.

O terceiro capítulo tem o título mais abstruso nesse sentido: “*Intervenções*”. Como Evando é um inventor de palavras, essa é a que se destaca como desafio para a impossível decifração do livro. O capítulo começa com um retorno passageiro ao verso, num longo poema que joga com palavras de diferentes prefixos e serve para confabular sobre o termo. Também curto, esse é o capítulo mais variado em termos formais, pois alterna ensaios um pouco mais longos que o capítulo anterior com poemas, inclusive poemas que podemos chamar de concretos (NASCIMENTO, 2008), que, muito importante sublinhar, é o único, salvo engano, que não repete a forma de titulação constante feita de uma palavra sobre outra entre parênteses. Neste, o título, em forma de minipoema, é “da série/ warhol’s/ serial selves’/ killer” (NASCIMENTO, 2008, p. 127), em que a obra serial de Andy Warhol serve como espelho de seu autorretrato literário mortal.

Precisamente por isso vale a pena falar sobre três constantes formais que atravessam todo o livro no assunto desse capítulo, porque ele incorpora, na sua variabilidade quase informe, uma espécie de resumo da totalidade, de centro que se esvazia e se torna meio, mediação. A primeira é a disposição das epígrafes e dedicatórias. Já analisei as duas epígrafes do livro inteiro – uma do autor-ator e outra de Montaigne –, que

são seguidas de três dedicatórias: uma aos pais (uma das constantes temáticas do livro é o acompanhamento dos últimos momentos de vida da mãe), outra à amizade, outra aos leitores. A disposição numérica triádica combina com a repartição dos seis capítulos visíveis no sumário, lidos na sequência. Em seguida, todo capítulo é precedido de uma epígrafe do a(u)tor, com exceção da segunda (de três) epígrafe do quinto capítulo, que é de autoria do diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, sobre seu gosto por “trabalhar com o impossível” (NASCIMENTO: 2008, p. 257), que vai ao encontro da realização singular da composição extravagante. Ao longo dos diferentes capítulos, alguns fragmentos são brindados com epígrafes de diferentes artistas e escritores (na página 101, encontrei o clássico líder político romano Júlio César), outros com dedicatórias a amigos, geralmente do meio literário e artístico brasileiro. Tais epígrafes se tornam essenciais e não meros acréscimos ao fragmento. Trazem uma multidão de outros autores para participar do autorretrato. Tais autores não são somente objeto de reflexão, mas são, epigraficamente falando, o pressuposto das epígrafes e participam decisivamente do excesso de subentendidos do livro.

A segunda constante é a abolição das maiúsculas em todos os textos, inclusive no título da obra, em todos os subtítulos e mesmo no nome dos autores citados. Essa minúsculização de todas as palavras exerce um papel de horizontalizar e desierarquizar todo e qualquer assunto. Ao lado da abundância de grafismos e disposições peculiares, a ausência de maiúscula é mais uma operação de tornar familiar o estranhamento de recursos textuais especiais.

A terceira constante considero a mais relevante. É, a meu ver, o principal constituinte singularizante da obra. Eu me refiro à escolha sistemática do autor de dar a todos os fragmentos poéticos e ensaísticos um título de uma só palavra e um subtítulo também de uma só palavra entre parênteses. (NASCIMENTO, 2008) Já me referi à exceção da página 127; na página 150, o subtítulo possui duas palavras, pois é uma expressão: “silvos (salvo se)”, o que ocorre em outros momentos.

A palavra entre parênteses ora comenta, ora desdobra, às vezes até contraria o título primeiro. Ela é um verdadeiro suplemento que modifica essencialmente o elemento principal. Nada poderia ser mais disseminativo do que abalar a soberania do título com um outro acompanhando-o entre parênteses. Os parênteses, inclusive, são responsáveis pela destacada confusão poética entre as duas palavras, *pois ele é uma espécie de cochicho suspensivo que desnorteia o reino do título único no ouvido do leitor*. Na profusão da diversidade de sentidos que a segunda palavra parece cumprir, o que prepondera é a indecidibilidade da titulação. Tal procedimento demonstra atestar, no autor, a intenção clara de sempre desafixar o pódio, a superioridade, a elevação de qualquer inscrição sobre outra. Esse é um componente regular que acompanha o leitor em toda a trajetória da leitura e vira uma espécie de companhia íntima. A indecidibilidade da titulação da série de fragmentos em *retrato desnatural* confirma a tensão entre a legibilidade e o delírio: ela acostuma o leitor com um elemento estranho que, paulatinamente, vai se tornando familiar.

Se, no livro inteiro, Evando investiu na invenção e no uso determinante da palavra “interversão”, se o livro inaugura a atividade da intersversão, é nesse procedimento que ela fica mais clara. Merece ser citado na íntegra um fragmento dentro do primeiro fragmento do capítulo (feito de versos), pois parece estar dentro porque não configurou uma página à parte e, por conseguinte, transgride mais uma das regras do livro:

auto-entrevista (relâmpago)

p- o que o fez adotar como ferramenta a *intersversão*?

r- sempre fui fascinado pela palavra *intervenção*, acho-a mesmo o lugar de passagem, o reverso, entre o século 20 e o 21. mas ela ainda contém um sentido policialesco que incomoda muito, daí *intersversão* que seria um modo de intervir sem ‘intervir’, de agir sem interagir no sentido banal e programado que a ação do verbo passou a ter, atuando então segundo outras forças e performando outras senhas, intersversão é um objeto ou palavra-achado, pronta para usar à vontade, taí... (NASCIMENTO: 2008, p. 115)

Explicitando um diálogo consigo mesmo, compreendido como autoentrevista instantânea, o autor explica que *intersversão* é um contraponto que radicaliza o sentido afirmativo de intervenção, que, por ter um elemento policlesco, se tornou inoportuna. O trecho joga com os itálicos: ora no prefixo, ora no radical. Na pergunta, o itálico se aloja no prefixo, seguindo o título do capítulo; na resposta, no radical, para diferenciar de “intervenção”, que estava em itálico anteriormente. A dança dos itálicos é pertinente; contudo, é também mais um artifício gráfico: ela é uma intersversão do modo de escrever, aponta para a falsa naturalidade da letra cursiva.

Intervenção vem do latim *interventionem*, nominativo *interventio*, e quer dizer “interposição”, e o verbo, *intervenire*, significa literalmente “vir entre”, “interromper”, *venire* é “vir, chegar”. Interverter, diferentemente, viria de *vertere*, “girar, voltar, curvar”, não à toa a mesma raiz de *verso*. Não é interpor-se, não é caminhar em direção ao meio, é fazer um retorno, um giro, um desvio no meio. *Intersversão* (que, agora, repete o *r* aliterado, o que não ocorria em “intervenção”) é dar uma volta desviante no meio, isto é, exatamente o que o livro produz quando altera radicalmente as convenções de gênero, repartição e grafia. *Retrato desnatural* subverte várias naturalizações do ambiente textual: “o meio excede seu meio/ doando o que não tem”. (NASCIMENTO, 2008, p. 114)

Agora posso considerar melhor o duplo título. A palavra entre parênteses *interverte* o título, literalmente, isto é: ela promove uma inter-relação transgressiva com a palavra título, *de modo que todo título de fragmentos do livro é um minipoema de dois versos em que uma palavra interverte a outra, uma é o verso da outra, e o duplo título interverte o fragmento inteiro*. Por isso, a tensão entre a legibilidade e o delírio se condensa na intersversão entre o duplo título versificado e o conteúdo de todos os fragmentos do livro. *A introversão diarística é feita de intersversão poética, desnaturalizando a prosa autobiográfica*.

É no terceiro capítulo, cujo título é “*intersversões*”, no plural, que há a exceção à regra da página 127, feita de poemas concretos em torno da construção e desconstrução do eu. Seu título, único que não obedece a

regra, é já uma radicalização da poetização do título, pois é um minipoema mais longo do que o duplo título (feito de dois versos), pois ele é feito de quatro versos. O fragmento de exceção, então, por sua vez, interverte todos os outros, seja pela transgressão da regra geral da titulação, seja pelo trabalho *verbocovisual*, que reforça ainda mais o contínuo ataque ao romantismo autobiográfico.

O quarto capítulo, “respirações”, mais longo que os anteriores, é ao mesmo tempo o que mais seguiu sua própria regra configurativa e o mais estranho. A forma do fragmento aplica, além do duplo título, mais uma artimanha com títulos: os pequenos parágrafos são todos intitulados, todos iniciados por uma palavra em negrito seguida de dois pontos, que, de certa forma, funcionam como palavras-chave - “Evando escreve uma espécie de dicionário desnatural”. (SOARES: 2019, p. 32-33) A leitura dos primeiros pode ser custosa, porque há uma desestabilização do parágrafo, que agora parece algo mais próximo de aforismo. Logo, os fragmentos, que no início voltam a ser curtos, de uma página, mas no decorrer se alongam, são todos repartidos em quatro, cinco, seis ou mais subpartes. Em outros termos, se o livro já é todo fragmentado, neste capítulo Evando consegue fragmentar, decupar, despedaçar ainda mais os próprios fragmentos.

O quinto, “microensaios”, é o capítulo mais longo. O prefixo “micro” está diminuído no título, um reflexo icônico de seu sentido, porém os ensaios dessa parte só são curtos em comparação com o seu tamanho habitual, porque, dentro do livro, eles são os fragmentos mais longos, chegando a seis páginas, geralmente com divisões internas separadas por três asteriscos que são frequentemente acréscimos de datas posteriores. Em todo caso, continuam constando ainda muitos de uma ou duas páginas. Assim como os outros títulos de capítulos descrevem não só o procedimento de sua parte mas de todo o livro, esse título esclarece que o livro é feito de microensaios, que eu tenho nomeado de fragmentos. É nesse capítulo que as reflexões mais extensas se dão, por vezes entremeadas de *e-mails* enviados a amigos.

O último fragmento, “a morte (da literatura)”, surpreende porque deixa de ser um fragmento, inclusive um “microensaio”: ele contabiliza

exatas 50 páginas, isto é, trata-se, finalmente, de um longo ensaio e nega o título da parte em que se inclui. Ele não é só a exceção do capítulo, mas de todo o livro, porque é uma extensa reflexão sobre um só tema. Ainda assim, ele é internamente fragmentado, seguindo o modelo já descrito do capítulo. *Se ele é o único que desfragmenta (para usar um termo da informática), seu hábitat textual fragmentado, e que no capítulo anterior estava inclusive hiperfragmentado, ele mesmo permanece fragmentado.*

O assunto ratifica a importância da literatura para o livro, que, na maioria dos outros fragmentos, deteve-se mais nas artes plásticas, pois os artistas servem de espelho interartístico de seu autorretrato literário. As artes são dominantes no livro porque ele é e quer ser um objeto artístico, antes de mais nada. O diálogo entre arte e literatura é determinado, então, pelo contraste entre os artistas (também teatrólogos e rara menção a compositores) majoritariamente presentes ao longo do livro e os escritores, justamente com a reflexão sobre a literatura, a crítica e o mercado literário, presente no longo ensaio final.

Por fim, o último capítulo, “restos”, possui somente dois fragmentos. Um é bem longo, de 18 páginas, com título autoexplicativo: “sucata (retalhos)”. Inicialmente retorna ao verso, mas logo se torna uma prosa cheia de enumerações caóticas e reflexões soltas sem pontuação, terminando em verso. Em seguida, uma epígrafe autoral *dentro* do capítulo - outra hipótese é o capítulo ter acabado, mas prefiro a primeira. O livro termina com “making of (pós-escritos)” (NASCIMENTO, 2008, p. 377-378), um poema de duas páginas arrematando a longa trajetória percorrida. Se o primeiro capítulo foi o caos primordial, esse é, voluntariamente, o fim dos tempos, o apocalipse explosivo que desmonta todo o minucioso arranjo de partes e subpartes num fluxo textual ostensivamente anárquico e babélico. Entretanto, sabemos que a bagunça desse retorno cavernoso ao caos também é construída, e o apocalipse do volume não é o do diário literário do escritor, pois ele “continua” - é a última palavra do livro (NASCIMENTO, 2008, p. 378) -, literalmente, nos outros livros de contos do autor, que mantiveram uma seção diarística com elementos semelhantes aos que estamos descrevendo. De certa forma, *retrato desnatural* é um

livro que não acaba, pois subsiste na continuação de um *work in progress* prolongado nos outros livros.

Natureza

Em todo este percurso, procurei demonstrar o enorme trabalho explicitado na elaboração formal textual, que exhibe em primeiro plano toda a sua artificialidade. Os objetos do ensaio também são todos artificiais: elementos das artes, obras, notícias, questões políticas e problematizações conceituais. Não será dada atenção mais detida à crise ambiental, que mais tarde será objeto de reflexão do autor em ensaios sobre as plantas em Clarice Lispector e nos contos do último livro, *A desordem das inscrições* (NASCIMENTO, 2009): “A doçura das plantas” e “Fidelidade”.

Porém, no capítulo “3- *interversões*”, o mais informe, há um microensaio que adveio de uma experiência extática na natureza. Nele, Evando introduz a transgressão da distinção entre textualidade e paisagem, suporte e obra, sujeito e objeto. Sua experiência não é um relato pessoal, é de fato um ensaio sobre a indiscernibilidade entre fundo e forma nos seus mais diversos aspectos. Ele descreve a natureza como um quadro impressionista, só que em tempos digitais, cuja moldura não existe, isto é, seu olhar sobre a natureza parece o de um crítico a uma obra, contudo é um crítico artista que está no meio da obra, fazendo parte dela, *interatuando-a*. Esse novo termo é introduzido no contexto para esclarecer que, dentro da natureza não como lugar de tranquilidade bucólica mas vista, voluntariamente, como espaço artístico, artificial, não há diferença entre meio e fim: *tudo é meio*. A desnaturalização da ideia de natureza acontece na experiência direta com ela, que revela a indistinção entre vida e arte.

‘eu’ interatuava com a paisagem, suporte que tanto sustentava quanto ‘eu’ a suportava em suas vacilantes colunas, quer dizer, troncos, casca, ramagens, galhos viçosos ou secos [...] ali a pele era a tela, sobre a qual se inscreviam sinais da paisagem em torno, e a paisagem em troca oferecia sua textura. (NASCIMENTO, 2008, p. 134)

A correspondência entre vivos pilares e palavras confusas de Baudelaire se torna em Evando a interatuação entre sinais inscritos na tela-pele e textura paisagística. Tal dinâmica é um modo de *interversão* entre ar-pincel e pele-tela, entre a interatividade do eu e o meio ambiente, onde o *fora de si* extático se dá “intertrocando seivas, suores, correntes, fluxos”. (NASCIMENTO, 2008, p. 134)

Essa troca de “seivas” está relacionada com a troca mais fundamental entre fungos e raízes das árvores descrita por Peter Wohlleben em *A vida secreta das árvores*, um livro citado por Evando em seu artigo “Clarice e as plantas: uma literatura pensante” (NASCIMENTO, 2017), que permite às plantas e às árvores produzirem uma densa rede de comunicação: “os fungos são como a internet da floresta”. (WOHLLEBEN, 2017, p. 41-43) Anna Tsing (2019, p. 43) insiste no mesmo ponto: “As teias micorrízicas conectam [...] árvores com árvores, conectando a floresta em emaranhados. Essa cidade é uma cena animada de ação e interação”. Tal contato textural corrobora aquilo em que Tim Ingold tanto insiste: o homem ocidental sustenta uma ambição de separação e dominação do meio, em vez de interagir com ele – “não a ocupação de um mundo já construído, mas o processo mesmo de habitar a Terra”, pois “a vida, neste sentido, é vivida ao ar livre, em vez de estar contida dentro das estruturas do ambiente construído”. (INGOLD, 2015, p. 217) O atravessamento constante entre as coisas torna tudo parte do *meio* e nada destacado.

A meu ver, esse fragmento é o grau zero de todos os microensaaios, feitos para atuarem diaristicamente como grau zero dos gêneros. Nele, a *interversão*, como giro, volta, curvatura desviante para o meio, se realiza: nessa experiência, toda a artificialidade da elaboração, repartição e indecidibilidade textual se torna uma performance interativa entre atividade natural e corpo sensível. *O livro inteiro é uma construção textual que desmonta convenções para chegar à cultura dinâmica da natureza* – o título do microensaio é “natureza (cultura)”. A gigantesca operação de desnaturalização, desfazendo também a distinção entre materialidade e imaterialidade, lucidez e delírio, serviu para reaproximar texto e ambiente

na “floresta de sinais” (NASCIMENTO, 2008, p. 96): a extrema artificialidade toca o extremo de uma natureza desnaturalizada.

Referências

ALMONFREY, Juliana de Souza Silva. Inserção e desvio: reflexões sobre o transitar de Cildo Meireles pela conceitual. *Revista do Colóquio*, Vitória, v. 1, n. 2, p. 411-427, 2012.

AMIEL, Henri-Frédéric. *Diário íntimo*. Rio de Janeiro: Globo, 1967.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

NASCIMENTO, Evando. Clarice e as plantas: uma literatura pensante. *Revista Caliban*, Lisboa, n. 162, 11 dez. 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>. Acesso em: 4 jul. 2020.

NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

NASCIMENTO, Evando. Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 162, p. 4-7, ago. 2019.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PADILHA, Fabíola. O a(u)tor e suas “interversões” em *Retrato desnatural*, de Evando Nascimento. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 40, p. 205-212, jul./dez. 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 mar. 2012. Ilustríssima.

ROCHA, João Cezar de Castro. A ficção de Evando Nascimento. *Rascunho*, Curitiba, n. 177, p. 20-21, jan. 2015.

SOARES, Wallysson Francis. *Transbordamento: ficções diárias de Evando Nascimento*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília, DF: IEB Mil Folhas, 2019.

WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

A escrita sem fronteira de *retrato desnatural*

EVELINA HOISEL

[...] mas para mim gêneros são como as religiões para guimarães rosa. bebo de todos e nenhum sozinho satisfaz. não adianta classificar, que escapulo não deixando, gênero não cola mais. (NASCIMENTO, 2008, p. 205)

A Universidade Federal da Bahia (UFBA), através do Instituto de Humanidades Artes e Ciência Professor Milton Santos e do Instituto de Letras, recebe nas suas instalações virtuais o Colóquio Internacional 60 anos de Evando Nascimento, em parceria com a Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel e o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O conagraçamento de todas essas instituições traduz o reconhecimento da importância do legado intelectual de Evando Nascimento, que, ao longo de seus 60 anos, tem construído uma trajetória rica em contribuições para o pensamento teórico e crítico da contemporaneidade em diversas áreas da cultura: filosofia, literatura, artes e tradução.

Em particular, o Instituto de Letras celebra nesse evento a caminhada de um ex-aluno, natural de Camacã, que aqui aportou, fez sua graduação,

diplomou-se e daqui saiu para atravessar outros territórios geográficos, institucionais e de saberes, retornando em diversas ocasiões para ministrar cursos e conferências junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura.

Foi também aqui, no Instituto de Letras da UFBA, há mais de 40 anos, que teve início a amizade entre uma professora de literatura e um aluno ávido de vida e de conhecimento, que soube, desde cedo, desenhar os roteiros de seus voos, sempre retrazando novas rotas. Essa amizade se fortaleceu ao longo dos anos, permeada pela admiração da professora pelo ex-aluno vocacionado para a criação literária, para o pensar, para a docência e para os copiosos rituais de troca de afetos.

Assim, é com alegria que hoje presto minha homenagem ao querido amigo Evando Nascimento, o ex-aluno que se tornou o colega, o professor, o intelectual e, principalmente, o ficcionista. Desse modo, esta minha fala estende-se ainda como uma homenagem do grupo de pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária a esse intelectual que tem contribuído com suas *interversões* produtivas para as reflexões e pesquisas do referido grupo.

E é justamente no viés do Evando ficcionista que vai ser direcionada a minha reflexão. Na *escrita sem fronteira* da ficção de Evando Nascimento, todos esses atributos do escritor se interpenetram e dialogam com uma potência criativa capaz de “romper explodir furar uma barreira”, descobrindo que “não há barreira alguma aparente” (NASCIMENTO, 2008, p. 246), “pois agora faz parte do campo da arte perder cada vez mais seus limites”. (NASCIMENTO, 2008, p. 280)

Mesmo considerando que o a(u)tor afirma que “não adianta classificar escapulo” e que “gênero não cola mais”, como exhibe a epígrafe desta minha fala, confiscada de *retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*, arrisco-me a afirmar que Evando Nascimento é um intelectual múltiplo, categoria utilizada para definir um dos perfis do intelectual contemporâneo. Sua escrita ficcional mobiliza constantes trânsitos discursivos, e é a partir do viés das múltiplas migrações que sua produção tem sido estudada no projeto “O escritor e seus múltiplos: migrações”, do grupo de pesquisa, já

aqui referido, Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (UFBA), em atividade desde 1971, grupo do qual Evando participou como monitor quando era estudante de graduação em Letras.

Considero *retrato desnatural* (*diários - 2004 a 2007*) um dos textos mais vigorosos para se compreender a literatura como uma estranha instituição que tende a extrapolar a instituição, ao dramatizar em seu espaço como a lei da literatura tende a desafiar ou a suspender a lei. (DERRIDA, 2018, p. 49) Se a literatura tem o direito ilimitado de colocar todas as questões, de suspeitar de todos os dogmatismos e das normas coercitivas, ela se caracteriza como uma instituição sem instituição, espaço democrático a hospedar tudo que é estrangeiro/estranho. Assim, a escrita sem fronteiras de *retrato desnatural* se institui como um espaço efetivamente aberto, capaz de acolher as formas mais díspares e estranhas em relação às formas tradicionais que circulam na cultura, apropriando-se de seus traços, restos reencenados no palco dos diários performados por reflexões do acontecimento literário como transbordamento dos seus limites (ou fronteiras). Sabe Evando Nascimento que a mistura de tendências e estilos marca a abertura e a pluralidade de um momento histórico-cultural.

Os inúmeros fragmentos dos *diários - 2004 a 2007* instigam o leitor a acompanhar as moventes travessias das fronteiras discursivas, por conta de um *estilo partido* no qual se encenam e reencenam, entre tantos outros temas, questões teóricas, críticas e históricas sobre a literatura, a arte, os gêneros, a cultura, a vida. Cito dois fragmentos que se referem a essa problemática:

[...] posso ser acusado de teorizar em demasia, porém a literatura vive de refletir sobre si própria, seus limites, sua *quase* não-existência. por definição ela é teórica, crítica, inventiva. pensa, repensa seus modos de registro e consignação, sua fragilidade, mas sua potência também [...]. (NASCIMENTO, 2008, p. 334-335)

[...] sempre que tento atingir um limite, ele se afasta, situando-se noutra lugar. por vezes, procuro ludibriá-lo, adiantando os passos e me colocando à frente, porém o limite é mais esperto e quando vejo estou pontos antes do desejável. ensaiei fazer

um pacto, ele não cedeu em nada, deixando-me para trás, ou risonhamente ficando aquém, às minhas costas, um longo intervalo [...]. (NASCIMENTO, 2008, p. 249)

Pode-se então compreender a escolha do diário como *o livro dos gêneros*, capaz de acolher a diversidade de linguagens da cultura – notícias, reportagens, entrevistas, *blogs*, *e-mails*, poemas, microensaios, teorias, história da literatura, da arte, da cultura, da política, do futebol, diálogo com outros gêneros artísticos, como as artes visuais, as artes plásticas, a fotografia, o cinema, o teatro etc. No diário como *o gênero dos gêneros*, não há limites institucionais nem estéticos para o acolhimento de uma profusão de formas, temas, tipologias discursivas, ficção e não ficção. Desconstrói-se na escrita de Evando Nascimento o estatuto tradicional de veracidade e de autenticidade que caracterizava o diário enquanto gênero, rompendo-se também as fronteiras entre ficção e não ficção de sua escrita, ou melhor, de sua *reescrita sem limites*.

Retrato desnatural zomba das categorias estáveis da teoria e da história dos gêneros. Se “a lei do gênero” (DERRIDA, 2019) é uma instância de interdito, da obrigação e do limite de uma fronteira que não deve ser ultrapassada, o *estilo partido* da escrita de Evando Nascimento, que faz da decomposição uma estratégia de composição, é um campo sem limite, é um excesso, é uma exorbitância de gêneros dispersos que participam de uma textualidade – sem que pertençam a ela –, cujo jogo polissêmico e disseminal transborda da moldura do livro *retrato desnatural*, livro a reescrever muitos livros, múltiplas texturas, escrito e reescrito por muitas mãos, rasurando o princípio da genealogia e da personalidade autoral.

[...] ademais onde começa e acaba o livro? seria o mundo livro ou o livro, mundo? mas como impor limites ao ilimitado, se a consistência de ambos é não ter demarcação alguma? o livro ao contrário do que sonham os alfarrabistas não se contém em volume, pois um tomo é feito de vários, desde sempre, tal como tampouco o mundo se contém no universo [...]. (NASCIMENTO, 2008, p. 238)

Entre os inúmeros diálogos de textualidades distintas na escrita do *retrato desnatural*, é bastante vigorosa a presença das artes da imagem – artes plásticas, cinema, fotografia. Evando tem se dedicado também a uma escrita cifrada, compondo um diário “lítero-visual” por meio de desenhos escritos com inscrições de letras, traços a margear as fronteiras do legível e do ilegível. As referências às artes plásticas se inscrevem em *retrato desnatural* como artes mobilizadoras de escritas sem fronteiras.

Destaco o “*transobjeto hélio*”, o parangoélio, “parangolé;/ aspirante ao labirinto” (NASCIMENTO, 2008 p. 23), uma referência à obra de Hélio Oiticica, uma obra (ação) multissensorial, com capacidade de autocriação, de expansão das sensações, rompendo os limites que separam o artista do público receptor, que se torna um coautor. Não se contempla o parangolé, não se assiste a sua exposição como arte. Ele é uma *antiarte*, que solicita a coparticipação do receptor.

Do mesmo modo, há as diversas referências reencenando os bichos de Lygia Clark, não apenas por causa do “zôo ilógico” dos *bichos* que o a(u)tor que assina os diários *ama*, mas pelas investidas em uma experiência sensorial mobilizada pela ultrapassagem dos limites da superfície, nos quais os quadros perdem os seus contornos. “Os bichos” não são quadros, nem esculturas, nem objetos utilitários e se realizam fora de toda convenção artística. Rompem com a noção de espaço pictórico, explorando a integração das obras com o espaço real, solicitando, como nos parangolés de Hélio Oiticica, intervenções concretas do receptor/observador.

Embora sejam citados nos *Diários* vários títulos de filmes, exibindo o perfil do a(u)tor como conhecedor e fruidor de um vasto acervo da cinematografia mundial, como também de variadas linguagens da cultura brasileira e estrangeira, elejo a referência ao filme de Mário Peixoto, cujo título *Limite* não aparece citado no fragmento do *retrato desnatural*, mas repercute no seu projeto escritural porque “multiplica limites, margens, fronteiras, pontas, extremos”. O impacto desse filme, assistido pelo a(u)tor aos 18 anos de idade, promove ultrapassagens e transgressões, como ele declara: “fui atingido pelo que me ultrapassa e projeta além de um ou dois pontos: a ideia de transgredir a barra a barreira a barragem

////////// sempre à beira _ no limiar da hora, da instância do instante do avulso”. (NASCIMENTO, 2008, p. 250)

A citação se destaca não somente pela utilização de uma sequência de barras, traços a indicarem a barra, a barreira, a barragem, a serem ultrapassadas do ponto de vista espacial, e remete ainda para a experiência do limiar temporal, “limiar da hora, da instância do instante do avulso”. O espaçamento em branco, sem inscrição de palavras, a separar as expressões “instante” e “do avulso”, pode bem traduzir o inenarrável do limite que inelutavelmente escapa. A experiência do limite, paradoxalmente, “não se deixa contar em vocábulos, todos insuficientes, todos excessivos”. (NASCIMENTO, 2008, p. 250)

Um dispositivo para traduzir o transbordar das fronteiras em *retrato desnatural* parece ser a imagem do vidro, essa superfície transparente que dá a ver mais além. O fragmento “cacos (vadios)” associa vidro e vida, associação que pode ser expandida para o diário como inscrição de traços da vida em seus deslimites e em sua alteridade. O vidro em sua materialidade demarca uma fronteira. Ele é uma fronteira, um ponto de intersecção entre um dentro e um fora. Ele estabelece um limite para o tamanho de um aquário, por exemplo. Todavia, a visão através do vidro não se submete a fronteiras, nem barreiras. Ela se caracteriza pelo atravessamento do olhar pela superfície lisa e transparente do vidro, que projeta caleidoscopicamente paisagens e cenários, simultaneamente distintos e indistintos: “vidros rompem contratos calendários balanças metros outras medidas – viram respiradouros casas vivas máquinas orgânicas jugulares abertas, detêm a natureza fluida das aparições: em toda parte e em lugar nenhum”. (NASCIMENTO, 2008, p. 96)

A transparência do vidro faz ver o entorno em suas incontáveis dimensões – ou melhor, em suas “mundivisões” – como se inscreve no fragmento “estrias (aquário)”. (NASCIMENTO, 2008, p. 46) Aqui a imagem do “oroboro coral”, serpente circular que come sua própria cauda, aparece no final do fragmento, indicando o fluxo sem ponto de início e fim, num transbordamento de todo e qualquer limite. Essa imagem parece traduzir o processo da escrita sem fronteira dos *diários – 2004 a 2007*, de Evando Nascimento,

pela possibilidade de infinitos desdobramentos e redobramentos da reescrita fragmentária dos vestígios, dos restos, dos pedaços que circulam no jogo disseminado do estilo partido das linguagens que transitam pelo espaço do diário, em movimentações que flagram micro-observações distintas sobre um mesmo tema, um mesmo objeto, um mesmo autor, como as referências às obras de Marcel Duchamp, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Clarice Lispector, Cézanne, Andy Warhol etc.

Nesse jogo disseminado, fragmentos, restos, pedaços de inscrições podem ser lançados e relançados, deslocados e relocados pela *interversão* do leitor enquanto *interator*, em uma espécie de hipertexto com muitos *links* que podem ser acessados aleatoriamente e são simultaneamente literatura, teoria crítica, história da cultura e da arte. Assim, encontro em “desmitificações (palco)” um *post scriptum* denominado “p.s. tresler duchamp”, um suplemento que possibilita pensar os “alongamentos visuais” capazes de “multiplicar e intercambiar visões e pontos cegos: *mundivisões*: os olhares que fundam, dividem, inauguram, reduplicam e relançam mundos no mundo”. (NASCIMENTO, 2008, p. 94) Duchamp comparece ao palco de *retrato desnatural* como o antiartista “*do viver sem moldes nem moldura*”. (NASCIMENTO, 2008, p. 84, grifo do autor)

A potência inventiva da arte de Duchamp abalou a “arte retiniana”, ou seja, a arte que agradava a visão. Os *ready-made* foram talvez a maior criação de Duchamp, com fecundos desdobramentos para a arte contemporânea, inclusive para a escrita espectralizada de *retrato desnatural*. Objetos prontos e banais – “rodas de bicicletas fontes estilhadas vidraças pedaços de corpos tubulações” (NASCIMENTO, 2008, p. 84) – foram esvaziados de sua função prática, tendo como efeito sua remoção dos contextos habituais. Nos *ready-made*, a invenção do artista consiste em manipular, deslocar, reformular o material que encontra como restos de objetos descartados (ou produzidos) pela sociedade/cultura.

Embora não apareça nominalmente citado o título da obra *O grande vidro*, pedaços dessa galáxia de sentidos contidos nos painéis de vidro de forma enigmática são encenados no palco do *retrato desnatural* e

repercutem em seu próprio processo de construção: tanto o livro como o vidro constituem-se como uma constelação de referências culturais e artísticas, formando um emaranhado de significados múltiplos e dispersos.

A obra de Duchamp é composta por duas lâminas de vidro, posicionadas uma sobre a outra, onde se observam diversas figuras abstratas, despersonalizadas, pintadas a óleo, que são nomeadas e se relacionam por um conjunto de operações verbais, formando um labirinto de referências entrecruzadas. A escolha do vidro garante a possibilidade de espelhamento geométrico pela mudança de posição espacial do observador, alterando a tridimensionalidade interna do vidro e do entorno, no qual se situa o observador.

O processo que o espectador e a obra compartilham cria um contexto de atuação no qual vão se construindo miríades de interpretações, suplementares, complementares e contraditórias, de modo a modificar os limites do que era considerado como “objeto” de arte. A obra de Duchamp, com seus jogos interpretativos, constitutivos e interativos, é fecunda para se pensar a participação do receptor/observador na arte contemporânea.

Nessa perspectiva, podemos compreender como o a(u)tor é um “interator”, palavra que traduz o caráter performático da escrita, ou melhor, da reescrita de Evando Nascimento, e define a marca de ruptura em relação a uma tradição. *Interatuar* é performar-com, é estar-com, atuando junto. A paisagem e a textualidade só existem com o interator, do mesmo modo que o interator só passa a existir em performance com a textualidade e a paisagem (natureza/culta). (NASCIMENTO, 2008, p. 134)

Talvez possamos definir esse processo a partir do dispositivo da *interversão* do *trasleitor*. É importante destacar a utilização dos sufixos/vocábulos que indicam um movimento de um eu em direção a um outro, uma atuação – uma *interversão* – que pressupõe uma partilha e um compartilhamento de um com o outro, que é também um movimento de ultrapassagens de paisagens, de textualidades múltiplas e de atravessamentos de fronteiras discursivas. Nesse sentido, a declaração “desenho, fotografo,

teclo, recorto, colo, escrevo, duvido – logo existo?” (NASCIMENTO, 2008, p. 285) traduz as estratégias e os procedimentos de construção da escrita de *retrato desnatural*, remarcando a sua contemporaneidade, e indica ainda os processos de escrita por meio da interação com outras linguagens e textualidades, como a fotografia e o desenho. Por sua vez, a indagação paródica a transformar a afirmativa de Descartes – “penso, logo existo” – indicativa de uma superioridade do homem em relação a outros viventes, por ser ele um ser racional, é transformada em uma irônica dúvida que desconstrói essa assertiva e pressupõe a escrita como sobrevida, escrita como bioficção, tema importante da escrita de Evando Nascimento em seu *retrato desnatural*, o qual abordei no texto “Bioficcões: vozes expandidas”. (HOISEL, 2019)

São várias as palavras que traduzem a atuação do a(u)tor, recorrendo-se aos prefixos “inter” e “trans”, a indicarem um movimento que pressupõe contatos, atravessamentos, ultrapassagens entre ou além de, através de. Interatuar, interator, transleitor, transcritor, transcriador, transcrever, transgênero, transobjeto – palavras que traduzem deslocamentos, passagens, expansão em direção ao outro, fluxos e refluxos de escritas postas em circulação. E essa transcriação é uma tarefa desmedida.

Retrato desnatural, enquanto tipologia discursiva, é um *transgênero* porque é hospedeiro de muitos outros gêneros, constituído pela tarefa infundável de leituras e de reescritas, “*partida*: na literatura/na vida, ficção ou ensaio, só conta o reescritor. escrever é reescrever desmesuradamente. ou ainda, noutra plano, *transcrever*, escrita sobre escrita. o reescritor é também um transcritor”. (NASCIMENTO, 2008, p. 146)

A técnica de Evando é de ordem diferente: não oferece uma imagem do mundo persistente, mas sim um espaço em branco, travessia para outra margem, travessia da experiência no desconhecido. Seus signos não são linguagem, são sinais que marcam e desmarcam fronteiras, culturas, sempre em atrito entre o homem e a realidade inexplorada.

O ficcionista apresenta trabalho singular, fruto de pesquisa e conhecimento de terreno por dentro e por fora. Cada espaço dessa festa de bricolagens evoca um prazer dos textos das culturas. Mas quem pode

duvidar? Há, sim, uma abordagem incansável e rigorosa do pesquisador, que se inscreve com uma lucidez que não exclui a sensibilidade. O texto verbal-imagético se quer estilhaçado, transbordando os limites da página e do livro, articulando livremente palavras, expressões e frases em um movimento espiralado, labiríntico, constelacional, espécie de hipertexto a conjugar a continuidade e a descontinuidade de suas linhas ou translinhas longas e curtas, sem contar jamais com as marcações limitadoras dos sinais de pontuação. Texto que transgride democraticamente a lei do gênero, as normas da arte tradicional, para libertar-se em tempestivo acontecimento que celebra amorosamente os encontros e os desencontros dos signos, das palavras, das imagens, dos espaços em branco e preto em moventes gradações crescentes e decrescentes, livres das constrições amordaçantes dos sistemas instituídos.

Assim, este meu texto tentou cruzar os caminhos dessa arte tão particular em busca de sua história, fio por fio, de sua continuidade-descontinuidade e de sua desterritorialização. Arte – memórias dos corpos, das vozes, das imagens, dos sons – e sua contínua recriação e transcrição. A ficção de Evando Nascimento é, afinal, um diagrama verbal, feito de sons e silêncios, mas também de espaços negros e brancos em persistente alternância, de uma contínua busca.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Tradução Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. *Revista TEL: Tempo, espaço e linguagem*, Irati, v. 10, n. 2, p. 251-281, jul./dez. 2019.
- HOISEL, Evelina. Bioficções: vozes expandidas. In: HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 101-112. (Coleção Contemporânea).
- NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção - ou vice-versa. *In*: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010. p. 59-75.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Notas sobre um camacã sem moldes, nem moldura

FABÍOLA PADILHA

É uma honra e uma alegria imensa ter sido convidada para participar do importante evento em torno dos 60 anos do queridíssimo Evando Nascimento. Muito obrigada. Expresso minha gratidão na forma de um depoimento sobre a relevância que Evando teve e tem na minha vida. Nesta homenagem-gratidão, é a voz do mestre e amigo que me acompanhará, como tem me acompanhado já há 22 anos. E é com ele que eu começo:

sou um camacã
navegando na rede
ou na jangada-ceará
o que será
(NASCIMENTO, 2008, p. 125)

Conheci Evando no início de 1998, quando ele chegou à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) na condição de professor visitante, tendo ficado conosco até o final de 1999, atuando portanto por quatro semestres letivos na instituição. A figura imponente desse forasteiro com sua voz impostada, timbrada pelo delicioso sotaque baiano, logo me chamou a

atenção. Curiosa, me inscrevi em sua primeira disciplina na pós-graduação e, fascinada pelo que ouvia, aprendia e estudava, acabei sendo sua aluna em muitas outras disciplinas que ele ministrou até a sua saída.

Esse período foi determinante para mim. Creio mesmo que foi uma espécie de divisor de águas no meu percurso acadêmico e, por extensão, na minha maneira de ver o mundo. Essa virada decisiva não deve ser creditada pura e simplesmente ao conteúdo de seus cursos. Refiro-me, em especial, à desconstrução de Derrida, à qual Evando nos apresentou com enorme competência e erudição. O mérito dessa potência transformadora vinha do modo como Evando relacionava arte, literatura, cinema e filosofia, como pulsações da própria vida que se desdobravam numa espécie de simbiose entre atos e palavras. Essas lições se prolongavam e se expandiam nos deliciosos e também inesquecíveis momentos pós-aula, que aconteciam em geral em algum barzinho, regados de boa comida e cerveja gelada, e findavam no tempo exato de Evando se dirigir à rodoviária para retornar à cidade onde morava e ainda mora, o Rio de Janeiro.

Lembro-me de que, nas aulas, Evando ia implacavelmente demolindo cada miserável verdade que, de um canto envergonhado de nossas íntimas certezas, ainda ousava reclamar seu *status* inquebrantável. Saíamos devastados, sob o impacto de uma nova perspectiva na relação com o saber, a partir da qual todo um horizonte se abria nos levando a reavaliar os discursos que nos moldam, que orientam nosso posicionamento no mundo e nossa relação com o outro. Usurpando a fala do pai, diria que, para Evando, a articulação entre pensamento filosófico e vida fundamenta ética e esteticamente a existência. Essa postura baliza, a meu ver, sua maneira de apreciar e de praticar as diversas modalidades artísticas de seu interesse, estando no cerne, por exemplo, do que ele denomina “uma literatura pensante”. (NASCIMENTO, 2012) Preservadas as especificidades e diferenças das propostas discursivas relacionadas (filosofia e literatura), essa categoria (literatura pensante) prevê que “diversos textos literários permitem pensar o impensado e o impensável pela tradição filosófica do Ocidente”. (NASCIMENTO, 2018)

Ainda entregue ao sabor das saudosas recordações, lembro-me também de que, enquanto tentávamos absorver suas lições, Evando, ao perceber nosso encanto com o revolucionário aprendiz, tratava de nos mostrar a fragilidade e a precariedade de toda episteme e a necessidade constante de mantermos em riste a desconfiança diante de qualquer logos sedutor, a despeito – e talvez mesmo por causa – de ele intuir que, naquele momento, representava para nós um canto de sereia maior. “[...] interessa a conversa sem conversão, preceito ou dogma” (NASCIMENTO, 2008, p. 121), avisa Evando em *retrato desnatural*.

Encerrado o curto período de sua atuação na UFES, consolidamos uma amizade que já conta mais de duas décadas, longevidade pavimentada do afeto e da admiração imensos que lhe devoto. Apesar de estarmos fisicamente distantes – distância vencida apenas por escassos encontros em todos esses anos –, seguimos intercambiando o que na vida cabe de arte, literatura, cinema, filosofia, incluindo igualmente em seu bojo alegrias, receios, dúvidas, angústias, além de alguma esperança – parcimoniosa e sem ingenuidades – e, claro, de uma irreduzível aposta nas forças vitais. Na contramão de Bartleby, Evando é categórico: “em caso de dúvida, acho sempre melhor preferir a vida” (NASCIMENTO, 2014, p. 127), assertiva reiterada, com poucas modulações, em pelo menos dois outros momentos: no livro *retrato desnatural*, em que ele escreve: “viver deveria ser infatigável” (NASCIMENTO, 2008, p. 178), e numa postagem que fez em seu mural no Facebook, no dia em que completou exatos 60 anos (8 de agosto de 2020), arrematando um belo e pungente texto: “Sim, continuo preferindo a vida (minha e alheia)”.

Se por um lado a presença física do mestre-amigo é episódica, por um outro lado seus textos – pessoais, ensaísticos, ficcionais etc. – me são inseparáveis companhias. Sobre eles me debruço sempre com grande interesse, em muito tributário da forma como Evando opera o esgarçamento das potencialidades ficcionais de si, que recobre não somente sua literatura e sua arte visual, mas se *dissemina* – verbo atualmente caro ao a(u)tor – por seus textos críticos e teóricos, compondo sua *vidobra*. Creio que as diversas encenações de suas performadas inscrições constituem

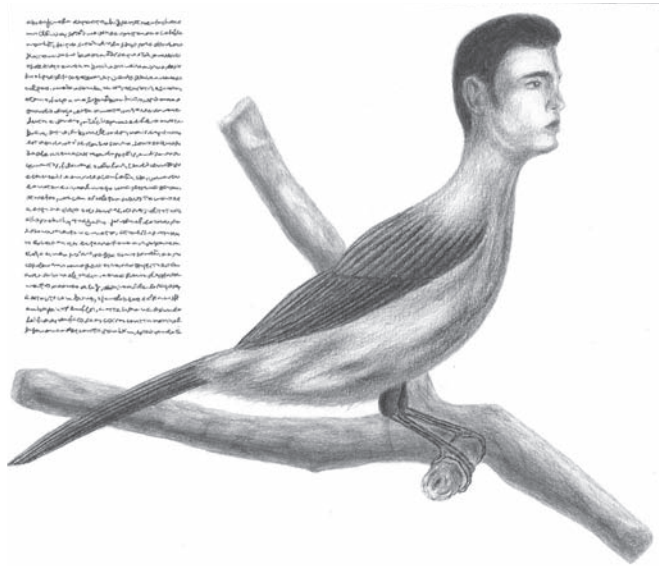
no conjunto a realização em curso de sua alterbiografia. Aproprio-me, para o registro desse termo, da mesma lógica empregada por Evando na criação de seu neologismo “alterficção”, que se apresenta como um valioso contraponto à rubrica “autoficção”, patenteada por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu livro *Fils*, publicado em 1977. Em consonância com o que Evando qualifica de “primado ético da existência”, a substituição do prefixo, de “auto” para “alter”, impõe-se de modo a “marcar que tudo vem do outro e a ele-ela retorna, malgrado a passagem necessária pelo eu”. (NASCIMENTO, 2008, p. 192) Na esteira da imprescindibilidade do outro na construção de si, a ideia de alterbiografia abrange o outro na “escrita de vida”, expressão cunhada por Barthes que significa uma oposição ao esforço mimético pressuposto no sintagma “escrita da vida”:

O princípio novo que permite essa nova escrita (a escrita de vida) = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito. [...] Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida. (BARTHES, 2005, p. 172-173)

A configuração tentacular dos planos de vida a incorporar o adventício em sua organicidade plural é motivada pela força de seu pensamento “sem fronteiras”, que germina “sem jamais deitar definitivas raízes”. (NASCIMENTO, 2019, p. 237) Sua incontente expansão não se manifesta somente por meio da escrita, mas se propaga ainda nas experiências com outras linguagens artísticas, como a pintura e o desenho. Seu livro *A desordem das inscrições (contracantos)*, volume que encerra a trilogia dos Cantos, é, aliás, o primeiro a abrigar essa última modalidade artística, o desenho.

É bastante significativa, nesse sentido, a figura inaugural, que surge no conto de abertura da coletânea, “Olhares cruzados”, da primeira seção (“Naturezas mortas”):

Figura 1 – Desenho do autor



Fonte: Nascimento (2019, p. 19).

Num canto do lado esquerdo, vemos um manuscrito com letras demasiado diminutas – propositalmente ilegíveis? Já do lado direito, ocupando quase toda a página, nos deparamos com um híbrido de homem e ave – cabeça humana e corpo de pássaro –, pousado sobre um despido tronco de árvore, ostentando um perfil solene e contemplativo. De imediato, a figura remete à tradição dos seres híbridos, em particular do par humano-ave, que se encontra em profusão, por exemplo, no repertório da mitologia grega, mesopotâmica, coreana e indiana. Reúnem-se na composição dessa figura central ladeada pelo manuscrito três categorias de viventes: humano, planta e animal, das quais a planta pode, à primeira vista, ser encarada como um elemento secundário, porquanto a compleição “descarnada” do tronco, depurada de atavios como folhas e flores, sugeriria a condição de mero suporte para o repouso do híbrido.

Entretanto, visto metonimicamente como representante do mundo vegetal, o tronco pode assumir inopinados significados, se levarmos em conta que ele tanto assoma como aquilo que sustenta a figura principal (o

híbrido) – abrangendo aqui o sentido de sustento como alimento, como provisão que garante a vitalidade de todos os seres vivos –, como também indicia o suporte material da escrita, alusão suplementada pela imagem do manuscrito a seu lado. Do papiro ao papel, o elemento vegetal compõe a fabricação de uma superfície apta a acolher inscrições e a permitir a sobrevivência delas. A relevância insuspeitada desse elemento decorre provavelmente de sua posição subalterna no *ranking* dos viventes. A esse respeito, ao discorrer sobre seu mais recente campo de investigação – a botânica –, Evando diz: “As plantas me interessam. Hoje, sobretudo, por constituírem o não humano fundamentalmente próximo, porém o menos considerado em sua integridade vital”. (NASCIMENTO, 2018) Evando denuncia o preconceito em relação às plantas retomando a ideia corrente de que o vegetal, esse “estranho familiar”, na ótica freudiana do *unheimlich*, seria privado de *anima*, de alma, ideia motivada pela congênita impossibilidade das plantas de serem moventes, o que forneceria a justificativa para seu rebaixamento e para seu não reconhecimento como seres.

No desenho do conto, ao redimensionamento do estatuto das plantas, soma-se o redimensionamento ainda do estatuto dos outros viventes, acarretando a reconfiguração da hierarquia que situaria o humano no mais alto posto de prestígio, seguido pelos animais e, por último, pelos vegetais.

O hibridismo da figura central pressupõe intertroca de qualidades, sem dissolução das alteridades. Assim, se por um lado a cabeça simboliza a prevalência da racionalidade, como faculdade exclusiva e privilégio de seres humanos, virtude sobre a qual se ergue a arrogância de uma espécie que arbitra sua superioridade em relação aos demais viventes, por um outro lado, atada ao corpo de um pássaro, ela se contamina dos atributos aviculares, incluindo seu aspecto frágil. Por seu turno, a ave, nesse movimento de transposição, também assimila as qualidades presumidas da cabeça. A dinâmica da permutação destitui a pretensa rede de subordinações no vínculo entre os viventes. Numa síntese sem resolução dialética, uma vez que suas inerentes particularidades são mantidas, paira sobre as figuras a sugestão de uma certa “solidariedade dos viventes”, tema, aliás, ao qual se dedicou Derrida nos últimos anos de sua vida. Conforme explica Evando,

a “solidariedade dos viventes” preconiza “um tipo de associação não coercitiva, em que os habitantes de cada esfera – ou seja, humanos, plantas e animais – não vivem em conflito, nem entre si, nem contra os estrangeiros, mas simplesmente convivem de acordo com suas percepções, capacidades, sempre na perspectiva das alteridades vicinais”.¹

Claro está que o desenho se articula ao texto do conto, posto que a imagem não atua como mera ilustração da narrativa, mas “em diálogo com a ficção literal”, como informa o autor no prefácio da coletânea: “Esses desenhos com grafite se fizeram simultaneamente à elaboração do livro. Motivo pelo qual constituem seu mais legítimo desdobramento”. (NASCIMENTO, 2019, p. 8) Em consonância com o que estampa o subtítulo do livro, a função da imagem equivaleria à de um *contracanto*. Segundo o *Dicionário Grove de música* (1994, p. 217), “contracanto” é uma “melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo”. Vejamos como isso acontece no conto.

Em “Olhares cruzados”, o narrador, sem nome, é um executivo, formado em Administração, que gostaria, porém, de ter se tornado biólogo, pois ele próprio afirma: “amo as plantas”. (NASCIMENTO, 2019, p. 18) O personagem relata seu dia a dia prosaico ciente de estar sendo vigiado por enigmáticos olhares que captam cada pormenor de sua vida íntima, o que lembra, até certo ponto, o enredo do filme *O show de Truman*, de 1998:

Abro a janela do quarto, a luz penetra em fachos com violência, estão me vendo. Vou tomar o café da manhã, sei que estão me vendo. Sigo para o banheiro, sento no vaso, lavo as mãos, escovo os dentes, tomo um banho primeiro morno, depois frio, ligo, desligo o aquecedor, estão vendo. (NASCIMENTO, 2019, p. 17)

Seu filho, Fabinho, com quem frequenta o Jardim Botânico todos os finais de semana, “gosta de rabiscar figuras, sobretudo vegetais”. (NASCIMENTO, 2019, p. 18) Ele mesmo, o narrador, como estratégia para despistar as sentinelas

1 Esse tema, vale ressaltar, ensejou um grande evento ocorrido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2017, o Colóquio Internacional A Solidariedade dos Viventes e o Perdão: Jacques Derrida/Evando Nascimento: Questões de Ética, Política e Estética.

em seu encaço, passa a desenhar para tentar estabelecer uma comunicação privada (e cifrada) com as pessoas, confiante de que uma “arte tão elementar” seja talvez a única ferramenta capaz de driblar seus perseguidores, demasiado habituados a recursos hipertecnológicos. Com o rudimentar artifício, o narrador se empenha em despistar a renitente vigilância, metamorfoseando-se, ao mesmo tempo, à medida que desenha: “[...] misturo tudo, invento híbridos. Procuro assim redesenhar minha vida”. (NASCIMENTO, 2019, p. 20)

No concerto dialógico que se dá entre palavra e imagem, as linhas que imprimem inéditos contornos ao narrador na tarefa de redesenhar-se “materializam-se” na figura híbrida, enigmática e esfingética do desenho, tão insondável quanto o texto que se lhe avizinha e que confisca, sob a aparência de ínfimas garatujas, sua legibilidade.

Há, no conto, um movimento vertiginoso de complementaridade, do qual participam a escrita e o desenho. No final da história, o narrador, contrariando “o design inteligente” ou “o projeto para construir a derradeira ultramegatorre da Ásia”, opta por uma estética do prosaico, isenta de ambições utilitárias e aspirações megalomaniacas, recortando, em vez disso, “um boi, uma pulga, uma folha de relva, uma curva, sobrepondo formas, letras, palavras, sinais, cores - estão vendo?!”. (NASCIMENTO, 2019, p. 21)

A vida retraçada evoca o tempo mítico habitado pelos híbridos, não com o intuito de, por escapismo ou impulso nostálgico, retroagir a um ideal de passado superado pelo mundo tecnológico e espetacularizado, mas com a expectativa, quem sabe, de buscar reconhecer, na *desordem das inscrições*, as forças primitivas inamovíveis do ambiente natural, que confrontam a ilusória supremacia da espécie humana sobre os demais viventes. Talvez por isso a pergunta que encerra o conto - “estão vendo?!” (NASCIMENTO, 2019, p. 21) - deva ser explorada em sua ambiguidade. A quem ela se dirige? Aos vigilantes ou a nós, leitores? A ambos? A considerar essa ambiguidade, seria possível nos identificarmos com o patamar de alienação em que se encontram os vigilantes, cujos atos se orientam por uma servidão voluntária em

relação ao funcionamento predatório do mundo tecnocrata. O desfecho da história acena para a infertilidade dos olhares cruzados a acusar a incapacidade de nos enxergarmos como “naturezas-mortas”, o que justificaria o obstinado uso do verbo “ver”, ricocheteando a narrativa e sinalizando, por inversão de sentido, uma subjacente cegueira: “Estão vendo?!”.

Esse conto, acredito, é emblemático porque reúne alguns importantes temas que surgem em diversos momentos da obra teórica e ensaística de Evando e que reverberam aqui: o suplemento, na relação entre imagem e palavra, a suplementaridade implicando o recriar-se em linhas e formas, sem pretensões ontoteleológicas; a encenação da ficcionalização de si, por meio de um narrador, possível *alter ego* do autor, fascinado pela arte do desenho e pela botânica, cujo filho também “gosta de rabiscar figuras, sobretudo vegetais” (NASCIMENTO, 2019, p. 18), o que incrementa ainda mais o jogo da suplementaridade; e o questionamento enfim de uma *ratio* prepotente e alienada, estimulando reflexões acerca da coabitação dos viventes, bem como acerca do respeito às “alteridades vicinais” como um imperativo ético, urgente e necessário.

Nesta ocasião especial em que celebramos os 60 anos de Evando, a emoção inevitavelmente intervém neste exercício anamnésico. Mas não poderia ser diferente. Devo muito aos ensinamentos desse camacã sem moldes, nem molduras. O nome da cidade em que nasceu corresponde a um grupo indígena e à língua por ele falada. E é também o nome de uma árvore típica da América do Sul. Nada mais condizente, Evando, com o que hoje retém sua atenção: os vegetais. “Sem deitar definitivas raízes”, você segue cultivando “a vida, esse tecido frágil que tentamos reinventar, dia após dia, aqui e lá, lá e cá”. (NASCIMENTO, 2014, p. 54) E tudo o que eu mais lhe desejo é que a vitalidade seminal de sua vidobra prolifere e se perpetue por muitos e muitos anos, meu mestre, meu querido amigo. Obrigada por tudo, sempre.

Referências

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Contemporânea: Filosofia, Literatura e Artes).
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- NASCIMENTO, Evando. Uma literatura pensante: Pessoa, Clarice e as plantas. In: CICLO DE CONFERÊNCIAS: POESIA E FILOSOFIA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2018. Conferência de encerramento. Disponível em: <https://www.academia.org.br/videos/ciclo-de-conferencias/uma-literatura-pensante-pessoa-clarice-e-plantas>. Acesso em: 27 jun. 2020.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Os escritos ficcionais de Evando Nascimento: uma obra transbordante

FRANÇOIS WEIGEL

Introdução

Num artigo da *Revista Caliban*, Evando Nascimento, retomando a leitura que fez de Clarice Lispector na sua tese, caracteriza o texto *Água viva* da seguinte forma: “Um livro transbordante, cheio de múltiplas ramificações, um pouco como a própria figura da água-viva dá a perceber. (Cheio de filamentos, o corpo da água-viva é feito de 95% de água; deve ser o animal mais aquoso na face da terra.)”. (NASCIMENTO, 2017) Pois eu gostaria de seguir essa trilha do escritor-leitor Evando Nascimento, considerando que esses termos definem também a obra dele, “transbordante, cheia de múltiplas ramificações”.

Na época em que comecei a preparar esse texto, Evando me mandou um *e-mail* para me passar os pdfs de todos seus livros e me disse que uma das perguntas feitas entre seus leitores era para saber se existe continuidade entre os livros de ficção publicados, em particular entre o *retrato desnatural* e os três livros de contos e contracantos. Eu estou inclinado a pensar que, além dos traços particulares de cada livro, podemos enxergar

a obra inteira como um tecido flexível, como um ser vivente de tentáculos que são reverberados e sujeitos a variações por múltiplas vozes narrativas, ou ainda como uma planta rizomática – para aludir a uma linha filosófica essencial das últimas décadas, embora Evando, evidentemente, esteja mais vinculado com a filosofia derridiana.

Enredado por essa teia de infinitas significações e histórias tecida por Evando Nascimento, a leitura que vou propor de sua obra, em vez de centrar-se num aspecto ou texto determinado ou de lançar mão de uma interpretação bem delimitada, almeja circular por entre diversas “ramificações”, facetas e perspectivas levantadas por essa obra ficcional, deixando os significados abertos. Irei de uma ramificação à outra e tentarei apontar para os pontos de encontros e sedimentos comuns que unem essas ramificações. Em outras palavras, desejo expor uma leitura igualmente “transbordante”, e quero enfatizar que essa leitura transborda também os limites do distanciamento crítico, pois é movida por um lado emotivo e afetivo que não pretendo refrear. Conheci Evando ao dar aulas de francês para ele – ou melhor, conversando em francês com esse exímio conhecedor da minha língua – e aos poucos nos tornamos amigos, de maneira que pude me aproximar da sua obra e até ouvir dele algumas reflexões e entusiasmos suscitados pelo processo da escrita e da pintura, que incorporou à escrita.

“Je est un autre”: derivações do “eu” entre gêneros sexuais e entre seres viventes

A ficção de Evando Nascimento é lábil, fluída, e como um rio carrega uma série de sedimentos – poesia que aparece no ritmo da prosa ou na disposição visual das páginas, “escrita-pintura”, curtas crônicas burlescas e fragmentadas, referências *pop*, inúmeros intertextos, dimensão ensaística que se esconde por trás de relatos cativantes – mas o que conglo-mera esse imenso caudal, todo esse fluxo de personagens, narradores, situações e observações é o “eu” de um autor que se disfarça e até brinca de se disfarçar com seu leitor, denominando a si mesmo um “A(u)tor”. (NASCIMENTO, 2008, p. 11)

A experiência de vida do autor é mais evidente no *retrato desnatural*, a começar pelo título, mas nesse livro, que escapa brilhantemente às categorias genéricas tradicionais e no qual talvez Evando Nascimento vá mais longe na tentativa de “experimentar o experimental” apontada por Hélio Oiticica, o “eu” se esvai, se despedaça, se refrata, transborda, transfigura. Como afirma o crítico Daniel Rodrigues (2017, p. 90), “o retrato oscila então entre a conjunção e a disjunção do ‘eu’, que busca, ao mesmo tempo, criação e crítica”. Wallysson Francis Soares (2019, p. 30), a quem minha leitura de Evando Nascimento deve muito, assinala: “nesse invólucro, o movimento paradoxal da escrita evandiana: ao mesmo tempo em que se anuncia como diário (retrato), o livro se manifesta como peça de ficção, logo, deslocado do puro relato íntimo (e supostamente verídico) que estrutura um diário convencional”. E a citação do *retrato desnatural* que Soares invoca nesse ponto de sua argumentação é reveladora: “pedaços/ talvez de uma/ vida que se faz de/ instantâneos (snapshots)”. (NASCIMENTO, 2008, p. 5)

O a(u)tor se afasta do perigo da fixidez e das identidades enclausuradas, delimitadas, e o disfarce é uma maneira de acolher a multiplicidade do eu-mundo, de se deixar atravessar por diversas vidas, tudo isso na fugacidade dos momentos em que o “eu” se desdobra. Nos livros de contos e contracantos, embora a presença do autor seja menos nítida – exceto em alguns trechos mais abertamente reflexivos –, não deixa de haver essa confluência e indeterminação entre eu, nós, o mundo. “Je est un autre”, na famosa expressão rimbaldiana, ou pode-se inclusive dizer, retomando a observação de Wallysson Soares (2019, p. 16): “O ‘eu’ autobiográfico que assina o texto traça nas letras um mapa de múltiplos viventes: ‘nós é eu’”. São vários os exemplos de textos em que a voz narrativa é outra, a de um animal ou até de uma coisa, aquário ou grua, por exemplo, ou então de personagens que se encontram num *en-face* revelador de si mesmos, para retomar um termo de Levinas (1991, p. 43) sobre a revelação transformadora que se faz através da empatia e da percepção do *visage*, da cara do outro.

É emblemático, nesse sentido, o “cara a cara” entre o narrador de “Aquém do rio” (NASCIMENTO, 2019, p. 121-124), em *A desordem das*

inscrições, e uma fera, um tigre, que invade literalmente a página num desenho que acompanha o texto. O narrador se confronta mesmo com essa alteridade, detendo “a chave dessa parada dita selvagem”, num texto que entra em ressonância com a poesia de Arthur Rimbaud. E nesse jogo de espelho acaba por acolher a natureza animal em seu próprio âmago, o que se dá através da prática, com valor simbólico, da tatuagem. Igualmente significativa é a comunicação que se estabelece acima das palavras e dos sentidos gastos do racionalismo, entre um ser humano e um pássaro, em “Noturno (pequena fantasia musical)”, dos *Cantos profanos*. No fim do conto, o narrador, receptivo e sensível à permeabilidade do ambiente, em que o “eu” se funde no mundo, consegue captar o inaudível. Ouço, enfim, driblando a estridência, um brando sussurro, uma onda infra-auditiva: “|, ; ‘’’~ - !) *** ‘ ^ ^ ^ ,,,,,, ” _____ - - ~~~~ /// ; ¢ | | | ... ? ## ‘’’’((- - / / ” => > ‘’’’ ”. (NASCIMENTO, 2014, p. 84)

Caberia ainda mencionar o curto texto, enriquecido por uma gravura que traça as raízes contorcidas de um mata-pau, chamado “A doçura das plantas” (NASCIMENTO, 2019, p. 137-141), que assimila a *fitografia*, escrita vegetal, à labuta paciente do escriba-pintor. Dessa forma, invenção ficcional, experiência pessoal e reflexão do teor do ensaio se entrelaçam de maneira fecunda numa obra que nos leva a uma experiência intelectual e sensorial multidimensional, indo além das fronteiras entre gêneros e seres viventes. O trabalho ensaístico de Evando Nascimento me parece ser uma das sendas mais originais e instigantes para pensar o mundo contemporâneo, numa era em que pensar a ecologia como um todo e desconstruir o antropocentrismo se tornam uma necessidade urgente. A revalorização do mundo animal, mas também das plantas, num diálogo entre filosofia e as ciências biológicas, encontra também ecos nos livros de ficção publicados pelo autor. Já é o caso num fragmento em homenagem à decomposição e aos vermes que animam o corpo na poesia de Augusto dos Anjos:

poéticas do quase
 cacos de idiomas
 pútridos quasares

na cripta angelical
pedaços da vida
retratos da arte
alegre manhã
silvam folhas
ventos balem
bailam seixos
festa da carne
canta coração
agora fui!

(NASCIMENTO, 2008, p. 55)

Palavras corporais, escrita de si mesmo em diálogo com diversos elementos do mundo que vêm à baila, um canto do eu em que a matéria vive. Evando Nascimento (2020) escreveu um artigo essencial para refletir sobre o mundo pós-coronavírus, mas é curioso ler o quanto sua ficção já tinha nos dado alertas sobre a importância de não separar o ser humano da vida do universo e de ficar atento à linguagem e à inteligência dos vírus e bactérias:

Buffon dizia que a natureza é racional e revelará seus segredos àqueles que aprenderem a ler e a entender sua linguagem. Outra coisa não penso sobre primatas, bovinos e cetáceos, mas também sobre vírus e bactérias. O que vive pulsa e, portanto, a seu modo pensa e se comunica. A essência da natureza é ser tanto racional quanto irracionalmente pensante, quer dizer, muito ‘bem falante’, dotada de uma linguagem toda própria. (NASCIMENTO, 2014, p. 126)

A antropofagia

A literatura pensante de Evando Nascimento é nutrição e fruição dessa vida que pulsa e fala. Num conto sobre uma relação incestuosa, “Édipo solar (Vida experimental)”, o narrador questiona os estereótipos sexistas da linguagem corriqueira, em que os homens “comem” as mulheres e não o contrário. Ora, diz o narrador, “comer ou virar comida é questão de vontade”. (NASCIMENTO, 2014, p. 85) Evando Nascimento é um admirador e

exímio conhecedor da obra de Oswald de Andrade. Ele associa o antropofagismo oswaldiano com gestos similares de invenção artística fértil, nas artes brasileiras, a partir da assimilação e deglutição simbólica do outro – isto é, as atitudes e obras dos poetas concretos e sobretudo dos tropicalistas, nos anos 1960. (NASCIMENTO, 2018) O escritor de Camacã cita Oswald num conto que analisaremos mais tarde e menciona também o modernista paulista num “ensaio ficcional” (NASCIMENTO, 2019, p. 215) sobre a Copa do Mundo.

Uma das coisas que parece interessar Evando Nascimento no gesto antropofágico é a desconstrução das ontologias coletivas e nacionais. Toda a reflexão de “A Copa do Mundo não é nossa” está buscando esse ponto de fuga, uma definição do “Nós”, isto é, dos brasileiros, sem enclausurar esse “Nós” nos estereótipos identitários. A tarefa é quase impossível, uma vez que a identidade nunca é única e estável, mas aqui entrevejo alguns pontos de convergência entre o texto de Evando, com sua indagação da brasilidade sem nacionalismo, e as interrogações de Caetano Veloso, um artista que, eu sei, ele preza bastante.

Em *Verdade tropical*, o cantor esclarece que a antropofagia não constitui uma diluição insossa das particularidades, uma fusão mole de culturas diversas, mas, antes, uma liberação das energias criativas a partir de uma digestão rigorosa e seletiva (e o antropófago-mor, no campo da música, seria João Gilberto): “Na verdade, são poucos os momentos da nossa história cultural que estão à altura da visão oswaldiana. Tal como eu a vejo, ela é antes uma decisão de rigor do que uma panaceia para resolver o problema de identidade no Brasil”. (VELOSO, 2017, p. 262) É esse mesmo rigor – em particular no campo da educação, mas também das regras civis e dos debates ideológicos – ao qual apela Evando Nascimento na sua meditação sobre os tropeços esportivos, sociais e políticos do Brasil nos últimos anos.

Ainda na perspectiva da antropofagia cultural, vale também mencionar o diálogo empreendido, ao longo dos anos, entre o pensamento de Evando Nascimento e a obra ensaística de João Cezar de Castro Rocha sobre a imitação e emulação de modelos literários. O crítico, no seu livro

Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation, destaca o quanto a centralidade do outro, como alimento deglutido que serve para a invenção de uma identidade própria, fecunda, no *retrato desnatural*, uma verdadeira estética da emulação. (ROCHA, 2015, p. 161) A reflexão de Evando Nascimento (2008, p. 146) sobre Picasso, que, ao repetir o gesto clássico de imitação, “está traindo seu legado com fidelidade”, abre deveras novos horizontes sobre a questão do criador e de suas relações com a tradição.

A antropofagia é um rito cultural que perpassa todos seus livros ficcionais e, vale mencionar, em particular, um conto que se lê com muito prazer, fazendo da própria leitura um ato de deglutição: em “E se comêssemos o piloto?”, dos *Cantos do mundo*, uma antropóloga, numa fala ininterrupta e irrequieta que remete à dicção de certos textos na obra de Lispector, está desesperadamente dividida entre o desejo de comer o piloto do seu avião, depois de um *crash* nos Andes, e o nojo, as barreiras morais que esse ato lhe inspira. Num relato paródico, que por si só lembra alguns dos melhores textos de Oswald de Andrade, a antropofagia é reatualizada para traduzir questões atuais, como a liberação sexual e a progressiva mas lenta emancipação feminina – a personagem reluta em comer o piloto e satisfazer seu apetite –, o vegetarianismo ou ainda a impossível tentativa de definição de uma identidade brasileira, entre a antropofagia, o homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda (“preciso ser tão cordial?”), os “tristes trópicos”¹ ou ainda a melancolia e languidez de Paulo Prado (“a carne é deveras triste”). (NASCIMENTO, 2011, p. 202)

Porém, sem deixar de reconhecer o valor da deglutição do outro, Evando Nascimento sublinha a agressividade contida nesse gesto. Nessa ótica, a versão atualizada do antropofagismo segundo o escritor e filósofo é um comer e ser comido, um banquete coletivo no qual se realiza uma entredesvorção mútua, permitindo a troca, a circulação da linguagem e

1 Sobre o etnocentrismo da fórmula de Lévi-Strauss – “a despeito dos enormes avanços que também trouxe para a etnologia moderna”, para retomar as próprias palavras evandianas –, vale lembrar a anotação distanciada e lúcida de “A Copa do Mundo não é nossa”, em *A desordem das inscrições*: “A ideia de *Tristes Trópicos* é tão clichê invertido quanto a de uma Alegre Europa. Nenhum adjetivo dá conta da complexidade de cada povo e da diferença entre povos”. (NASCIMENTO, 2019, p. 240)

dos afetos, as identidades partilhadas – e aqui voltamos à frase de Rimbaud, “Je est un autre”. “Não nos incomodamos de também virar repasto [...], tal é a lei do universo, engolir e ser engolido, em prol da comilança absoluta” (NASCIMENTO, 2014, p. 80), afirma o narrador numa espécie de manifesto pop e entusiasta a favor de uma deglutição onívora de tudo e todos. E através da antropofagia, mais uma vez, homens e animais são invertidos, assimilados, confundidos: “os cavalos por assim dizer nos pastavam, a mim e a paisagem, viramos alimento de bicho”. (NASCIMENTO, 2008, p. 134)

Os abismos sociais

Um outro exemplo significativo de inversão dos papéis – o cavalo pasta o homem, a mulher come o homem, a vítima devora o predador – nos é oferecido pelo conto “O banquete”, nos *Cantos profanos* (NASCIMENTO, 2014, p. 93-100), com uma citação de uma peça de teatro de Jean Genet em que a personagem Claire, literalmente, vomita seu ódio contra os domésticas. No banquete de um condomínio de luxo em São Conrado, a doméstica e cozinheira Madalena reverte o canibalismo social e responde a esse vômito de ódio ou, pior, de desprezo e indiferença com um ato brutal de vingança, assassinando a patroa. O riso sardônico que contamina o relato com o retrato das futilidades das elites cariocas, o detalhe grotesco de um verme escondido na couve-flor do banquete, a facada que Madalena dá na patroa, o *funk* da Rocinha que anima o morro poucas horas depois do crime, com as palavras “Quer dançar? Quer dançar?” (NASCIMENTO, 2014, p. 100), que soam ironicamente...

Tais elementos brutais, que encontramos nesse conto, de alguma forma remetem a alguns contos de Rubem Fonseca sobre a cidade partida do Rio de Janeiro, mas os diferentes elementos mencionados me fazem hoje muito mais pensar num outro tipo de associação. A imprevisibilidade da violência final, assim como o tom de deboche que é destilado sutilmente ao longo do conto, parecem ser um prenúncio de *Parasita*, de Bong Joon Ho, o filme vencedor da Palma de Ouro 2019 e do Oscar 2020 – uma obra

na qual, aliás, a festa e a comida desempenham um valor simbólico semelhante. No livro mais recente de Nascimento (2019, p. 23-28), a temática da revolta social reaparece no conto “O mau jardineiro”, acompanhada, dessa vez, do desejo de tocar de perto as riquezas e o luxo dos patrões, o que é um elemento central desse mesmo filme coreano, *Parasita*. Não é apenas por um prazer retrospectivo de espectador que me permito evocar essa referência cinematográfica: lembro bem da crítica muito entusiasta que Evando Nascimento fez do filme, nas redes sociais ou em conversas particulares, e no fundo a aproximação entre os dois contos evocados e o filme me parece reveladora do quanto o escritor realiza uma obra atenta ao seu tempo e a sentimentos latentes nas sociedades contemporâneas, que seja nos trópicos ou em outras partes do mundo globalizado.²

Literatura de antecipação

Nessa perspectiva, a lucidez da literatura elaborada por Evando Nascimento sobressai nos seus contos que poderíamos chamar “de antecipação”, nos quais o escritor se aproxima do gênero da ficção científica e inventa universos futuros a partir da observação e de inquietudes projetadas pelos tempos presentes. Não são poucos os contos em que são imaginadas as últimas consequências da megalomania humana e da sua arrogância no uso da tecnologia – em “Babel revisitada” (NASCIMENTO, 2014, p. 21-24); dos mecanismos de segurança automatizados e do controle de dados – por exemplo, em “Olhares cruzados” (NASCIMENTO, 2019, p. 15-21); do eugenismo, da inteligência artificial e da invenção de máquinas e robôs cada vez mais inteligentes e humanos, capazes de saber “fingir” – no conto “Inteligência desnatural”. (NASCIMENTO, 2019, p. 125-136)

Em “Terra à vista”, dos *Cantos profanos*, o texto talvez mais representativo da construção de distopias literárias na obra de Evando Nascimento,

2 Caberia, aliás, mencionar o fato de que, nesse mesmo ano 2019, em que saíram *A desordem das inscrições* e o filme *Parasita*, o movimento dos coletes amarelos chegou ao seu ápice na França, enquanto dois outros filmes com a temática da revolta social fizeram um sucesso avassalador: *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho, e *Coringa*, de Todd Phillips – este último considerado com um olhar mais cético pelo próprio Evando Nascimento.

a manipulação genética e a recriação artificial da vida são praticadas num nível vertiginoso pelos cientistas, ao ponto de que não é mais possível diferenciar a vida preexistente, natural, dos seres artificiais. “Todavia, ah, todavia” (NASCIMENTO, 2014, p. 52), diz ironicamente o narrador, um filho de migrantes da Terra que mora em Marte “nas vésperas de 2150”. (NASCIMENTO, 2014, p. 51) Uma manipulação acaba por engendrar uma bactéria nociva, a qual faz ressurgir o velho espectro de uma pandemia devastadora, como na Idade Média. Ao ler esse conto depois da crise internacional provocada pelo coronavírus, entendemos que a ficção é muito mais do que uma imitação do que chamamos a “realidade” e que esta, na verdade, bem pode ser uma imitação da ficção.

No entanto, nesse conto, não encontramos apenas uma destruição da humanidade através da manipulação científica que transforma a biologia, o que não deixa de ser uma temática frequente na ficção científica; mas a narrativa vai além e reverbera uma questão central em toda a obra ficcional e ensaística do autor: isto é, a relação de predação estabelecida com seu ambiente de vida pela espécie humana - ou melhor dito, pela cultura ocidental e por seu projeto desenvolvimentista, sem diálogo com os animais e as plantas. Depois da epidemia provocada pela bactéria artificial, a espécie humana volta a agir e crescer com o mesmo impulso colonizador. O gelo dos polos desaparece, a vida está ausente nas áreas em que explodiram bombas nucleares e o planeta se extingue porque o homem invade todo e qualquer espaço. O narrador explicita:

A população mundial não só se refez mas explodiu em definitivo, destruindo outras espécies e reduzindo drasticamente, como se diz, o espaço de habitação. Não há mais lugar desocupado no globo, das savanas às geleiras, dos arquipélagos mais inóspitos aos desertos mais áridos, tudo foi apropriado, saqueado, extorquido. (NASCIMENTO, 2014, p. 53)

O coronavírus, muito provavelmente, vem da exploração de animais selvagens, e sabemos também que os riscos de outras zoonoses serão cada vez mais altos nas próximas décadas, por conta da invasão progressiva de

espaços antes ocupados pelo mundo da natureza, a fauna e a flora. Além da simples menção de uma epidemia, parece-me que a atualidade aguda desse conto vem, antes de qualquer coisa, dessa representação precisa do problema demográfico e sobretudo da tendência do homem a explorar tudo, a apropriar-se de todas as parcelas de espaço.

Metaphorá

Para tecer o último “filamento” do meu texto, numa leitura crítica que, inspirada pela liquidez e textura flexível de uma água-viva, não pretende esgotar os sentidos de uma obra multifacetada, citarei uma frase das “desmemórias” que encerram *A desordem das inscrições*: “Metaphorá, em grego, nomeia a transposição, a mudança, o transporte, em sentido próprio e figurado”. (NASCIMENTO, 2019, p. 239) Evando transporta e desloca diferentes “eus”, difratados em personagens e vozes narrativos. O conjunto das suas obras ficcionais muda o leitor e o transporta em universos que recusam o centro, a intangibilidade, a fixação de identidades, a pretensa onipotência da masculinidade, o antropomorfismo.

Para concluir, mas deixando as coisas em aberto, me atrevo, um pouco inconsequentemente, a reempregar e transplantar em outro contexto palavras de Jacques Derrida, o mestre filosófico de Evando Nascimento, a fim de procurar uma definição possível do jogo literário que este último empreende. De alguma maneira, essa obra ficcional “afirma o jogo e busca superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo”. (DERRIDA, 1967, p. 427)

Referências

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous: essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset, 1991.

- NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- NASCIMENTO, Evando. Clarice e as plantas: uma literatura pensante. *Revista Caliban*, Lisboa, n. 162, 11 dez. 2017.
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- NASCIMENTO, Evando. Notas sobre o coronavírus e a sobrevivência das espécies. *N-1 edições*, São Paulo, 2020.
- NASCIMENTO, Evando. Das relações do Manifesto Antropófago com o presente em que vivemos. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 151, p. 18-21, set. 2018.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation*. Littérature des faubourgs du monde? Traduit du portugais vers le français par François Weigel. Paris: Pétra, 2015.
- RODRIGUES, Daniel. Autorretratos ficcionais: a desnatureza e o movimento. *Cahiers du Crepal*, Paris, n. 20, p. 85-98, 2017.
- SOARES, Wallysson Francis. *Transbordamento: ficções diárias de Evando Nascimento*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

A ficção de Evando Nascimento

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA¹

Desnaturalizar

Acompanhar a literatura brasileira contemporânea com olhos livres permite identificar o surgimento de projetos inovadores e de grande interesse. É o caso de Evando Nascimento, que terminou de publicar seu terceiro livro como ficcionista. Neste capítulo, por isso mesmo, proponho uma leitura de sua obra em progresso, destacando a importância de *Cantos profanos*, cujos contos e textos levam adiante experiências e exercícios dos dois primeiros livros.

Ensaísta reconhecido, um dos mais criativos intérpretes da obra de Jacques Derrida, Evando lançou em 2008 *retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*, uma ficção. O título, em si mesmo, sugere o princípio motor de sua escrita.

Vejamos.

A simples ideia de *retrato desnatural* promete um curto-circuito.

¹ Este artigo foi publicado originalmente no jornal *Rascunho*, n. 177, dez. 2014.

Ora, num sentido prosaico, o retrato deveria manter com o retratado uma relação, por assim dizer, própria - muito embora tal propriedade possa recorrer à desproporção e à deformação metódicas, como ocorre nas telas de Francis Bacon. Aliás, o diálogo com as artes plásticas é um elemento-chave na literatura de Evando. No fundo, ele radicaliza o procedimento de Bacon, pois, em boa medida, a escrita de *retrato desnatural* estrategicamente descola o gênero retrato do compromisso com qualquer forma de verossimilhança. Pelo avesso, o retrato mais fiel seria antes um mosaico de máscaras, compondo:

poéticas do *quase*
cacos de idiomas
pútridos quasares
na cripta angelical

pedaços da vida
retratos da arte

(NASCIMENTO, 2008, p. 55, grifo do autor)

A arte, portanto, é o território de uma desnaturalização em série: da linguagem, do mundo, do sujeito. Tal concepção subjaz à literatura de Evando, cujo eixo articulador desenvolve uma “estética da emulação”, como ele definiu em entrevista recente. (NASCIMENTO, 2014b)

Explico.

Melhor: transcrevo fragmentos do livro:

promissória: em seus primeiros exercícios de emulação, picasso copiava no caderno-estúdio escolar a assinatura dos caricaturistas que admirava; outros acusariam falsificação. assim, contam, fez fortuna.

[...]

o óbvio (o ovo): sem exceção, todos os livros verdadeiramente lidos foram *reescritos* - do centro às margens.

partida: na literatura, vida, ficção ou ensaio, só conta o reescritor. escrever é reescrever desmesuradamente. ou ainda, noutra plano,

transcrever, escrita sobre escrita, o reescritor é também transcritor.
(NASCIMENTO, 2008, p. 146, grifo do autor)

É isso.

Tudo dito.

Assim como o retrato não implica aderência ao rosto, porém adesão ao traço, o autor se encontra ao se descobrir outros na apropriação sistemática da tradição. Desse modo, Evando anuncia o que provavelmente será a marca-d'água de sua escrita. Isto é, mais do que o desenho preciso de uma prosa que pensa ou a retomada decidida da prosa poética – embora ambas as pulsões estejam presentes no projeto de Evando –, o autor de *Cantos do mundo* parece propor um perspectivismo antropológico radical, cujo sujeito se afirma precisamente por meio de um esforço bem refletido de dessubjetivação.

(Afinal, para um autor-leitor, o *eu* é sempre muito pouco – claro, é um outro. Ou muitos outros.)

Cantar o mundo

O segundo livro do ficcionista, *Cantos do mundo*, saiu em 2012. Nele, Evando abraçou o exercício narrativo inerente ao conto. O escritor ampliou as cores de sua paleta, acrescentando à frase epigramática e à dicção ensaística de *retrato desnatural* – forças presentes também nos poemas da primeira seção do livro – o domínio do relato curto. Contudo, sem abdicar da vocação pensante de sua prosa.

Um conto em particular permite vislumbrar o elo entre os dois primeiros títulos – “O dia em que Walter Benjamin daria aulas na USP”. Como se sabe, no início da década de 1930, criou-se uma comissão responsável por convidar sábios e especialistas europeus para formar o corpo docente da Universidade de São Paulo (USP), criada em 1934. A história é muito bem conhecida e somente a menciono porque o pesquisador alemão Karlheinz Barck descobriu uma surpreendente correspondência entre Erich Auerbach e Walter Benjamin, na qual o autor de *Mimesis* revelava

que havia pensado em Benjamin para uma possível temporada brasileira como professor de literatura alemã na USP.

Evando imagina uma engenhosa alternativa contrafactual e reescreve o episódio. A oferta bem poderia ter sido irrecusável. Afinal, o cargo de professor na USP tornaria irrelevante o insucesso acadêmico de *A origem do drama barroco alemão* – texto reprovado na austera academia alemã. No êxodo provocado pelas perseguições nazistas, professores de grande prestígio viajavam invariavelmente para os Estados Unidos; por exemplo, foi o caso de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, amigos de Benjamin. No entanto, intelectuais que não possuíam credenciais similares aventuravam-se na América do Sul.

Pelo menos é o que, na ficção do brasileiro, Benjamin confidenciou a Auerbach:

Caríssimo Erich,

Eis-me de malas prontas para viajar ao Brasil. Aquela possibilidade de lecionar na Universidade de São Paulo, aventada em 1935, finalmente se concretizou num convite oficial.

[...]

O fato de ser uma Universidade muito jovem traz grande alento, assim não implicarão por não ter a Tese de Livre-Docência – quem sabe não refaço um pouco o trabalho, encomendo uma tradução e obtenho o título lá mesmo? Sei que a ansiedade está me deixando um tanto afobado. Vamos deixar as coisas se desenrolarem, sem inútil antecipação. Contudo, se um dia dominar o idioma, não sei se será possível filosofar em português, nunca ouvi falar em filósofo brasileiro. Decerto haverá. Talvez. (NASCIMENTO, 2011, p. 155, 162)

Por que não?

Vilém Flusser soube apreciar a força da filosofia de Vicente Ferreira da Silva e a originalidade da literatura de Guimarães Rosa.

Roger Bastide descobriu a paisagem na prosa machadiana e, como poucos, entendeu a arte e o cotidiano brasileiros.

Possibilidade fascinante: cruzando a Ipiranga e a Avenida São João, Walter Benjamin intuiria a tradução mais completa de sua nova circunstância devorando *Macunaíma* e o *Manifesto antropófago*.

Os cantos de Evando suscitam tais imagens – autênticas experiências de pensamento.

Um tríptico?

Venho, agora, ao título recém-lançado. *Cantos profanos* confirma a importância e a singularidade da dicção de Evando. No fundo, a expressão usada por ele para definir a obra de Clarice Lispector – “literatura pensante” – caracteriza muito bem seu projeto.

Porém, aqui, todo cuidado é pouco.

Não se trata de supor um discurso filosofante, às voltas com um conteúdo pretensamente elevado ou hermético. Muito pelo contrário, Evando torna a “literatura pensante” um exercício específico de imaginação, desdobrado num convite para que o leitor crie seus mundos. Ressalto, então, a pluralidade do gesto, que inclui engenhosas provocações à filosofia, o prazer de narrar situações surpreendentes do dia a dia, além de uma apropriação constante e irreverente de elementos tanto da tradição quanto da cultura *pop*.

(Isso mesmo que você imaginou: os três títulos recordam um tríptico, cujo painel central estamparia *Cantos profanos*: forma plástica de cruzamento dos exercícios e experiências de *retrato desnatural* e *Cantos do mundo*.)

A epígrafe do livro cifra essa potência:

Decerto caberia sempre aos leitores inventarem seu próprio livro [...].

Em contrapartida, caberia ao livro, com alguma sorte, inventar seus leitores [...].

A ficção se encontraria entre os dois movimentos de invenção.

De fato, a estrutura do livro arma um jogo de xadrez. Sobretudo, as peças brancas pertencem ao leitor, pois, numa inversão deliberada, a ele cabe o lance inicial nesse tríptico de palavras.

A primeira parte se denomina “Cantos” e alinhava uma série de situações-limite, nas quais uma história canônica ou um evento cotidiano são transformados por uma escrita que articula perguntas sem respostas.

“Babel revisitada” é uma obra-prima. Eis sua premissa: a inusitada tarefa - “Inventaram então de edificar a Torre infinita” (NASCIMENTO, 2014a, p. 21)² - dispensa o desejo de rivalizar com “Deus”, evocando antes uma estrutura puramente humana, como, por exemplo, a malograda torre espiralada de Vladimir Tatlin. Babel volta a ruir, não por punição divina, mas por erro de cálculo de origem malthusiana: dada a multiplicação da espécie, “a parte da torre-mastro já construída não suportou o peso e tanto povo” (p. 22).

“Altamente confidencial” é uma pequena joia. Um carteiro com nome de anjo, Gabriel Arcanjo, afinal, trata-se literalmente de um mensageiro, redige um *e-mail* descrevendo o paradoxo de sua vocação constrangida: “Leio o que me cai nas mãos, livros, revistas, jornais, panfletos. Tudo menos o conteúdo dos envelopes que entrego, só o sobrescrito. Por isso sou leitor frustrado” (p. 45).

(E, como recorre ao correio eletrônico, muito em breve um carteiro desempregado.)

A segunda parte, “Profanações”, reúne um conjunto de transgressões que vira lugares-comuns pelo avesso.

“Demo” é um monólogo extraordinário - atenção, encenadores: trata-se de texto pronto para o palco! -, no qual o “Obscuro” esclarece, e o faz com impecável lógica, que “o Mal é, portanto, o verdadeiro Bem” (p. 66). O leitor termina o conto devidamente convencido. Ainda mais: desejoso de habitar essa casa intertextual muito engraçada, cuja boa nova encerra o texto: “Proclamo o Novo Evangelho, capítulo nulo, versículo zero” (p. 67). “Demo” ombreia, em inventividade e linguagem, com seu precursor, “A igreja do diabo”, de Machado de Assis.

“Noturno (pequena fantasia musical)” ata as pontas da ficção e da ensaística de Evando. O conto tematiza um encontro único: “Faz meia hora que

2 Nas próximas citações, mencionarei apenas o número da página.

nos miramos, quase indiferentes. Que saberá de mim, que saberei jamais dela?” (p. 81). No longo intervalo, dois olhares se cruzam: em posição de igualdade, ave e homem se medem. Melhor: iguais porque intuem que a diferença presente remete a circunstância originária comum. Evando reescreve Protágoras: o vivente é a medida de todas as coisas; logo, também dos homens. A ficção de Evando inaugura uma ponte com o perspectivismo antropológico, tal como teorizado por Eduardo Viveiros de Castro.

O autor de *retrato desnatural* propôs uma hipótese capaz de renovar a antropofagia oswaldiana: em lugar de devorar o outro, por que não *comer junto com ele*? Ou, pelo menos, adotar a dieta prescrita em “Muito prazer,” – autêntica passagem ao infinito precisamente porque o círculo se fecha enquanto as bocas se abrem: “tal é a lei do universo, engolir e ser engolido, em prol da comilança absoluta” (p. 80).

A última seção, “Os vestígios”, apresenta uma série de “estudos” – entenda-se o termo no sentido empregado nas artes plásticas. Além disso, tal seção ecoa e refina a noção de “Restos”, última parte de *retrato desnatural*. O terceiro *vestígio*, “Reflexo (reverso)”, sintetiza com engenho o perspectivismo de sua ficção – o desejo de escrever para deixar de ser Evando, inventando-se outros tantos: “Cansei de dizer *Espelho meu*, agora serei para todo o sempre espelho seu” (p. 110).

Cantos profanos é um convite: espero que o leitor siga a dica, descobrindo-se inumeravelmente trezentos e cinquenta.

Evando Nascimento afirma sua força através de uma prosa que se desdobra em instigantes experiências de pensamento e desconcertantes exercícios de dessubjetivação, formulados numa linguagem cirúrgica, cuja fatura distingue seu autor no universo da literatura brasileira contemporânea.

Referências

NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014a.

NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

NASCIMENTO, Evando. Não desprezo o mercado, isso seria ingênuo, mas creio que a relação deve ser sempre crítica e desconfiada, sob o risco de trituração pela máquina. [Entrevista cedida a] Ana Chiara, Antonio Cicero, Godofredo de Oliveira Neto e Karl Erik Schøllhammer. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 195-241, 2014b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17376/14290>. Acesso em: 24 ago. 2021.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Contos, maviolos cantos: a escritura poética de Evando Nascimento

JOSÉ NIRALDO DE FARIAS

Para Jorge Luis Borges, os antigos, que nutriam ambição de construir o livro absoluto, cantavam apenas o que era nobre e elevado, o que era assunto de um povo: Apolônio de Rodes, Lucano, Camões, Donne, Milton, Firdusi. Toda essa eminência discursiva teve sua correspondência na construção de reinados e nações. Essas obras seriam alimentadas por uma música que lhes insuflava um certo sentimento de orgulho e entusiasmo. Segundo o escritor argentino, Góngora teria sido o primeiro a romper com essa tradição, inserindo temas frívolos e banais na sua obra. O canto, que até então estava vinculado a grandes temas, volta-se para assuntos mais contingentes, mais próximos da cotidianidade. (BORGES, 1994, p. 87) Conquanto essa argumentação borgiana possa ter uma face controversa, parece ter sido uma dominante na história da literatura do mundo inteiro, com exceção da China, onde, segundo Hegel (1997), floresceu uma literatura mais voltada para narrativas curtas e romances desenvolvidos que retratam situações cotidianas, adaptando-se ao caráter prosaico que desde os primórdios de sua história configuraram uma visão de mundo que se opunha ao gênero épico tradicional. Na modernidade, Mallarmé, Yeats, Pound, Elliot e finalmente Whitman teriam levado esse rompimento às

últimas consequências. Mesmo Jorge de Lima (2005, p. 201), em seu longo poema épico, afirma: “Nem tudo é épico e oitava rima/pois muita coisa desabada/tem seu sorriso cotidiano”.

Na interpretação poética de Blanchot (1993) é do embate entre Ulisses e o canto das sereias que nasce o romance. O astucioso e multifacetado Ulisses consegue ouvir o canto e, sem sucumbir ao seu poder de destruição, atravessa suas armadilhas e, com isso, pode construir o seu relato. A prudência do herói (ouvir o canto sem cair no encantamento) leva adiante o desejo retilíneo de atravessar os abismos do fascínio e consolidar o princípio narrativo, transformando a ode em episódio. Se sua argúcia e perspicácia (as cordas com que os companheiros o amarram ao mastro) salvam-lhe a vida, guardam também a energia musical do canto por intermédio da escuta. Essa energia possibilitará contar e cantar seus próprios feitos. Incorporado à narrativa, o canto das sereias não representa mais a morte, e a navegação prossegue sendo seu desvio, o seu canto mais profundo.

Seguindo os passos da cadeia diacrônica, alguns séculos adiante, depois das várias metamorfoses que o romance sofreu, encontramos o ápice e a valorização extra desse gênero em Stendhal. Para Ezra Pound (1976, p. 44-45), é com Stendhal que a narrativa consegue alcançar o seu mais alto patamar:

Quero dizer que desde os primórdios da literatura até A.D.1750 a poesia foi a arte suprema, e assim era considerada; e se lermos os livros escritos antes dessa data, veremos que o número de livros interessantes em verso é pelo menos igual ao número de livros em prosa ainda legíveis, e que a quintessência está na poesia. Quando queremos saber como eram as pessoas antes de 1750, quando queremos saber se tinham carne e ossos como nós, vamos à poesia da época.

Mas, como já disse, começou a ‘história da *fioritura*’. E certa manhã, Monsieur Stendhal, sem se lembrar de Homero, Villon ou Catulo, mas possuindo um agudíssimo senso de realidade, notou que a ‘poesia, *la poésie*, tal como a palavra era compreendida, aquilo que os franceses seus contemporâneos escreviam, ou que sonoramente despejavam sobre ele os palcos franceses, era uma

chateação dos diabos. E observou que a poesia, com suas perucas e seus caracóis, suas panturrilhas acochadas e seus chinós, seu ‘aranzel à la Luís XIV’, era muitíssimo inferior à prosa quando se tratava de transmitir uma ideia clara dos diversos estados de nossa consciência (‘les mouvements du coeur’).

E, nesse momento, a arte séria de escrever ‘passou para a prosa’ e, durante certo tempo, os desenvolvimentos importantes da linguagem como meio de expressão foram os desenvolvimentos da prosa. E não se poderá compreender claramente, nem julgar com acerto o valor de um verso, de um verso moderno, de qualquer verso, a menos que se tenha compreendido isto.

Na literatura brasileira, uma vez retido o canto na narrativa, é Judith Grossmann, com *Cantos delituosos: romance* na segunda metade do século XX, quem vai evocar sua melodia, reunindo a prudência de Ulisses e a impudência das sereias em uma obra que faz questão de explicitar em seu título o termo “romance”. A partir dessa obra, a autora passa a fixar nos títulos de suas ficções o termo “romance”: *Nascida no Brasil: romance*, *Meu amigo Marcel Proust: romance* e *Fausto Mefisto: romance*. Não caberia aqui especular sobre as implicações teóricas que se desdobram a partir dessa decisão. Interessa-nos, como ponto de partida, a fusão que se instala entre canto e narrativa a partir do surgimento do romance grossmanniano: “Agora cante, agora conte, cantarei, contarei”. (GROSSMANN, 1989, p. 12)

Nas primeiras décadas deste início de século, os cantos desterritoriais de Evando Nascimento, vazados em um mistura turbilhonante de gêneros, surgem ao mesmo tempo como continuidade e descontinuidade de uma longa tradição. Embora o gênero conto não tenha suas raízes fincadas no romance, tendo como um de seus antípodas “o conto de proveito e exemplo” no mundo antigo, avizinha-se do romance, constituindo-se numa espécie menor de narrativa e permanecendo sempre como que à margem dos gêneros, fato que revela toda uma preferência do escritor pelas formas menos nobres, em detrimento das já mencionadas estruturas narrativas elevadas. Ademais, convém ressaltar a vocação anticanônica da narrativa evandiana que deleuzianamente corrói as entranhas das estruturas e dos significados estabelecidos pelos discursos consagrados.

Os contos nasceriam, assim, do encanto mágico proporcionado pelos significáveis da linguagem. Esses significáveis fazem parte do desdobramento de noção de *lektion*, abandonada por Saussure e retomada pelo linguista Antoine Culioli a partir dos estoicos. Os significáveis se constituem naquele aspecto da linguagem que condensaria afetos, sensações e memória cultural. Esse conceito considera que o signo linguístico não se reporta a um referente opaco, mas a um conjunto aberto formado de afetos, sensações e pulsões. Embora fenômeno da língua ordinária, é na literatura que o *significável* se manifesta com maior intensidade. (KRISTEVA, 2017) A energia lírica que alimenta o impulso narrativo garante a sensorialidade e a corporeidade que constituem a experiência viva em que se constitui a expressividade da linguagem literária. “Quantas selvas escondo!”. (LIMA, 2005, p. 270) Seja da experiência simbólica da cultura, seja da vivência sensorial, esse é o investimento mais precioso que configura a dimensão tímica da produção ficcional dos contos sob consideração.

A fusão entre o cantar e o contar (lírica e narrativa) se apresenta nesta trilogia na brevidade do relato curto e denso. A captação da energia lírica pelo prosa encontra no gênero conto uma forma de renovação na literatura evandiana. É bem verdade que os cantos carregam também a conotação de espaço, como em *Cantos do mundo*, por onde se move o *polytropos*, (de múltiplos lugares) adjetivo atribuído a Ulisses.

Seria contraproducente querer abarcar com um único olhar essa densa floresta de signos em que se constitui a obra em comento – *Cantos do mundo* (2011), *Cantos profanos* (2014) e *A desordem das inscrições (contracantos)* (2019). Diante disso, resta-nos escolher um pequeno roteiro para percorrer uma das trilhas desse complexo labirinto de textos, permeado de referências culturais oriundas da música, da pintura, da filosofia e da própria tradição literária. Pretendo aqui recolher um fragmento desse universo, uma espécie de subconjunto de textos que, na minha forma de olhar, estão interligados pela metáfora-metamorfose do rio. Esse seria o vaso comunicante que parece interligar esses textos inicialmente escolhidos a partir de meras impressões de uma primeira leitura.

Cada um desses contos demandaria uma exegese minuciosa e um delicado estudo, considerando a densidade dos conteúdos e a abrangência das várias constelações de sentido que eles deixam entrever. Para efeito de análise crítica, recortamos um subconjunto de cantos/contos que se comunicam a partir do que denominamos uma leitura fluvial, posto que aquilo que os une é exatamente a imagem heraclitiana do rio. Ao invés da linearidade de uma leitura sequencial, elegemos aqueles contos que mais nos impactaram em uma primeira leitura e, em seguida, determinamos um percurso interpretativo, tendo sempre como horizonte a ênfase dada à força da experiência e do elemento vital que constitui a musicalidade da obra.

Percebemos que, em alguns desse contos, delinea-se como que uma poética das ocasiões – momentos em que o sujeito humano frontalmente se depara com outros seres sencientes, como acontece em “Noturno”. Nesse texto, como o próprio título já revela, a cena se passa à noite, na cidade do Rio de Janeiro, entre a Marina da Glória e o Museu de Arte Moderna. Os protagonistas são um folião que sai de um baile de Carnaval e uma ave, uma coruja “empoleirada numa manilha”:

De onde vem ela? Será que teve lugar fixo de nascimento ou brotou simultaneamente em toda a parte? Estrangeira ou nativa, aqui, nesta outra faixa entre o moderníssimo Museu e a Marina da Glória? Saí do baile de carnaval, para tomar ares e contemplar arredores como tanto gosto de fazer em meio ao tumulto. Numa noite mal inaugurada, ainda se filtram os últimos raios entre nimbos, com risco de chuva. Foi quando a vi – foi quando me viu. Estacamos um em frente ao outro, a mais ou menos cinquenta metros, para, talvez, contemplar a própria distância entre nós, como se cada um do alto de sua pirâmide. Distância mais pressentida do que real, nenhuma ameaça no ar, nem do mar (‘galinhas em pânico’), nem da própria terra que pisamos. (NASCIMENTO, 2014, p. 81)

Em oposição às sereias (mulheres-pássaros na mitologia grega), gênios do meio-dia, a ave evandiana não é apenas simples metáfora hegeliana do pássaro, com seu voo ao entardecer como imagem da razão que surge

após a história. Trata-se do próprio acontecimento, de um face a face na profundidade da noite marcado pela própria possibilidade de metamorfose de seres em dimensões heterogêneas. À ave opaca de Jorge de Lima,¹ o narrador opõe o pássaro aberto à comunicabilidade, vazado e poroso, preenche de sentido, prosseguindo em uma sequência de perguntas:

Então o que ela pensa, quando me desafia olho no olho arregalado? Me assiste em cores ou em preto e branco? Em linhas e volumes compactados? No todo ou em partes, já que a cada minuto direcionamos a mirada para novo foco?

Mas quem ou o que sou para ela? Uma coisa, um ser estranho, um obstáculo, uma insignificância? Terá algum som especial para me designar? (NASCIMENTO, 2014, p. 82)

Título densamente carregado de polissemia, “Noturno” nos remete ao estilo musical do período romântico. Esse gênero tem por específico a impressão de uma certa ênfase dada à melodia, quase cantante no nível horizontal (John Field, Chopin, Schumann). Segundo Hegel (1997), a expressão melódica é o que há de mais poético na música. É o *cantabile*, o melódico propriamente dito que se instala como elemento preponderante, seja qual for o gênero musical.

Trata-se de vasos comunicantes que se estabelecem entre produções da cultura que transitam entre si sem que haja necessidade de conhecimento técnico musical do autor empírico, mas dependem de uma habilidade para captar e fazer ressoar a própria musicalidade da linguagem, aquela que, segundo T. S. Elliot (1972), pontua como habilidade de aproximar a linguagem poética da conversa e da língua falada coetânea ao escritor. Trata-se da captação da língua de seu tempo, mas também de ressonâncias de outras linguagens. Da música e da literatura. Do seu e de outros tempos. Tal como o próprio subtítulo do conto sugere, entre parênteses: “pequena fantasia musical”.

1 “E a ave opaca, voando, voando, e após/ transfixada de luz pousada em vale/ secreto, entre dois seios, indecisa,/ ave com suas penas, tudo em ouro”. (LIMA, 2005, p. 183)

É possível captar os trinados de Chopin² em seus noturnos, da mesma forma que a performance de Josephina, a cantora (heroína do último conto de Kafka), com seus trinados (*Pfeifen*) é capaz de reunir toda a sua comunidade em silêncio, instituindo uma medialidade sem finalidade prática e objetiva. (JAMESON, 1997) Nesse mesmo diapasão, tenta o protagonista de “Noturno” encontrar a música secreta desse outro representado pelo pouso enigmático da ave. O conto termina com uma enigmática frase formada por sinais diacríticos (crase, acento agudo, circunflexo) e sinais ortográficos não fonológicos (parênteses, ponto, vírgula, interrogação, exclamação, hífen) – traços suprasegmentais que orientam a entoação da leitura, e sinais que ficam na zona limítrofe da linguagem.

Volto ao salão de mãos abanando, e não é só pelo úmido calor, com a perspectiva de chuva. Águas vão rolar, ora se vão, quando estala o consolo do beijo. Caem as máscaras. Ao longe, começo a descortinar. Ouço, enfim, driblando a estridência um brando sussurro, uma onda infra-auditiva: (NASCIMENTO, 2014, p. 84)

Revela-se aqui a miséria da linguagem humana no apelo à interatividade, à comunicabilidade. É que a fala que faz ver não é mais suficiente. Na busca pelo outro, valem todas as formas possíveis de comunicação. O acaso joga o narrador/herói desse conto na cena do encontro, giro de 90 graus que caracteriza o pescoço da caleidoscópica ave. Ir ao encontro do outro é retornar a si próprio.

A expressão “águas vão rolar”, que lembra uma marchinha de Carnaval brasileira, é o móbil para a leitura do próximo conto, que leva este título. Nesse canto etílico, uma espécie de ode ao álcool, o herói narrador, Lucas Bernardo, um provável cantor/compositor de um movimento musical no Brasil (a jovem guarda?), em uma sessão terapêutica, narra suas peripécias e exalta as qualidades e o efeito do álcool, ressaltando o caráter dionisíaco da sua vida e de sua arte: “O álcool libera a

2 Referimo-nos aqui ao signo suprasegmental *tr*, usado na notação musical, classificado como ornamento para enriquecer a linha melódica.

criação, dizem que o fumo e o pó também, mas esse aí nunca provei, minha paixão é a bebida”. (NASCIMENTO, 2019, p. 37)

Nesse relato, a música comparece como tema a partir da profissão do herói. A paronomásia etílico/lírico é a pedra de toque para essa narrativa, que é vazada em frases curtas e crivada de interpelações ao interlocutor mudo, no caso o terapeuta. Em alguns momentos, as frases se esgarçam como a querer representar, no nível do significante, a própria situação de ebriedade do narrador.

O gosto pelas frases elípticas, deixadas pela metade para que o interlocutor complete o sentido, ecoa a característica fundamental da arte musical, que se configura como um processo de constante autoaniquilação, na medida em que o material sonoro que a conforma se dissolve na proporção em que é executado, pura efusão dionisíaca, além de consignar ao silêncio uma função importante na configuração do sentido: “Mas saí fortalecido, o que não me mata... bem, o resto o senhor completa - gosto de deixar ideias no ar, minha ex-detestava, queria que eu dissesse tudo o que pensava, mas adoro parar na metade, às vezes até menos...”. (NASCIMENTO, 2019, p. 40) É prosa sugestiva que faz ressoar o conselho de Baudelaire: *embriagai-vos!* Para quem conta/canta Lucas Bernardo? Para o terapeuta, para si próprio ou para uma terceira pessoa?

O álcool (droga legalizada) seria um artifício que possibilitaria (des)pensar para poder existir intensamente. Daí o *carpe diem*. Tal como o folião narrador-personagem de “Noturno”, Lucas Bernardo encontra-se em efusão, numa espécie de fascínio narcísico especular, mas tem um encontro com o Outro, do qual espera que o decifre. Lucas Bernardo faz parte de uma estirpe de personagens como Beranger (Ionesco), Josefina (Kafka), Bartleby (Melville), todos cantores/conta/dores de uma sociedade adoecida pela medicalização, verdadeiros clínicos, no dizer de Deleuze (1997, p. 103): “Vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anorético, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós”.

Palhaço ou espantalho, Lucas Bernardo é alcoolista por opção, como um projeto existencial, visto que sua produção lírica é incrementada pelas

densidades sensoriais possibilitadas pela bebida. Ademais, a etiologia de seu alcoolismo é, logo no início do conto, situada no ambiente burguês insípido e alienante. Clivado entre a monótona vida familiar burguesa e a fruição da poesia de um sensível escritor, o herói narrador atribui o vício ao acaso absoluto e à falta de sentido existencial:

Começa da seguinte maneira: um dia surge uma angústia sem sentido, aí o álcool entra pra dar sentido e, mais tarde, pra tirar os sentidos. A coisa foi mais ou menos assim, doutor, estávamos sentados, à beira da piscina, com os dois filhos, Arina e Arino. Ambos louros como a mãe, uma cascata dourada na manhã luminosa. Eu lia um livro de meu poeta favorito, Vinícius, sensibilidade pra lá de humana.

Eram nove horas, e já estava no segundo copo, mal acordava, ia em busca da garrafa. (NASCIMENTO, 2019, p. 37)

Suspensão entre a exclusão familiar e um discurso medical como esperança de reinserção nesse mundo burguês, ainda por vir, marcado pelo mutismo do interlocutor-terapeuta, o solilóquio de Lucas Bernardo é o delírio da própria linguagem:

Sei que o senhor gosta de minhas composições, já declarou que é meu fã... Ah é, prefere essa, uma obra-prima, realmente, por isso o Rei gravou. Rá, rá, vivemos uma monarquia musical, acho que sou o bobo da corte. Cada um com o seu papel – pra muitos, só papelão: coadjuvante ou figurante. Alguns poucos felizes viram protagonistas. Até fui também, mas aí me afundei na lama etílica... Resumindo, o mundo pra mim é um palco, onde estou interpretando a fala que me sopraram. Mas desconheço quem é o ponto. (NASCIMENTO, 2019, p. 38)

No seu idioleto, carregado de referências culturais, arrastando, coletando, como um trapeiro, pedaços de composições líricas e desfazendo clichês da canção popular brasileira, o anti-herói narrador descreve e expõe seus fantasmas, numa espécie de técnica psicanalítica da “associação livre”, convocado, pela necessidade de cura, a narrar sua própria história.

Mas à medida que sua narrativa avança, é como se o que parece ser uma doença vai se configurando como uma solução: “[...] Não estou aqui pra me curar, prazer não precisa de cura, pô”. (NASCIMENTO, 2019, p. 44)

Encerrado no seu discurso narcísico, o anti-herói narrador se embriaga com as próprias palavras: “Nada de frescura, macho que é macho bebe e muito. Veja como falo bem, mas não sou eu, é ela que dá eflúvios de alegria, a bendita maldita. *Eflúvios*, bonito, né?”. (NASCIMENTO, 2019, p. 42)

Na continuidade líquida, vasos comunicantes e comunicações disjuntivas se estabelecem entre as narrativas. A imagem heraclitiana do rio, os laços do desejo e a corrente de imagens nos conduzem ao próximo relato, o conto “Aquém do rio”, de *A desordem das inscrições (contracantos)*.

Trata-se da terceira experiência de um pescador que atravessa um pedaço de floresta e encontra um animal felino. É mais um encontro entre o humano e o não humano, o ser humano e o reino animal. Desconstruindo o antropocentrismo e desinstalando cômodas zonas fronteiriças entre seres vivos, estabelece-se mais um acontecimento entre duas dimensões heterogêneas, de onde se espera que algum tipo de comunicação e de conhecimento ocorra. O olhar aquoso do animal e as habilidades do narrador no ambiente aquático dão o tom deste curto relato: “Ele pularia na água e me atacaria, como da outra vez. Seria, todavia, uma vantagem para mim, foi assim que certo dia me safei, empurrando o gigante e mergulhando dois metros pro fundo – no meio líquido sou rei”. (NASCIMENTO, 2019, p. 122)

Todo o conto está entremeado por versos de Rimbaud, como a significar uma maneira de incluir no enunciado do narrador uma forma de alteridade. Um possível discurso poético de um provável pensamento animal? Como rubricas que formam um sistema de revezamento com a inteligibilidade da narrativa, e a energia lírica do poema reforça o caráter tensivo do conto, cuja dramatização é o encontro entre a natureza humana e a natureza animal.

Esses versos intercalados também funcionam como rubricas, registro da linguagem lírica embutida na inteligibilidade da narrativa, indicações cinematográficas que se fecham com a última frase entre parênteses, do

próprio narrador, descrevendo em câmara lenta, numa forma de écfrase, a gradação e coalescência das cores: “(Um negro e um laranja bem fortes invadem a imagem, até se confundirem numa única mancha de negro alaranjado, tom sobre tom)”. (NASCIMENTO, 2019, p. 124, grifo do autor)

Experiência, selvagem e triplamente cultural: selvagem no sentido do grito a grito homem/animal; cultural no sentido de que três escrituras se imbricam: Rosa, Blake e Borges. A escrita que marca a pele do tigre borgiano aqui se inscreve na pele do herói narrador. Trata-se do devir animal e do devir escritura que avança como o rio, mas aquém e além dele, antes da fonte, posterior ao delta e fora do leito. Trata-se de um furo na pele da linguagem que se abre para o fora dela mesma.

Esse jogo de frontalidade que os cantos evandianos encenam entre o humano e a natureza abre uma clareira pouco explorada pela literatura na relação entre o humano e o reino animal. Na sua belíssima análise de *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, Bachelard ressalta o animalismo do poema, em detrimento do vegetalismo. Para Bachelard (1989, p. 12),

[...] nenhum vegetalismo, símbolo da vida tranquila e confiante, se torna sensível na obra de Lautréamont. O tempo vegetal, o tempo contínuo, curvo como uma palma, não lhe ofereceu as suas inflexões. Esta ausência de vegetalismo torna mais evidente a polarização da vida através da velocidade e do vigor animal. A repugnância de Lautréamont pelo repouso vegetal tornar-se-á mais sensível se compararmos o seu sensualismo dinâmico com o sensualismo repousado de J.-Cowper Powys, tão bem caracterizado por Jean Wahl.

Seguindo uma trilha diferenciada, Nascimento, sem descurar do animalismo, instala, no mesmo diapasão, uma poética dinâmica do vegetalismo, temática muito presente na sua ficção literária, mas que a extrapola, uma vez que faz parte de suas reflexões filosóficas e de suas experiências em outros sistemas sígnicos artísticos não verbais, como o desenho, a fotografia e a pintura.

No conto “Mata”, é o mito de Endymion, retomado nas epígrafes, que, de algum modo é reconfigurado na figura do adolescente perdido no meio

da floresta. A lenda é transportada para o mundo da cultura indígena e é representada pela descrição que o narrador registra em seu diário da cena em que Jacy, a mãe-lua, durante a noite o visita em um sonho de profundo erotismo.

Ao se afastar de seus amigos em busca de uma outra cachoeira para banhar-se sozinho, Moacyr se separa do grupo e se vê completamente perdido no meio da floresta. Isolado neste mundo, para ele, não semiotizável, sem qualquer indicação, restam-lhe apenas algumas coisas para se alimentar em sua mochila e o caderno de notas, no qual ele registra seus pensamentos e suas impressões, quase que diariamente. A floresta não o acolhe, antes o amedronta. Incapaz de decifrá-la, resta-lhe apenas a eminência de ser por ela devorado.

Aqui a ideia de natureza como mãe protetora está inteiramente descartada. É a figura paterna que é solicitada como único projeto salvífico possível. Primeiramente, a retomada de uma interlocução é interrompida a partir do diário, simultaneamente instrumento de aproximação e afastamento, uma vez que não se pode ouvir a voz do pai propriamente. Essa voz só aparece no relato final, quando o pai encontra o filho praticamente morto. No entanto, perdido nesse útero florestal, somente o pai, a imagem simbólica da lei, da razão, da consciência, pode efetivamente resgatá-lo:

Pai, preciso imaginar que você está aqui, para não enlouquecer. Não sei se terei muitas páginas para continuar o diálogo interrompido, que começou nesse último ano, quando você enfim resolveu diminuir o trabalho, podendo então prestar atenção na casa e em nós, especialmente em mim. Mas esteja certo de que em todos os momentos, ainda que não me desse conta, você foi meu orientador-mor, também ou sobretudo a contrapelo. Muito do que sou é uma resposta a sua força opressiva, a sua inteligência esmagadora e a seu coração, que adivinho sensível, todavia. No fundo, você é um homem delicado, embora a couraça oculte. Ainda quando não me dirigir diretamente, é em você que estarei pensando – o interlocutor virtual de que tanto careço... (NASCIMENTO, 2011, p. 48)

Tomado por um sentimento de total desamparo, o narrador reclama a presença do pai, reminiscência de um abandono causado pela própria decisão do filho de seguir seu próprio caminho. Ao descumprir a lei paterna, o filho se vê na contingência de sucumbir à lei da selva. No sétimo dia, registra em seu diário, portanto, uma súplica e ao mesmo tempo uma queixa, em que explicita as atitudes ambivalentes do pai no que diz respeito ao destino que esperava para o filho:

Pai, pai, por que me abandonou, se sabia que eu era incapaz. Sempre fui o mais frágil de todos, aquele que dificilmente vai seguir a profissão paterna, sobretudo quando o pai é biólogo e agricultor. Filho de peixe, peixinho, peixão, eu não, nessas tontas correntezas. Pois sim, deveria ser, mas habitamos águas diferentes. Vivo num aquário, enquanto você navega o vasto rio com sua índole conquistadora, de sangue europeu, numa canoa, abaixo e acima. Quantas vezes, por brincadeira ou muito a sério, pegou minha mão e disse que era de-moça, sem marcas de enxada ou facão, sinais do árduo labor que tem sido sua vida nessas margens. Sei que, como tantos pais, queria alguém, digamos, mais consistente, mais preparado talvez para a guerra lá fora. Todavia, você mesmo, com os livros que trouxe de sua terra natal e também de São Paulo, me abriu as portas de mundos que eu talvez nunca venha a conhecer de perto. (NASCIMENTO, 2011, p. 48-49)

Aqui novamente a palavra e a música da natureza em seu silêncio aterrador se encontram. Há na sua mochila apenas algumas folhas em que o herói pode registrar os seus dias. Incapaz de deslindar a misteriosa estrutura especulativa vegetal, o rio e sua música são os únicos índices de uma possível saída. Os insetos encerram seu corpo como a empurrá-lo para a terra, sem solução: “Só ouço o barulho de bichos e de insetos, monstruosa sinfonia. Acho que estou chegando perto do rio, ruído de água à distância”. (NASCIMENTO, 2011, p. 55)

O vegetalismo dinâmico mencionado delinea-se como pano de fundo à imagem da mata como labirinto indecifrável para o herói narrador, comparável às grandes cidades e permeada de elementos destruidores. Embora

não se constitua como uma *fitografia*, tal como ocorre em “A doçura da plantas”, esse conto contribui para uma *fitopoética* na economia dos textos artísticos do autor. A força da mata está no seu poder indecifrável e na sua presença de sombra para o herói narrador. Somente ao pai cabem o conhecimento e a capacidade de interpretar esse domínio:

[...] sou uma nulidade em termos de conhecimentos botânicos, sempre habitei o mundo das letras, ignorando os ensinamentos do pai. Este sim domina todos os nomes de plantas, tanto os científicos quanto os populares. Biólogo de formação, veio do Espírito Santo, depois de completar os estudos em São Paulo, para morar em Manaus, a fim de trabalhar num grande laboratório em projeto de identificação e classificação de espécies desconhecidas, com finalidade farmacológica. Ganhava muito bem, acabou conhecendo a linda mestiça, quase totalmente índia, Liliana, minha mãe, com quem casou e ficou para sempre. Hoje também é agricultor, adquiriu uma boa terrinha. Sempre ouvi em casa termos estranhos, que não me diziam nada. Agora percebo como seria útil conhecer a designação e a serventia de toda essa vegetação. Sou analfabeto florestal, qual a utilidade dessas folhas e flores, não sei. Mal conheço os frutos comestíveis, poucos estão a meu alcance. Minhas folhas são outras. (NASCIMENTO, 2011, p. 46-47)

O relato final do pai, biólogo, exímio leitor da trama vegetal, confere verossimilhança ao conto, pois é este que encontra o diário deixado pelo filho. A imagem paterna se sobrepõe à materna, desbotando o triângulo edipiano. O filho rompe o cordão umbilical e nasce no colo do pai a partir do hábito da leitura, mas também rompe os laços na medida em que não segue os seus passos. Esse pai que não consegue salvá-lo da floresta, mãe devoradora, resgata, no entanto, o seu diário, o seu registro, inscrições, notações de uma música interminável como o rio: “Só ouço o barulho de bichos e de insetos, monstruosa sinfonia. Acho que estou chegando perto do rio, ruído de água a distância”. (NASCIMENTO, 2011, p. 55)

A escolha por esse conjunto de contos obedeceu a um critério inicialmente impressionista, de amor à primeira leitura, e posteriormente

encontrou na imagem do rio, da água murmurante, uma forma de interligar os comentários. Uma forma, na realidade, de ouvir a musicalidade de uma prosa que simultaneamente se fragmenta e se estrutura, mas sem jamais se tornar uma unidade ou totalidade. A multiplicidade, o caráter disjuntivo, o espoucamento fragmentário são densas características dessa prosa concomitantemente antiga e contemporânea. As qualidades polisêmicas abrem um leque de múltiplas possibilidades interpretativas. A presente leitura não tem a pretensão de considerar sua escolha como um plano geral que subjaz ao conjunto dos contos. Espera tão somente que possa contribuir para que novas perspectivas surjam com vistas a um estudo mais abrangente dos três livros que compõem a trilogia.

Considerando que o autor empírico não limita sua atividade intelectual à criação literária, mas mantém reconhecida atividade como teórico, crítico, tradutor e filósofo, incessantemente articulando e fazendo com que essas práticas discursivas interfiram umas nas outras, em um movimento constante de enriquecimento de sentidos, ousaríamos aqui, sobretudo em relação à trilogia, fazer uma analogia com o propósito de *Mil Platôs* explicitado por Deleuze (2016, p. 330) no prefácio à edição italiana da obra:

As pequenas canções territoriais ou o canto dos pássaros; o grande canto da terra, quando a terra urrou; a potente harmonia das esferas ou a voz do cosmos? Este livro teria almejado realmente isto: agenciar retornelos, *lieder*, que correspondem a cada platô, pois a filosofia, também ela, não é outra coisa, da cançoneta ao mais potente dos cantos, senão um tipo de *sprechgesang* [canto falado] cósmico. O pássaro de Minerva (para falar como Hegel) tem seus gritos e cantos; em filosofia, os princípios são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos.

Essas são histórias que desenvolvem verdadeiros cantos, e são cantos que desenvolvem histórias. Certamente do encontro com a ave sonora dos *Cantos profanos* evandianos, ouvintes, leitores ou críticos não sairão de mãos abanando. Por fim, convém lembrar que o presente texto nasce do propósito de homenagear o autor por ocasião de seu aniversário. Mas que idade teria um autor? Sobretudo quando (É, Vai, Anda, Nasce)

dinamicamente evanesce e interminavelmente nasce na linguagem: *Evando Nascimento*. Dentro da assinatura, um anagrama quase perfeito do próprio processo de escritura poética. Na encruzilhada da amizade e da literatura está a verdadeira homenagem, o perfeito reencontro. Afinal, escreve-se para vencer as distâncias e para nunca ter que dizer adeus.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução Claudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Tradução Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- DELEUZE, Gilles. Bartleby ou a fórmula. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 80-103.
- DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 328-330.
- ELLIOT, Thomas Stearns. *A essência da poesia*. Tradução Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tra Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JAMESON, Frederic. *As sementes do tempo*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Meu alfabeto: ensaios de literatura, cultura e psicanálise*. Tradução Adriana Zavaglia. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

Para Evando, o tradutor, com amor!

MARIA CLARA CASTELLÕES DE OLIVEIRA

- mas se eu é/ser/estar outro o que fazer com 'eu' se nunca se encontra 'eu' ou não se sabe de alguém que encontrou um 'eu', nem eu nem ninguém, quem então se encontrará/será/estará jamais 'eu'? quem, vocês, eles ou nós? (NASCIMENTO, 2008, p. 127)¹

Introito

Parabéns, Evando, pelos seus 60 anos!

Infelizmente, como esperávamos, não vamos poder nos abraçar e brindar de corpo presente essa data. Estamos de imagem e espírito presentes, no entanto, pois essa é a possibilidade que se oferece para nós em meio a todas as impossibilidades que estamos vivendo, aqui e mundo afora.

Até chegar a esse marco - 60 anos -, você, Evando, enfrentou rios e oceanos de águas ora turvas, ora cristalinas. Às vezes você se deixou levar, outras as enfrentou. Nesse percurso, também cheio de luzes e sombras, a palavra, o texto, a literatura, a tradução e, mais recentemente, o desenho e a pintura foram seus companheiros, te sustentaram e te fizeram - e fazem - prosseguir.

1 Texto dedicado à autora deste trabalho, extraído da seção "Interversões".

A primeira vez que soube de sua existência foi na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2000, quando acabara de defender minha tese sobre o pensamento tradutório judaico.² Em um dos murais de aviso da Faculdade de Letras, deparei com o anúncio de uma palestra sobre Derrida e a literatura. Para minha surpresa, ela seria proferida por um professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), cujo nome até então eu nunca ouvira – Evando Nascimento. A minha sensação foi um misto de decepção e alegria. Ao mesmo tempo que lamentei não o ter conhecido antes da defesa de minha tese, alegrei-me por ter alguém na minha universidade com interesses semelhantes aos meus, com quem eu poderia manter alguma interlocução.

O nosso encontro, quando se deu, em 2001, foi memorável e determinante para o que se seguiu: uma parceria que só me fez crescer intelectualmente, que me fortaleceu e me deu uma visibilidade que de outra forma provavelmente não teria alcançado, e uma amizade que ultrapassou as fronteiras da universidade. Organizamos vários livros e vários eventos em conjunto. De todos os eventos, o mais importante foi o colóquio que trouxe Derrida pela última vez ao Brasil, em agosto de 2004, em ação conjunta do Consulado da França no Rio de Janeiro e da UFJF.

Assim sendo, mesmo longe da academia há cinco anos, não poderia deixar de aceitar seu convite para a comemoração de seus 60 anos, Evando. Espero que este texto, meu presente para você, te agrade. O título dele é “Para Evando, o tradutor, com amor!”. Não falarei sobre a sua prática como tradutor, o que já fiz alhures.³ Deter-me-ei em seu pensamento sobre tradução, que, acredito, informa sobremaneira a sua produção artístico-literária pensante. Minhas chances de sucesso parecem boas, pois trarei para protagonizarem a cena da minha escritura duas figuras que são caras a

2 Intitulada *O pensamento tradutório judaico: Franz Rosenzweig em diálogo com Benjamin, Derrida e Haroldo de Campos*, defendida em 2000, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Literatura Comparada) da UFMG. Apesar de não ter sido publicada em sua inteireza, essa tese deu origem a diversos artigos publicados pela autora em revistas especializadas.

3 Refiro-me ao artigo “Em torno de literatura, tradução, tradutores e autores”. (OLIVEIRA, 2002) Nele, entre outras coisas, analisei a tradução que Evando fez do poema “Feu Fou”, do canadense Roland Giguère.

você: Jacques Derrida e Vincent van Gogh, o primeiro a quem você dedicou e o segundo a quem vem dedicando trabalhos belíssimos. Com relação a Van Gogh, refiro-me a um romance que Evando escreveu e a cuja publicação ele prometeu se dedicar depois do colóquio em sua homenagem, um romance que tive o prazer de ler em primeira mão. Outras vezes se farão ecoar no meu texto, pois são inevitáveis – estando entre elas as de Walter Benjamin e Emmanuel Lévinas, intelectuais com quem Derrida e você mantiveram interlocuções virtuais.

Prezada audiência

Certa vez, um amigo, reportando-se a um evento em que estivera e do qual Jacques Derrida participara, disse-me que havia visto Deus. Eu posso dizer que, por intercessão de Evando, eu falei com Deus e ele me respondeu. Brincadeiras e exageros à parte, devo dizer que é totalmente impossível falar do pensamento tradutório de Evando sem falar em Derrida, pois é principalmente no fluxo e no contrafluxo do que o filósofo argelino falou sobre tradução que esse pensamento se constrói.

Em algumas de minhas produções acadêmicas, entrelacei questões de tradução a produções cinematográficas como *A vida dos outros*, do alemão Florian von Donnersmarck (OLIVEIRA, 2008); *O ninho vazio*, do argentino Daniel Burman (OLIVEIRA, 2009); *Cópia fiel*, do iraniano Abbas Kiarostami (OLIVEIRA, 2011); e *E agora, aonde vamos?*, da libanesa Nadine Labaki. (OLIVEIRA, 2014) No resgate de parte do pensamento de Evando sobre tradução, utilizarei como intermediação um filme que me foi indicado pelo próprio Evando, *Loving Vincent*, dirigido pelo casal Dorota Kobiela, polonesa, e Hugh Welchman, britânico, e lançado no Brasil em 2017, com o título *de Com amor, Van Gogh*.

Eis o que tenho a dizer

Robert Stam, estudioso da semiótica cinematográfica, é citado por Evando na epígrafe do ensaio “A tradução incomparável”, no qual, entre

outras coisas, ele se vale de *Cópia fiel*, o filme de Kiarostami, para tratar da relação entre originais e suas cópias e questionar o próprio conceito de original. A citação de Stam, extraída de *A questão da linguagem cinematográfica*, aponta para o fato de que “a relação entre o cinema e o mundo é de tradução. A realidade é o ‘discurso das coisas’ que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como ‘a linguagem escrita da realidade’”. (STAM apud NASCIMENTO, 2013, p. 71) *Loving Vincent* é, pois, um desses filmes que poderiam ser utilizados para evidenciar de forma exponencial a citação de Stam. Assim, se me perguntassem sobre o que é esse filme, eu diria que é sobre Van Gogh, mas que, sobretudo, é substancial e substantivamente sobre tradução em seus sentidos amplos e estritos e chegando até mesmo àquele momento em que ela se confunde com a desconstrução, pois, como afirma Evando, em “Traduzindo Derrida (uma questão de gerúndio)”, “[...] tudo em Derrida e no que se nomeia como ‘desconstrução’, ou ‘desconstruções’, passa pela tradução”. (NASCIMENTO, 2006, p. 32)

Loving Vincent é um desenho animado de produção polonesa e britânica, idealizado pela diretora Dorota Kobiela, também uma pintora. Dorota, o marido e Jacek Dehnel o roteirizaram. Os 65 mil quadros que compõem o filme foram pintados a partir da mesma técnica utilizada por Van Gogh – óleo sobre tela – por cerca de 115 pintores. O seu caráter inusitado e a beleza das imagens, *à la* Van Gogh, levaram-no a ser indicado ao Oscar de Melhor Filme de Animação em 2018 e a receber, naquele ano, os prêmios da Academia Polonesa de Melhor Desenho de Produção e de Melhor Edição e do Cinema Europeu de Melhor Animação, entre outros. A ideia do filme surgiu após a leitura da profícua correspondência que o pintor holandês manteve com o irmão mais novo, Theo, comerciante de arte que o sustentou por toda a vida.

Durante os anos de 1888 e 1889, quando morou em Arles, na região da Provença, Van Gogh produziu inúmeras telas, retratando a natureza e as pessoas comuns com quem se relacionava, estando entre elas os membros da família do carteiro Joseph Roulin. *Loving Vincent* gira justamente em torno de uma carta escrita a Theo e jamais enviada, descoberta por

Joseph Ginoux, o senhorio da famosa Casa Amarela, que serviu de abrigo e estúdio para Van Gogh e na qual ele recebeu Gauguin e esperava receber outros tantos pintores. Essa carta foi entregue, um ano após a morte de Van Gogh, a Roulin, que se sentiu na obrigação de fazê-la chegar ao seu destino. No entanto, a carta foi devolvida e Roulin, então, investiu o filho Armand da tarefa de encontrar Theo e entregá-la em mãos. O filme retrata, assim, a trajetória desse mensageiro, cuja missão jamais se cumpre em sua totalidade, pois, quando chega a Paris, ele recebe de Père Tanguy, o comerciante que fornecia tintas e telas para os pintores da época, a notícia de que Theo falecera seis meses após a morte de Van Gogh. O périplo de Armand não termina nesse momento. Incitado pelo pai e por sua própria urgência em saber algo sobre o que até hoje o mundo não tem certeza – se, de fato, Van Gogh se suicidou ou foi assassinado –, Armand se dirige a Auvers-sur-Oise, cidadezinha na qual Van Gogh morreu, em 1890. Esse breve resumo do enredo de *Loving Vincent* traz à tona diversas das questões de tradução por ele suscitadas desde o momento de sua concepção até o de sua realização.

Van Gogh representa a quintessência do artista deslocado, que se sente desconfortável onde quer que esteja, inclusive em sua própria casa, e que, como se contaminado pelo bacilo da imigração, está sempre no vislumbre de um porvir, jamais alcançado. Essa maneira de estar no mundo assemelha-se à relação que, na percepção de Walter Benjamin, existe entre originais e suas traduções. Segundo Benjamin, os originais estão sempre à espera de uma tradução para obterem a sua sobrevivência ou, como diz Evando, a sua supervivência. (NASCIMENTO, 2013, p. 90) Por serem feitas em espaços e tempos diferentes, as traduções envelhecem, necessitando, pois, que novas traduções de um mesmo original sejam atualizadas frente a uma nova história. Van Gogh, estrangeiro nas cidades holandesas, inglesas, belgas e francesas em que morou, estava sempre em deslocamento, em diferimento, procurando uma essência que jamais, em tempo algum, houve – ou haverá –, impondo a si mesmo a tarefa de se traduzir, o que, segundo Evando, para Derrida “é um dever infinito”. (NASCIMENTO, 2010, p. 229) Assim o é porque o tradutor está sempre

em dívida com o original, e essa dívida, como acentuou Derrida e reiterou Evando, é irresgatável. (NASCIMENTO, 2010, p. 229) Tal fato contribui para conferir ao tradutor uma aura de melancolia, evidenciada por Benjamin e bem percebida por Susana Kampf Lages (2002), uma melancolia que é semelhante à de Van Gogh, como pode-se ver em *Loving Vincent*, principalmente quando é abordada a relação conflituosa do pintor com aqueles que lhe deram origem.

Além de não ter cumprido a expectativa de seu pai, que jamais o perdoou por não ter se transformado em pastor protestante, Van Gogh sentia-se endividado com sua mãe, pois, apesar de ser o irmão mais velho, ele não foi o primeiro filho de seus pais. O primeiro filho de Anna Cornelia e Theodorus van Gogh, a quem eles deram o nome de Vincent, nasceu morto. Essa fatalidade e a (péssima) escolha de seu nome não podem deixar de remeter à afirmação de Evando sobre o que diz Derrida a respeito da tradução em “Benjamin e Derrida I: limiares/traduições”:

Para Derrida, na origem, está o desvio, o volteio, o giro; o original já se afirma como tradução de um outro original, sem que se possa falar de maneira simplista em original primeiro, em verbo original, ou texto-matriz. A suposta matriz se dá como demanda primacial de tradução, já na instauração do mito de Babel, na relação de Deus consigo e com os homens, tal como Derrida evoca no início de ‘Des Tours de Babel’, antes de tangenciar o texto de Benjamin num determinado ponto. A queda já ocorreu antes da queda, Deus desconstrói a si mesmo, por si mesmo, mas também por intervenção humana, na relação conflitual inscrita em seu nome próprio, que legou à humanidade, ‘E o nome próprio de Deus já se divide suficientemente na língua [YHWH, nome por excelência impronunciável], significando também confusamente ‘confusão’. E a guerra que ele declara causa primeiramente grande furor no interior de seu nome: dividido, bífido, ambivalente, polissêmico: Deus desconstrói. Ele mesmo’. Deus seria então o primeiro desconstrutor da história... (NASCIMENTO, 2010, p. 8)

Assim sendo, Van Gogh já teria nascido como uma tradução e, como tal, carregou durante sua existência o sentido da impossibilidade de uma

completude, pois, como salientou Evando, “[...] o ato de nomear e de significar [...] implicaria sempre uma transferência, ou seja, uma tradução, entre significantes, ou ainda entre marcas ou traços significantes que se remetem uns aos outros, sem que se encontre jamais o signo original, o inefável Verbo da origem”. (NASCIMENTO, 2006, p. 32)

Armand Roulin, ele também, incorpora em *Loving Vincent* o papel da tradução, pois, estando no lugar do pai, investido de uma tarefa semelhante à dele, não consegue cumprir sua missão em sua totalidade. A sua dívida é apenas parcialmente resgatada, pois a carta de Van Gogh a Theo acaba sendo entregue ao dr. Gachet, médico que tratou do pintor em Auvers e de quem ele se tornou amigo. É através das mãos de Gachet que a carta chega a Johanna, mulher de Theo.

Outra aproximação de *Loving Vincent* com a tradução dentro da lógica da desconstrução - ou da tradução como desconstrução - é a maneira pela qual a *persona* de Van Gogh vai sendo paulatinamente construída ao longo da história. Essa construção assemelha-se à visão benjaminiana do processo de construção do sentido de um original via tradução. Para o filósofo alemão, cada instância de tradução ilumina um ponto do sentido de um original: quanto mais traduções houver de um original, mais se chega perto desse sentido. Ela remete também, como percebeu Evando em “Guimarães Rosa em correspondência”, à lógica do suplemento derridiano, que parte do princípio de que cada uma das exegeses a que um texto é submetido o investe de um sentido possível, condicionado por fatores histórico-culturais. (NASCIMENTO, 2002, p. 16) Desse modo, o Van Gogh que Armand Roulin busca conhecer em seu périplo não é nenhum dos descritos pelos personagens que encontra ao longo do caminho: não é o de Père Tanguy; nem o de Louise Chevalier, governanta do Dr. Gachet; nem o de Marguerite, filha de Gachet; tampouco o de Adeline, filha de Ravoux, o dono da estalagem em Auvers onde Van Gogh veio a falecer. Ele é, de fato, a soma de todos eles e daqueles que ele não entrevistou e de outros tantos que, ao longo dos tempos, o conheceram em vida ou não.

O Van Gogh multifacetado, cuja personalidade vai sendo construída em *Loving Vincent*, aponta também para o conceito de indecidível que

percorre o pensamento de Derrida acerca da tradução. Nas palavras de Evando, “o *indecidível* é um termo usado por Jacques Derrida para expressar o caráter dos signos da *escritura* que não se deixam reduzir pelas oposições binárias clássicas”. (NASCIMENTO, 2002, p. 16, grifo do autor) Em outro lugar, Evando afirma sobre esse mesmo conceito: “os indecidíveis só se deixam apreender em rede, no jogo de uma sintaxe articuladora de sentidos não-lineares e não-fixos, não se submetendo a decisões simples, ao contrário, exigem a decisão aporética, no limite da impossibilidade [...]”. (NASCIMENTO, 2006, p. 36)

Loving Vincent, como não poderia deixar de ser, assim como não oferece uma visão linear, fixa, do personagem central, não oferece a seus espectadores uma conclusão sobre o que deveras ocorreu com o pintor francês, que o levou à morte: se ele propositalmente atirou contra si mesmo, hipótese contestada por um médico local; se recebeu o tiro de René Secretan, um dos jovens que o atormentavam em suas andanças para pintar; ou, ainda, se foi alvejado pelo dr. Gachet, após uma discussão. Até mesmo quando, ao final, traz o depoimento de René, que se tornou um banqueiro respeitado, dizendo que a arma da qual o tiro foi disparado era, de fato, dele, mas que havia sido tomada de empréstimo por Van Gogh, o filme consegue manter a aura de indecidibilidade que até hoje ronda esse trágico desfecho.

Em função do exposto até então, é possível perceber o quanto os idealizadores e realizadores de *Loving Vincent* se aproximam da definição de Evando do traduzir. Para ele, “traduzir é aceitar compartilhar, transitar, abrir canais de comunicação na direção do outro, transferir nomes, paixões, lugares de fala e de escrita”. (NASCIMENTO, 2006, p. 36) Também Van Gogh dela se aproxima. Como expoente máximo do impressionismo, ele transformou suas telas em um espaço de acolhimento de uma natureza não idílica e de personagens banais, do cotidiano. Nelas, ele também abriu espaço para reproduções de pinturas da tradição que lhe diziam respeito – tanto ocidentais quanto orientais, não contudo sem submetê-las às suas próprias leis (suas cores, suas pinceladas, sua visada). O caráter inusitado de sua produção ávida e vital somado aos seus cabelos avermelhados e

ao seu humor instável fizeram com que ele fosse reconhecido e nomeado como um estranho, um estrangeiro, que, segundo Evando, “é, por definição, singular, único e, portanto, inassimilável, com todos os riscos aí implicados”. (NASCIMENTO, 2013, p. 86) Por essas e outras razões, o seu reconhecimento só ocorreu após a morte, posto que, como diz Evando, reverberando Derrida, que, por sua vez, reverberava Lévinas:

É o incomparável, o estranho estrangeiro, que desconstrói sempre, a despeito de qualquer similaridade e de toda a assimilação desejada. Assimilar é tornar o diferente igual a, homogeneizar, domesticando o outro supostamente bárbaro, selvagem; em sua etimologia, quer dizer tornar ou ‘fazer semelhante, parecido, igual’. Resistir enquanto incomparável é ser dotado da força de um segredo, apenas parcialmente compartilhável, pois vem consignado pelo mais idiomático e pelo mais singular. (NASCIMENTO, 2013, p. 86)

As questões de tradução suscitadas pelo filme de Kobiela e Welchman ultrapassam aquelas por eles pretendidas, espalhando-se em direção aos países de diferentes línguas em que foi exibido. O título *Loving Vincent* é polissêmico. Ele pode significar, simultaneamente, tanto “Amando Vincent”, apontando para a homenagem que se presta a um dos maiores expoentes do impressionismo mundial, também considerado o pai da arte moderna, quanto “Amado Vincent”, uma rasura da forma com a qual, às vezes em holandês, outras em francês, ele terminava algumas das cartas que incessantemente escreveu a seu irmão Théo: “Your loving, Vincent”.

No Brasil, *Loving Vincent* ganhou a tradução de *Com amor, Van Gogh*, tendo-se optado, portanto, por um dos sentidos possíveis, explicitando a rasura propositalmente conferida ao original. A substituição do prenome Vincent pelo sobrenome Van Gogh, pois é assim que o pintor é mais conhecido entre nós, feita certamente por questões de ordem comercial, contribui também para evidenciar a percepção de que, como observou Evando, “traduzir nunca é um ato tranquilo, isento de uma dupla injunção entre caminhos que se contradizem, exigindo escolha, no mesmo lugar, a um só tempo”. (NASCIMENTO, 2006 p. 37)

Ademais, enquanto *Loving Vincent* salienta a homenagem pretendida, *Com amor, Van Gogh* faz da audiência o receptáculo de um presente ofertado pelo pintor. Isso aponta para o fato de que, como também reconheceu Evando, “[...] toda tradução é mais ou menos im-própria, mais ou menos adequada, mais ou menos exitosa – nenhuma se realiza plenamente, já que o fim a que se propõem é, por definição, impossível [...]”. (NASCIMENTO, 2010, p. 232)

Na tentativa de cumprir sua missão, o tradutor deve estar consciente de que “Não há tradução sem resto” e de que sua tarefa é “[...] tornar o impossível possível, sabendo que haverá sempre uma margem de opacidade, a qual levará à perda de sentidos no ato de translação ou de transferência de um idioma a outro [...]” (NASCIMENTO, 2013, p. 79), conforme diz Evando em “A tradução incomparável”.

The end

Este trabalho foi feito a partir de citações selecionadas de diversos artigos e ensaios que Evando publicou sobre tradução, a exemplo do que aconteceu com o filme sobre e para Van Gogh, construído a partir de telas escolhidas do pintor. Assim como o filme não contemplou todas as telas produzidas por Van Gogh ao longo de sua vida, o meu texto não deu conta de tudo o que Evando produziu em torno da tema da tradução, ou seja, o que fiz foi uma tradução incompleta de seu pensamento, tangenciando-o. No entanto, de certa forma, espero ter fornecido a esse pensamento um suplemento relevante.

Para justificar essa desculpa pela incompletude de minha missão, valho-me das palavras do próprio Evando, aplicáveis não apenas à tradução entre as línguas, mas também a todo e qualquer tipo de tradução:

[...] a tradução se faz sempre no limite de uma dupla impossibilidade. Primeiro, impossibilidade de não traduzir, pois sem tradução não há nem mesmo princípio de comunicação, palavra compartilhada, remissão de signos, de traços, vestígios de fala e de escrita. Segundo, impossibilidade de traduzir, pois em

função da singularidade mesma de cada fala, haverá sempre um resto que resistirá a qualquer tradução ou transferência entre línguas. Resto por definição, se é que se trata ainda de definição, intraduzível. Um resto incomunicável, selado em sua cifra singular, um outro inalienável, uma alteridade em suma a que só se pode aludir sem tocar de fato, sem igualmente portanto traduzir de maneira simples e definitiva. Um resto por assim dizer idiomático. Esse resto é, para mim, o motor próprio da tradução, o motor mesmo da desconstrução como processo tradutório [*Demeure*]. Eis o princípio gerativo da tradução, sua múltipla semente, que ao mesmo tempo a limita, tornando-a quase impossível, mas fazendo-a absolutamente necessária. (NASCIMENTO, 2006, p. 40-41)

Evando, este texto foi uma forma de demonstrar o meu amor por você - *of loving Evando* - e de prestar uma homenagem a você, um intelectual cuja obra certamente ultrapassará o seu tempo; um hermeneuta herético,⁴ que transita por tempos e espaços diferentes, reaproveitando, reativando e disseminando tradições e criando outras novas; enfim, a quintessência do tradutor, como pudemos observar também através das colocações dos colegas que me antecederam neste livro. Sendo assim, finalizo o meu texto repetindo o seu título e o assinando à moda de Van Gogh: para Evando, o tradutor, com amor, Maria Clara!

4 Tomei emprestado o termo “hermeneuta herético” de Susan Handelman. Para ela, em *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (1982), Freud, Derrida e Bloom, ao fornecerem prosseguimento à tradição de interpretação nascida no contexto de interpretação das Escrituras, valeram-se da noção, presente nesse contexto, de que a revelação, ou seja, a palavra de Deus aos homens, trouxe consigo o germe de suas infundáveis interpretações. Desse modo, os sonhos e os textos filosóficos, literários e poéticos foram vistos por esses rabinos modernos, ou hermeneutas heréticos, na concepção de Handelman, como contendo em si mesmos os seus próprios comentários, o que geraria um número incontável de possibilidades interpretativas, mediadas por psicanalistas, críticos e leitores, possibilidades essas que podem ser tanto rabinicamente justapostas quanto cabalisticamente subvertidas. Essa e outras questões levantadas por Handelman no livro mencionado foram abordadas em minha tese de doutoramento, citada anteriormente.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue. Alemão-português*. Florianópolis: EdUFSC, 2001. p. 187-215. v. 1.
- HANDELMAN, Susan. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, 1982.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- LOVING Vincent. Direção: Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Direção de arte: Daniela Faggio. Produção: Hugh Welchman, Sean Bobbitt e Ivan Mactaggart. Roteiro: Dorota Kobiela, Hugh Welchman e Jack Dehnel. Trilha sonora: Clint Mansell. Ashland: Good Deed Entertainment. (95 min), son., color, 2017.
- NASCIMENTO, Evando. Benjamin e Derrida I: limiaries / traduções. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Élcio (org.). *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 223-240.
- NASCIMENTO, Evando. Guimarães Rosa em correspondência – Através d’“O espelho”. In: NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora: Editora UFJF; Chapecó: Argos, 2002. p. 9-25.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. A tradução incomparável. In: WEINHARDT, Marilene et al. (org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013. p. 71-99.
- NASCIMENTO, Evando. Traduzindo Derrida (uma questão de gerúndio). In: FERREIRA, Élide; OTTONI, Paulo (org.). *Traduzir Derrida: políticas de desconstruções*. Campinas: Mercado de Letras, 2006. p. 31-50.
- OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. A ética do escritor, do cineasta e do tradutor na cena pós-moderna. In: GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues; CARRIZO, Silvina; LAGE, Verônica Coutinho (org.). *Literatura, crítica, cultura III: interfaces*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009. p. 161-169.
- OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. Em torno de literatura, tradução, tradutores e autores. *Contexto*, Vitória, n. 9, p. 198-208, 2002.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *Questões de tradução, literatura, ética e cultura a partir de Cópia Fiel, de Abbas Kiarostami*. 2011. Trabalho apresentado ao IV Simpósio Internacional de Letras Neolatinas: Livro, Leitor, Leitura, Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. A tradução e a ética da responsabilidade em períodos ditatoriais. *In*: OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; LAGE, Verônica Coutinho (org.). *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008. p. 191-201.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. A tradução e a ética do para o outro: e agora, aonde vamos? *In*: ESTEVES, Lenita; VERAS, Viviane (org.). *Vozes da tradução, éticas do traduzir*. São Paulo: Humanitas, 2014. p. 53-66.

A poética dos viventes na obra de Evando Nascimento

MARIA ESTHER MACIEL

_____ *era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes.* (LLANSOL, 1996, p. 160, grifo da autora)

É sobretudo na ordem dos afetos que se inscreve a minha leitura dos escritos de Evando Nascimento, mesmo que eles possam estar (e estão) assentados numa sólida reflexão sobre a linguagem, o pensamento, a política, as hibridações de gênero (em todos os sentidos dessa palavra), os paradoxos da subjetividade, entre várias outras questões que não apenas incidem no trabalho poético-ficcional do escritor, mas também dele mereceram, em ensaios e artigos teóricos, lúcidos e instigantes apontamentos.

Mesmo contaminada por muitas dessas reflexões teóricas que atravessam “a literatura pensante” de Evando Nascimento, permito-me aqui expressar-me como uma leitora que se deixa tocar pela força imaginativa e sensorial desse escritor sempre atento à hora do mundo e avesso às convenções – sejam estas literárias, culturais, sexuais ou político-sociais.

Desde seu primeiro livro de ficção, *retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*, de 2008, Evando nunca deixou de se valer de ousadas estratégias literárias, construindo, aos poucos, uma obra densa, que revira nossas certezas por meio da imaginação e assume a desafiante tarefa de pôr em prática em seus escritos o que o poeta português Herberto Helder (2006, p. 110) resumiu em um verso: “pensar com delicadeza e imaginar com ferocidade”. *Cantos do mundo*, de 2011, *Cantos profanos*, de 2014, e *A desordem das inscrições (contracantos)*, de 2019, atestam esse viés paradoxal, no qual uma imaginação feroz se deixa atravessar, o tempo todo, por uma certa delicadeza consistente do pensamento.

Pode-se dizer que sua obra literária múltipla possibilita inúmeros recortes e vias de abordagem, dada a complexidade que a define e os enlaces que mantém com os escritos críticos teóricos, nos campos da literatura, da filosofia e das artes visuais. Criação e reflexão se encontram aí intrinsecamente ligadas, uma dentro da outra, num processo de contaminação recíproca.

Entre as várias linhas de força dessa obra, está a questão dos viventes, tratada de maneira ampla pelo autor em todos esses livros e potencializada sobretudo a partir de *Cantos do mundo*, ampliando-se, de forma prismática, em *A desordem das inscrições*. Daí podermos falar de uma *bioficção* evandiana, que se manifesta com diferentes nuances no conjunto de textos ficcionais do escritor baiano.

A presença de animais e plantas, a ênfase dada às subjetividades inter-específicas, híbridas, o enfoque transversal dos problemas éticos que envolvem nossas relações com os seres não humanos, tudo isso me toca e me instiga nesse livro de 2019 e em outros textos anteriores, como, por exemplo, a série “Político animal”, de *Cantos do mundo* (2011, p. 119-138). Este, composto de 14 textos curtos sobre animais humanos e não humanos em diferentes situações, a maioria relacionada a confinamentos em zoológicos, cárceres privados, espaços miseráveis das favelas como pontos de turismo, jaulas domésticas para práticas de tortura, Evando Nascimento incursiona não apenas em algumas aberrações biopolíticas, como também em notícias insólitas sobre algumas relações entre as espécies

animais. Mosquitos da dengue que desafiam o poder público no Rio de Janeiro; um cão que joga xadrez com seu “dono” na Gávea; uma vaca que que amamenta três porquinhos, enquanto o bezerro berra de ciúme; leões que copulam com tigresas, ou tigres que copulam leoas, gerando “ligres e tigrelas”; minhocas “que se aninham solenes entre cobras” (NASCIMENTO, 2011, p. 137); bestas humanas com ímpetos homicidas e outros casos intrigantes são relatados de forma irônica, numa mistura entre ficção e fatos reportados pela imprensa.

Em consonância com os ensaios do livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, publicado em 2012, essa seção de *Cantos do mundo* e vários textos de *A desordem das inscrições* trazem à tona um olhar que, abrindo-se para a reflexão crítica, flagra os limites e liames entre viventes humanos e de outras espécies animais e vegetais.

No que se refere a esse último livro, pode-se dizer que o escritor potencializa esse viés bioficcional. Os 20 “contos” ou “contracantos” que o integram, acrescidos de uma espécie de anexo, híbrido de ensaio, conto e crônica, intitulado “A copa do mundo não é nossa”, além de 13 desenhos de autoria do próprio autor, instauram o que chamei – na apresentação que tive o prazer de escrever para o volume – uma “poética da desordem” – desordem aqui entendida não apenas como desarranjo e perturbação de uma ordem legitimada, mas também como o que sai do alinhamento esperado, embaralha referências, desestabiliza certezas. Diferentes gêneros textuais e sexuais, diversas vozes narrativas, vários registros linguísticos e estéticos formam, aí, uma constelação de palavras e imagens, grafos e grafitos, naturezas mortas e quadros vivos.

A vida, convertida em *bioficção*, é a principal matéria-prima dos “contos” e desenhos, mas não se circunscreve aos limites do humano. Animais (humanos e não humanos), plantas, seres artificiais e híbridos compõem o repertório de personagens, narradores, imagens e temas do livro.

Chamou-me especial atenção, no conjunto, o cachorro vira-lata que narra suas experiências e percalços antes e depois da morte de seu amigo humano, no conto “Fidelidade”. Ao escrever em primeira pessoa sob a *persona* canina, o autor imagina o que o cachorro diria se tivesse acesso

à linguagem verbal e “traduz” – por um movimento de empatia e esforço imaginativo – as vivências do animal em um momento atormentado de sua existência, quando, após assistir à morte do homem com quem compartilhava os seus dias e afetos, não consegue se desvencilhar dele, permanecendo no lugar onde seu amigo descansa. Cito um trecho:

Desde aquele dia, nunca me afastei do local onde ele descansa. O moço que cuida daqui já tentou me entregar a desconhecidos sem sucesso. Sempre encontro o caminho de volta. Os de minha gente aparecem por esses lados são logo expulsos. Só eu posso reinar, viro latas, tenho uma única imagem no espírito, não consigo me separar. Juntos éramos osso e carne, como retirar um sem destruir o outro? (NASCIMENTO, 2019, p. 146-147)

Donna Haraway (2005, p. 12, tradução nossa), em seus instigantes estudos sobre essas interseções entre caninos e humanos, afirma que “cães dizem respeito a uma história inescapável e contraditória de relacionamentos – relacionamentos co-constitutivos, nos quais nenhuma das partes pré-existe ao relacionar-se, e nos quais o relacionar-se nunca se realiza de uma vez por todas”. Eles estão aqui para *viver com*. O ato de viver junto também foi abordado por Roland Barthes (2003), que o considerou um fato essencialmente espacial (viver com o outro num mesmo lugar) que não deixa de ser também temporal: viver ao mesmo tempo em que o outro vive. É um ato de compartilhamento que implica, ainda, diferentes sujeitos, haja vista as muitas formas de convivência entre os humanos e as demais espécies animais. Seja pela via das relações de poder e dominação, seja pela troca de experiências e afetos, pelos conflitos ou por meios simbólicos, os seres humanos e não humanos se relacionam desde sempre, em diferentes contextos e culturas.¹

Ao alçar o protagonista/narrador canino à condição de um sujeito não humano, dotado de um saber sobre a humanidade e capaz de ter consciência sobre o que vê e sente, Evando Nascimento evidencia que

1 Sobre isso, ver Maciel (2017, p. 38-55).

os cães anônimos e solitários também são dignos de ter suas histórias de vida contadas, ainda que sua subjetividade se misture à condição humana de quem escreve.

Embora, num primeiro momento, à narrativa possa ser atribuído um caráter antropomórfico, os princípios que norteiam o conto são distintos dos que regem, por exemplo, as fábulas. Isso porque o vira-lata não está ali como mera representação do universo humano, a serviço do humano. Se as fábulas, como observou Derrida (2002, p. 70), “são sempre um discurso do homem sobre o homem e para o homem”, pressupondo “um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador”, o cachorro do conto evandiano está longe de apenas significar, enquanto protagonista, algo que ultrapassa os limites da condição animal que o define. O que o autor faz é interpretar o que somente o comportamento animal é capaz de expressar. Como os cães são incapazes de assumir uma primeira pessoa para relatar sua própria história como autônomos, essa função de capturar o que não é dito em palavras por eles é atribuída a um intérprete que lhes é próximo, o qual exerce também o papel de “tradutor”. E esse tradutor tenta trazer à tona não apenas o que os cães pensam, mas também o que eles pensam sobre nós.²

Daí que o “eu” que emerge, através dessa voz e desse ponto de vista, não deixa de se inscrever no que o filósofo e etólogo francês Dominique Lestel (2014) chamou de “subjetividade heterônoma”,³ pela inevitável interferência humana em todo esse processo de moldagem do “eu” canino. Como o próprio Evando pontuou a respeito dos animais claricianos, “o não humano não é o oposto do humano, mas faz parte estrutural do que ainda chamamos de Homem, sem com ele se identificar plenamente”. (NASCIMENTO, 2012, p. 67)

-
- 2 Desenvolvi essa questão da subjetividade canina no ensaio “Literatura e subjetividade animal”, publicado na revista portuguesa *Dobra*. Ver Maciel (2021).
 - 3 Segundo Lestel (2014), os animais são sujeitos e possuem individualidade, embora vários permaneçam na heteronomia, por algum tipo de dependência aos humanos, visto que se sujeitam a uma lei exterior ou à vontade de outrem. Isso não impede, contudo, que estabeleçam conosco uma rede complexa de relações, através da qual adquirem uma dimensão subjetiva crucial.

Em outros contos de seu livro, Evando constrói outros sujeitos híbridos, que passam não necessariamente pelas fronteiras das espécies animais, mas pelas de gêneros. O “quem” que narra as histórias de *A desordem das inscrições* é variável: humano, não humano, masculino, feminino, neutro ou tudo ao mesmo tempo, mostrando-se ora como um “eu” ou um “nós”, ora como uma voz impessoal. São sujeitos fluidos, em estado de mobilidade e, por vezes, de metamorfose.

Por fim, o que os contos/contracantos de Evando trazem é o que eu chamei, num dos capítulos do meu livro *As ironias da ordem*, de uma “escrita transgênica”, considerando que “transgênico”, segundo os dicionários, é uma palavra que designa “o animal ou o vegetal híbrido, que contém material genético tirado de outras espécies”. (MACIEL, 2010, p. 110) Transposta para o campo literário, poderia designar um tipo de texto poético formado por mesclas, enxertos, cruzamentos oblíquos, justaposições de diferentes gêneros, linguagens, imagens, referências e reinos (ou elementos) da natureza.

Sob esse prisma, talvez seja pertinente lembrar que a palavra “gênero” é um compósito de sentidos, com usos conceituais que se modificam de acordo com o campo disciplinar em que o termo se insere. Como já observou Arlindo Machado, é um vocábulo que deriva do latim *genus/generis* (família, espécie), mas “não se vincula etimologicamente, malgrado a aparente homofonia, com as palavras gene e genética (do grego *gênesis*: geração, criação)”. No entanto, como ele acrescenta, “há uma inequívoca relação entre o que faz o gênero no meio semiótico (ou seja, no interior de uma linguagem) e o que faz o gene no meio biológico”. (MACHADO, 2000, p. 5)

Por um lado, uma das acepções da palavra remete ao inglês *genre*, inerente ao campo da taxonomia literária, que aponta para uma determinada categoria de composição textual. É uma designação moderna, surgida no século XVIII. Por outro lado, “gênero” adquire o sentido de *gender*, uma subclasse dentro de uma classe gramatical (nome, pronome, adjetivo, verbo) e que demanda uma flexão. Trata-se de uma acepção comumente usada no campo dos estudos culturais contemporâneos para designar as

diferenças de ordem comportamental, psíquica e cultural associadas ao sexo (masculino, feminino, híbrido, neutro). Soma-se ainda a esse leque a noção de gênero enquanto *genus*, classificação biológica, própria da nomenclatura criada pelo naturalista Lineu no século XVIII, que designa uma categoria intermediária entre a família e a espécie.

Jacques Derrida (1992) discorreu sobre alguns aspectos do gênero no sentido mais textual no ensaio “A lei do gênero”, no qual afirma que todo gênero, mesmo ao se sustentar nas ideias de limite e pureza, ultrapassa, potencialmente, as fronteiras que o organizam. Segundo ele, tão logo a palavra “gênero” é pronunciada, instaura-se o respeito a uma norma: “não se pode ultrapassar a linha de demarcação, não se pode correr o risco da contaminação, da anomalia e da monstruosidade”. (DERRIDA, 1992, p. 225, tradução nossa) No entanto, essa ultrapassagem dos limites e as contaminações são sempre inevitáveis, seja por força do acaso, seja por atos deliberados de ruptura, seja por lapsos e equívocos, o que faz com que o “princípio da impureza” e a condição de estar dentro e fora dos limites constituam, paradoxalmente, uma outra lei: “a lei da lei do gênero”. (DERRIDA, 1992, p. 227, tradução nossa) Em seguida, o filósofo lança a hipótese de que “um texto *não pertence* a nenhum gênero. Todo texto *participa* de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero, há sempre um gênero e vários gêneros, porém essa participação não implica pertencimento”. (DERRIDA, 1992, p. 230, grifo do autor, tradução nossa)

Pode-se dizer que Evando Nascimento radicaliza essa transgressão da lei do gênero e a amplia para além da literatura e das identidades sexuais, ao abrir o “trans” também para o campo da biologia, ou seja, dos genes e da genética. Com isso, ele nos oferece uma obra de extrema vitalidade, que se desvia dos lugares-comuns da literatura instituída, embaralha os gêneros (em todos os sentidos) e se realiza, sobretudo, como provocação. O universo de suas narrativas é o da surpresa, e a originalidade que nelas se inscreve é a recusa em serem encontradas onde se espera que estejam.

Referências

- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (sigo)*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. In: ATTRIDGE, Derek. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992. p. 221-252.
- HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2005.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- LESTEL, Dominique. The Question of the Animal Subject. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, London, v. 19, n. 3, p. 113-125, Sep. 2014.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- MACHADO, Arlindo. Os gêneros televisuais e o diálogo. *Razón y Palabra*, Monterrey, n. 16, año 4, 2000. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n16/osgeneros16.html>. Acesso em: 29 ago. 2011.
- MACIEL, Maria Esther. Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis. *Journal of Lusophone Studies*, Stanford, v. 2, n. 2, p. 38-55, dec. 2017. Special Dossier on Brazilian Eco-Criticism.
- MACIEL, Maria Esther. Literatura e subjetividade animal. *Dobra*, Lisboa, n. 7, p. 2-11, jan. 2021. Disponível em: http://www.revistadobra.pt/uploads/1/1/1/8/111802469/1_maria_esther_maciel.pdf. Acesso em: 5 jan. 2021.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. In: MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010. p. 108-127.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

Anotações de leitura: *retrato desnatural* de Evando Nascimento

MASÉ LEMOS

*entra em cena
o Grande A(u)tor
porta máscaras
uma sob a outra*

(NASCIMENTO, 2008, p. 22)

Bordas

Livro espesso e plural, constituído de 384 páginas, *retrato desnatural* (2008) é dividido em seis partes, seis entradas possíveis, soleiras, palcos que antecipam a cena da escrita. São espaços abertos para receber o outro; eu aqui, sua leitora, escrevo (rabisco em seu retrato talhado por Célia Ribeiro) de novo. Somos convocados como leitores, nesse livro pensante de Evando Nascimento, a dialogar com seu trabalho delicado, exigente. A cada entrada, o a(u)tor nos seduz através de seu canto de sereia, nos atrai para dentro de seu labirinto, através de pistas, vestígios (*traces*), fragmentos de textos, de Vida.

Em conferência intitulada “Retrato do autor como leitor”, Evando Nascimento constrói uma poética da autoria, não apenas como teórico

da literatura e filósofo, mas também como autor de *retrato desnatural*. Ressalta que o autor que lhe interessa é aquele capaz de “[...] assumir diversas máscaras sem as quais não há autoria: vozes narrativas, personagens, sujeitos poéticos, vozes dramáticas, *dramatis personae*, personas ensaísticas, biográficas, sociais, em suma, máscaras de toda ordem”. (NASCIMENTO, [2020], p. 1)

Essas “máscaras de toda ordem” são também os mais diversos trânsitos que provocam sua escrita e que podemos entender como sendo a linguagem desdobrando-se em inúmeras possibilidades. Sua escrita tece como a aranha faz sua teia, a partir de seu corpo, mas também do mundo, ou seja, com os textos da tradição literária, filosófica, e também todas as espécies gêneros sempre em devir. O fingimento – ficção – ganha assim posição central, não mais como queria Gérard Genette, oposto ao real, à dicção isenta do trabalho *literário*, mas como modo próprio e incontornável de usar a linguagem e fabricar pensamento. Para Evando, se escrever é sempre ficcionalizar, sua escrita, porém, acontece sempre incitada pelo *real*, ou seja, pela vida e desejo do pensamento no encontro com o outro: a linguagem, outros textos, outros autores e leitores, para além da impessoalidade ou intransitividade modernas. Nesse sentido, defende não só a escrita, mas também a

leitura como autobiografia, eis um lindo tópico da história literária, ainda insuficientemente tratado pelos especialistas. por configurar essa combinação de retomada de textos anteriores com vivência pessoal é que os ensaios de montaigne jamais poderiam ser a simples repetição da tradição. o dado pessoal irrompe misturado ao detrito das leituras, a leitura mesma se faz como experiência praticamente intransferível – e aí o inusitado ocorre, aquilo não pode mais ser assimilado ao já visto, sentido, escrito. (NASCIMENTO, 2008, p. 329)

Esses encontros produzem um contracanto, ruído do *real* que é aquele do pensamento sendo produzido pelo corpo, no mundo, na folha de papel. Evando, em *retrato desnatural*, procede pelo friccionando de

pedaços de linguagens, que retira, corta, coloca em relação outros textos, estabelecendo um pensamento da comparação. Para o poeta e filósofo francês Michel Deguy, pensar é um *colocar em relação* na espacialidade e na temporalidade móvel do *como* – que tanto aproxima quanto distancia, não para criar identidade, mas para manter “a distinção das coisas entre si” e abrir comunidade, espaço do comum.

Trago aqui Deguy para pensar a escrita de Evando, assim como outros entrarão nesta minha leitura precária e móvel, repetindo como eles a maneira de colocar em marcha o pensamento do *como*, leitura de circunstância, em companhia com os textos e nomes do meu repertório, mas aberta à aprendizagem deste *retrato desnatural*, livro dos prazeres que Evando nos oferece. Impossibilitada de fazer uma leitura fechada e totalizante, tentarei colocar em marcha leituras possíveis, na esperança de serem capazes de fazer escutar o ruído do seu, do nosso pensamento. Tentarei aqui entrar na cena da escrita e estar à altura de ser leitora de Evando, ou melhor, desse “a(u)tor” que a cada seção convoca o leitor a entrar no jogo, a escrever e a pensar também, afinal “reescrever dá uma lucidez que desnorteia o a(u)tor” (NASCIMENTO, 2008, p. 81) e também o leitor, *scripteur*.

O poeta é um fingidor

*versos feridos pela prosa
da vida*

(CABRAL, 2006, p. 23)

“Autopsicografia”, célebre poema de Fernando Pessoa – *persona*, ninguém, máscara –, se tornou um mantra para o escritor lusófono. Mediado pela linguagem, o poeta só pode fazer o que ela lhe permite, e pelo fingimento – ficção – “chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. (PESSOA, 1999, p. 164) Mesmo que exista o “desejo que o texto não seja meramente texto”, como diz Ana Cristina Cesar (1999, p. 258), via Walt

Whitman, poeta caro a Pessoa, é pelo ficcionalizar = fazer = mascarar¹ que é possível fazer com que a dor – deveras sentida e agora escrita, tornada materialmente a palavra “dor” – seja também um *traço*. Como leitores, sentimos a dor da impossibilidade de o poema não ser apenas poema e de não conseguirmos acessar a dor deveras sentida, entretanto nos resta a dor da não presença, desta impossibilidade deixada no traço da palavra “dor”. Nesse sentido, o poeta, o escritor, é sempre um finge-dor, dor apenas acessada pela escrita e pela leitura, dor singular e de todos.

Pessoa, poeta moderno mais afeito à impessoalidade, aponta nesse poema, não sem uma certa derrisão irônica, a poética aristotélica que preceitua o efeito de aliviar a dor lida pelo leitor, como se vê na continuação de seu poema: “E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm”. (PESSOA, 1999, p. 165) A seu modo, o poeta português critica o leitor que, diante da dor do outro, quer apenas se sentir aliviado, incapaz de compartilhar a experiência de vida. O esforço de Evando, assim como de Ana C. Cesar, se concentra no desejo de que o texto se abra ao outro, ao leitor, sem usar dos efeitos moralizantes ou purgativos da poética da catarse. Evando busca uma escrita que possa devolver a dor deveras sentida como letra, vestígio, traço, que como um *élan* se evapora no ar, mas indica o movimento de um possível encontro da escrita com algo de vida, espaço comum do autor-leitor.

Se a modernidade conferiu privilégio à impessoalidade, como é o caso de Pessoa, como escrever uma vida? Como a dor pode ser escrita? Como viver e escrever? Afinal, é possível singularizar a linguagem, circunscrevê-la a uma vida pessoal, porém aberta ao outro, ao mundo? Nesse sentido, Michel Deguy (2004, p. 123) declara que “O poema pega as coisas no ato, na circunstância, e testemunha sobre o que nos fazem”. O poema para Deguy é também o túmulo da circunstância, ou seja, de seus restos, vestígios, traços.

1 A máscara é também uma prótese (afinal, como lidar com o monolinguismo do outro?), como vestígio (*trace*, para dizer com Jacques Derrida ou com Édouard Glissant).

Em diálogo aberto com Pessoa, a poetisa portuguesa contemporânea Adília Lopes (2014, p. 572), já também quase tão nossa quanto Pessoa, problematiza o fingimento nos seguintes versos: “a poetisa não é uma fingidora”, mas “a linguagem-máscara/mascara”. Nesse mesmo sentido, explica Ana C. Cesar (1999, p. 262): “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou”, ou seja, mesmo sendo sincera, a linguagem-máscara já transformou, ficcionalizou a intimidade que sempre escapa. Se Ana C. Cesar parece aceitar essa impossibilidade, “fingindo” cenas de intimidade, Adília joga justamente o pêndulo para algo da ordem de uma singularidade, da sinceridade (como Evando), menos dominada pela tradição moderna da impessoalidade – do *personne/il/* –, sem contudo negá-la completamente. Adília pretende antes ligar (*trace*), conjugar o eu autobiográfico ao eu lírico (ficcional), ensejando uma proximidade no distanciamento, ao se endereçar ao leitor, mas também ao fundo arquetípico da poesia. Afinal, quem fala? Para quem se fala? Estes escritos diarísticos pela mão de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nome civil da poetisa, se utilizam da luva que é seu pseudônimo Adília Lopes, espécie de prótese, máscara, que intermedia como linguagem a construção de um retrato (desnatural) do autor-leitor.

É a partir desse jogo que Evando Nascimento, a meu ver entre Adília e Ana C. Cesar, nos convida a ler seu *retrato desnatural*, designado no título como diário – ou seja, trata-se de escritas íntimas e confessionais, portanto sinceras, circunscritas pela datação, entretanto ficcionais. Escritas que se desdobram entre o singular e o anônimo (SANTIAGO, 1988), entre ficção e autobiografia (COMBE, 2010). Ou seja, Evando constrói diários “sinceros”, pois há ali anotações de percursos de pensamentos, instantâneos (*snapshots*) de acontecimentos, porém, como diz Adília Lopes (2014, p. 159), a “linguagem-máscara, mascara”, irremediavelmente, ficcionaliza, visando manter o “desejo do outro”: “digo as maiores verdades como disfarce de segredos inconfessáveis. creiam em mim, é tudo o que peço à fina senhora, ao distinto senhor”. (NASCIMENTO, 2008, p. 159)

Diários ficcionais

*Dentro dessa perspectiva do desejo do outro
é que queria colocar a minha insistência com o diário.*

(CESAR, 1999, p. 258)

Esse *retrato desnatural* certamente não pode ser apreendido como um objeto, um *récit* linear de uma vida, mas antes como um *objeux*, como quer Francis Ponge, ou como uma produção, como nos ensina Roland Barthes (1970, p. 11, tradução nossa):

o texto escriptível, somos nós escrevendo (c'est nous en train d'écrire) antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) não seja atravessado, cortado, paralisado, plastificado por um sistema singular qualquer (Ideologia, Gênero, Crítica) que o fecha à pluralidade de entradas, à abertura das redes, ao infinito das linguagens.

Evando escolhe o diário, pois o entende capaz exatamente de não se fechar à pluralidade de entradas, à abertura das redes, como explica Barthes, no intuito de não engessar sua escrita a um gênero, a um modo de pensar. Assim, formula sua reflexão sobre o diário, em *retrato desnatural*:

o *diário* seria mesmo o gênero dos gêneros, onde cabem cópias, notícias, reportagens, entrevistas ao vivo, densos relatos – toda uma resenha do chamado dia-a-dia, que cotidianamente assalta, mas nunca da vida inteira. exercício, pois, uma função de auto-observação do entorno. (NASCIMENTO, 2008, p. 159)

Como Barthes, Evando quebra o *récit* para melhor o disseminar, se apoiando em fragmentos de escrita, frases justapostas, anamneses, biografemas, que permitem ao escritor dizer a vida sem precisar se utilizar de uma narrativa tradicional. Justamente, o jogo de Barthes é não se deixar cair na armadilha do pessoal, da pequena vida biográfica, e preservar o *status* da impessoalidade sem também se deixar cair no romanesco tão apegado à ficcionalização excessiva, sob pena de não levar a cabo sua

empreitada de escrever *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977). Assim, ele se utiliza de extratos de vida, retirados de diversos lugares, situações, diálogos, pequenos ensaios, detalhes insignificantes, cenas de pensamento, fotografias, instantâneos, haicais, restos, procedendo por montagens sem continuidade linear, mas perpassado pelo vestígio (*trace*) de vida, de um corpo que escreve.

É conhecida a posição de Maurice Blanchot quanto à questão da aporia, para ele intransponível, entre escrita e vida. Blanchot recusa os diários e, ao contrário de Barthes, coloca em relevo o *récit*, entendido como meio capaz de alcançar o “absoluto literário”. Blanchot privilegia a despersonalização encontrada nos diários de Kafka que renuncia o “eu” privilegiando o “ele” impessoal, único capaz de fazer o escritor entrar na literatura. As datas não interessam a Blanchot (comuns aos diários), pois nos prendem ao cotidiano redutor, e ele repudia também os diários de escritor que tratam da feitura de uma obra já realizada (aliás, considerados por Gérard Genette como “paratextos” e, dentro de sua classificação rigorosa, um “epitexto”, na fronteira do literário). Kafka, por sua vez, interessa a Blanchot (1959, p. 258) por “escrever o diário da obra que ele não escreve”. Entretanto, se há em Kafka um esforço físico de fazer desaparecer o corpo do autor, o próprio esforço nos deixa rastros, traços entre um dentro e um fora, marcas do vivido.

Os diários de Evando, como os de Kafka, são canteiros de obras, e me refiro aqui ao título do fragmento anteriormente citado, de *retrato desnatural*: “canteiro (obras)”. Ou seja, *retrato desnatural* seria todo um epitexto, todo já situado no limiar, em direção ao fora da obra, obra ainda e sempre por vir.

Se os diários de Evando não tratam da pequena vida privada tão execrada por Blanchot, também, como já mencionado, não assumem a impessoalidade moderna, nem se fecham no texto. Antes provocam oscilações e efeitos de singularização e querem datar uma cena de interpelação, efetuar a história no presente, como diz Evando: “só eu, ali e então, experimentei, capturei, consignei, em data e local”. (NASCIMENTO, 2008, p. 334)

Para Marielle Macé (2018, p. 45), filósofa francesa contemporânea, a datação e a escrita dos diários impõem uma tomada de posição ética no presente:

diga-me o que causa sua fúria, eu direi no que você acredita, o que importa a você (e talvez, justamente, não a mim), a que você se apegar ou quer se apegar, o que você precisa proteger para preservar seu amor pela vida, dê-me suas razões e seus motivos para viver, diga-me onde está seu bem, e tentemos, talvez, julgar, mudar tudo isso, duvidar... (uma vez que é preciso também, como propunha Baudelaire a si próprio, 'datar sua ira').

Justamente, em seus *Diários* (uma obra também em estado de canteiro) e a respeito da prática do diário, diz Baudelaire (apud MORAES, 2017, p. 138) em *Fusées*:

Creio que derivei no que as pessoas do ramo
chamam de *hors d'oeuvre*...
Entretanto deixarei estas páginas - porque quero
datar a minha ira, *tristeza*

O que seriam esses escritos que se apresentam e são recebidos como aperitivos, como algo fora da obra? Ou como canteiros, em construção, como obras não acabadas? Fora e dentro da poesia, do poema, dos ensaios, atravessados por gêneros diversos?

Datar, escrever o diário, como faz Evando, visa modular o tempo: encontrar outras potências que não a repetição infernal do passado, um presente vazio e a impossibilidade do futuro (o fim do fim). Implica a sensibilidade a certas modulações mais ou menos intensas do presente, modulações que datam esse presente e que nos permitem por nossa vez datá-lo. Como explica Marcelo Jacques de Moraes (2017, p. 143):

[...] a palavra datar significa não apenas, e de maneira ambígua, fazer cessar, deixar para trás aquilo que se 'data', mas também inscrevê-la na história e 'assim escrever a história' no sentido

benjaminiano, isto é, oferecê-la ao futuro como citação, o que desvirtua necessariamente seu sentido original.

Datar a própria recusa de nosso tempo, a nossa própria profecia do fim do mundo, do nosso mundo, dando-lhe sua “fisionomia” e reescrevendo, reabrindo a nossa própria história, ao nosso presente. A ira, como sinaliza Macé, é essa consideração com o presente, com aquilo que importa àquele que escreve seu diário.

Cito um trecho de um ensaio/crônica dos mais instigantes que li no *retrato desnatural*, situado na seção “5. MicroENSAIOS” de sua “ira”, datada de 28 de janeiro de 2006, a partir de olhares cruzados eu-outro-eles-nós, necessários ao redimensionamento da impessoalidade moderna sem cair nos identitarismos redutores:

flaubert é um autor de hoje, porque ajuda a reintroduzir a história no tecido literário, fingindo ingenuidade (singeleza) mas cheio de astúcias questionadoras de sua própria cultura, eurocêntrica. barnes figura como um neocolonizador da cultura literária. flaubert já a corroía em pleno século positivista, rasgando outra via. fascinante seria associá-lo a esse outro papagaio que incomoda nossa modernidade literária, o papagaio de macunaíma. porém esse é mais um tomo de literatura comparada que os convidaria a escrever. a ará de iracema pode também esvoaçar por essas mesmas e diferentes folhas.

p.s.: apenas quando o humilhado e ofendido começa a reescrever sua história é que pode deixar sua condição de vítima. justiça seria então o nome para essa mudança de posição, modificando quem sabe o curso previsível das histórias e da história. (28.I.06). (NASCIMENTO, 2008, p. 350-351)

Assim como Flaubert, Evando reintroduz, reescreve a história no tecido literário, abrindo a possibilidade crítica do presente pela reelaboração do passado e do futuro. Nesse sentido, como Deguy, visa adiar o fim do mundo, que em contracanto à divisa de Valéry (2000, p. 118), “O tempo do mundo finito começa”, que sinaliza a crise da modernidade,

propõe, reelaborando a crise, um outro tempo, “Aquilo que acaba, apenas começa”. Para Deguy (2010), a crise, ou seja, a possibilidade do fim modula a modernidade. Marcos Siscar (2014, p. 46) explica que “O fim do mundo não é simplesmente uma consumação, uma extinção, mas um dispositivo de sua mutação”.

Preservação proliferante das espécies

*‘Qu’est-ce qu’il y a à voir ce soir à la télévision?’
Alexandre a répondu : ‘La télévision, sur toutes les chaînes’.*
(HOCQUARD, 1995, p. 224)

Preservar não é engessar o mundo para evitar o seu fim, o fim das espécies vegetais, animais, literárias, mas instaurar a possibilidade de mutação, de proliferação incessante. Como já mencionado, *retrato desnatural* não se fecha à fronteira de um gênero; é antes atravessado e atravessa diversos gêneros literários e artísticos, e o faz ficcionalizando-os, criando fábulas de nascimentos incessantes, fazendo-os revirar uns nos outros: a poesia, o diário, a crítica, o ensaio, o *blog* (o *post* no Facebook?), *e-mail*, a escultura, o desenho, a crônica, a fotografia, o teatro, a água forte e tantos outros.

Como nos alerta Evando Nascimento no fragmento já mencionado, “canteiro (obras)”:

não fetichizar nenhum gênero, vale não desprezar nenhum gênero. eis a dobradiça que nos liga à quase impossível tarefa de amar a poesia sem idolatria, o romance sem adoração, a peça, o ensaio sem idealizações. os gêneros são como pedras de dominó, para serem jogados, decantados, recombina- dos, transmutados. fixar-se em gênero pode ser momentaneamente importante. prender-se em definitivo a um só é mortal. esvai-se de tédio, sem mais sabor. bom mesmo é mudar - de pele, de nome, de existência. há muitas encarnações ainda não vividas. (NASCIMENTO, 2008, p. 159)

Assim, sua poética exige a contínua mutação dos gêneros, que são formas, formatos, materiais de pensamento, de experiência de vida. Se Barthes, em 1980, no célebre curso intitulado “Preparação do romance”, ruma para uma terceira forma literária, entre o ensaio e o romance, Evando prefere proliferar os gêneros.

A literatura não pode se fixar no literário, na busca de uma essência – literariedade – a ponto de engessar-se, como sinaliza Emmanuel Hocquard em relação à televisão, fechada em sua mídia, em sua forma-espécie. É preciso abrir o espaço literário, traçar o seu fora por dentro, pela produção de saídas (GLEIZE, 2009; LUDMER, 2010), mas também de entradas, ou melhor: provocar circulação, como faz Evando:

todo gênero é transgênero, o poema está sempre mirando o ensaio, que mira o romance, que mira a mensagem eletrônica, que mira a tragédia ou a comédia íntima. tudo no fundo é diário (uso o termo desta vez em sua função adjetiva), datado e assinado, nos melhores casos transfigurado. também nesses melhores casos, a reinvenção traz a marca do vivido, aquilo que ninguém mais, em tempo nem lugar algum, pôde viver. (NASCIMENTO, 2008, p. 334)

Como o gênero, o autor/ator também está sempre nascendo de novo, mais uma vez, uma assinatura se recoloca, desaparece e ressurge para aquele que o lê em um novo e incessante nascimento de um homem de bem – Evando, do latim *Evander*, do grego antigo *Évandros*. Autor-autor que performatiza uma vida substantiva: evando – apresentado em letras minúsculas se torna um substantivo, e não um nome próprio que existe antes da vida escrita. Escreve a vida com o leitor, sempre convocado; afinal, como diz Barthes, “somos nós escrevendo” a vida, uma vida. O *retrato é desnatural*: desnatural oscila entre duas acepções possíveis: tanto como algo fora do comum quando como algo a que falta naturalidade (origem, essência, interioridade). O autor-ator é um retrato desnatural, fabricado, é um gênero, sempre em mutação, resiste à imposição identitária tanto interna quanto externa: “eu transgênero de mim transespécie também, assim o objeto-sujeito ou a coisa-ser aqui siderados nunca serão empíricos

nem transcendentais, nem concretos nem abstratos, nem reais nem fictícios, mais provável entre os dois”. (NASCIMENTO, 2008, p. 368)

Cenas de interpelação

Evando Nascimento em *retrato desnatural* fabrica cenas, espaços dirigidos ao leitor, janelas, entradas, que funcionam também como proposições do artista, próximas à arte conceitual. Ao leitor cabe embarcar, reescrever ou não. Funcionam também seus paratextos como cenas de interpelação do outro, interpelação que motiva, segundo Judith Butler (2015, p. 33), o relato de si mesmo: “O sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece uma cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo”, ou seja, para dar e receber reconhecimento.

Ao hesitar em designar seu livro como autoficção e se prender a um gênero, Evando afirma a necessidade de atravessamento constante. Opta, assim, pela proliferação dos gêneros, mas também do sujeito, sempre atravessado pelo outro, para o outro – eis sua ética de Vida:

rés: certamente isto aqui teria a ver com a chamada autoficção. teria, não fosse esse simplesmente mais um gênero, com data e autoria bem definidos. penso que, se me ficcionalizo, só posso fazê-lo através de um outro/de uma outra, atravessando seu corpo como o meu mesmo e no entanto tão diferente. é nesse embate de corpus a corpo que a escrita ganha, ou perde, sentido. seria mais uma heterobiografia sentimental, meu modo de sobreviver com essas vozes que se cruzam sobre a pele, e que busco transcrever, traduzindo corpo a corpo. a autoficção seria mais uma invenção da potente máquina de gêneros crítica e teórica. mas para mim gêneros são como as religiões para guimarães rosa, bebo de todos e nenhum sozinho satisfaz. não adianta classificar, que escapulo não deixando, gênero não cola mais.

(09.III.06). (NASCIMENTO, 2008, p. 205)

Referências

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *S/Z – Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CABRAL, Rui Pires. *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1999.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, fev. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução Paula Glenadel e Marcos Siscar. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Organização e tradução de Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009.
- HOCQUARD, Emmanuel. Ma vie privée. In: ALFERI, Pierre; CADIOT, Olivier (org.). *Revue de Littérature Générale*. Paris: P.O.L., 1995. p. 223-235.
- LOPES, Adília. Le vitrail la nuit. In: LOPES, Adília. *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. p. 565-599.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. *Sopro*, Desterro, n. 20, jan. 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida (por que política?)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

- MORAES, Marcelo Jacques de. Baudelaire e a fantasmagoria do fim – que recomeço? In: MORAES, Marcelo Jacques de. *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. p. 135-155.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. Retrato do autor como leitor. *Evando Nascimento*, [s. l.], [2020]. Disponível em: http://evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf. Acesso em: 1 nov. 2020.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 61-71.
- SISCAR, Marcos. O que termina apenas começou: Michel Deguy e a poética da ecologia. *Revista eLyra*, Porto, n. 3, p. 43-61, mar. 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/41>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- VALÉRY, Paul. *Poésie perdue*. Paris: Gallimard, 2000.

Uma poética dos restos

RACHEL ESTEVES LIMA

“Mas de tudo fica um pouco”, já dizia Drummond (1979, p. 188), no poema “Resíduo”. Resíduo que se transforma em recordação e arte, depurado pelo *boitempo* da história, esse bicho sem origem nem fim. Ao começar este texto-homenagem, também retomo o que ficou de lembranças da minha convivência com Evando Nascimento, na mesma Minas Gerais do poeta itabirano. Conheci-o em Juiz de Fora, há 20 anos, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde ele ingressou como professor-adjunto e eu, como professora visitante. Ali, tivemos oportunidade de atuar como professores e orientadores no Programa de Pós-Graduação em Letras, participando da formação de uma geração de pesquisadores de qualidade, que hoje, inclusive, já está formando outros na mesma universidade.

Morando ambos em cidades relativamente vizinhas a Juiz de Fora (eu em Belo Horizonte e ele no Rio de Janeiro), acabamos nos aproximando e almoçávamos muitas vezes juntos, especialmente em um restaurante natural do centro da cidade, visto que, desde essa época, ele já evidenciava apreço pelos vegetais. Lembro-me das andanças pela Rua Halfeld e do entra e sai das muitas passagens de Juiz de Fora (sim, também tivemos nossos benjaminianos momentos de *flânerie* na cidade de Murilo Mendes e Pedro Nava, quando trocávamos experiências e ideias sobre literatura e

teoria literária). Ele ensinava aos alunos os princípios da teoria pós-estruturalista, de tradição francesa, e eu, egressa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), preferia me situar no campo dos estudos culturais e pós-coloniais. Enquanto Evando pendia para a relação entre literatura e filosofia, ou literatura e estética, eu me debruçava sobre as interpretações produzidas pela crítica literária latino-americana para lidar com o *topos* da dependência cultural. Mas creio que sempre tivemos um ponto em comum: a admiração por Oswald de Andrade e o reconhecimento da potência do conceito de antropofagia para lidar com a alteridade e as trocas interculturais. E acredito que nossos alunos de mestrado compreenderam bem isso e souberam canibalisticamente assimilar de nossas diferentes visadas teóricas o que havia de melhor.

Mas nem só a antropofagia nos une. Quis o destino que anos depois eu viesse para o lugar de onde ele partiu. E a sua Bahia também se fez minha. Aqui, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), continuamos nosso diálogo, agora mediado também pelas ex-professoras no curso em que ele se graduou. E, sempre que Evando volta a Salvador para alguma participação na UFBA, continuamos nossas conversas em torno dos temas de estudo pelos quais nos interessamos. À distância, segui acompanhando seus textos teórico-críticos, especialmente os que dedicou à exegese da obra de Jacques Derrida, de quem foi aluno durante o doutorado em Paris. Sua tese, intitulada *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, que já está na terceira edição, em publicação pela editora É Realizações, constitui referência obrigatória para o estudo da obra do filósofo e acabou de ser traduzida pelo chileno Raúl Rodríguez Freire, para a editora argentina La Cebra.

Devo também lembrar que se deve a Evando a realização, em 2004, do Colóquio Jacques Derrida: Questões de Ética, Política e Estética, que trouxe ao Brasil o renomado filósofo franco-argelino. Nosso homenageado publicou e organizou vários livros sobre/com seu mestre, entre os quais destaque *La solidarité des vivants et le pardon* (DERRIDA; NASCIMENTO, 2016), pela editora Hermann, de Paris; *Em torno de Jacques Derrida* (NASCIMENTO; GLENADEL, 2000), pela editora 7Letras; e *Jacques Derrida:*

pensar a desconstrução (NASCIMENTO, 2005), pela editora Estação Liberdade, assim como diversos ensaios sobre o pensamento desse e de outros pensadores franceses. Em 2012, volta à obra da autora que sempre foi sua fonte de inspiração, publicando pela editora Civilização Brasileira o livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Evando também tem sido presença constante nos suplementos literários do país, publicando ensaios e/ou textos literários no caderno Ilustríssima, da *Folha de S. Paulo*, no jornal de literatura *Rascunho*, no *Suplemento Pernambuco*, na revista *Pessoa*, entre outros,¹ e dirige também a Coleção Contemporânea, que publica obras críticas pela editora Record (selo Civilização Brasileira) e que vêm recebendo prêmios na categoria ensaio.²

Por esse breve resumo, já se pode perceber o quão profícuo e relevante é o trabalho desenvolvido por Evando em prol da cultura brasileira. Mas qual não foi minha surpresa ao saber que, a partir de 2008, ele expandia sua atuação profissional para o terreno da ficção, com a publicação de obras literárias que me cabe aqui, agora, não propriamente analisar, mas apresentar, tentando apontar alguns pontos de confluência que nelas percebo, destacando, também, o modo como o autor se constrói a partir da *postura* por ele adotada.

Retomo aqui o conceito de *postura*, tal como o desenvolve Jérôme Meizoz (2007, 2011), que o compreende como o processo de autocriação do escritor, por meio da difusão da “imagem de si”, o que se mostra muito relevante hoje, quando a sua presença na mídia exige uma maior preocupação com a construção da figura que se dá a ver. Deve-se observar, contudo, que o conceito de *postura* não pode ser entendido simplesmente como um artifício ou uma pose, mas, sim, como uma maneira singular de ocupar uma posição no campo literário por meio de variadas configurações da *mise-en-scène* do autor. Meizoz (2007, p. 19, tradução nossa)

1 Vários desses textos podem ser consultados na página www.evandonascimento.net.br.

2 *A tradução literária*, de Paulo Henriques Britto, recebeu em 2013 o prêmio da Biblioteca Nacional; *Machado de Assis: uma poética da emulação*, de João Cezar de Castro Rocha, recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras; e *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*, de Evelina Hoisel, foi agraciado em 2020 com o terceiro lugar na premiação da Biblioteca Nacional.

lembra que, “na cena de enunciação da literatura, o autor só pode se apresentar e se exprimir munido de sua *persona*, sua postura”.³ Isso, porém, não significa que a postura seja um fingimento, um falseamento da identidade do escritor; antes, envolve a simples constatação de que, na era da comunicação midiática, ao se expor, ele se torna um “representante de si”. (MEIZOZ, 2011, p. 10) Dessa forma, procurarei articular sua obra a outros espaços onde o autor também encena uma performance que conduz à criação de uma espécie de “fábula biográfica”.

Olhando retrospectivamente, vemos que a primeira obra literária publicada por Evando – intitulada *retrato desnatural* – já condensa toda a poética desconstrutora que ele desenvolveria nos três livros seguintes. A opção pelo fragmento, pela forma curta, pelo *assemblage* dos diversos gêneros, características que levam a crer que o adjetivo “transgênero” possa ser bem aplicado a suas obras, é acompanhada pela impossibilidade de lê-la sob a égide do espontaneísmo e da sinceridade que, de forma ingênua e leiga, poderiam ser atribuídos aos discursos de teor autobiográfico. Derridianamente, a indecibilidade entre o relato da experiência efetivamente vivida e a sua representação ficcional já se expõe desde a atribuição da forma diário, quase como subtítulo, seguida, na capa, pela classificação do livro como ficção.

O segundo livro – *Cantos do mundo* (2011) – e o terceiro – *Cantos profanos* (2014) – são, por sua vez, apresentados como contos. Em grande parte, poderíamos dizer que ambos atendem razoavelmente às características desse gênero, se assim considerarmos também as micronarrativas que neles se inserem. Já o terceiro livro – *A desordem das inscrições* (2019) – é apresentado pelo autor, em indicação logo abaixo do título, como “contracantos”, ainda que sua ficha catalográfica o vincule ao gênero conto. Definitivamente, a literatura, em seu ímpeto liberador, segue desorientando editores, bibliotecários e leitores em seus protocolos de classificação. Pois, como lemos em *retrato desnatural*, num fragmento em que percebemos

3 “Sur la scène d’énonciation de la littérature, l’auteur ne peut se présenter et s’exprimer que muni de sa *persona*, sa posture”.

reverberar o caráter lúdico das experiências infantis de aprendizagem exposto por Walter Benjamin (1987, p. 18-19), no tópico “Canteiro de obras”, de *Rua de mão única*:

os gêneros são como pedras de dominó, para serem jogados, decantados, recombina- dos, transmutados. fixar-se em gênero pode ser momentaneamente importante. prender-se em definitivo a um só é mortal. esvai-se de tédio, sem mais sabor. bom mesmo é mudar – de pele, de nome, de existência. há muitas encarnações ainda não vividas. (NASCIMENTO, 2008, p. 159)

Não obstante esse caráter mutante e inclassificável, em todas as obras, prevalece a obsessão pela anotação da data de cada fragmento, independentemente do gênero em que se encaixe. Essa característica aproxima os escritos evandianos, e não apenas os do primeiro livro, do diário, o gênero capaz de comportar todos os outros, espaço de inscrição do que resta das experiências vividas no cotidiano, entre elas as diversas leituras de que o autor se alimenta. O diário, gênero metatextual por excelência, é o espaço em que ele afirma exercer “uma função de auto-observação do entorno” (NASCIMENTO, 2008, p. 159), havendo necessariamente, no caso de Evando, um entrecruzamento dos papéis de professor e pesquisador de teoria literária e o de artista, o que tem levado os críticos a classificarem-no como criador de uma literatura exigente (Leyla Perrone-Moisés, em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 2012) ou pensante, retomando o adjetivo por ele mesmo atribuído a Clarice Lispector (João Cezar de Castro Rocha, em resenha publicada em *O Globo* em 2014, e Wallysson Francis Soares, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2019). Esse perfil híbrido, ou anfíbio, para usar uma terminologia mais apropriada ao conceito de bioficção e também aos temas vegetais e animais incorporados por Evando em sua obra, é assumido pelo próprio autor em vários momentos, como o que destacamos de *retrato desnatural*:

descoordenadas: se tivesse que me definir, diria que sou ficcionista-ensaísta ou ensaísta-ficcionista, creio que a inversão não

muda nada nos respectivos e combinados papéis. ou muda. jamais me consideraria poeta, dramaturgo, nem mesmo romancista ou contista. não tenho talento para, nem provavelmente tento desenvolver. diviso frequentemente pedaços de narrativas no que faço, mas que nunca chegam a se inserir num todo, como é o caso do romance, nem têm um sentido completo em si mesmas, como é o caso do conto. partido seria meu estilo, contando gota a gota o cotidiano, pois diria também que sou diarista, nada mais. flores partidas, à la jim jarmusch, seria a insígnia. vivo do que escrevo cotidianamente, tais os jornalistas, mas com outros fins. quais? não me perguntem, no momento estou sem palavras. (caiu a conexão.) (NASCIMENTO, 2008, p. 226)

Aqui, Evando aproxima o sentido de diarista do de jornalista, aquele que tem que publicar diariamente o resultado de sua faina, mas gostaria de também expandi-lo para o seu outro sentido: o do labor da faxineira, a diarista, figura bastante presente não apenas em sua ficção (NASCIMENTO, 2008), mas também na de Clarice Lispector, uma das escritoras mais importantes como referência para o seu trabalho acadêmico e literário. Um parêntese: uso o termo no feminino porque geralmente são mulheres a exercerem essa atividade. Ao escolher a ambiguidade semântica do termo, pode-se ver que se trata, pois, de considerar a escrita como um ofício árduo, que não se limita ao esforço intelectual, uma vez que requer a energia corpórea, física, como condição para que se consiga de fato transformar o vivido em uma experiência digna de ser narrada. Não seria a tarefa do escritor semelhante à da faxineira ao lidar com a recolha dos restos, separando o que precisa ser jogado fora do que deve ser espanado, lavado, limpo, lustrado, para poder ser considerado literatura? O seu diário, assim, distancia-se do improvisado, do gesto espontâneo, construindo-se como um jogo de disfarces, podendo, no máximo, ser considerado como um repositório de “mentiras sinceras”, paradoxo inerente ao objeto que se faz arte. Esse processo é exemplarmente descrito por Wallysson Soares (2019, p. 30) em sua dissertação de mestrado:

Não se trata de reproduzir fielmente ou de modo cronológico as confissões de uma persona; trata-se, antes, de um exercício de criação. Os textos-diários não foram, afinal, reunidos e publicados tal qual foram escritos, num só jato, no dia em que se lê no rodapé; foram reescritos e organizados. Reúnem-se, enfim, dentro de obras, recuperando os sentidos diversos dessa palavra: resultam de um ofício, do trabalho de construção (e de desconstrução) em doses repetidas. Na abertura do capítulo dois do *retrato desnatural*, chamado ‘pedaços’, o a(u)tor assina: ‘reescrever dá uma lucidez que desnorteia’ (NASCIMENTO, 2008, p. 81). Mais à frente, no capítulo ‘respirações’, ele questiona: ‘dúvidas: um diário que se reescreve é ainda um? o próprio do diário não é ser publicado tal qual, sem acréscimos nem cortes, no máximo pequenas correções?’ (NASCIMENTO, 2008, p. 145, grifo do autor).

Nosso autor dedica-se, em grande parte de sua obra, mas principalmente em *retrato desnatural*, a desconstruir a identidade do “eu”. No entanto, ao contrário de Graciliano Ramos (2008, p. 15), que o considerava um “prnomezinho irritante”, Evando o vê como “uma das nossas mais caras ficções”, de que “carecemos apaixonadamente”. (NASCIMENTO, 2008, p. 138) Justamente por isso, recusa-se a expor sua intimidade, fugindo do tom confessional que muitas vezes rege a literatura memorialista. Usa o gênero *diário íntimo* para desconstruí-lo, transformando-o em *diário êxtimo*, como queria o escritor francês Michel Tournier (apud SIMONET-TENANT, 2004), um espaço em que se abole a metafísica da presença e que se compõe como autoficção, alterficção, infixão ou conficção, caracterizações utilizadas por ele mesmo e por outros críticos para aludir a sua obra.

Pergunto-me se poderíamos situar os livros de ficção de Evando no terreno das literaturas pós-autônomas, seguindo a teorização oferecida por Josefina Ludmer (2010). Segundo a autora, haveria, na atualidade, um conjunto extenso de obras que não buscam a distinção entre arte e vida, entre ficção e testemunho, e que não demandam mais uma leitura literária, visto que a questão de saber ou não se são realidade ou ficção já não se mostra pertinente. O que importa é que participam da “fábrica do presente”, construindo uma “imaginação pública” em que não se pode

mais separar a esfera do pensamento da esfera da ação. Nesse sentido, apresentam-se como uma abertura democrática às várias vozes e visões que formam o tecido social. Daí talvez a desobediência às leis que regem as chamadas altas literaturas, incorporando, na imediatez do que lhes é contemporâneo, um conjunto heteróclito de autores, formas, gêneros, linguagens e sistemas simbólicos.

Aparentemente, a indecidibilidade assumida no tratamento do discurso em primeira pessoa, a presença dos temas prosaicos do cotidiano do autor, a incorporação de múltiplos gêneros textuais, assim como a expansão da sua linguagem ao campo do desenho em seu último livro, poderiam nos levar a crer que o conceito de Ludmer seria apropriado para lidar com a obra de Evando. No entanto, ainda parece haver, da parte do escritor, o desejo de inseri-la na esfera da literatura, talvez para desfrutar da liberdade conferida a esse campo de disseminação de múltiplos sentidos e formas de vida, não a subjugando a nenhum sentido pragmático mais explícito. Em um fragmento de seu primeiro livro de ficção, intitulado “auto-entrevista (relâmpago)”, o autor explica da seguinte forma o termo usado em uma das seções em que ele se subdivide:

p- o que o fez adotar como ferramenta a *interversão*?

r- sempre fui fascinado pela palavra *intervenção*, acho-a mesmo o lugar de passagem, o reverso, entre o século 20 e o 21. mas ela ainda contém um sentido policialesco que incomoda muito. daí *interversão*, que seria um modo de intervir sem ‘intervir’, de agir sem interagir no sentido banal e programado que a ação do verbo passou a ter, atuando então segundo outras forças e performando outras senhas. *interversão* é um objeto ou palavra-achado, pronta para usar à vontade. taí... (NASCIMENTO, 2008, p. 115)

Ainda seguindo essa linha, no artigo “A literatura à demanda do outro”, uma introdução à entrevista realizada por Derek Attridge a Jacques Derrida (2014), publicada no livro *Essa estranha instituição chamada literatura*, Evando deixa clara sua convicção quanto à potência da literatura para tudo dizer, sem se submeter a nenhuma censura, considerando-a

como um espaço de afrontamento a todas as leis, mas não abre mão de ressaltar a dimensão lúdica da linguagem, sem a qual “nenhuma obra literária sustenta seu poder mobilizador e questionador, reduzindo-se a um dogmatismo fútil e raivoso, porém cheio de boas intenções”. (DERRIDA, 2014, p. 26)

Não obstante essa posição assumida por Evando, a própria forma de grafar a palavra “autor” – com o “u” entre parênteses: a(u)tor –, no *retrato desnatural*, sugere não apenas o sentido ficcional ou teatral da noção de autoria, mas também o de agente (ator) capaz de intervir na realidade, confirmando o caráter performático da linguagem de que se vale. E sua obra não se limita ao uso da metalinguagem, ou ao ensaísmo que a aproxima da crítica de arte, ampliando-se ao tratar de problemas enfrentados no presente, de modo a desnudar a crueldade das relações étnico-raciais no Brasil, destacando-se o genocídio indígena e a violência a que são expostas as pessoas negras e de orientação sexual não heteronormativa, e a expor o conflito entre classes em um dos países mais desiguais do planeta. Entre os textos que evidenciam de modo mais intenso a conjunção entre estética, ética e política, ressalta-se sua preocupação com o meio ambiente, seguindo, ainda, os rastros de Jacques Derrida. Cito Evando:

eis quem sabe o princípio de uma ecologia sem dogmas, inventora de uma nova lógica homem-bicho-meio, por outros meios, em nome de uma outra ética, a da solidariedade dos vivos, e não mais da sobrevivência exclusiva do homem como têm sido até aqui as políticas governamentais. interessa descobrir todos os modos possíveis e impossíveis para pensar o homem além do homem, num coabitar planetário com tudo o que vive, medra sem medo, bicho ou planta, macróbios, micróbios, cristais e outras formas no limite entre vida e não-vida. afinal o meio sempre viveu de buscar meios.

estamos hoje experimentando aquilo que assoma impossível mas é este impossível que vale arriscar – e mais-viver. (NASCIMENTO, 2008, p. 251)

Mas o que, particularmente, mais me desperta interesse, até mesmo em função de meu atual projeto de pesquisa, dedicado à relação entre cultura e política no Brasil pós-2013, é justamente quando o a(u)tor/ator comenta os acontecimentos políticos relativos a esse período (muito embora, vale dizer, seja sobretudo aí que nossas diferenças na interpretação dos fatos ocorridos recentemente mais se acentuem – sim, pois a amizade e a democracia só se enriquecem com posições divergentes). Penso, mais especificamente, em momentos de sua obra em que a política *stricto sensu* encontra sua expressão, destacando aqui a seção “A Copa do Mundo não é nossa (Desmemórias)”, situada ao final de *A desordem das inscrições* (2019), na qual, a meu ver, Evando mais chega perto do desejo expresso em *retrato desnatural*:

(por escrever: um ensaio fotográfico que reencene a cena antropofágica e antropológica nacional, num ato que tudo inclua sem exceção, inclusive os estrangeiros que visitaram o país por séculos de colonização e pós-colonização: viajantes-pintores, comerciantes, comandantes, músicos, escravos, turistas, piratas, comediantes, etc. ninguém deve ficar de fora, nenhum ator, autor, personagem herói, marginal, gente comum, burguês, proletário, classe média, torturado, carrasco, general, político. a inclusão incessante poderá gerar uma bolsa que excederá o próprio espaço de visibilização da foto, explodindo seus contornos, seus quadros, suas figuras hipercodificadas. é o legado colonial, semicolonial ou pós-colonial que estará em jogo. bem e mal confrontados, para captar efeitos incalculáveis. a digitalidade da foto é dupla: da máquina que a executa e dos dedos que a manuseiam, redigam, refazem. quem fomos, se fomos, quem ou o que seremos, nas relações ultracomplexas com os estrangeiros, que também somos.) (NASCIMENTO, 2008, p. 117-118)

Suas “Desmemórias” apresentam, a partir da metáfora do futebol e de digressões em torno da atmosfera política quando da realização da Copa do Mundo, em 2014, da qual a seleção brasileira saiu vergonhosamente derrotada, um amplo mosaico dos problemas da cultura e da política brasileiras, dando a ver as concepções do autor acerca do árduo tema da

identidade nacional e manifestando sua inconformidade com os rumos da crise vivenciada a partir de 2013, no país. Considero que nesse texto Evando assume, talvez como em nenhum outro momento de sua obra, a função do intelectual público, tal como a descreve Pierre Bourdieu (1996), lançando mão do capital simbólico adquirido no campo da cultura para, a seu modo, intervir na esfera política.

Retomando o conceito de postura literária, de Jérôme Meizoz, gostaria, por fim, de agregar ao conjunto da obra de Evando outro espaço em que sua imagem pública é construída, abordando sua participação no Facebook, onde, em grande medida, ele pode expandir sua pulsão pela escrita diarística. Também na internet a ideia de performance não pode ser descartada, visto que, como nos lembra Françoise Simonet-Tenant, no livro *Le journal intime* (2004), a interface entre o público e o privado que ali tem lugar requer prudência e a necessidade do sujeito de aprender a se “travestir”, se disfarçar. Quem acompanha os longos textos postados por Evando e lê sua obra literária percebe que as diferenças entre ambos são bem pequenas, exceto pelo fato de que, não obstante seu manifesto desejo de se dedicar prioritariamente à esfera da cultura, nosso a(u)tor vê-se constantemente impelido ao campo da política, que, como todos sabemos, atualmente requer de nós, intelectuais, um esforço maior de resistência contra a barbárie a que estamos sendo submetidos.

Preparando este texto, retomei a leitura de todos os seus *posts* desde quando me tornei sua amiga virtual. Em um deles, publicado em 20 de julho de 2020, ele chega a dizer que escreve seus *posts* pela manhã e os vai “retocando ao longo do dia, corrigindo e acrescentando informações”. (NASCIMENTO, 2020b) Em outro, publicado em 20 de janeiro desse mesmo ano, comenta a decisão de atender ao convite para assumir uma coluna na revista *Pessoa*, retomando, atualizando e ampliando alguns *posts* por ele publicados no Facebook sobre “A vida das plantas”, título da coluna. Os *posts* podem, portanto, ser considerados como um laboratório para artigos maiores, que, por sua vez, são o laboratório para os livros que escreve paralelamente a essas atividades, ainda a serem publicados. Um deles é uma coletânea de ensaios relacionados ao tema da coluna e o outro, segundo

suas próprias palavras, é um livro de prosa poética construído a partir dos “restos” não aproveitados no livro de ensaios, pois, “Para quem conhece o pensamento de Derrida e a poesia de Drummond, ‘resto’ e ‘resíduo’ são categorias fortemente pensantes”. (NASCIMENTO, 2020a) Vemos assim que, realmente, de tudo fica um pouco, mas esse pouco sempre pode ser muito bem aproveitado pelas mãos de Evando Nascimento.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 2).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques; NASCIMENTO, Evando. *La solidarité des vivants et le pardon*. Paris: Les Éditions Hermann, 2016.

DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. *Sopro*, Florianópolis, n. 20, jan. 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MEIZOZ, Jérôme. *La fabrique des singularités: postures littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition, 2011.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition, 2007.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. São Paulo: É Realizações, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida y la Literatura*: “notas” de literatura y filosofía en los textos de la desconstrucción. Tradução Raúl Rodríguez Freire. Adrogué: La Cebra, 2021.
- NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida*: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal 1*: “Para não dizer que não falei das flores”. Rio de Janeiro, 20 jan. 2020a. Facebook: evando.nascimento.37. Disponível em: <https://www.facebook.com/evando.nascimento.37/posts/2855546647800360>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- NASCIMENTO, Evando. *As esquerdas & o bolsonazismo*: a pandemia do ódio e a pandemia viral. Rio de Janeiro, 20 jul. 2020b. Facebook: evando.nascimento.37. Disponível em: <https://www.facebook.com/evando.nascimento.37/posts/3288807554474265>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar. 2012. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record, 2008.
- ROCHA, João Cezar de Castro. A voz singular e a literatura pensante de Evando Nascimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 dez. 2014. Cultura.
- SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime*: genre littéraire et écriture ordinaire. Paris: Téraèdre, 2004.
- SOARES, Wallysson Francis. *Transbordamento*: ficções diárias de Evando Nascimento. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

Roma, de la escritura de la luz, a la luz de la escritura (en torno a Evando Nascimento)

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje. (DERRIDA, 1986, p. 12)

I. Natural *nachträglich*

1. Quisiera retroceder unos años, unos treinta años, antes de re-visitar los sesenta que nos reúnen. Quisiera iniciar esta lectura con-centrándome en un *punctum* antes de pasar al *studium*, *studium* para el que las fechas serán (in)determinantes. Las datas, lo sabemos gracias a Paul Celan, no datan. Reconozco, sin embargo, que es solo a partir de una fecha “contemporánea” o “actual” que puedo y quiero retroceder: 30 de mayo de 2020. Evando publica en Facebook una entrada que ha titulado “(Quase)

postais: rastros, traços, ruínas, cinzas”, collages de un viaje a Grecia que en su re-visión fotográfica le gatilló (cuenta) recuerdos de sus clases de historia en el Instituto Social da Bahia (ISBA), el colegio donde cursó la enseñanza media, en Salvador. Pero no es esta publicación la que, por ahora, me interesa, sino la siguiente, realizada el 7 de junio de 2020. Estas (cuasi)postales son fotografías de un cierto Evando “capturadas” por un alter; escrituras de la luz que iluminan ficcionalmente un pasado, *alterándolo*. Se trata, dice Evando, de las “memorias de una geografía afectiva” cuyas huellas reclaman la posibilidad de reunirse en un “allí” soportado espectralmente. “Todo empieza con la reproducción”, dice Derrida (1989, p. 291) a propósito de Freud y su pizarra mágica, en un bello ensayo en el que se nos recuerda que el sentido de todo presente se constituye a destiempo, *nachträglich*, término que también refiere suplemento. *A posteriori*, estos collages son leídos como la grafía no solo de una vida, sino de una forma de aprehender la vida, de *reconstituirla*, una forma que ha hecho de la escritura, en su sentido no metafísico, su soporte. Es más, si hubiese una palabra con la cual reconocer el trabajo de Evando, no tengo ninguna duda de que esa palabra sería escritura, que es escritura.

2. “Todos los caminos conducen a Roma”, reza la conocidísima expresión, dicha una y otra vez hasta hacer de ella un lugar común. Pero en el caso de la amistad con Evando la escritura de la luz ilumina un encuentro que tuvo lugar sin tener lugar, cruzando nuestras miradas en una colina romana, sin que estas convergieran, y así estuvimos unos años, con nuestros cuerpos/corpus dando vueltas por el mundo, las mismas vueltas, como si fuéramos personajes de *Babel* (la película de Alejandro González Iñárritu), pero a destiempo, asincrónicamente, *nachträglich*.

3. Fue una querida amiga historiadora, que realizaba un doctorado en literatura en la Universidad de São Paulo (USP), quien me refirió, a inicios de 2013, la existencia de un texto que hablaba de Walter Benjamin en Brasil. Me envió un link que no revisé detenidamente en su momento y que se perdió cuando un virus atacó mi computador. Meses después

recordé vagamente el texto sobre Benjamin, pero como mi amiga tampoco había guardado la referencia, esta simplemente desapareció. Ese texto, lo sabría después, es “O dia em que Walter Benjamin daria aulas na USP”, escrito por Evando Nascimento. Mi interés por Benjamin estriba, en parte, en su relación con Erich Auerbach. Alrededor de dos años más tarde, se publicó en Estados Unidos *Silviano Santiago y los Estudios Latinoamericanos*, editado por Lucia Helena Costigan y Denilson Lopes, libro en el que, junto a otras y otros amigos, participamos con Evando, lo que una vez más nos conectó sin conectarnos; seguíamos sin conocernos... Personalmente. Esta publicación permitió, sin embargo, que Evando ingresara mi dirección electrónica en su lista de contactos, gracias a lo cual me enteré de la tercera edición de *Derrida e a literatura*, libro que, en mi traducción, se publicó recientemente en Argentina. Fue este libro el que me llevó a querer conocer a su autor, sin saber aún que era el “a(u)tor” de una carta de Benjamin, enviada desde París a Erich cuando se encontraba en Estambul.

4. Ese mismo año 2015 unos estudiantes de la universidad donde trabajo ganaron una beca para organizar un pequeño coloquio internacional, titulado El Lugar de la Literatura en el Siglo XXI, y como lo poco que había leído de Evando me parecía muy lúcido y provocador, además de riguroso, sugerí su nombre como invitado, pues su posible visita seguramente permitiría conocer algo más de su trabajo, así que finalmente terminé escribiéndole. Evando no solo aceptó, sino que también me envió algunos de sus libros, y por mi parte le envié otros. Entre los libros que recibí en su primer envío, se encontraba *Cantos do mundo (contos)*. Al verlo, recordé inmediatamente la perdida referencia benjaminiana, que ahora recuperaba gracias a un azar modelado por los deseos. La imagen del libro, junto al título, reaparecieron en mi memoria con la intensidad de una imagen pensamiento (*Denkbilder*). Era un día jueves, de alguna tarde de octubre. Volvía de realizar clases a mi oficina, sin saber que en ella me esperaba una pequeña encomienda sobre el escritorio. La alegría fue inmensa. Suelo leer de camino a casa, lentamente, con lápiz en mano (de lo contrario, la lectura es fútil). Un par de cuadras bastaron. La alegría

se redobló. No imaginaba la forma en que Evando ficcionaría la reacción de Benjamin ante la noticia de un posible puesto académico en São Paulo. Esa misma noche le escribí, señalándole que quería traducir su texto y agregar una respuesta de Auerbach, respuesta que yo me encargaría de ficcionar. Pero compromisos previos fueron postergando tanto la traducción como la imaginaria “respuesta”. Hace un par de meses, pensando en mi libro *la forma como ensayo*, decidí concluir lo pendiente y publicarlo sin más vueltas. Le escribí a Evando, que aceptó inmediatamente. Pero este nuevo intercambio trajo una nueva sorpresa. Para mí, la carta ficticia de Evando me permitiría imaginar a Benjamin *en* Brasil. En las cartas por venir, Auerbach le preguntaría por su estadía en los trópicos, comparándola luego con la suya, en el límite entre Asia y Europa. Así que respondería a un Benjamin viviendo en São Paulo. Pero para Evando, Benjamin decide cruzar el Atlántico, sin lograrlo, pues, como es sabido, “WB morreria na fronteira” y eso para él no cambiaría.

5. “Es divertido que cada uno haya pensado de un modo diferente sobre esta correspondencia ficticia”, me escribió Evando, para luego agregar:

Como brasileño, podría haber imaginado incluso una novela de WB (como Löwy sugería) en el país [Brasil], conviviendo con la intelectualidad nacional e internacional de la época. Esto daría lugar a una hermosa historia. ¿Por qué no lo hice? Porque ello implicaría traicionar la memoria enlutada del personaje histórico. Por razones intrínsecas, WB sólo podría morir, debido a su fragilidad ante la brutalidad nazi. A diferencia de Zweig (que vino a Brasil, pero después se suicidó), de Adorno (que huyó y sobrevivió) y de tantos otros sobrevivientes, le faltaba a WB la fuerza existente para ir más allá de la frontera... Era esencialmente un hombre del umbral, viviendo en la inminencia de la muerte. Esto no tiene nada negativo, al contrario, es una sensibilidad humana que me encanta en el pensador y en el individuo. Toda la carta que escribí está cubierta de ese luto previsible, de esa muerte anunciada. Cualquier esperanza allí es vana, pues en aquel momento, con la Ocupación, el nazismo triunfará, como de hecho triunfó. (NASCIMENTO, 2019a)

De ahí que esta carta que terminé imaginado, a partir de otras cartas que Auerbach sí escribió (al mismo Benjamin, pero también a Traugott Fuchs y Martin Hellweg), así como de algunos de sus textos, tuviera finalmente como destinatario a un Benjamin que aún no ha dejado París y que nunca dejará Europa, pues solo en ella podía encontrar la muerte. El marco proporcionado por Evando me permitió entonces comprender mejor las ansiedades del propio Auerbach.

6. De este intercambio, de este doble intercambio - me sorprende hoy - el azar nos tiene prendidos. El azar, nuestras propias ensoñaciones y las huellas que les dan forma y existencia. El primer texto que leí de Evando, el que escribió sobre Silviano, gira en torno a una carta. Una carta, si bien ficticia, es lo que, sin saberlo del todo, me llevó a querer conocer a Evando, pues su nombre había sido registrado en mi memoria, y una carta, que es como leo su comentario a mi intención de ver a Benjamin en Brasil, es lo que me ha llevado a pensar en lo demasiado cercano que se encuentran nuestros intereses, a pesar de que lo hacemos de “modo diferente”. En 2015, además de libros, intercambiamos nuestras respectivas presentaciones, unos días antes del coloquio. La sorpresa fue mayor cuando me di cuenta que estábamos escribiendo alrededor del mismo problema o contra él más bien (la idea de postautonomía) para pensar la potencia de la ficción literaria en el siglo XXI y sus asedios. Un año después invité a Evando a dictar libremente un pequeño curso y propuso como tema la autoficción. En ese momento yo iniciaba una pequeña arqueología sobre la noción de ficción, y tanto la definición que entrega el diccionario Hoauiss, como el Covarruvias, coincidían al igual que nosotros. “Con el entendimiento, o con la mano” es que se debe entender la ficción según el lexicógrafo español; eso en 1611, aunque para mí se trata de una absoluta originalidad. El pasado está lleno de novedad. Hace solo unos meses intercambiamos trabajos sobre el “antropoceno”, y ocurrió algo similar, es decir, confluimos en un problema, pero una vez más de “modo diferente”. Cuento, sin embargo, por mi parte, con la fortuna de beneficiarme de su escritura, pues Evando siempre llega primero. No puedo decidirme

entre aceptar que soy su hermano menor, o él mi hermano mayor, en cualquier caso, la amistad fraterna me parece uno de los más hermosos dones de la vida.

7. La escritura de la luz sobre Roma me ayudó a percibirlo de una manera que jamás habría imaginado. Desde hace años nos hemos estado cruzando sin habernos encontrado *del todo*. Resalto *del todo*, porque alguna huella o más de alguna siempre está dando cuenta de nuestros pasos, aunque no lo percibamos. Antes de encontrarnos en noviembre de 2015 en Viña del Mar, y con mayor fuerza después, la escritura soportada en cartas, películas, filmes, ensayos, relatos, libros, pinturas, fotografías y correos electrónicos ha venido tejiendo una amistad que comenzó antes de habernos conocido, incluso diría que antes de haber tenido noticias el uno del otro. Como si de una bella obra griega se tratara, el mediterráneo es la Babel que no podría sino hacer que nos encontráramos mirando el mismo árbol, aunque no al mismo tiempo, *nachträglich*. Si un escritor crea sus precursores, como ha señalado Borges, es porque los precursores también crean su herencia. Ahora bien, no tenemos por qué pensar que los precursores solo pueden ser humanos. Animales, árboles y objetos, como la escritura, también pueden serlo y pueden serlo de manera similar para dos personas, aunque se llegue de “modo diferente” a los mismos caminos o, mejor aún, a los mismos objetos.

Figura 1 – (Quase) postais



Fotógrafo: Evando Nascimento.

8. Vayamos entonces al 7 de junio de 2020 y de ahí hacia inicios de los años 1990. Azules cielos (Figura 1) nos indican el paso del día y de los días, como si se tratara de esas hermosas y felices jornadas del *Decamerón*, en la que una cotidiana narración inscribe un modo de vida heterogéneo al impuesto por las leyes de los hombres, leyes que la peste ha quebrantado dramáticamente. Como vemos, Evando publicó en Facebook la segunda intervención de una pequeña serie titulada (Quase) Postais, aunque con dos variaciones importantes. La primera tiene que ver con su composición, la segunda, con su nominación, pues pasan a llamarse Colagens-Escritas:

Nessa segunda colagem, preferi não rasgar as fotos, mas simplesmente sobrepô-las umas às outras, como se fossem postais de verdade. ‘Como se’: a marca da Ficção Visual. Sim, porque na era digital, qualquer imagem, mesmo a mais fiel, é suspeita, pois pode passar por algum tipo de manipulação, sem que o observador se dê conta. E, aliás, não há escrita nem fotografia, pintura ou desenho sem ‘manipulação’, pois a mão sempre está atuando em

alguma direção, impondo alguns sentidos e suprimindo outros. O que se vê finalmente é o resultado de um processo que se procura ocultar, já pelo fato de ‘ficção’ ter a ver com fingimento e dissimulação (mas etimologicamente está relacionada ao trabalho do oleiro, ao fabrico de telhas e tijolos, o que é muitíssimo fascinante). / Mesmo no tempo da fotografia analógica era assim: o ato de fotografar envolvia a manipulação do aparelho, do cenário, do motivo escolhido, da iluminação e por fim da revelação em laboratório - todos esses processos eram cheios de truques e disfarces- o photoshop é só um desdobramento disso. Motivo pelo qual renomeio essas duas como Colagens-Escritas, lembrando que etimologicamente foto-grafia significa ‘escrita da luz’. (NASCIMENTO, 2020)

Cuán cerca se encuentra esta reflexión de Bernard Stiegler, que acaba de fallecer mientras escribo estas líneas. Cercanía que ronda en torno a “La imagen discreta” (STIGLER, 1998), el ensayo que sigue a su conversación con Derrida titulada *Ecografías de la televisión*. Pero también en torno a aquel otro que cierra *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*, libro que reúne las intervenciones del coloquio internacional organizado por Evando el año 2004, evento que, sin que nadie lo previera, se transformó en la última intervención pública de Derrida. Acá Stiegler (2005) presentó “Querer acreditar: nas mãos do intelecto”. En el primer ensayo, se señala que la ley de toda imagen analógica supone que lo que ha sido fotografiado “ha sido (real)”. Por el contrario, la ley, la esencia, de la imagen digital es su manipulación. De la primera siempre suponemos que puede ser verdad, lo que no la libra de la manipulación. De la segunda suponemos que siempre será manipulada, aunque nada impide que también pueda fotografiar lo que “ha sido (real)”. Los collages de Evando se componen de imágenes analógicas que han devenido digitales. Resultado: el desorden de las inscripciones, un desorden que lleva a que la experiencia estética, consista, como señala Stiegler (2005) en el segundo ensayo mencionado, en “la ampliación del sentido”, preocupación clave de lo que podríamos llamar “escrit(ur)a evandiana”.

9. Agradezco que la manipulación de Evando no haya determinado fuertemente todos los sentidos de esta escritura imagética, ni suprimido sus recorridos. Quisiera detenerme entonces en uno de sus márgenes, aquel que nos muestra un bello pino situado en el Monte Palatino (Figura 2). Hay cientos de estos árboles en la famosa colina, pero este no es el único llamativo de aquellos árboles. Pero como si el *punctum* no solo se encontrara en una fotografía, sino también en nuestra mirada, que, a semejanza de la mano, también “sempre está atuando em alguma direção, impondo alguns sentidos e suprimindo outros”, Evando ha registrado la imagen de un árbol que veinte y tantos años más tarde yo también registraré, pero de “de un modo diferente”:

Figura 2 – (Quase) postais



Fotógrafo: Evando Nascimento.

Figura 3 – Sin título



Fotógrafo: raúl rodríguez freire, 2012.

10. A diferencia de Barthes, no he visto los ojos que han visto a Napoleón, sino un árbol que ha punzado a una persona nacida en Brasil (denominación que prefiero a las etiquetas nacionales como “brasileño” o “chileno”) y a otra nacida en Chile, con alrededor de 20 años de diferencia. El pino de la fotografía en blanco y negro (Figura 3) cuenta con una rama menos, lo que da cuenta de un tránsito cuyo efecto es indecible. En tiempos no coincidentes y por caminos heterogéneos, no solo llegamos a Roma más o menos en el mismo momento de nuestras vidas, sino ante el mismo y singular objeto y lo fotografiamos desde el mismo ángulo, aunque “de un modo diferente”, pues mientras uno lo hizo desde la derecha (“yø”) el otro lo hizo desde la izquierda (Evando), como si el árbol hubiera estado es una especie de centro en cuyos bordes nos movíamos. El cuerpo, como los corpus, tienen su propia memoria, su propia escritura. De haber coincidido nuestros ojos en el tiempo, detrás de nuestras cámaras, se habrían

encontrado, razón por la cual de aquí el adelante, esta conferencia cambia de nombre: “*destiempo*, de la escritura de la luz, a la luz de la escritura”. El *destiempo*, tanto en español como portugués, refiere “fuera de tiempo, sin oportunidad”. Una vez más, los diccionarios se equivocan. El *destiempo* es solo otro tiempo, uno en el que los encuentros se producen asincrónicamente, suplementariamente y ello no entraña o no implica ningún signo negativo, ninguna falta de oportunidad. Por el contrario, es, quizás, lo mejor que nos podría suceder. Ejemplo de ello es que nos hemos encontrado hoy, “aquí”, para celebrar a Evando, soportados por algo que muy bien podemos llamar desespacio.

II. desnatural(ización)

Me gustaría que mis pinturas se vieran como si un ser humano hubiera pasado por ellas, como un caracol, dejando una huella de la presencia humana y un trazo de eventos pasados, como el caracol que deja su baba.¹ (BACON apud RITCHIE, 1955, p. 63, nuestra traducción)

11. Puedo estar equivocado, pero el proyecto gráfico diseñado para la tapa de *retrato desnatural* presenta la imagen de un velo blanco estriado sobre un fondo café. La imagen no es nítida, lo que da cuenta de una cierta operación visual. Un velo, *um véu*, sometido a un proceso de refracción o de desenfoque que genera un efecto de miopía y la miopía, “hace reinar una eterna incertidumbre que ninguna prótesis disipa”. (CIXOUS; DERRIDA, 2001, p. 23) No se oblitera la mirada, sino que se nos invita a ver *de otra manera*, oscilante, sin juicios taxativos y categóricos. O, como se señala en *retrato desnatural* a propósito de la fotografía, se “exige novas lentes para dar a ver” (NASCIMENTO, 2008, p. 116), porque lo que a continuación veremos/leeremos no ha sido diseñado para ojos que no están abiertos a

1 “I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and memory trace of past events, as the snail leaves its slime”.

la oblicuidad, a la inclinación. Por otra parte, el velo es una toca o mantilla empleada fundamentalmente por mujeres, pero *retrato desnatural* está firmado por un hombre, un juego visual que quizá adelanta la desnaturalización de la ley del género que este libro pone en juego.

12. Bajo el nombre de quien se autodenominará “a(u)tor”, leemos: “retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)”. Un poco más abajo aparece un término que no se encuentra en la página legal, por lo que no forma parte del título: “ficção”. Se trata de una *verdadera* clave de lectura y no de una ironía, como se podría pensar a primera vista. Es cierto que lo que tradicionalmente suele caracterizar los textos considerados “referenciales”, como el diario, junto a las cartas, las memorias y las autobiografías, es precisamente su distinción respecto de la ficción y su acento en la referencialidad, pero ello solo es posible si la definición con la que se trabaja se encuentra inscrita bajo el orden de la mentira. No obstante, ya vimos que la ficción no tiene nada que ver con lo “no cierto”, ni menos con lo que “realmente” no tiene existencia, sino con el trabajo sobre un material, sea esta el barro, la harina o el lenguaje. Por ficción, por tanto, se debe entender no lo falso, sino lo que etimológicamente refiere: hacer, producir, articulando, como ya vimos, la imaginación con la mano. Ello implica que la ficción comparte con la performatividad el hecho de que se trata de un tipo de discurso que actúa, que tiene efectos que importan más que sus posibles o imposibles sentidos o significados. La ficción se sustrae así a la oposición entre lo verdadero y lo falso. De ahí que al a(u)tor de *retrato desnatural* se lo deba entender *literalmente* como “un actor performático” y no como un yo empírico que narrará algunos momentos de su vida.

13. Acentúa esta performatividad el modo en que se ha inscrito el propio nombre del “a(u)tor”, que ha decidido suspender las mayúsculas, para devenir un sustantivo común. Se trata de una decisión que solo podemos ver sobre la tapa - hecho que algunos comentaristas han pasado por alto. Al hacerlo, al minorizar el nombre, se establece de entrada la diferencia

entre el nombre propio y la firma. Como la paternidad, al decir de Joyce, la autoría es una ficción legal, establecida aquí mediante un contrato. El Copyright está escrito en mayúscula. Esta diferencia, como recordó Antonio Cicero, pone en juego la relación entre autor, narrador y personaje, triada que todo texto articula, pero que no siempre se explicita: “se tornou imperativamente necessário escrever na primeira pessoa, mas sem ingenuidades, com todos os disfarces”. (NASCIMENTO, 2008, p. 11) No es, por tanto, a partir de la vida de Evando Nascimento que se escribe *retrato desnatural*, sino, por el contrario, es *retrato desnatural* el que ficciona la vida de Evando Nascimento, una vida, por cierto, “que se faz de instantâneos (*snapshots*)”, razón por la cual posiblemente se trate de uno de los diarios más “verdaderos” y ficticio de los que tengamos noticias.

14. La página web de la editorial que lo publicó, sin embargo, lo tiene considerado en el “género” “Poesía”, por lo que comparte sección junto a Sylvia Plath, Pablo Neruda, Luís de Camões, Antonio Cicero, Gregório de Matos, entre otras y otros. El título efectivamente recuerda el poemario *retrato natural*, de Cecília Meireles, pero esta relación, así como el hecho de que el libro de Evando contemple textos poéticos, no son suficientes para inscribirlo bajo alguna etiqueta genérica. Detengámonos entonces en el título o, mejor, en la primera palabra. El término *retrato*, por lo general, lleva a pensar de manera casi inmediata en la imagen de una persona, imagen en la que predomina el rostro o este junto a su torso, permitiéndonos, así sea superficialmente, conocer algunas de las cualidades físicas de la persona que ha sido retratada. Idéntico pensamiento se tiene cuando es uno mismo el que se retrata. Recordemos, por ejemplo, el busto de Platón que se encuentra en el Museo Pio-Clementino del Vaticano o el retrato de Lawrence Sterne, realizado por Sir Joshua Reynolds, en The National Gallery (museo que también cuenta con otros famosos retratos, como los de Virginia Woolf y Greta Garbo) o los autorretratos de Tiziano y Durero, o de Rembrandt y Van Gogh. La etimología de retrato, sin embargo, nos dice que refiere alejarse, retirarse, tirar hacia atrás, volver a traer. En otras palabras, distanciarse. De ahí que se emparente con retrasar o retroceder.

Ahora bien, seguramente el retrato tiene que ver con traernos de vuelta al retratado, mediante pinceladas que debieran darnos a conocer algunas de sus características esenciales, según indican los diccionarios. Pero esta posibilidad se encuentra explícitamente clausurada porque aquí más bien estamos ante un libro que busca desnaturalizar lo que sin mucha reflexión se asume respecto al género y a la génesis de las características esenciales que se adjudican, todavía, a una imagen, a la figura de a(u)tor, a la escritura e incluso al concepto mismo de literatura.

15. Sin embargo, considerando su etimología, me atrevería a decir que el término retrato está empleado de manera precisa: “*escrevo como quem pinta no avesso da tela. para me apagar por trás do auto-retrato abstrato*” (NASCIMENTO, 2008, p. 284), escribió Evando. Efectivamente tenemos un retrato, y el hecho de que Evando haya optado por este término, en lugar de otros como memoria o autobiografía, se debe seguramente a que ha decidido resaltar el carácter eminentemente visual, estético, de sus caracteres, esto es, de su escritura y su efecto. Ahora bien, respondiendo a su ley, a la ley sin ley que así mismo se ha dado, este riguroso retrato no puede haberse realizado de manera mimética o referencial; haberlo hecho habría implicado someterse a la ley del género. Por el contrario, “*sem ingenuidades, com todos os disfarces*”, lo que se nos ofrece aquí es la figura de un retrato des/figurado: “*com a des/figuração emerge o não-formado, não o disforme, tampouco o amorfo, mas aquilo que engendra figuras e formas sem ter ele mesmo forma nem figura alguma*”. (NASCIMENTO, 2008, p. 117) Se nos concede retirándose o sustrayéndose en su des/figuración un retrato de Evando Nascimento (2008, p. 116), el retrato más fiel que pudiésemos alcanzar sin alcanzarlo:

acredito em incerta fotografia, no disparo do flash que tudo arquiva, uma luz que expõe e secreta, guarda, mesmo ou principalmente o invisível. isso exige novas lentes para dar a ver, blow up, escapando ao mediano olhar. o melhor da foto se furta à grafia, luminosa escrita, um ponto algo indistinto, aquilo que intuimos estar lá e nos rói a curiosidade até a medula. a foto de

que falo é o estar-lá quase invisível da coisa, sua impercepção no gesto mesmo de se oferecer ao dia. o estalo que capto precede o sentido e a percepção, o pensamento antes da visão. um fogo louco que prepara na sombra nossas cinzas, diria roland giguère.

16. Los manuales de literatura tienden a dictaminar que el diario es un subgénero de la biografía y, con mayor propiedad, de la autobiografía. Erich Auerbach lo vincula más bien a las memorias, como las escritas por el Duque de Saint-Simon, quien, por cierto, nos dejó maravillosos retratos de la corte de Versalles durante el reinado de Luis XIV. Su escritura, que Auerbach definió como “un desierto sin forma”, tuvo una incidencia determinante en autores memorialistas como, Stendhal, Balzac y Proust. Pero lo que me interesa de su relación con las memorias es que el diario consiste en una escritura que no solo hace explícita su condición de registro, sino que, además, puede alojar otras escrituras, y no solo “propias”. El diario es caníbal. Ello lo vuelve inclasificable, impuro, anómalo, monstruoso. Sin embargo, a pesar de lo que he señalado, creo que los diarios de Evando sí son autobiográficos o, con mayor propiedad, autoficcionales, pero lo son de manera espectral. El yo no es exaltado ni reivindicado, sino deconstruido o, mejor, diseminado, gracias a la ficción, que lo plasma disolviéndolo sobre el papel que lo soporta.

o diário seria mesmo o gênero dos gêneros, onde cabem cópias, notícias, reportagens, entrevistas ao vivo, densos relatos – toda uma resenha do chamado dia-a-dia, que cotidianamente *assalta*, mas nunca da vida inteira. exerço, pois, uma função de autoobservação do entorno. digo as maiores verdades como disfarce de segredos inconfessáveis. creiam em mim, é tudo o que peço à fina senhora, ao distinto senhor. (NASCIMENTO, 2008, p. 159)

17. Se puede iluminar con más fuerza *retrato desnatural* mediante un contrapunto con un libro publicado en Francia casi al mismo tiempo y que además tiene un título que bien mirado resulta bastante cercano: *Una verdadera novela*, de Philippe Sollers, publicado a finales de 2007 y que lleva por subtítulo la palabra “memorias”. Podemos relacionar *memorias*

con *diarios* y *verdadera novela con ficción*, términos que también guardan su ironía, sin embargo, se trata de dos proyectos completamente contrapuestos. El libro de Sollers insiste temáticamente en el sujeto, en el nombre propio, en hechos referenciales, en su nacimiento, en el eros, en su género (masculino) y hasta en la muerte. Es memoria referencial y no novela, y como memoria, sus fragmentos no han sido fechados. Acentúa su carácter verídico antes que el ficcional. En realidad, se acerca más a una autobiografía tradicional, con un yo muy centrado y narcisista, que es desde donde supuestamente Sollers interrogará al género novela. Abre con su fecha de nacimiento (“Alguien que más tarde dirá *yo* entró en el mundo humano el sábado 28 de noviembre de 1936”) y cierra con la publicación del libro que leemos. Al inicio, nos recuerda que su nombre no se abrevia P.S. sino Ph.S. y le recuerda a quienes no lo hagan que su nombre inicia “como la Phi griega, es decir, por supuesto, *Phallus*”. (SOLLERS, 2008, p. 16) En cuanto a Sollers, que es un seudónimo, algo muy distinto de un disfraz, viene “de *sollus* y *ars*: totalmente industrial, hábil, diestro, ingenioso”. (SOLLERS, 2008, p. 16) Lo que sigue es su vida. Interesante, por supuesto, no así, en este caso, su escritura. Aquí estamos ante un texto en el que el autor se declara el objeto de su propia comprensión y que intenta coincidir con su Copyright.

18. Volvamos a *retrato desnatural* y sus implicancias. Que no nos engañe el epígrafe de Montaigne tomado de su dedicatoria “Al lector”, *Car c'est moi que je peins*, “porque me pinto a mi mismo”. (MONTAIGNE, 2007, p. 51) No hay que olvidar que este retrato o autorretrato jamás coincide con un sí mismo. En el segundo ensayo del tercer libro, donde nos dice que presenta a un hombre “muy mal formado, y al que, si tuviera que modelar de nuevo haría en verdad muy distinto de como es”, leemos: “Todo se mueve sin descanso [...] por el movimiento general y el propio. La constancia misma no es otra cosa que un movimiento más lánguido. No puedo fijar mi objeto [...] No pinto el ser, pinto el tránsito” (2007, p. 432). Creo que, incluso desde Montaigne en adelante, pocos libros han logrado responder a la des/figuración del movimiento gracias al cual uno

se modela, al tiempo que se es modelado. *Retrato desnatural* es, así, una apuesta en esta dirección, y ello no solo desde la tapa, sino desde su primera página. Pero, ¿dónde o cuándo comienza este libro evandiano? La página que sigue a la página legal contiene sobre el epígrafe de Montaigne otro epígrafe que puede ser atribuido al a(u)tor: “pedaços / talvez de uma / vida que se faz de / instantâneos // (snapshots)”. (NASCIMENTO, 2008, p. 7) Sigue una dedicatoria, el índice, luego el título de la primera parte (“escrevendo no escuro”), y dos páginas más adelante un poema titulado “epígrafe”, fechado el 09.XI.04. No uno, sino varios comienzos. Lo mismo sucede con su término. Entre medio, un movimiento de un extremo a otro, marcado por la dislocación formal de cada una de sus partes. Solo hay tránsito, no destino. Nos movemos y no siempre en línea recta. Hay saltos temporales entre 2004 y 2007, y en realidad se puede leer desde cualquiera de sus pedazos escriturales.

19. “Só consigo a simplicidade através de muito trabalho”, leemos en *A hora da estrela* (1998, p. 11). Retratar el tránsito desfiguradamente también exige bastante trabajo. Solo en apariencia, como los *Ensayos* de Montaigne, puede verse caprichoso, como si siguiera los cambios de ánimo. Pero como ha señalado Auerbach, el del Montaigne es un método experimental estricto, “el único que corresponde a un objeto semejante”, y creo que lo mismo debe considerarse para *retrato desnatural*. Su cuidada escritura seduce o me seduce por la rigurosidad y la precisión con la que logra articular una exigente reflexión intelectual, con la cotidianidad desde la que inscribe el pensamiento. Me seducen esas páginas o esas intervenciones en las que el cuerpo y el corpus se funden en una sola escritura. Un microensayo capaz de condensar afectiva y efectivamente el deseo, el placer y el pensamiento.

contraditoriamente sempre me fascinaram aqueles textos e autores cuja marca é não fazer apenas literatura. os que não consolidam nem rompem com a instituição literária no sentido estrito. fazem outra coisa. escrevendo em silêncio, não fetichizam nada, nem o poema, tão fácil objeto de culto, nem a narração de fatos reais

ou inventados, nem o drama dialogado, nem mesmo o refinado ensaio. todo o esforço é para escrever ao lado. por apostar tudo no leitor é que tais escritos, infinitamente reescritos e transcritos, dificilmente se perderão. Podem sair do suporte papel, da letra impressa a tinta, mas sempre encontrarão franca existência no real virtual em que já navegamos. machado de assis é um autor do século 21 e depois, perfeitamente hipertextual.

o que importa no que se nomeia como literatura é a possibilidade de o leitor acessar e modificar totalmente a informação, des significando tudo ao corroer o sentido já posto, e propondo outros. a vera ficção principia no modo como o fio da coisapalavra é lançado para que um outro o pegue e reate em seu tempo e lugar, recosendo histórias, recifrando, ressensibilizando-se. a tela do laptop onde atualmente me instalei se cristaliza em azul, ação e ócio. quando está acesa é porque nada faço senão lhe propor, amado(a) leitor(a), que me tresleia também neste escuro anil, de onde observo as ruas. (NASCIMENTO, 2008, p. 305-306)

20. Un retrato sobre la posible imposibilidad del “retrato”, la más verdadera de las ficciones.

III. Grama, registro, color

21. En esta tercera y última parte, quisiera invertir la presentación que he venido desarrollando, a través de un leve movimiento, un pequeño giro que nos dejará ante un espejo. Hay tres motivos que resaltan en *retrato desnatural*, y estos tres motivos se iterarán con igual fuerza en los siguientes tres libros de Evando, quien afirmó: “independente do auto-retrato explícito, desconheço alguém que desenvolva um tema qualquer em que de modo incerto ou direto não se inclua. a obsessão por determinados motivos é o índice mais alto de identificação ‘espontânea’”. (NASCIMENTO, 2008, p. 283) ¿Cuáles son esos motivos de los cantos del mundo, de los cantos profanos y de los contracantos? En primer lugar, la *alterficción*, “duplo

reflexivo da autoficção”.² Sigue una preocupación, una *obsessão*, por la *escritura ampliada*, gramatológica, y sus soportes. Finalmente, una constante presencia de la *visualidad*, una visualidad, sin embargo, que no se circunscribe simplemente al carácter imagético de la escritura.

22. Maravilla ver en quien puso en juego su propio retrato retratar al otro, a lo otro, humano, cosa, animal o planta, aún más cuando lo hace en primera persona. No pretendo realizar un catálogo, pero sí vale la pena recordar algunos personajes:

- Comienzo por el adicto a las mujeres de goma de *A desordem das inscrições*. Sabemos que el nombre de tal parafilia es agalmatofilia, atracción sexual hacia una estatua, una muñeca (*uma boneca*), un maniquí u otro objeto figurativo similar. Viene del griego *agalma*, derivado de *agalmatos*, que significa estatua. Filia por supuesto refiere amar.
- “Não tenho braços nem pernas, somente corpo bojudado e grande boca, com a qual todos aqui de certo modo também respiram. A pele é de cristal levemente azulado, por vezes cinza, a depender da luz incidente” (NASCIMENTO, 2011, p. 21), señala el relato “Vida de aquário”, en *Cantos do mundo*, en el que una televisión narra sus sueños y ansiedades. Aquí también podríamos haber mencionado la grúa que nos cuenta de qué manera las máquinas se apoderarán del mundo. Los humanos, dice, “Pensam que nos inventaram... Nós é que nos engendramos, utilizando-os como instrumentos para nossos fins”. (NASCIMENTO, 2011, p. 168)

2 “A expressão alterficção tem três sentidos correlatos: primeiramente, refere-se a tomar a si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica, via linguagem literária. Em segundo lugar, refere-se ao outro ou à outra com quem o autor-personagem-narrador se relaciona, desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam. Por fim, o alter da expressão remete ao leitor ou à leitora: a autoficção só se efetiva na leitura, como dito; é certo efeito de *estranhamento* por parte d’s leitor’s, de todos os gêneros, ao perceberem a ‘presença’ do autor ou da autora na narração (plano da enunciação: narrador/a) e na narrativa (plano do enunciado: personagem), que singulariza o relato autoficcional”. (NASCIMENTO, 2017, p. 621-622)

- “Há um ponto quase silencioso em que duas naturezas se tocam, pelo olhar”, leemos en *Cantos profanos* (2014, p. 83), un intercambio de miradas que podría darse entre un humano y un ave:

Por efeito de hipnose, caso continue a mirá-la, me tornarei ave. No mínimo, assumirei suas íntimas sensações, chegando a um pensamento que me pense diferente de mim. Insólita experiência. O que acontecerá quando a metamorfose se completar, vestirei para sempre a fantasia? O perigo é me transformar, mais cedo ou mais tarde, naquilo com que simpatizo. Sem escapatória, estou condenado a ser outro, outra coisa. Poder nenhum, a não ser o de virar e me virar como posso, não posso. (NASCIMENTO, 2014, p. 85)

- “A existência é injusta, e é para reparar essa injustiça que volto regularmente ao planeta”, nos dice el Demonio de *Cantos profanos*. Y agrega sobre su trabajo: “O método é extrair a desordem da mais estrita ordem, o belo caos que vem do fundo de mansidão”. (NASCIMENTO, 2014, p. 64-65) En este punto también se podría haber considerado a Dios, un dios que se encuentra “chato ser divindade num mundo sem fé”. (NASCIMENTO, 2014, p. 75) Creó un mundo y unos seres que, para sobrevivir, tendrá que destruir.
- Una superbacteria indestructible que alcanza la capacidad de fingir emite un “comunicado intempestivo” para futuros lectores. Este comunicado transmite una “última revelação: decidimos que formaremos todos em breve, homens-máquinas (eles) e máquinas humanoides (nós mesmos), apenas uma única memória articulada a um só programa”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 135)
- “Fidelidade”, incluido en el último libro de Evando, narra en “primera persona” el afecto de un perro por su dueño, y que luego de su muerte reflexiona sobre la vida:

Viver pra mim é cumprimento de estar, aqui e não noutra pouso. Seguirei a meu modo a meta traçada no berço enquanto força tiver. Talvez o que chamam de eternidade seja só isto: me integrar enfim às pedras e à luz que me aquece e ilumina todo dia – mesmo quando não a contemplo, como agora nesta vala onde me escondi pra dormir e sonhar. (NASCIMENTO, 2019b, p. 148)

23. Los *alter* de Evando son muchos, muchos más, una legión ficticia que puebla un mundo en el que lo que se espera que ocurra no siempre se da, puesto que los lugares comunes han sido eliminados: una conferencista experta en enfermedades tropicales, un indígena que se enfrenta a un tigre, el hijo de una celebridad que tiene un accidente y en el hospital lo dan por muerto antes de estarlo; alguien que decide cambiar de sexo; un taxista, casado, que nos cuenta sus aventuras sexuales, muchas con padres de familia; un cartero preocupado de cómo el medio hace al mensaje; el sobreviviente de la cuarta guerra mundial, que en el 2150 deja un testimonio; otro testimoniante, pero este no preocupado por la sobrevivencia, sino por lo abrumador que resulta vivir en algo así como la sociedad de los mensajes. También tenemos un caníbal, una empleada asesina (“El banquete”, muy poco platónico, es uno de los cuentos que más me gustó), un ladrón, un condenado a la silla eléctrica, un padre, un escritor, un ingeniero, un alcohólico comprometido con su adicción; alguien que se pregunta por qué “se narram vidas alheias como se fosse suas, nossas” (NASCIMENTO, 2019b, p. 62); un soñador que vive en una favela y que terminará anhelando la inmortalidad; un terrorista escritural (me refiero al relato “A desordem das inscrições”); un muerto que nos narra su descomposición; un abogado que se aburrió de su vida y la vende completa, con amigos incluidos; unos gemelos que se mimetizan hasta volverse un solo sujeto; Walter Benjamin escribiéndole a Erich Auerbach; una superestrella que sufre un infarto en pleno concierto etc. Humanos, cosas y animales sorprenden por el modo en que encaran el mundo que les ha tocado en suerte, mundo que a veces coincide con el nuestro. Ahora bien, el hecho de lo que humano no tenga voz exclusiva no debe leerse como una antropologización del mundo, sino, por el contrario, como una apuesta por lo que en *Cantos profanos* se nombra como “ambiencia”, donde lo orgánico y lo inorgánico constituyen lo que somos, y donde todos los vivientes requieren de un cuarto, de un techo. (NASCIMENTO, 2014, p. 120) Esta alterficción apuesta por la ética en lugar de la moral, y al hacerlo, se ofrece como un refugio que hace de la hospitalidad una política.

24. Ahora bien, toda esta enorme heterogeneidad ficcional se articula en torno a un elemento que, como señalé en la primera parte de esta presentación, circunscribe, aunque sin límites fijos, al a(u)tor. De distintas maneras, aquí los humanos, las plantas y los animales escriben. Son incontables las oportunidades en que aparecen diseminados en sus cuentos términos como rastro, escritura, inscripción, trazo, modelar, esculpir, registrar, testimoniar y archivar. Una diseminación que en ningún caso es solo humana. En la primera escena de “A doçura das plantas”, una simiente brota y se ramifica de tal manera que su movimiento o, mejor dicho, su “traçado lembra uma escrita caótica [...] Ao fim de alguns meses, anos, só resta um tronco morto sobre o qual se produziram mil ramificações. Pode-se chamar isso legitimamente de *caligrafia da morte*”. (NASCI-MENTO, 2019b, p. 139) En la segunda escena se nos habla de “escrita vegetal, chamada de *fitografia*”.

25. La escritura y sus soportes, soportes que la pluralizan, he ahí la obsesión por determinados motivos que hacen de la “involuntária trilogia dos Cantos” la diseminación del *retrato desnatural*. Se trata de un espejo, en el que la inversión solo nos muestra otro punto de vista, una variación que registra un pensamiento desde otra faceta, pero que sigue siendo el mismo, su doble.

26. Casi todos los personajes que ya he mencionados, y otros que aún no he referido, recurren a cartas, testimonios de diverso tipo, noticias, pinturas, fotografías, correos electrónicos, grabaciones, avisos publicitarios, arquitecturas (en “O oco”), libros de arena, e incluso a la propia piel y al cuerpo, y lo hacen en un momento de agonía o muerte. Se trata del recurso a soportes a través de los cuales inscribir alguna huella, esperando así que “algum errante navegante”, como leemos en “Terra à vista”, algún día la pueda “decifrar em seu próprio idioma”. El hecho de que estas diversas escrituras se planteen como restos o vestigios que dan cuenta de una vida, repito, se debe a que emergen en un momento de inminente desaparición. En no pocas de estas inscripciones los registros vienen a

dar cuenta de una vida que se apaga o, para decirlo con Blanchot, de una escritura del desastre o, mejor, *sobre* el desastre. Tenemos a Walter Benjamin antes de morir gracias a los Nazis; el fragmentario diario de un joven perdido (y muy pronto agonizante) en la selva; la entrevista grabada (ya mencionada) de una estrella de la música antes y después de un infarto; el registro memorístico de un escritor que está dictando su obra maestra y que fallece antes de terminarla; de manera similar, también contamos con los recuerdos de quien, ya en la tumba, realiza un balance de su vida, a la vez que se interroga por lo que vendrá, la desaparición; en el libro de arena (también ya mencionado) tenemos noticias del único sobreviviente de un pueblo extinto; el correo electrónico de un cartero nos muestra cómo su trabajo lentamente desaparece; el narrador de “Terra à vista”, que se ve a sí mismo como un “archivo ambulante”, nos dice que “ser sobreviviente es un modo de testimoniar”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 54) Bajo este escenario que se itera una y otra vez, hasta Dios habla en un momento de finitud y lo mismo le sucede a aquel que está aburrido, *chato*, de los mensajes, pues si bien deja un testimonio apocalíptico que debiera autodestruirse en segundos, sabemos que la misma explosión dejará *otros rastros*. También podemos considerar aquí la narración de una televisión antes de transformarse en reliquia o la “urgência de se fazer uma placa que seja em homenagem aos jovens talentos sacrificados”, como aquel “artista desconhecido, que morreu no auge de suas experimentações, em meio ao lixo, sem atingir o luxo do renome”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 178) Sigue André, el pintor que retrata *desnaturalmente* a Rose; lo hace “como um Picasso ou um Bacon contemporâneo, mas em outra modulação”. André se tatúa “em sua própria pele, na altura da pélvis, uma flor em miniatura, composta por miríade de microrreproduções das quatro letras do nome de r-o-s-e”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 176-177) Cuando Rose desaparece, André se suicida. La historia que leemos es el testimonio de su galerista. Lo que Evando nos ofrece son microrrelatos que portan una huella que hace, no siempre de manera explícita, de testimonio. Quisiera cerrar esta galería con las notas o el relato de uno de los sobrevivientes de un accidente de avión:

os fatos se atropelam e emaranham, como rinha de galos numa tela de picasso, sim, acho que é isso, minha memória é como dois galos cubistas em fúria, tudo se estilhaça, desfoca, escrever foi o modo que, por acaso, encontré de reunir esses fragmentos, procurando lhes dar coerência, tive muita sorte em achar essa punta de lápiz e essa caderneta quase destruída entre tantos escombros, agora tenho como legar os últimos días, narrados por algúem que esteve a ponto de sobreviver, mas cujo fim [...]. (NASCIMENTO, 2011, p. 196)

27. Con todo, la escritura también opera como resistencia, incluso en los momentos de mayor aflicción, como recuerda la carta de Benjamin. Pero quisiera detenerme en dos cuentos, “Olhares cruzados” y “A desordem das inscrições”, ambos en el último libro de Evando. Me parecen muy sugerentes, puesto que, de maneras muy distintas, en ambos la escritura adquiere una potencia política capaz de destruir mundos totalizantes. En el primero, la vigilancia orwelliana de 1984 se ha radicalizado. Un hombre es vigilado hasta el punto en que “o sonho é a única coisa que não conseguem observar diretamente” (NASCIMENTO, 2019b, p. 18), aunque es cuestión de tiempo para que le instalen un nanochip en el cerebro. Su resistencia: “fazer desenhos intrincados, a mais rudimentar das tecnologias, e ainda estão avistando, porém com dificuldade”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 20) Ficción pura y dura. La mano toma un lápiz y traza, inventa, ficciona, mezcla e hibridiza lo que no existe y, por tanto, no puede ser entendido, aunque sea registrado. Estos diseños, como señaló “exigem novas lentes para dar a ver”, pero como a los vigilantes “somente o design inteligente lhes interessa”, sus ojos, incluyendo sus prótesis, se vuelven impotentes. No logran percibir las “formas, letras, palavras, sinais, cores” (NASCIMENTO, 2019b, p. 21) que sin ley se inscriben sobre un soporte que les da *resistencia*, resistencia como modo de existencia.

28. El segundo cuento que ahora quiero brevemente comentar es la inversión radical de “Olhares cruzados”. Si en este no hay nada que no pueda ser registrado, en *A desordem das inscrições* cualquier forma de

registro simplemente ha sido anulada, pues la figuración ha sido prohibida. Se trata de una cultura en la que es “inaceitável a representação do-que-existe, sobretudo das coisas vivas. Somente a apresentação direta dos seres é permitida, inclusive as tais epifanias vindas do além”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 83) La preocupación filosófica que inscribe este cuento es evidente. Se trata de una cultura que ha hecho de la metafísica de la presencia una dictadura, en la que ni los fantasmas pueden recurrir a algún soporte. Aquí el espectro del padre de Hamlet no podría ser reconocido. La resistencia a esta dictadura, por tanto, pasa por el aprendizaje de la escritura figurativa, única capaz de imaginar, de ficcionar un mundo heterogéneo. En un mundo en el que se rechaza la escritura, todo se vuelve superficie escribible. “Todo mês, num dia qualquer”, dice el narrador, “saio para tomar de assalto paredes e pedras, tapumes e fachadas, postes, outdoors, na noite silenciosa”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 83) Las autoridades les llamarán “terroristas visuais”, pero para la comunidad son la esperanza de un mundo mejor. Son “indiscernivelmente os desenhistas, os pintores, as figuras, a tela e a paisagem daqui”. (NASCIMENTO, 2019b, p. 87)

29. Para cerrar, quisiera hacerlo a partir de la la visualidad de su escritura. El último libro de Evando es quizá el que más explicita su condición imagética. A los diseños escritos que le acompañan, se suman los apartados titulados “Naturezas mortas” y “Quadros vivos”, por no mencionar el término “inscripción”, esto es, el grabado sobre una superficie más o menos visible de una memoria. Pero quisiera hacerlo de manera oblicua, mirando de reojo, no las heterogéneas imágenes visuales que hacen emerger su escritura, sino, siguiendo a la Academia de la Lengua Española, a partir de la “sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales”. Me refiero al color, a los colores.

30. “Sucedeu em tons lilases”, dice el muerto-vivo de *Cantos profanos* (2014, p. 25); “tem uma visão colorida e múltipla do mundo”, dice sobre su hijo el narrador de “Olhares cruzados”. “Vibro com o colorido matinal quando amanhece garoando na avenida Atlântica onde moro”,

dice el narrador de “O último show”, y agrega: “O repertório incidiu em áreas de Verdi e de Puccini, um tapete de texturas musicais estendido lá do alto, com sofisticadas coloraturas”. (NASCIMENTO, 2014, p. 97) En “O oco” leemos: “Formavam juntos, o livro, o leitor e a cabine de leitura, uma espécie de ilha à deriva, de onde podiam reinventar o mundo. E o refaziam, em todas as cores, mesmo ou sobretudo as inexistentes”. (NASCIMENTO, 2014, p. 105) “Tomei o gosto de criar e discernir, bem como o de atribuir cores, configurações, nomes”, nos dice Dios. Y el color de la creación no podía faltar en “Edens”, donde Eva, “antes de morder e absorver a polpa, ele alisou a casca com ranhuras amarelas, sobre um vermelho de cobre e alegria. Eram as primícias da felicidade”. (NASCIMENTO, 2014, p. 95)

31. Podríamos seguir con la inscripción de los colores, con el “amarelado”, con el verde, el azul y el azulado, con el “ocre” y el “dourado”, pasando por el laranja y de ahí a una “mancha de negror alaranjado”, hasta llegar al *preto* y al *branco*. Solo hay dos colores que no encontré, el café y turquesa o cian (*ciano*) aunque estos muy bien podrían estar ocultos, el primero en “o café da manhã”, y el segundo bajo “um autêntico marciano”. En todo caso, la inscripción de los colores no requiere de su presencia nominativa. El “cor inconstante do mar” (NASCIMENTO, 2011, p. 13), o el que “me atíça o paladar” (NASCIMENTO, 2014, p. 77), por ejemplo, son colores que invaden nuestros sentidos sin que lo percibamos. Los colores embargan nuestro *corpo*, nuestros *corações* y lo hacen con *coragem* y como si fueran un *coro* que apuesta, que busca *decorar* nuestra *rexistencia*. Se trata siempre de disfrutar la vida no de, sino *en* “vivas cores”. Imagino que estarán de *acordo* conmigo.

32. Antes de cerrar, quisiera compartirles una pregunta, pregunta que me ha surgido cada vez que los colores de Evando parecen haberse puesto de *acordo* para punzarme desde la página que los ha hospedado. Si tuviéramos la posibilidad de reunirles en una sola tela ¿cuál sería su “coloração, [su] aroma, [su] textura?”. (NASCIMENTO, 2011, p. 63) No cualquiera, sino una que coincidiera además con la preocupación de Evando

por el lenguaje y la escritura. Que el pasado está lleno de novedad es una enseñanza que hemos heredado de Walter Benjamin y, en consecuencia, como no podemos eludirla, busco en lo ya acontecido, en lo ya escrito, en lo ya pintado y registrado, alguna posibilidad. Se las comparto:

Figura 4 – *La tour de Babel*



Fuente: Rozda (1961).

33. Esta obra la encontré oblicuamente profanando los cantos de Evando, concretamente en uno de sus “Vestigios”. Señalo oblicuamente porque en realidad no sé si Evando la conoce. “Por meio de um cultíssimo amigo francês, conheci um prestigioso pintor surrealista, provavelmente de origem húngara, cujo nome não consigo lembrar” (NASCIMENTO, 2014, p. 114), leemos en *retrato desnatural*. Y poco más adelante, entre paréntesis: “Endre Rozsda, nascido em 1913, na Hungria, e morto em 1999, em Paris, seis anos depois que o conheci. Deve ter sido um homem charmoso:

ainda conservava traços do passado, como um esboço por detrás da figura acabada”. (NASCIMENTO, 2014, p. 115) Creo que “um esboço por detrás da figura acabada” es una excelente forma de definir *retrato*, según vimos más arriba. Este pintor le compartió a nuestro homenajeado algunos de sus pensamientos, pensamientos que dejan ver una estética, esto es, una forma de ver la vida. Para Evando, la pintura de Rozsda “Trata-se de uma arte da revisitação. Do real, antes de tudo, com outros olhos, expondo as formas do invisível. Não deixa de ser também um belo modo de hospitalidade”. (NASCIMENTO, 2014, p. 116) Y lo que más me sorprendió fue saber que esta pintura de Rozsda lleva por título *La tour de Babel* (1958-1961), un motivo compartido con Evando.

34. Si la escritura, como señalé al inicio de esta presentación, es una palabra con la cual reconocer el trabajo de Evando, diría que, a su vez, la hospitalidad es palabra con la cual reconocer el trabajo de su escritura.

Viña del mar, agosto de 2020

Referências

AUERBACH, Eric. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción I. Villanueva y E. Ímaz. México, D.F.: FCE, 1993.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Velos*. Traducción Mara Negrín. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. In: DE MAN, Paul. *La retórica del romanticismo*. Traducción Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, 2007. p. 147-158.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Traducción Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México, D.F.: 1986.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Traducción Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

DERRIDA, Jacques. *La ley del género*. Traducción Bruno Mazzildi. Paso: Elipsis Ocasionales, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- MONTAIGNE, Michel de. *Los ensayos*. Edición y traducción J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado, 2007.
- NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez. 2017.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- NASCIMENTO, Evando. [Correspondência]. Destinatário: Raúl Rodríguez Freire. Rio de Janeiro, 23 jan. 2019a. 1 carta.
- NASCIMENTO, Evando. Correspondencia incompleta: Silviano Santiago e los segredos da literatura. In: COSTIGAN, Lúcia Helena; LOPES, Denilson (ed.). *Silviano Santiago y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2015a. p. 157-174.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. São Paulo: É Realizações, 2015b.
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019b.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. *(Quase) postais: rastros, traços, ruínas, cinzas*. Rio de Janeiro, 7 jun. 2020. Facebook: evando.nascimento.37. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3171438379544517&set=pb.100000351596004.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 7 Junho 2020.
- RITCHIE, Andrew Carnduff. *The new decade: 22 European painters and sculptors*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- ROZSDA, Endre. *La tour de Babel*. 1961. Disponível em: <https://www.rozsa.com/annees-60>. Acesso em 22 out. 2021.
- SOLLERS, Philippe. *La verdadera novela: memorias*. Traducción Mauro Armiño. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- STIEGLER, Bernard. La imagen discreta. In: DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. p. 177-200.

STIEGLER, Bernard. Querer acreditar: nas mãos do intelecto. *In*:
NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*.
São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 313-343.

Contracantos contemporâneos: perspectivismo e expansão em Evando Nascimento

RONIERE MENEZES

Eu não sou eu nem sou ou o outro,
sou qualquer coisa de intermédio

(SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 80)

Contrapontos

O livro *A desordem das inscrições (contracantos)*, de 2019, “fecha” a trilogia de contos iniciada por Evando Nascimento com *Cantos do mundo (contos)*, de 2011, e *Cantos profanos*, de 2014. Em diversos dos textos, a noção de contracanto e mesmo a de profanação ecoam como modos de propor novas perspectivas, outras experiências relativas ao sentir-pensar.

Na produção literária de Evando Nascimento, percebe-se um estreito diálogo com as leituras filosóficas empreendidas pelo autor, em especial, de Jacques Derrida, mas o escritor segue outros caminhos, utilizando-se de diversos repertórios, de sua erudição, de seu pensamento arguto, de sua memória vasta e inventiva. Assim, cruza fronteiras e escreve a partir de

um canto, de um corpo singular no mundo, mesmo que esse canto e esse corpo estejam abertos a múltiplos fluxos e interações. Com *A desordem das inscrições (contracantos)*, o pensador e artista brinca com as inscrições, com as filiações identitárias, com os lugares e as imagens sociais fixos, cria outras inscrições, abertas ao devir. Busca-se um contracanto, um sopro paralelo, repetição diferencial e questionadora. As garatujas associadas, nos desenhos presentes em *A desordem das inscrições*, às imagens revelam esse cruzamento entre instâncias distintas.

Contracanto e contraponto são termos irmãos, apesar de contracanto ser utilizado mais entre cantores corais, no choro – no caso do Brasil – e em obras instrumentais em que aparecem melodias que se relacionam com aspectos técnicos vocais. Isso é, aproxima-se mais da oralidade. O contraponto é um conceito mais utilizado por instrumentistas eruditos e refere-se à textura polifônica. Para o maestro e professor Sergio Magnani (1996, p. 86), “O contraponto é a sobreposição de duas ou mais linhas melódicas, cada uma das quais mantém a sua independência”. Segundo o músico,

Poderíamos afirmar que o contraponto é a manifestação mais elevada de um requintado racionalismo do artesanato musical, constituindo-se em técnica indispensável, em qualquer linguagem, para revigorar o movimento interno das partes, fornecer luz e continuidade ao plano da profundidade sonora e proporcionar rigor lógico à sequência do discurso musical. (MAGNANI, 1996, p. 88)

O contracanto e o contraponto são técnicas bastante úteis para avaliar toda a produção de Evando Nascimento. Os cantos do autor funcionam como heterotopias. Singulares vozes aparecem no texto contando suas experiências, dizendo o “não-dito”, evidenciando o que não aparece no jornalismo, nas mídias eletrônicas, na história, na filosofia. (NASCI-MENTO, 2014a, p. 26)

Gostaríamos de salientar que as heterotopias funcionam como espécies de contrapontos presentes na obra em análise. São espaços existentes dentro da cidade – aliás, a literatura de Evando é eminentemente urbana –, mas que ressignificam outros espaços sociais e subjetivos. A produção

do autor renuncia às formas do regional, à identidade limitada, liga-se à contemporaneidade cosmopolita. Em sua prosa, são abertas portas que permitem a entrada, a acolhida do estranho, do inusitado, do diferente. Evidencia-se, assim, o modo como Evando pensa a noção de comunidade: aquela que porta a diferença como uma de suas instâncias constitutivas.

Linguagem

A escrita de Evando Nascimento revela-se direta, clara, sucinta. Algumas frases inconclusas dialogam com uma espécie de abertura poética presente, por exemplo, em João Cabral de Melo Neto, como podemos notar no conhecido poema “Tecendo a manhã”: alguns versos não são finalizados sintaticamente, apresentam-se com a ausência de algum dado linguístico. Os significantes ficam ressoando, abertos, à nossa frente, clamando por nossa interação com o fio discursivo, pela complementação do sentido. Esse aspecto aparece mesmo na parte final de *A desordem das inscrições*, quando o autor deixa o aspecto ficcional e busca trabalhar com um tom mais ensaístico e mesmo confessional relativo às suas percepções sobre a atualidade brasileira.

Em Evando, a linguagem permanece precisa, mesmo quando o enredo apresenta ideias distópicas e atópicas, inverossímeis. Esse aspecto aproxima - com todas as diferenças aí presentes - o texto do escritor baiano ao do mineiro Murilo Rubião. Este, em seus contos, mantém uma linguagem clara, precisa, mesmo quando as coisas mais espantosas acontecem no espaço narrativo. Deve-se ressaltar que, em Murilo, as personagens não se espantam, por exemplo, com a chegada de dragões à cidade, como podemos ver em “Os dragões”. (RUBIÃO, 1981) Em Evando, acontece de a personagem, em um primeiro momento, se perturbar com as modificações pelas quais está passando, como ocorre com “As metamorfoses”, quando a mulher transforma-se em homem e não sabe como abrir a porta e mostrar sua nova face ao ex-marido, que deseja visitá-la. Na criação de Evando, não há o fantástico muriliano, mas o estranhamento provocado pelos textos em alguns momentos não se distingue muito do

que acontece com as narrativas kafkianas do autor mineiro. Aliás, um dos contos de *A desordem das inscrições* faz referência direta a conto de Kafka: “Um novo artista da fome”. Gostaríamos ainda de sugerir uma aproximação entre o conto “Babel revisitada”, de *Cantos profanos*, e o conto “O edifício”, de *O pirotécnico Zacarias*. (RUBIÃO, 1981) Em ambos, o insólito, as construções que rompem com os sistemas comuns de pensamento tomam lugar.

As incertezas, as dúvidas, o acaso ocupam boa parte da literatura de Nascimento. Voltando ao conto “As metamorfoses”, o texto trata da história de dois irmãos gêmeos e andróginos que foram criados um como menino e outro como menina. Em um determinado dia, já adultos e distantes, sem saber se por efeito de um pó que havia cheirado muito em uma festa, começa a despertar no corpo dele a presença até então oculta do ela. Já ela, médica, separada, ao acordar de uma noite com estranhos sonhos, percebe alterações no corpo e vê surgir, em si, o ele adormecido. A noção de “intertroca” pensada por Evando em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* contribui para nossas reflexões sobre o conto. Segundo o escritor e crítico: “Onde vige a intertroca, abala-se o identitário, que emerge como apenas um dos planos de imanência, não o único nem o mais essencial. Identificar-se é apenas um modo instável de atuar no teatro do mundo, assumindo determinada máscara”. (NASCIMENTO, 2012, p. 35) Torna-se importante lembrar que no conto “As metamorfoses” aparece o desenho, feito pelo próprio Evando, da carta de baralho com a imagem invertida do rei e rainha de copas, imagem que compõe a capa do livro *A desordem das inscrições*.

A questão do duplo, do jogo especular - muitas vezes com a metáfora do espelho invertido - figura de modo bem evidente, por exemplo, nos contos “As metamorfoses” e “Outro espelho”. No primeiro, como vimos, há trocas de gêneros; no segundo, os irmãos gêmeos, escritores, não conseguem inventar o mundo além de sua própria imagem e semelhança. Nesses textos, a ideia do duplo não se reduz à oposição binária, à dicotomia, abre-se antes para o atravessamento de fronteiras. O desejo de se fingir outro, de se fazer outro, cumpre importante papel, inclusive se

pensarmos na relação dessas alternâncias com a própria forma literária, o que traduziria uma verdadeira literatura expandida, não apenas uma decoração de expansão.

O conto “Sonhador” traz a temática da duplicidade quando pensamos na subjetividade partida de um morador de Irajá que sonha apenas em coisas grandiosas. “Diziam que vivia fora da realidade no subúrbio do Rio de Janeiro”. (NASCIMENTO, 2019, p. 69) A personagem converte realidade em sonho, sonho em realidade, torna-se pessoa rica e termina com a imaginação fugindo ao controle, desejando alcançar “o encanto dos encantos: a imortalidade”. (NASCIMENTO, 2019, p. 69) O ótimo conto “A obscena senhora C.” amplia a questão do duplo ao apresentar discrepâncias entre o modo de vida pública e privada de Dona Deusinha, nascida Celeste Edeusina dos Santos Trindade, uma beata, viúva e filha de militar. Ela trabalhara como agente no Departamento de Censura Federal e se revela completamente obcecada por sexo, inclusive pelas cenas de filmes que censurava: “Ainda quando Seu Osnildo, o devotado esposo, era vivo, mantinha o antigo hábito de tocar umas às escondidas”. (NASCIMENTO, 2019, p. 153)

As personagens da ficção de Evando revelam-se soltas no mundo, abertas ao devir. Não há mistério, como assinala Fernando Pessoa, e sim a vida exposta, a materialidade dos corpos, a superfície das coisas, como pensa Gilles Deleuze (2003, p. 11), a partir de Paul Valéry: “o mais profundo é a pele”. Tudo é maleável, incerto, heterodoxo. “Tudo é e não é”, segundo Guimarães Rosa (1986, p. 5).

Percebe-se, na produção literária de Evando, o desejo de partir, de não se fixar, de se lançar ao acaso, de migrar, questionar os cantos, os lugares dados, abrir-se à outridade, inventar o sonhador, como quem quer se soltar, para nos lembrarmos da canção de Milton Nascimento em parceria com Ronaldo Bastos: “Para quem quer me seguir/ Eu quero mais/ Tenho o caminho do que sempre quis/ E um saveiro pronto pra partir/ Invento o cais/ E sei a vez de me lançar”. (CAIS, 1972) Nesse sentido, podemos assinalar que o espaço apresenta-se como importante personagem nas composições de Evando.

O autor declara: “[...] só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade enquanto tal, o outro como Outro ou Outra, em sua radical diferença”. (NASCIMENTO, 2012, p. 24) O conceito de transdisciplinaridade também nos auxilia na avaliação da literatura de Evando. A transdisciplinaridade busca quebrar o pensamento dualista, abrindo a percepção para a instabilidade das formas, das ideias, dos posicionamentos, atuando de maneira tolerante e acolhedora frente ao outro, ao desconhecido. Evando Mirra de Paula e Silva, ao tratar da noção, colabora com nossa discussão. Para o professor:

[...] o prefixo *trans*, além da acepção de ‘através’, evoca os sentidos de ‘para além’, de ‘passagem’, de ‘transição’, e remete a processos de conhecimento que concebem a fronteira como espaço de troca e não como barreira, processos que incitam à migração de conceitos, à frequência exploratória de outros territórios, ao diálogo modificador com o diverso e o de outra forma, processos que não se esgotam na partição de um mesmo objeto entre disciplinas diferentes, prisioneiras de pontos de vista singulares, irredutíveis, estanques, incomunicados. (SILVA, 2004, p. 37)

Em diálogo com a ideia de transdisciplinaridade, o conceito de perspectivismo perpassa toda a produção de Evando. O desejo de aproximação com a alteridade revela-se uma constante nas narrativas. O conto “Fidelidade” traz as memórias de um cão e revela-se ótimo exemplo dessa teatralização perspectivista relativa à observação do mundo sob a ótica do outro. Esse outro pode mesmo ser uma planta ou uma máquina – como ocorre nos excelentes enredos de “Grua”, de *Cantos do mundo*, e “Inteligência desnatural”, de *A desordem das inscrições*. Neste conto, uma espécie de robô com inteligência artificial, após dizer que a espécie atingira um de seus maiores artifícios, a capacidade de fingir, afirma: “agora [...] se perderam de vez as balizas entre a vida e a morte, o orgânico e o inorgânico”. (NASCIMENTO, 2019, p. 132) Devemos ainda nos lembrar de “Monique”, texto que mostra a relação fiel, apaixonada e de ampla parceria entre o protagonista e sua boneca inflável.

Em geral, as personagens de Evando estão em descompasso com o mundo ao redor. As dificuldades de convivência surgem em diversos momentos dos textos, em diálogo com a temática da sexualidade e da sensualidade. A questão amplia-se em relação à ideia de conflito familiar, na dissonância – outro conceito musical desenvolvido na escrita de Evando – que aparece, por exemplo, nos contos “Célio” e “Um novo artista da fome”. O primeiro trata de um jovem de família rica que abandona tudo para trabalhar como médico na periferia; o segundo apresenta um jovem também rico que abandona toda a herança paterna para ser um mendigo *performer* e, depois, apresentar em livro a experiência.

Célio (“Célio”) e Estevão (“Um novo artista da fome”) questionam o sistema familiar, a ordem econômica, e preferem aproximar-se da pobreza, da miséria, das pessoas comuns, seja como médico ou como artista. A vida tomada como doação ao necessitado e a arte que pretende mimetizar a mendicância acabam por refletir os diálogos entre a literatura e o “povo que vem”, como pensa Deleuze.

Para focarmos nas relações entre pais e filhos, podemos ainda acrescentar o conto “O herdeiro” e mesmo a passagem de “A Copa do Mundo não é nossa”, quando o autor/narrador cita o conflito entre Manet e o pai. O jovem artista que viajou ao Brasil na juventude, assim como as personagens Célio e Estevão, não aceitou seguir a profissão do pai. Nota-se, aí, o questionamento da ordem, da lei, do controle.

Literatura como campo expandido

Em *A desordem das inscrições (contracantos)*, as ilustrações, desenhos do próprio autor, postam-se em contraponto ao texto literário, ampliando, invertendo, reconfigurando as imagens presentes nas letras. Os contos, por meio de discursos profanos, apresentam contrapontos à ordem, à moralidade, ao pensamento e aos posicionamentos estanques, conservadores. No livro, as citações funcionam como *hiperlinks* que terminam por denotar heranças literárias, musicais e cinematográficas de Evando. Percebe-se, na estratégia, apropriações de elementos tanto da tradição literária quanto

da cultura massiva. Versos de canções populares ocupam forte lugar nas narrativas. As citações podem também ser vistas como contracantos, traços que se alternam em relação à linha discursiva, suplementando-as. Podem aparecer como *punctum*, pensando em Roland Barthes. Torna-se bom ressaltar que contraponto vem do termo *punctum: contrapunctum*: nota contra nota. No início do contraponto, as experiências se davam acompanhando-se “cada nota de uma melodia com uma nota de outra, a saber, nota contra nota (em latim = *punctus contra punctum*)”, assinala Sergio Magnani (1996, p. 86). Posteriormente, o contraponto desenvolveu-se mais, tornando-se mais complexo por meio “da técnica de imitação e com inúmeras soluções e artifícios”. (MAGNANI, 1996, p. 86)

No livro *A desordem das inscrições*, trechos literários, passagens filosóficas, versos de canções são citados, aludidos, colocados na boca das personagens, num processo relacionado à colagem, à montagem, à inserção de objetos em outros contextos, gerando novos sentidos.

Ao tratar do conceito de citação, em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, escreve Evando Nascimento (2012, p. 35): “Toda citação atende a uma lei incondicional de hospitalidade: acolher o texto do outro ou da outra para reverberar sentidos. [...] por definição, citar é retirar do contexto original para dar vez a novas e imprevisíveis significações”. Por esse motivo, não se justificaria a alegação de que se está citando fora de determinado contexto. Segundo Compagnon (2007, p. 46), “A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. Aqui surge o *sentido* [...] era preciso começar a falar da citação sem se deter no sentido: o sentido vem por acréscimo, ele é o suplemento do trabalho [...]”.

De acordo com Gilles Deleuze (2006), para produzir a novidade, o pensamento deve estabelecer relações com o espaço exterior, deve haver abertura para a insegurança presente nos territórios desconhecidos onde não há o “reconhecimento”. O devir – o “tornar-se”, na visão de Evando – surge quando são rompidos limites entre perspectivas distintas e quando há oportunidade de se aproximar de outros modelos de pensar-sentir. Em diálogo com proposições deleuzianas, na escritura de Evando pode-se vislumbrar potente inteligência sensível aberta ao vir a ser.

Triste copa

No capítulo final de *A desordem das inscrições (contracantos)*, intitulado “A Copa do Mundo não é nossa (desmemórias)”, a literatura migra para o gênero confessional, para as reflexões sobre o Brasil contemporâneo, o Brasil antigo, bruto e cordial de sempre. Questões relativas à metalinguagem fazem-se presentes. Vários textos, alguns datados e outros não, em formato que lembra o diário, parecem desenhar o atlas de uma “[...] pátria sem sapatos/ E sem meias [...]”, como escreve Vinicius de Moraes (2004, p. 359).

O estilo que vinha desenvolvendo o autor, com os lapsos finais em algumas frases, com as citações literárias e ligadas ao cancionero popular, continua se fazendo presente. Nota-se uma fronteira fluida entre o sujeito ficcional das primeiras partes do livro e o tom mais ensaístico da última, em que o pensamento está mais atento ao tempo presente.

Há, no cuidado com as palavras, no terceiro capítulo, elementos relativos à noção de “literatura pensante”, assim como nos dois primeiros capítulos, ficcionais, aparecem traços memorialísticos relativos mesmo ao conceito de biografema pensado por Roland Barthes. Em “A Copa do Mundo não é nossa”, aparece uma reflexão mais aguda, distanciada e mesmo questionadora dos acasos, como podemos ler, em trecho relativo ao “Brasil inzoneiro”, à mítica noção do “milagre brasileiro”, ao frágil caráter nacional: “Sem algum senso de determinação, o acaso sempre abolirá nossas melhores chances”. (NASCIMENTO, 2019, p. 221) Mesmo assim, o dado ficcional tangencia essa escrita mais crítica, pois, como assinala Jacques Rancière, o pensamento trabalha, organiza, realiza montagens de modo ficcional. Os enunciados, sejam literários, científicos ou políticos, produzem efeitos no real. Para o filósofo: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2009, p. 59)

A imaginação, atuando por meio de aproximações, combinações entre objetos e signos distintos, faz surgir constelações de sentido que despertam

o olhar para novas paisagens. A escrita de Nascimento brota como exemplo conceitual de um trabalho liberto e meticuloso com a imagem, a imaginação. Segundo o historiador da arte Georges Didi-Huberman (2015, p. 135): “A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. A imaginação, a *montadora* por excelência, desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir ‘afinidades eletivas’ estruturais”.

Notamos, na parte final do livro, questionamentos sobre a sociedade e a cultura brasileiras, a falta de planejamento, o imprevisto, avaliações relativas à identidade nacional, à democracia racial são pontuados, ou melhor, contrapontuados por temas relativos ao futebol, à Copa do Mundo ocorrida no Brasil em 2014, à fatídica derrota de 7 x 1 para a Alemanha. O texto menciona o livro *Terra mátria*, que trata do fato de a mãe de Thomas Mann ser brasileira. O capítulo traz a história da passagem do jovem pintor Manet pelo país em sua juventude, discute a percepção idealizada de Stefan Zweig sobre a miscigenação brasileira, lembra escritos de Lévi-Strauss etc.

Devemos ressaltar que as ressonâncias de leituras filosóficas e teóricas se fazem presentes tanto na composição dos textos literários quanto na parte ensaística final, por exemplo, quando o autor avalia o modo como Frida Mann, neto de Thomas Mann, lida com a herança brasileira recebida de sua bisavó. (NASCIMENTO, 2019)

Sérgio Buarque de Holanda, em texto de entrevista feita com Thomas Mann, na Alemanha, em 18 de dezembro de 1929, após descrever a mãe do ganhador do Prêmio Nobel, D. Julia Bruhns da Silva, como “[...] filha de um alemão que possuía no Brasil uma fazenda e que se casara com uma crioula, provavelmente de sangue português e indígena” (HOLANDA, 2005, p. 254), e anotar que a senhora tinha temperamento exaltado e era apaixonada por música, observa: “A essa mistura de sangues, que influiu acentuadamente em seu aspecto físico, deve Thomas Mann, provavelmente, algumas de suas qualidades mais raras de escritor, certa feição característica que o distingue bastante no conjunto da moderna literatura alemã”. (HOLANDA, 2005, p. 254) A influência brasileira é confirmada

pelo romancista, ainda que possamos desconfiar da afirmação no contexto em que conversava com o jovem jornalista brasileiro. Mas o escritor reafirmava essa visão em outros momentos, como em cartas. Para Nascimento, revela-se importante questionar a ideia de Mann de que o caráter mais intuitivo e irracional de sua obra estaria relacionado ao espírito latino. Haveria aí questões duvidosas tanto em relação à imagem da arte como ligada ao irracional quanto à própria ideia de latinidade, categoria imprecisa. Segundo Evando Nascimento (2019, p. 226): “Não se pode descartar inteiramente a participação da genética nas formações culturais, porém muito mais importante é como se herdam e se modificam tais formações”.

Evando aproxima-se de Antonio Candido (2000) e Luiz Costa Lima (1991) na dura crítica ao aspecto oralizado, improvisado, sentimental e descomprometido presente em vasta porção da produção literária, cultural e mesmo burocrática do país. Os lugares fáceis da escrita são abominados pelo nosso autor. A literatura pensante e o rigor das reflexões se fazem presentes em cada desenho, em cada frase pausada, refletida, medida sem se deslocar da linguagem inventiva, da potência transformadora ligada à imaginação.

O improviso bem recebido pela produção de Evando é o improviso do *jazz*. Para o intelectual, o Brasil deveria tratar o improviso como este é pensado pela expressão musical. Na verdade, deveria buscar uma ordem que apresentasse “[...] menos improviso, mais seriedade na esfera pública, mais eficiência na gestão dos bens comuns, muito menos desonestidade”. (NASCIMENTO, 2019, p. 233) Sobre o *jazz*, observa o escritor: “Amo o improviso, sobretudo no *jazz*. Todavia, justamente nessa arte, improvisar nada tem de amadorístico, pois, para bem realizá-lo, o músico precisa dominar perfeitamente a técnica, e o faz geralmente a partir de uma linha melódica pré-definida”. (NASCIMENTO, 2019, p. 202)

Nesse sentido, vale lembrar a ótima narrativa de *Cantos do mundo* intitulada “O dia em que Walter Benjamin daria aulas na USP”. Ao final do conto, podemos ler: “Os trópicos me esperam e nele deposito toda a restante esperança. A barbárie de lá, se houver, não se compara com a de cá, as aves e as árvores são outras, os homens também”. (NASCIMENTO,

2011, p. 164). Nas terras tropicais, o pensador alemão poderia ampliar seu repertório sobre outras formas de modernidade, como aquela vivenciada por ele em uma taberna no Porto de Marselha, escutando *jazz* pela primeira vez. Devagar, sob o impacto da embriaguez do haxixe, dos solos improvisados, o pé começa a bater no chão da cantina imitando o ritmo negro. Escreve Benjamin (2013, p. 141-142):

A música que, entretanto, se ouvia repetidas vezes para depois diminuir de intensidade, era qualquer coisa a que eu chamava as chibatadas de palha do jazz. Esqueci-me da razão que me levou a tomar a liberdade de acompanhar o seu ritmo com o pé. Isso vai contra a minha educação, e não aconteceu sem conflito interior. Tempos houve em que a intensidade das impressões acústicas se sobrepunha a todo o resto. Em particular no pequeno bar do porto tudo foi subitamente submergido pelo ruído das vozes, não da rua. O mais estranho é que todo esse ruído de vozes soava a dialeto. De um momento para o outro, por assim dizer, eu achava que os marselheses falavam todos um francês que deixava a desejar. Tinham ficado no nível do dialeto.

A partir da passagem, poderíamos complementar a ficção de Evando sobre a vinda de Benjamin ao Brasil e indagar sobre como seria o contato do alemão com o Rio afro-carioca de Pixinguinha, Donga e Patrício, lembrando do encontro ocorrido entre Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda e Jayme Ovalle, em 1926, em um bar da Lapa onde também estava presente Villa-Lobos. (VIANNA, 1995) O encontro com essa exterioridade cultural talvez fizesse Benjamin reformular as anotações de Adorno sobre música popular. De acordo com Julio Ramos (2009, p. 40): “Benjamin escuta jazz, entre marinheiros árabes, franceses, etíopes, italianos e, provavelmente, portugueses, enquanto Adorno, odiando este mesmo jazz, tocava piano à espera da chegada do amigo que nunca se apresentaria”.

A forte presença de composições populares no livro *A desordem das inscrições (contracantos)* abre janelas para o entendimento dos saberes, da “gaia ciência” presente na canção popular do país. A montagem de referências ligadas ao campo musical revela diversidade de gêneros, ritmos,

estilos e lembra alguns procedimentos estéticos da tropicália – herdeira da antropofagia oswaldiana. Percebem-se mesclas entre o nacional e o estrangeiro, entre o erudito, o popular e o massivo. As citações fazem menções ao *funk*, às canções “O ébrio”, de Vicente Celestino; “Divina comédia humana”, de Belchior; “Sonhos de um palhaço”, de Antonio Marcos. Aparecem criações estrangeiras imortalizadas por Stevie Wonder, Édith Piaf, Nat King Cole, Elton John, trio Los Panchos, Queens of the Stone Age. A série passa pela chamada MPB e pelo *rock* brasileiro, por meio de Chico Buarque, Caetano Veloso e Rita Lee. As canções surgem como trilha sonora, como modo de acentuar a temática, iluminar algum ponto do texto. Cumpre assinalar que, no capítulo “A Copa do Mundo não é nossa (desmemórias)”, as canções ecoam as críticas políticas, sociais e comportamentais presentes nas discussões. Letras políticas já haviam sido citadas em capítulos anteriores, como “Podres poderes”, de Caetano, mas nessa parte final aparecem menções a Roberto Carlos com a expressão “É uma brasa, mora” – utilizada no texto de maneira irônica em referência à displicência comum a certos serviços nacionais –, passando a Ary Barroso, com “Aquarela do Brasil”; a Assis Valente, com “Brasil pandeiro”, belamente interpretada pelos Novos Baianos; a Haroldo Barbosa e Janet de Almeida com “Pra que discutir com madame?”, imortalizada pela precisão artística de João Gilberto; a Gilberto Gil, com “Clichê do clichê”; a Cazuza, com “Brasil”. A última referência musical é feita à criação de Wagner Maugeri, Lauro Müller, Maugeri Sobrinho e Victor Dagô: “A taça do mundo é nossa”. No caso, a taça “não é nossa”, aliás, título do capítulo, pois o texto trata da perda da Copa do Mundo de 2014.

Deve-se ressaltar que, justamente no último capítulo, quando são retiradas as máscaras da ficção – sem serem retiradas por completo, como dissemos – e o texto passa a situar-se mais próximo à crônica do cotidiano, quando são abordadas diversas mazelas brasileiras, um maior número de canções aparece no livro. O tom crítico, ácido, em relação ao país, às desigualdades, ao racismo estrutural, à corrupção, torna-se ampliado pela coleção de composições. Estas, em estreito diálogo com os textos, contribuem para uma aguda e sensível avaliação do lugar do Brasil na contemporaneidade.

As confissões, as desmemórias de Nascimento parecem fazer parte de um esforço intelectual para se tentar entender um pouco melhor esse canto religioso e profano, cordial e violento em que vivemos. Evando revela estar afetado por uma “movência para se compreender o impossível Brasil” (NASCIMENTO, 2019, p. 228), tentativa dolorosa de se pensar sobre o que faz deste canto do mundo uma nação. Seria possível vislumbrar aqui uma república?

O capítulo final altera as ordens convencionais relativas ao modo como se deve compor um livro de ficção. Aqui o corpo e as visões de mundo do autor, mesmo que sempre “um outro”, aparecem de modo mais concreto.

A desordem das inscrições reforça o lugar singular de Evando Nascimento na produção literária contemporânea. No texto aparecem mesclas de pensamento filosófico, cuidado linguístico e imaginação vertiginosa; surgem associações entre discurso claro e frases inconclusas; conjugam-se posições irônicas, incômodas e postura ético-social. Os focos em espaços heterotópicos escondidos na cidade e a prosa sensual, profana, visam a desestabilizar os lugares certos, as identidades fechadas, instâncias de poder falocêntrico, para pensarmos em Derrida. O autor embaralha gêneros sexuais e textuais, como assinala Maria Esther Maciel na orelha do livro. Os 13 desenhos do artista complementam, suplementam os textos. Estes levam a literatura para um espaço outro, desvinculado de suas formas canônicas, expandindo as fronteiras da ficção, transgredindo regras e normas. Mesmo podendo haver pensamentos distintos em relação a algumas das reflexões políticas presentes em sua terceira parte – que traz a coragem da escrita realizada no fulgor da hora –, o livro certamente amplia nossa percepção do universo artístico e social, cumprindo o importante papel de arejar o cenário literário do país.

No prefácio de *Essa instituição chamada literatura*, de Jacques Derrida, Evando traz à tona diversos elementos presentes em sua própria ficção:

a literatura precisa, para sobreviver e, nos melhores casos, sobreviver [...], abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturais, bom como com a própria história. Trata-se de uma ‘nulidade’ [...] que é tudo: uma simples inscrição possível

de, em certos casos e dentro de determinados contextos, dar vez a novas formas de pensamento, que são outros modos de relação com o mundo e suas múltiplas alteridades. É o que tenho designado, a partir de leituras de Derrida, como uma escritura ou literatura pensante. (NASCIMENTO, 2014b, p. 14)

O texto divide lugar com a definição de instituição literária, conforme ressalta Evando: “A potência da literatura, enquanto instituição ligada às modernas democracias, com o poder praticamente infinito de dizer tudo, consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o mais simples direito falta, como, por exemplo, ficcionaliza *Vidas secas*, de Graciliano Ramos”. (NASCIMENTO, 2014b, p. 26) Mas deve-se salientar que “O direito de dizer tudo como fundamento sem fundamento último do literário na modernidade é inseparável de outro direito fundamental: o direito ao segredo”. (NASCIMENTO, 2014b, p. 29)

Chegando ao final do livro, o autor, tratando da importância das viagens a outros territórios, lembra de um trecho de diário de viagem de Mário de Andrade. Em *O turista aprendiz*, escreve o poeta paulista, da cidade de Natal, Rio Grande do Norte, em 15 de dezembro de 1928:

Me deito depois deste primeiro dia de Natal. Estou que nem posso dormir de felicidade. Me estiro na cama e o vento vem, bate em mim cantando feito coqueiro. Por aqui chamam de ‘coqueiro’ o cantador de ‘cocos’. Não se trata de vegetal, não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino. (ANDRADE, 2015, p. 275)

Após transcrever a passagem, nosso escritor baiano-carioca-francês assinala: “Nenhuma literatura substitui a experiência do contato direto com os outros/outras. A surpresa desmedida do evento. Vida via literatura é outra coisa, nem pior, nem melhor – diferente. Gozo com as vivências singulares, que só a viagem real permite”. (NASCIMENTO, 2019, p. 239)

Em circunstâncias habituais, a leitura ficcional amplia nossos horizontes, em diálogo com experiências concretas. Em período de maior reclusão, época de pouco contato com o mundo exterior, a literatura,

a arte nos acolhem, sugerem linhas de fuga, despertam sensibilidades, pensamentos e gestos - movimentos que se ligam ao tempo presente e futuro quando nos serão possibilitadas novas vivências, outras viagens reais e imaginárias.

A criação de Evando Nascimento faz-se em constante diálogo com a noção derridiana de hospitalidade, de acolhida à diferença radical, a incapturáveis formas existenciais. Na dicção do autor, o imaginar e o criar não elidem a lenta descoberta do saber, o planejamento. As fronteiras móveis presentes nas narrativas funcionam como experiências que possibilitam ao autor/narrador/leitor observar o mundo sob diversos ângulos. Como diz Eduardo Viveiros de Castro (2008), no perspectivismo nós não possuímos uma perspectiva, somos possuídos por ela. Para Castro (2008, p. 123): “o perspectivismo não é [...] a afirmação de uma equivalência - uma indiferença - entre todos os pontos de vista; ele é a afirmação de sua incompatibilidade enquanto “melhor perspectiva”. Desse modo, Evando compartilha com os leitores a possibilidade ficcional de entrar em outros corpos, outras subjetividades. Atua como um xamã a provocar os hábitos, as percepções limitadas, as convenções da vida social, sexual, literária.

Referências

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes. Brasília, DF: Iphan, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000. p. 73-88.

CAIS. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. In: CLUBE da esquina. Intérpretes: Milton Nascimento e Lô Borges. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. 1 LP, lado A, faixa 2 (3 min).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Eduardo Viveiros de Castro*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. (Coleção Encontros).

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)*. Organização, notas e introdução Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014a.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- NASCIMENTO, Evando. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b. p. 7-41.
- RAMOS, Julio. Ficções do sujeito moderno: um diálogo improvável entre Walter Benjamin e Fernando Pessoa. Tradução Rômulo Monte Alto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 32-55.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental org: Editora 34, 2009.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas completos*. Edição, prefácio e notas de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SILVA, Evando Mirra de Paula e. Os caminhos da transdisciplinaridade. *In: DOMINGUES, Ivan (org.). Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG: IEAT, 2004. p. 35-43.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

Como “humano”? Pensamento vegetal, pensamento antropófago¹

VICTOR COUTINHO LAGE

A metafísica - mitologia branca que reúne e reflete a cultura do Ocidente: o homem branco toma sua própria mitologia, a Indo-Europeia, seu *logos*, isto é, o *mythos* de seu idioma, pela forma universal daquilo que ele deve ainda querer chamar por Razão. O que não ocorre sem guerra.² (DERRIDA, 1972, p. 254, tradução nossa)

Pensamento: uma premissa

A premissa segundo a qual alguém ou algo é *ser capaz de pensar* se liga sempre a um ato político, indissociável das dimensões estruturantes e

-
- 1 Este texto também é oportunidade para um duplo agradecimento ao homenageado. Primeiro, às confluências ensejadas pelos encontros do pensamento que me atravessa com os textos de Evando. Segundo, ao fato de o pensador, agora aos 60, ter se disposto, há mais de dez anos, a conversar com um estudante de primeiro ano de mestrado (em Relações Internacionais), que lhe enviara um e-mail e com quem, até então, a única relação existente era a de o estudante ser filho de uma colega de trabalho da Universidade Federal de Juiz de Fora.
 - 2 “La métaphysique - mythologie blanche qui rassemble et réfléchit la culture de l’Occident: l’homme blanc prend sa propre mythologie, l’indo-européenne, son logos, c’est-à-dire le mythos de son idiome, pour la forme universelle de ce qu’il doit vouloir encore appeler la Raison. Ce qui ne va pas sans guerre”.

institucionais vigentes nas diferentes configurações cosmológicas historicamente existentes – incluindo naquelas que poderíamos chamar de cosmologia moderna ou, em perspectiva mais ampla, de cosmologia ocidental. Sem dúvida, as noções de “modernidade” e “Ocidente” são essencialmente contestáveis, como o são de resto todas as noções quando pensadas em sua historicidade ou, como diria Ian Hacking (2002), em sua “ontologia histórica”. Ainda assim, parece razoável afirmar, ao menos como ponto de partida para o que quero discutir aqui, que ambas remetem a mundos organizados por certa concepção ontopolítica acerca dos seres viventes.

Nessa premissa, opera-se com frequência um triplo movimento: diferenciação, homogeneização e hierarquização. Pela diferenciação, viventes são distinguidos em “humanos” e “não humanos”, sendo “animais” e “plantas” subsumidos à segunda categorização; pela homogeneização, não raro as três categorizações buscam subsumir toda a diferença interna a cada uma delas a um princípio ontológico comum, de sorte que, ao falarmos em “humanos”, “animais” e “plantas”, muitas vezes se pressupõe ou se toma como dada certa homogeneidade interna a cada tipo de vivente; e pela hierarquização, atribui-se superioridade ontológica ao “humano” em relação a outras(os) viventes. A princípio, poder-se-ia dizer que, através desse triplo movimento, apenas o “humano” é concebido como ser (plenamente) pensante.

Contudo, é importante notar que a categorização de viventes como “humanos” tem sido acompanhada historicamente de um triplo movimento que é também, digamos, “interno”. Assim, diferenciam-se “humanos”, por exemplo, em “raças”, “etnias” ou “gêneros”; homogeneizam-se internamente “brancos”, “negros” e “índios”, assim como “mulheres” e “homens”; e hierarquiza-se interseccionalmente esse jogo de diferenciações e identificações, de modo que, ao menos no mundo que se convencionou chamar de moderno, o “homem branco eurocentrado” ocupa uma posição que subalterniza ou periferiza as demais.³ As heterogêneas tradições dos

3 Além da relação com raça, etnia e gênero, o triplo movimento também se liga a aspectos de sexualidade, capacidade, entre outros.

pensamentos feministas, negros e indígenas vêm há décadas apontando para como a capacidade de “pensar” foi historicamente atribuída a uma subjetividade masculina branca eurocentrada; e como, de maneiras diversas, subjetividades femininas, negras e indígenas foram associadas ao corpo, à barbárie, à natureza, e não à razão, ao intelecto, ao pensamento.

A partir destes parágrafos introdutórios, quero sugerir duas coisas. Primeira: se é verdade que aquilo que se convencionou nomear como “literatura” tem se mostrado um lugar em que esses triplos movimentos são muitas vezes reafirmados e rearticulados, ela também tem sido um lugar profícuo (embora não o único) para a sua problematização. Segunda sugestão: o pensamento em Evando Nascimento carrega inúmeros traços dessa problematização, alguns dos quais têm *confluído* com o pensamento que vem me atravessando. Em especial, atrai-me aquilo que Evando tem como hipótese de trabalho, articulada mais recentemente nos seguintes termos: “a literatura, ou antes, diversos textos literários possibilitam pensar o impensado e até mesmo o impensável pela tradição metafísica do chamado ocidente” (NASCIMENTO, 2018),⁴ mas já articulada muito antes em outros termos: “*uma literatura pensante seria aquela que pensaria o impensável*”. (NASCIMENTO, 2001, p. 274, grifo do autor)

Embora minha trajetória seja apenas tangencialmente marcada pela estranha instituição “literatura”, minha interação com o pensamento – literário ou não – tem buscado experienciar de alguma maneira o toque do impensado e do impensável. Nesse sentido, dá-se a *confluência*⁵ que mencionei e que eu gostaria de expor a partir de agora. Para tanto, interajo com o pensamento antropófago e com o pensamento vegetal tal como emergem do meu encontro com a hipótese de trabalho anteriormente mencionada. Por questão de espaço, em cada uma das próximas duas seções,

4 Agradeço a Evando por ter me enviado o texto “Uma literatura pensante: Fernando Pessoa/ Alberto Caieiro e as plantas”, quando ainda estava inédito, mas desde então foi publicado na *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras (NASCIMENTO, 2018).

5 Em entrevista, Evando diz preferir a noção de “confluência” àquela de “influência”: a segunda indica um caminho em sentido único, de um a outro ponto, ao passo que, na primeira, “há mesmo uma confluência de interesses e afetos”. (NASCIMENTO, 2014, p. 203)

optei por me deter em apenas um conto, colocando-o em interação com alguns ensaios assinados pelo pensador.

[Pensamento, uma (im)possível localização: “Há pensamento onde ocorre o encontro com a alteridade radical, infinitamente outra e irreduzível ao solo do Mesmo, da identidade, do familiar, do consabido. (NASCIMENTO, 2012, p. 106) Uma qualificação à definição anterior: o pensamento que se tece nesse encontro é *radicalmente democrático*.]

Pensamento antropófago

A antropofagia não é somente uma prática específica, histórica e culturalmente situada; é também um esquema relacional de certas cosmologias indígenas, no qual viventes humanos e não humanos compartilham a condição ontológica de serem “pessoas”. (CASTRO, 2011a, 2011b, 2014; FAUSTO, 2002, 2011) Há quem a entenda, como o faz Eduardo Viveiros de Castro (2014), como parte de uma “metafísica canibal”. Sua reconfiguração literária mais conhecida se deu no movimento modernista paulista, especialmente com Oswald de Andrade. (FAUSTO, 2011; NASCIMENTO, 2011a; ROCHA, 2011)

A antropofagia é múltipla e sua historicidade se relaciona com a própria historicidade do que se entende como “Ocidente” ou “modernidade”. Não é exagero dizer, por exemplo, que foi em interação colonializadora com a prática antropófaga que certo humanismo eurocêntrico – na filosofia, assim como na política e na economia política modernas – se desenvolveu. Dito de outra forma, a formação da modernidade é inseparável do encontro colonial que fez da prática antropófaga algo “bárbaro” e fez do cristianismo e, mais tarde do Iluminismo, algo “civilizado”. A construção moderna/colonial da dicotomia civilização/barbárie é acompanhada da atribuição da capacidade de pensar ao sujeito eurocentrado, em contraste com a impossibilidade de pensar do vivente não eurocentrado. Assim, a colonialidade do poder epistemicida – uso o termo como verbo para enfatizar o *ato* – o pensamento antropófago, ou melhor, a antropofagia como pensamento.

O que – ou melhor, como – seria, então, um *pensamento antropófago* radicalmente democrático?

Um ponto de partida pode ser um ensaio que contém aquela que talvez seja a mais longa e, a meu ver, mais complexa interação de Evando com a antropofagia.⁶ Nele, reforça-se a “antropofagia como questão” e como “texto”. (NASCIMENTO, 2011a, p. 350) “Texto”, como observa Evando, se relaciona com “i-materialidade”, isto é, “algo como a força de um *pensamento* que necessita do acaso para acontecer” (NASCIMENTO, 2011a, p. 350, grifo nosso), efetivando-se em certas circunstâncias e no diálogo com certos interlocutores.⁷ Com e contra Oswald, Evando aponta para o risco de instauração de um “ciclo de violência” (NASCIMENTO, 2011a, p. 352) que carrega a antropofagia enquanto ato de devorar o outro. Essa violência se aproximaria, segue o ensaio, daquela que “está na origem de qualquer Estado” e, nesse sentido, da própria “violência da colonização”. (NASCIMENTO, 2011a, p. 352)

A “tarefa sem fim” (NASCIMENTO, 2011a, p. 352) que o ensaio nos direciona é a de conceber o ato de devorar sem a reprodução da violência colonizadora, isto é, da colonialidade do poder. Note-se: não se trata de uma negação da devoração. Em entrevista a Jean Luc-Nancy, Jacques Derrida (1992, p. 296) notou que não está em questão se é preciso ou não comer, tendo em vista que de qualquer maneira se come e se é comido: “[a]s culturas ditas não antropófagas [*anthropophagiques*] praticam a antropofagia simbólica e mesmo constroem seu mais elevado *socius*, até a sublimidade de sua moralidade, de sua política e de seu direito [*droit*],

6 No que se segue, não pretendo propor uma releitura histórica, antropológica ou artístico-cultural da antropofagia, tampouco discorrer sobre concordâncias e discordâncias que tenho em relação à leitura do *Manifesto antropófago* de Oswald proposta por Evando. Dediquei-me a isso em outro texto, ainda não publicado. Aqui, pretendo interpretar as interpretações da antropofagia em alguns escritos de Evando, identificando nelas o que poderíamos chamar de um pensamento antropófago. Insisto em “antropófago”, e não “antropofágico”, acompanhando livremente a sugestão de Beatriz Azevedo (2016) sobre o título do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade; para ela, a mudança do substantivo para o adjetivo domestica a potencialidade do texto/pensamento, o qual expõe um sujeito que irrompe, come, devora.

7 Remeto a leitora ao texto “Os sentidos da i-materialidade: o pensamento estético de Gumbrecht e Oiticica”, (NASCIMENTO, [2020]), no qual a noção de i-materialidade é elaborada de maneira mais detida.

nessa antropofagia”. Isso porque tudo aquilo – vivo ou não – que passa pelos orifícios e sentidos em geral (escuta, paladar, visão, audição, tato) participa de alguma forma da introjeção ou incorporação permanente da alteridade na constituição da subjetividade. Nessa linha, diz Evando Nascimento (2011a, p. 353), interpretando-devorando Derrida: “há que se comer, há que se devorar – o outro, seja esse outro vegetal ou animal”. No entanto, “as estratégias de devoração são múltiplas” (NASCIMENTO, 2011a, p. 353), o que nos lança a um pensamento antropófago – *necessariamente* por vir – que se movimenta como força sem violência, um banquete coletivo no qual “[c]ozer é partilhar a comida” (NASCIMENTO, 2011a, p. 361), é comer junto, dar de comer sendo comida. Uma partilha que deve ser radicalmente democrática, eu diria.⁸

Tarefa: pensar o impensado e o impensável. Aqui, vem certa literatura.

O conto “E se comêssemos o piloto?” nos ajuda a pensar na importância e na (im)possibilidade de comer bem, comer junto, partilhar a comida. A queda de um avião em uma região isolada e a morte do piloto colocaram um grupo de sobreviventes diante da questão que é título do conto. Uma questão que atormenta em particular uma das sobreviventes. Para ela, comer o piloto seria abominável, visto que a antropofagia é, a uma só vez: um “imperdoável pecado”; uma inversão da “ordem natural das coisas”, tendo em vista que “os vivos não se alimentam dos mortos” e “uma mulher não come um homem” (NASCIMENTO, 2011c, p. 200); um “rito bárbaro” ainda mais chocante “no século 21”. (NASCIMENTO, 2011c, p. 202) Nessa concepção de mundo, a antropofagia é o horror a ser conjurado em nome da civilização e da preservação identitária do “eu” – cristã(o), patriarcal, evolutivo-progressista, eurocêntrica(o).

Contudo, o conto traz o que poderíamos chamar de uma *voz reces-siva*, uma alteridade interna, que coloca perguntas sem respostas. Mirna

8 João Cezar de Castro Rocha (2017, p. 355-358), a partir da proposta de Evando, sinalizou a importância do “comer junto” para uma reflexão sobre as formações culturais latino-americanas. Seus estudos sobre poética da emulação e a relação entre culturas hegemônicas e não hegemônicas (ROCHA, 2013, 2017), assim como a proposta de uma “literatura comparada às avessas” (ROCHA, 2014), têm contribuído muito para o modo como busco (re)pensar a relação entre centro e periferia.

é uma sobrevivente atordoada, assediada pela pergunta que dá título ao conto, isto é, assediada pelo pensamento antropófago. Ela se questiona inúmeras vezes: “estou sendo conservadora demais?”; “quando me libertarei de vez?” (NASCIMENTO, 2011c, p. 200); “preciso ser tão cordial?”; e “quando me libertarei?”. (NASCIMENTO, 2011c, p. 202) As perguntas indicam uma subjetividade dividida entre a afirmação identitária dominante e a dúvida – recessiva, mas marcante – sobre si mesma, acompanhada de um desejo precariamente articulado: “queria tanto superar os limites da frágil matéria que me constitui”. (NASCIMENTO, 2011c, p. 202) É como se Mirna estivesse a se questionar: “quem sou eu?”; ou ainda, “quem devo ser?”.

Esse ceticismo radical (isto é, que toca aquilo que fundamenta a subjetividade) só pode emergir a partir de uma interação com a alteridade que não se apaga por completo, não se deixa colonizar, diante daquela afirmação identitária cristã, patriarcal, evolutivo-progressista, eurocêntrica. O piloto se mostra vivo como um espectro, tão mais atordoante porque fisicamente morto: a ameaça que dele (“de fora”) vem quase não se distingue da ameaça que vem dela (da voz recessiva, “de dentro”). Em outros termos, diante da pergunta “o que é o humano?” – levada ao auge da crítica e da crise na escrita kantiana –, a resposta dominante é assombrada pelo pensamento antropófago. Poder-se-ia ser “humano” e ser “antropófago”?

Talvez. Ao longo de seu relato, em alguns momentos Mirna parece se aproximar de uma outra concepção de antropofagia. Vale notar que a pergunta que dá título ao conto e que Mirna se faz repetidamente – “e se comêssemos o piloto?” – já não se formula no singular “eu”, e sim no sujeito coletivo “nós”. A pergunta aparece mais intensamente a cada vez que é formulada – ou seja, sua repetição demarca uma diferença –, de modo que, ao fim do relato, resta a dúvida: “*e se comessêmos o piloto? e se comessêmos, e se, e...*”. (NASCIMENTO, 2011c, p. 202, grifo do autor) É como se a dúvida, de início recessiva, ganhasse a força de um pensamento antropófago que levaria (ou poderia levar) Mirna a participar de um banquete coletivo (o grupo já havia decidido comer junto, partilhar a comida) que ensinaria, de

uma só vez, sua sobrevivência e sua transformação identitária a partir da abertura à alteridade.⁹

Por um lado, endossar a decisão última do grupo seria, para Mirna, uma passagem ao ato da antropofagia, isto é, uma ruptura com as injunções da colonialidade do poder cristã, patriarcal, evolutivo-progressista e eurocêntrica, o que se ligaria a uma transformação de si. Por outro lado, esse endosso seria uma forma de estabelecer outra relação com a alteridade, abrindo-se ao espectro do piloto morto e à voz recessiva da alteridade interna; seria abrir mão da busca por esta forma de conjurar a alteridade que visa à preservação da identidade; seria morrer para sobreviver. Ademais, vale notar que, de outra maneira, o grupo - nesse caso, incluindo Mirna - já havia se alimentado do piloto, antes mesmo da passagem ao ato antropófago da devoração de seu corpo fisicamente morto. Isso porque a sobrevivência do grupo só foi possível em razão do que absorveram, devoraram, dos ensinamentos do piloto:

se continuamos a viver [note como essa devoração, dádiva que se liga a uma dívida impagável, sempre foi coletiva, feita por “nós”], devemos tudo a ele, foi professor raro, nas palavras, nos atos, um homem com grande coragem, aprendemos por osmose com uma inteligência genial e sempre bem-humorada, até o fim, como se seu corpo dissesse que a vida só vale se for bem vivida mesmo no extremo, o maior testemunho que um vivente pode prestar a outro, se estivesse vivo, sorriria da última decisão do

9 Em outra versão do conto, o título é diferente - “Comer ou não comer” (NASCIMENTO, 2011b) - e a pergunta “e se comêssemos o piloto?” aparece apenas na primeira parte, antes que o seguinte parágrafo intervenha: “(A partir deste ponto, a letra de Mirna, minha querida irmã, já difícil no início, foi se tornando quase ilegível, pelo cansaço. Foram poucos os rabiscos finais, mais um auxiliar de memória, caso sobrevivesse, do que a continuação do diário, mal esboçado e muito descosido. O que vem em seguida é a tentativa de preencher as lacunas entre palavras, acrescentando verbos e conectivos, como última homenagem, para restituir os derradeiros pensamentos de sua mensagem náufraga)”. (NASCIMENTO, 2011b, p. 128) A irmã (ou irmão?) intervém diretamente uma vez mais ao final - digo *diretamente* porque os parênteses anteriores já anunciaram que “lacunas” foram preenchidas dali em diante, embora não explicitem o que foi alterado. Então, sabemos que Mirna morreu e que somente sobreviveram as pessoas que “se dispuseram à devoração”. (NASCIMENTO, 2011b, p. 130) Essa outra versão do conto, quase uma *inversão*, renderia outra leitura, que não consigo exercer aqui. O que teria motivado minha escolha entre as duas versões?

grupo, e se comêssemos o piloto? (NASCIMENTO, 2011c, p. 198, grifo do autor)

A passagem ao ato de Mirna, portanto, não inauguraria, mas ressignificaria na vida dela a antropofagia, conferindo-lhe uma força de pensamento que aponta para uma destituição da colonialidade do poder por vir, a ser exercida em um banquete radicalmente democrático do qual – sempre já – participam todas as pessoas (sobre)viventes, incluindo o piloto morto.¹⁰ Dito de outro modo, a passagem ao ato antropófago, *a uma só vez*, apontaria um porvir e faria com que aquilo que ocorrera fosse pensado de outra maneira – sim, o pensamento antropófago *influencia* o que talvez venha depois e o que viera antes.¹¹

Retornando a pergunta do conto ao ensaio, eu diria que a tarefa sem fim se liga à (im)possibilidade de uma resposta definitiva a ela. As estratégias de devoração são múltiplas e a decisão por uma delas se encontra em uma tensão que inevitavelmente atordoia, situada que é pela força de um pensamento que necessita do acaso, que se efetiva de maneira circunstancial e em interação com a alteridade. Acolher e elaborar essa tensão atordoante requer abrir mão de uma conjuração que vise ao reforço do “eu”. Isto é, exercitar um pensamento como força sem violência antropófaga: pensamento como força antropófaga sem violência: pensamento como (im)possibilidade da antropofagia sem violência. A tarefa infinita

10 Neste parágrafo, inspirei-me, devorando-a sem pretensão de fidelidade conceitual, na distinção que Jacques Lacan faz entre *passage à l'acte* e *acting-out*. Um outro encaminhamento possível para a questão seria através da noção de emulação: o pensamento antropófago não é nem inventor nem copiadador (ou copista), mas emulador, mimetizador (João Cezar de Castro Rocha e o próprio Evando exploraram esse encaminhamento em alguns textos). Partilhar a comida, comer junto, é ato tão coletivo quanto emular, mimetizar, mas é preciso comer/emular/mimetizar bem.

11 Caetano Veloso disse certa vez algo parecido sobre João Gilberto, que cito de memória: “*ele influenciou o que veio depois e o que veio antes na música brasileira*”. Aliás, a influência em dois sentidos de João Gilberto, mesmo que não com as mesmas palavras que minha memória projeta em Caetano, foi enfatizada por Arthur Nestrovski (2019) e pelo próprio Caetano Veloso (1997, p. 36-39). Aproveitando o ensejo, foi o mesmo Caetano que disse (agora, cito não de memória minha, mas a partir da memória dele): “Nós tínhamos certeza de que João Gilberto [...] era um exemplo claro de atitude antropofágica”. (VELOSO, 1997, p. 249) A música de João Gilberto é força de um pensamento antropófago.

de se chegar a uma devoração não violenta *nos* lança *coletivamente* a uma democracia radical por vir. Então, como comer o piloto?

Pensamento vegetal

Como dito no início, “plantas” e “animais” são viventes a que(m), no especismo humano, não se tem atribuído a capacidade de *pensamento*. Essa afirmação, no entanto, não deve ser lida como uma defesa de uma democratização que poderíamos chamar de *projetiva* ou *extensiva* dessa capacidade. Ou seja, não se trata de defender que projetemos ou estendamos os termos humanistas predominantes que definem o que é “pensar” a viventes não humanos, tendo em vista que essa modalidade de interação com a alteridade, ao contrário de um ato de radical democracia, pode facilmente se converter em um apagamento ou domesticação dessa alteridade e em uma reprodução da colonialidade do poder.

O que – ou melhor, como – seria, então, um *pensamento vegetal* radicalmente democrático?

De início, parece importante reconhecer, como o faz Evando Nascimento, a importância da vida vegetal como condição de possibilidade da vida humana, fundamental que é para o oxigênio do planeta, assim como enquanto alimento para outros viventes. Além disso, em diálogo com o cientista Stefano Mancuso, Evando Nascimento (2019b) notou em algumas ocasiões que estudos recentes mostraram que as plantas são dotadas de sensibilidade e inteligência, assimilando e processando informações que lhes são vitais.¹² Essas duas formas de interagir com a alteridade das plantas – isto é, reconhecendo-as vitais para a vida humana e admitindo sua sensibilidade e inteligência – contribuem para pensarmos nossa dependência em relação a elas, assim como a capacidade que possuem para atuar de maneiras que poderiam parecer a princípio exclusivas ao humano. No entanto, é possível dar um passo a mais na experiência do impensado e do impensável.

12 Algumas controvérsias em torno dos estudos sobre plantas e a possibilidade de se falar em “inteligência das plantas” estão em Pollan (2014).

De novo, certa literatura.

No contracanto “A doçura das plantas”, em *A desordem das inscrições* (*contracantos*), somos confrontadas, na cena 1, com uma “*caligrafia da morte*” (NASCIMENTO, 2019a, p. 139, grifo do autor): uma semente ou muda depositada em uma árvore se ramifica por um traçado que, embora aparente ser caótico, é “bem tramado” até o ponto de sufocar a hospedeira num processo que se estende no tempo. Dito de outra maneira, a caligrafia da morte é uma forma de escrita – nesse caso, nada doce – que se desdobra em um tempo que é tanto histórico quanto vegetal. Uma trama histórico-vegetal tão vital quanto mortal, dependendo da perspectiva a partir da qual se entende ou se sente a caligrafia.

Na cena 2, a semente é lançada não em uma árvore, mas em uma pedra ou um monumento abandonado. Nesse caso, alerta o contracanto, o processo é mais lento e o monumento, mesmo não sendo um hospedeiro vivente, pode ser modificado pela “escrita vegetal”, ou “*fitografia*” (NASCIMENTO, 2019a, p. 140, grifo do autor), ao ponto de a memória a que remete (honra, triunfo, luto ou outra) se tornar irreconhecível nesse novo “híbrido de planta e mineral” (NASCIMENTO, 2019a, p. 140) que Evando (ou a planta?) escreve e que, na página 141 do livro, fronteira deste com o próximo contracanto, também está exposto em desenho realista que “desfigura o figural”.¹³ Poderíamos dizer que a escrita vegetal dessa cena 2 também derruba (ou transforma) monumentos e reescreve a história.

Em ensaio já citado, Evando Nascimento (2018) nota que podemos falar em tecnologia muito antes da era industrial, afinal “há tecnologia desde que o primeiro homem ou mulher das cavernas pegou um fragmento de sílex, amarrou a um pedaço de madeira e com isso construiu a ferramenta para derrubar plantas e abater animais”. Já em outro ensaio, remetendo-se

13 Leiamos um trecho de seus *Fragments do diário litero-visual*, escritos ainda não publicados que Evando compartilhou comigo: “Gosto do desenho realista, não porque alimente qualquer fantasia de representação, longe disso, mas justamente para ‘desfigurar o figural’, rompendo com a tradição renascentista ‘retiniana’ ou ‘oculocêntrica’, tantas vezes denunciada por Marcel Duchamp. Meu desejo é sempre de desfigurar as figuras, desrepresentar as representações, desapresentar a Presença, quando pareço fazer o contrário... Imitar o discurso científico, traindo-o, faz parte do jogo. Como um pseudobotânico (e paciente) artesão”.

a Clarice Lispector, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, Evando afirma que “[u]ma escrita pensante é aquela que ajuda a pensar o impensado na história da humanidade”. (NASCIMENTO, 2019b) Na esteira desses ensaios, as cenas do contracanto nos apontam para uma outra tecnologia, que poderíamos chamar de *tecnologia das plantas*, a qual, de certa forma, pode também derrubar outras plantas, além de monumentos. Uma tecnologia que se *expõe* – isto é, se mostra e se arrisca – através da escrita e do desenho assinados por Evando-no-encontro-com-plantas-no-encontro-com-a-alteridade. Dessa assinatura coletiva, participam infinitas outras, incluindo Roberto Machado, a quem o contracanto é, digamos, *autobiograficamente* dedicado “em lembrança de nossas muitas conversas sobre plantas” (NASCIMENTO, 2019a, p. 137), e o Portal Tudo Sobre Plantas, de onde se extrai uma epígrafe, digamos, *científica* para o texto, digamos, *ficcional*. Autobiografia, ciência e ficção, dedicatória e epígrafe, por definição dentro e fora do texto, compõem, com a própria materialidade do livro e com o ato de leitura ao qual o livro se expõe, um encontro insondável e que se nos apresenta mais nitidamente *i-materializado* na escrita e no desenho vegetais, de natureza-morta-viva. De natureza pensante?

Lidos em conjunto, o contracanto e os ensaios mencionados anteriormente se deslocam ao contribuírem para que se pensem o impensado e o impensável. As colocações dos ensaios sobre tecnologia e escrita pensante tornam a princípio absurda a projeção que o contracanto faz de noções demasiado humanas – como escrita e caligrafia – à vida e morte das plantas em sua relação com outras plantas e com monumentos. O contracanto, por seu turno, desafia os ensaios a pensar a tecnologia e a escrita como algo não exclusivo do modo como seres humanos historicamente mobilizam certos conhecimentos para determinados fins. Assim, o encontro dos textos transforma e rearticula tanto o que era absurdo e quanto o que era humano.¹⁴

14 Em outro texto, Evando amplia as noções de razão, cálculo, lógica e projeto em direção a plantas e bichos: “Nada mais *lógico* do que o *projeto* das espécies de plantas e de bichos, nada mais medido que seu percurso terrestre, cujos rastros se veem ameaçados pelo trilhar humano”. (NASCIMENTO, 2012, p. 138, grifo do autor) Talvez pudéssemos dizer, com a ajuda

Sendo a tecnologia um conhecimento aplicado com uma finalidade e sendo a escrita pensante aquela que ajuda a pensar o impensado e o impensável, a escrita vegetal – uma escrita que é vital e mortal, na medida em que seu desdobramento reconfigura vidas, mortes e memórias – se apresenta ao ser humano que lê o contracanto como algo infamiliar (*unheimlich*). No ensaio de Sigmund Freud (2019, p. 107), vale lembrar, está dito que “na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida”. A criação literária, especificamente no mundo dos contos maravilhosos, diz Freud (2019, p. 107), se declarou aberta a “aceitar as crenças animistas”. No entanto, elas não produzem o efeito do infamiliar, visto que não levam a um “conflito de julgamento” (FREUD, 2019, p. 107) quando se entende que sua realidade é interna ao conto, portanto à ficção.

Já no mundo do contracanto “A doçura das plantas”, a escrita vegetal como tecnologia de vida, morte e reescrita da história tem o potencial de gerar um conflito de julgamento – ou melhor, uma (ao menos) provisória suspensão do julgamento – acerca do que seria, no limite, próprio ao humano. A radicalidade da democracia na vivência do infamiliar não está na projeção ou extensão do que seria próprio ao humano àquela vida não humana, e sim na suspensão da certeza diante da pergunta “o que é o humano?” – pergunta, como notei antes, que é auge da crítica e da crise na escrita kantiana – quando se interage com a alteridade radical. Esse movimento – que coloca sob suspeita o triplo movimento do especismo humano, que indiquei no início do texto – parece fundamental para que se interrompa aquilo que Evando Nascimento (2019a) vem chamando de “holocausto vegetal” e que faz desse especismo uma ameaça também à própria vida humana.

do contracanto “A doçura das plantas”, que esse projeto (tecno)lógico também pode ser lido como (se fosse) uma escrita.

Ampliação da impossibilidade democrática

Mas me digam, meus irmãos, se ainda falta o fim à humanidade, não falta aí também – a própria humanidade? –¹⁵ (NIETZSCHE, 1999, p. 76, tradução nossa)

No que se nomeia, por convenção ou pacto social, como “pensamento político moderno”, a noção de “corpo político” tem se associado predominantemente ao conjunto formado por vidas humanas sob a autoridade do estado moderno e de sua relação com outros estados na chamada sociedade internacional. Esse conjunto é atravessado por marcadores interseccionais de discriminação (de raça, classe, gênero, sexualidade, capacidade...) e ininterruptamente constituído através de práticas de diferenciação e identificação que demarcam linhas de amizade e inimizade, de normalidade e excepcionalidade, de cidadania e estrangeiridade. A política que se convencionou chamar de moderna reconfigurou de maneiras diversas o conceito aristotélico do ser humano como animal político (*zoon politikon*), mas essa reconfiguração conservou o especismo humano e o triplo movimento no qual ele se funda.

Jacques Derrida (2001), em entrevista concedida a Evando, disse ser a favor de uma “[...] solidariedade mundial que não seja simplesmente uma solidariedade entre os cidadãos, mas que poderia ser também uma solidariedade dos seres vivos”. Herdando essa noção, Evando afirma, em um dos ensaios já citados, que “[u]m pensar vegetal não pode ser um cultivo de si em detrimento do outro, precisando associar-se para colaborar em proveito de tudo o que vive, como vive”. (NASCIMENTO, [202-], grifo do autor) Vimos, ainda, que um pensar antropófago não deve ser reafirmação de si através de violência colonizadora da alteridade; sua força é a do comer-junto, do partilhar a comida. O pensamento vegetal e o pensamento antropófago podem contribuir para uma relação com a alteridade (interna e externa, se é que a demarcação faz sentido) que busque

15 “Aber sagt mir doch, meine Brüder: wenn der Menschheit das Ziel noch fehlt, fehlt da nicht auch – sie selber noch? –”.

acolher espectros, no lugar de conjurá-los através de um movimento de reafirmação identitária do “eu”. Trata-se de um exercício, uma tarefa sem fim, em busca de respostas – sempre provisórias – que não se aprisionem em uma lógica ontológica como a do especismo humano.¹⁶

O pensamento vegetal e o pensamento antropófago, a partir de Evando, ao colocarem sob suspeita o triplo movimento do especismo humano, também tornam suspeitas as práticas de inclusão e exclusão do que se considera como partes do “corpo político” e, dessa forma, do que se nomeia como *demos* da democracia. Apropriando-me livremente do que Evando diz em ensaio sobre a literatura no século XXI, quero sugerir que esses pensamentos *ampliam* a possibilidade de vivência da radicalidade democrática. Ampliar, em sua definição, “[...] é, entre outras coisas, dar *elasticidade* a um corpo; não é destruir seus limites, mas pô-los em questão, fazendo tal corpo desdobrar-se em outros sentidos, em novas direções antes inimagináveis”. (NASCIMENTO, 2016, p. 4, grifo do autor) No texto de Evando, era de outros “corpos” que se tratava; aqui, remeto-me ao “corpo político”. Mais precisamente, eu sugeriria que a escrita vegetal e a força sem violência antropófaga ampliam o corpo político, não no sentido de incluir quem ou o quê dele tem sido excluído, mas sim *ao colocar em questão seus limites*, fazendo-o se desdobrar em sentidos impensados.

Poderíamos dizer que o *específico* de certa literatura, ou do que eu proporia nomear como ato literário (como aquilo que se faz através da literatura de Evando), é possibilitar o pensamento do impensado e do impensável e, nesse movimento, questionar aquilo que *especificaria* a princípio a própria literatura, ou ainda o que a literatura teria de próprio. Também poderíamos dizer que o *específico* de certa política, ou do que eu proporia nomear como ato político, é (re)atribuir a capacidade de pensar e, nesse movimento, questionar, entre outras coisas, o modo como o *especismo humano* tem fundamentado a noção de “corpo político”; isto é, questionar radicalmente aquela atribuição de uma superioridade ontológica ao vivente humano que lhe confere o monopólio exclusivo do pensamento.

16 Por outra via, abordei este ponto brevemente em Auchter, Meireles e Lage (2019, p. 677-684).

(Note-se que em momento algum até aqui se afirmou que seres vivos “humanos” e “não humanos” *pensam igualmente*, isto é, que pensam de maneira igual ou que, tanto uns quanto outros, igualmente pensam. Esta é precisamente a questão que se deixa necessariamente em aberto.)

O pensamento vegetal e o pensamento antropófago têm o potencial de ensejar o instante em que política e literatura – o ato político e o ato literário – se encontram e se deslocam da maneira mais potente possível, sinalizando o impossível democrático por vir e nos questionando: falta o fim à humanidade ou seria o caso de colocarmos um fim a *esta* humanidade, em nome de uma humanidade *por vir*?

E fiquei pensando: ‘Por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube [esse clube da humanidade], que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade?’. (KRENAK, 2019, p. 13)

Referências

AUCHTER, Jessica; MEIRELES, Bruna; LAGE, Victor Coutinho. On the Spectrality of the Inter-state-eal/International: A Forum on Jacques Derrida’s *Specters of Marx* after 25 Years, Part III. *Contexto Internacional*, Rio de Janeiro, v. 41, n. 2, p. 663-687, 2019.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Cannibal Metaphysics*. Edited and Translated by Peter Skafish. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *The Inconstancy of the Indian Soul: the Encounter of Catholics and Cannibals in 16th-Century Brazil*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2011b.

DERRIDA, Jacques. “Il faut bien manger” ou le calcul du sujet. In: DERRIDA, Jacques. *Points de suspension*. Entretiens. Paris: Editions Galilée, 1992. p. 269-302.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. A solidariedade dos seres vivos. [Entrevista cedida a] Evando Nascimento. *Folha de São Paulo*, 27 maio 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2705200111.htm>. Acesso em: 25 jul. 2020.

FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 7-44, out. 2002.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 161-170.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Seguido de O homem de área, de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HACKING, Ian. *Historical ontology*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011a. p. 331-362.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Comer ou não comer. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011b. p. 125-130.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.

NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições (contracantos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019a.

NASCIMENTO, Evando. E se comêssemos o piloto? In: NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011c. p. 193-202.

NASCIMENTO, Evando. Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 12 ago. 2019b. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/>

artigos/2326-literatura,-artespl%C3%A1sticas,-ci%C3%A2ncia-e-formas-de-pensar-a-rela%C3%A7%C3%A3o-com-as-plantas.html. Acesso em: 21 jul. 2020.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>. Acesso em: 22 jul. 2020.

NASCIMENTO, Evando. Não desprezo o mercado, isso seria ingênuo, mas creio que a relação deve ser sempre crítica e desconfiada, sob o risco de trituração pela máquina. [Entrevista cedida a] Ana Chiara, Antonio Cicero, Godofredo de Oliveira Neto e Karl Erik Schøllhammer. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 195-241, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Os sentidos da i-materialidade: o pensamento estético de Gumbrecht e Oiticica. Evando Nascimento, [s. l.], [2020]. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/os_sentidos_da_i-materialidade.pdf. Acesso em: 23 jul. 2020.

NASCIMENTO, Evando. Uma literatura pensante: Fernando Pessoa / Alberto Caieiro e as plantas. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, p. 27-32, dez. 2018.

NESTROVSKI, Arthur. Por que João Gilberto é João Gilberto. *Piauí*, São Paulo, 6 ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/por-que-joao-gilberto-e-joao-gilberto/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

POLLAN, Michael. A planta inteligente: cientistas debatem um novo modo de entender a flora. *Piauí*, São Paulo, n. 92, maio 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. Euclides da Cunha e banalidade do mal: por uma literatura comparada às avessas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n. 24, p. 78-94, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Antonio Cicero conversa com Evando Nascimento

27 DE AGOSTO DE 2020

Antonio Cicero (AC): Gostaria, então, de dar parabéns ao Evando, evidentemente. Meus parabéns calorosos ao Evando, que é um grande amigo meu e cujo trabalho admiro muito. E pensei em fazer algumas perguntas, algumas provocações, perguntas como provocações a ele. Por exemplo, uma coisa que me ocorreu foi que o Evando fala muito da reinvenção, quer dizer, eu já o ouvi falando da reinvenção. E fala, por exemplo, da reinvenção da emulação, da palavra latina “*aemulatio*”, da reinvenção da *aemulatio* clássica, que seria imitação com o sentido de competir com aquilo que é imitado. Segundo você, Evando – aliás, creio que você faz isso também em seus livros de ficção –, qual a característica particular da emulação contemporânea?

Evando Nascimento (EN): Antes de mais nada, boa tarde a todas e a todos. Na verdade, isso aqui é um desdobramento das inúmeras conversas que já tivemos, não é, Antonio Cicero? Por telefone e presencialmente. Então é uma relação intelectual e afetiva de muitos e muitos anos, que me deixa muito feliz. Fico também muito contente em poder, finalmente, intervir no evento em homenagem a meu trabalho, que foi chamado de

vidobra. Antes de passar à resposta, agradeço demais a sua presença, que é uma pessoa ilustríssima, respeitadíssima, de grande talento, admirável em todos os sentidos, tanto nos poemas quanto nos textos filosóficos e nas composições musicais com sua irmã Marina Lima. Para mim, é uma felicidade extrema, pois zelo muito pela nossa amizade e você também, penso eu.

O segundo ponto que eu queria destacar é que eu não tive chance de ver tudo o que gostaria de ver. Por razões que escaparam à minha vontade; vi muito pouca coisa do evento, mas, felizmente, está tudo *on-line* e, em breve, vou ver e rever com calma, como também ler e reler os textos. Li, por enquanto, apenas o texto do Raúl Rodríguez Freire, que abriu o colóquio, e fiquei muito impressionado esteticamente, porque ele tocou em pontos essenciais. Vi um pouco da fala da Evelina Hoisel de manhã e da Rachel Lima também. E agora à tarde pude ver um pouco mais, com exceção da Cássia Lopes, que parece ter lido um texto muito denso, muito bonito – mas só vi o final da fala dela. Porém, ouvi tudo o que Roniere Menezes falou, gostei demais da leitura que ele fez de algumas histórias de *A desordem das inscrições*, meu último livro. Também assisti ao Victor Coutinho fazendo essa conjunção, que tem tudo a ver com meu trajeto, entre antropofagia e pensamento vegetal. Agradeço também imensamente aos organizadores. A João Cezar de Castro Rocha, que foi o primeiro fomentador desse encontro e é um grande interlocutor e amigo. A Wallysson Soares, que tem dado a máxima assistência durante todo o evento, de uma maneira digital e organizacional; e a Victor Coutinho – são dois jovens, com formações distintas, mas que, a meu ver, têm inúmeras afinidades. A minha querida, Evelina Hoisel, grande mestre da UFBA. A Rachel Lima, uma grande amiga mineira-baiana, bastante baiana atualmente, pois é professora da UFBA. E a Cássia Lopes, que é uma pessoa extremamente querida e muito inventiva em seu diálogo com literatura e filosofia, e também com o teatro, pois é igualmente professora de teatro.

Queria agradecer muito a essas pessoas, porque não há nada mais revitalizante para um escritor, para um ensaísta, do que ter um retorno sobre seu trabalho. Sobretudo no momento em que reina, no país e no mundo,

um caos estrutural, muito maléfico em certos aspectos, mas também, noutros aspectos, muito inventivo, apesar de tudo.

Meu agradecimento também imenso, desmensurado mesmo, a todos os participantes. Não vou citar os nomes porque são muitos e muitas, e corro o risco de esquecer alguém. São queridos amigos, colegas que eu admiro profundamente, com que tenho cruzado em diversos momentos presencialmente, mas aqui a interlocução é toda virtual. Expresso esses agradecimentos a todos vocês, aos organizadores e aos participantes.

Agora posso falar dessa questão que é muito importante para as coisas que penso e realizo. Acho que essa ideia da emulação contemporânea, que resolvi desenvolver, começou no início dos anos 2000. Diria até que começou antes; na verdade, quando estive no museu do Picasso, em Barcelona, em 1994. Fiquei impressionadíssimo com a emulação que ele faz das *Meninas* de Velázquez, com uma série de quadros que me marcou profundamente. E há todo um catálogo de uma exposição sobre sua relação com mestres da pintura, entre eles Édouard Manet. Foi esse, então, o primeiro *insight* que tive.

A palavra “emulação” é complexa. É muito antiga – você que é um estudioso de autores latinos sabe muito bem – e se relaciona a todo um jogo retórico ligado à *aemulatio*, todo um campo semântico muito rico. Evidentemente, não sou um latinista e faço uma interpretação de escritor. O tema da emulação não aparece em meus ensaios, com exceção de um texto recente e ainda inédito sobre Van Gogh. É um termo de minha ficção, que comparece nos quatro livros ficcionais publicados até aqui. Quer dizer, não quero desenvolver uma teoria da emulação, mas utilizá-la como um dos procedimentos de minha produção ficcional. João Cezar de Castro Rocha, um intelectual talentosíssimo, tem desenvolvido essa categoria ensaisticamente, dialogando com René Girard, que é um autor com quem não trabalho. Houve uma coincidência: quando nos conhecemos, em 2004, ele estava se interessando por esse assunto. A minha hipótese, que emergiu com força no ano 2000, é exatamente a de emulação como reinvenção. É como se eu quisesse pensar minha ficção como uma espécie de emulação, não apenas da modernidade ou da contemporaneidade, mas

de tudo o que me interessa. Evidentemente, eu não poderia fazer aqui uma explanação longa, nem teria competência de latinista para isso, mas uma das características que sempre me interessaram na *aemulatio* clássica é que tinha uma ideia de admiração. Era preciso emular os grandes mestres, desde os gregos. É toda uma relação da cultura latina com a cultura grega, que é tomada como modelo de superioridade cultural. Como disse uma colega especialista certa vez, os romanos não tinham nenhum pudor de incorporar aquilo que lhes interessava em qualquer cultura. E a emulação latina foi esse gesto de coragem de assumir a cultura alheia como *auctoritas*, como autoridade.

O termo latino, e do modo como ele migrou para as línguas neolatinas, tal como o português, o francês e outras, detém uma ideia de rivalidade. Há um desafio, a emulação não é simples imitação. Ela pode ser pensada como algo que vai além do modelo; não é a cópia no sentido da reprodução. Essa ideia me chamou a atenção, até porque a palavra “emular”, mesmo em português, significa também “rivalizar”, sentido dicionarizado. Em meu caso, por que pensar a emulação esteticamente? Porque, como alguns leitores já assinalaram, nesse evento e em artigos, faço muitas referências literárias, artísticas e musicais como forma de emulação ou de reinvenção da obra alheia.

Foi o Roniere que assinalou a multiplicidade de minhas referências, inclusive citações de canções da chamada MPB. A MPB é um referencial maravilhoso. Sou da geração que curtiu a MPB, de modo que sempre senti essa sedução pelo texto do outro e, ao mesmo tempo, sou consciente de que tenho experiências próprias muito singulares. Não me deixo “esmagar” pelo texto do outro e tampouco quero “diluir” o texto do outro. Trata-se de um diálogo, que é também amoroso, por exemplo, com Clarice, com Rosa, com Duras, com Pessoa, com Noll, entre tantos outros e outras. A emulação, para mim, contemporaneamente pensada, é um ato amoroso. Só me interessa emular, só me interessa dialogar com textos de autores e autoras que admiro. É um ato de reinvenção. Emular é um gesto de reinventar o que o outro fez. É ouvir e ler amorosamente o outro, não para rivalizar – a ideia de rivalidade não me interessa, já me

interessou, mas não me interessa mais. Emular é transformar o texto e as ideias alheias noutro texto, ao mesmo tempo que eu também me transformo. Isso acontece, por exemplo, ouvindo as canções que você compôs com sua irmã, Cícero, ou lendo um texto de filosofia, vendo um filme do Godard, interpretando Drummond, ouvindo samba, assistindo a um concerto de música erudita ou popular. Tudo isso me transforma. Há um processo de tornar-se outro que é muito importante para mim. Ao mesmo tempo que transformo o texto do outro, fazendo outra coisa, eu também me reinvento. A emulação é um gesto amoroso de reinvenção do outro e de si, de si também como outro.

Foi o romantismo que ajudou a quebrar a ideia de autoridade (*authoritas*) que era muito forte na *aemulatio* clássica. A estética romântica, por ser muito inventiva, praticamente aboliu a ideia de emulação a partir de modelos ideais, abrindo caminho para a emulação como reinvenção de múltiplas obras. E é isso o que está em jogo quando elejo a *emulação estética* como um dos instrumentos de meu trabalho ficcional. Utilizo a palavra “estética” porque o gesto emulador vai além da literatura, dizendo respeito às artes e à cultura em geral.

AC: Acho que você está certíssimo, concordo inteiramente com você, porque eu vejo hoje como a emulação ocorre nos grandes poetas e grandes artistas que eu admiro. Você citou aqui Picasso. Sem dúvida, ocorreu emulação em Picasso, mas também em vários outros pintores da época moderna. Você tem toda razão. Sem falar nos poetas, por exemplo, que frequentemente se referem a poetas gregos e romanos etc. Também, no Brasil, nós estamos o tempo todo emulando. Enfim, gostei muito do que você disse.

Uma outra questão – que também tem a ver com a nossa relação pessoal – seria a seguinte: poesia e filosofia são duas atividades muito diferentes, mas muito importantes. Percebo que muitos pensadores contemporâneos começaram a praticamente identificar as duas coisas. Parece-me que você não as identifica, mas tampouco as separa radicalmente. Você é capaz na verdade de criar fusões particulares entre elas. Aliás, foi, na verdade, você

que me estimulou a escrever o livro *Poesia e filosofia*, sendo o editor dele. Nesse livro, explico as razões pelas quais penso que essas atividades são muito diferentes uma da outra. É curioso isso, que haja em você esses dois aspectos que se encontram na sua obra e na sua maneira de pensar, essa semelhança e essa diferença entre poesia e filosofia.

EN: Realmente, já conversamos muito sobre isso. O convite para você participar da coleção foi fruto não só de nossas conversas, mas também de coisas que ouvi você falar em palestras e textos seus que li. Portanto, tem a ver também com minhas leituras e audições de seu trabalho. Ao mesmo tempo, há nisso uma questão muito minha. Na verdade, não uso muito o termo “poesia”. Prefiro o termo “literatura” para pensar essa temática. Sem dúvida, sinto bastante convergência entre o que penso e o que você diz, na medida em que reconheço as marcas diferenciais desses dois discursos, poesia e filosofia ou, como prefiro, literatura e filosofia – tendo a ver a poesia como parte da literatura. Tenho muitos ensaios sobre a questão literária, e também toda a minha tese de doutorado, *Derrida e a literatura*, é para pensar, a minha maneira, como lidar com a filosofia: para que serve o discurso filosófico, se realmente ele tem uma utilidade específica ou se o problema é outro. Em suma, me interessam todas essas questões que fazem parte da própria história da filosofia, o autoindagar-se do discurso filosófico. Com efeito, nas últimas décadas, literatura, filosofia e arte – eu colocaria a arte também nesse patamar de minhas reflexões – têm ocupado toda a minha vida intelectual e mesmo afetiva. Hoje sou apaixonadíssimo pela literatura, sou louco pela filosofia, sou fã das artes visuais. Não tenho mais distinção em termos de interesse e de afeto por esses discursos e práticas, aprecio igualmente todos eles.

Quando leio um texto filosófico, me sinto totalmente impregnado por aquele universo, me abrindo uma extensão imensa. O mesmo ocorre com a experiência literária, a experiência poética de ler um texto de Drummond, por exemplo, de ler um poema da Antiguidade ou um poema contemporâneo. Com a arte, acontece a mesma coisa, quando vejo uma instalação muito bem realizada, provocativa, ou quando assisto a um vídeo artístico.

O vídeo da Milena Flick a partir de meu livro *retrato desnatural*, que acabamos de ver, é belíssimo, apresenta uma performance com equilíbrio – as palavras e as imagens desse trabalho foram muito impactantes para mim. De modo que esses três territórios bem amplos, quase sem limites, filosofia, arte e literatura, ocupam minha vida intelectual e minha vida afetiva; eu não sobreviveria sem essas coisas. E grande parte de minhas amizades vem do contato com esses discursos.

No que diz respeito à relação entre poesia ou literatura e filosofia, acho que o gancho intelectual que encontrei para pensar sem criar um amálgama – creio que seu temor, Cicero, é do amálgama, achar que tudo é a mesma coisa, que poesia e filosofia se identificam plenamente – foi o seguinte: a filosofia e a literatura permitem pensar, abrem possibilidades de pensamento muito distintas uma da outra, percebe? Por exemplo, a forma de pensamento em poesia é muito distinta da tradição filosófica racionalista. Existem “n” tradições: as mais racionalistas, as menos racionalistas, as tecnicistas etc. Com as artes se dá a mesma coisa. Atualmente, há uma tradição gigantesca das artes que produz uma forma especial de pensamento, basta ver, no Brasil, os trabalhos de Cildo Meireles, de Adriana Varejão e de Tunga, entre tantos outros. O que sempre me interessa quando abordo esse tema, seja de modo inventivo, ensaístico ou oral, como estou fazendo agora, o que me interessa é a elaboração do pensamento, como a arte pensa de uma determinada maneira. Na literatura também: você não precisa de conceitos para criar a literatura; ela tem seus procedimentos tradicionais e inventa novos procedimentos o tempo todo. E, com isso, propõe formas de pensar o mundo e a existência. Já a filosofia trabalha sobretudo categorialmente, com instrumentos conceituais.

O que eu tento é de cada uma dessas áreas extrair algum tipo de pensamento, o pensamento do desconhecido, que tem uma relação com o outro, com as alteridades. Não me interessa uma produção demasiado saturada, com formas e temas repetitivos. Há manifestações na contemporaneidade muito elucidativas, seja na literatura, na filosofia ou nas artes. Não é porque é contemporâneo que tudo é anódino, como os críticos conservadores acusam. Há muita coisa relevante acontecendo hoje. Eu

diria que há muita produção desafiadora na contemporaneidade, assim como houve na modernidade do século XX e assim como houve na Antiguidade. É a questão do pensamento que me interessa: como cada uma dessas três esferas fomenta o pensamento, conectando-se umas com as outras. É exatamente o pensar diferencial, a abertura de pensamento, que importa. É por esse motivo que nomeio algumas obras como “literatura pensante” e “arte pensante”.

AC: Eu acho até que, nas suas obras, isso está bem claro: sobretudo em determinadas obras de ficção. Em *retrato desnatural*, por exemplo, há textos que são ficção, outros textos que, na verdade, poderiam ser considerados como ensaios e textos de ilustração. E todos eles incitam à reflexão. São textos realmente incentivadores do pensamento e que dialogam uns com os outros o tempo inteiro. Isso é muito interessante e é uma das grandes qualidades da sua obra. Agora, uma outra questão... Não sei como é que estão as coisas...

Wallysson Soares (WS): Pode ficar à vontade com o tempo.

AC: Eu ia dizer que você fez exatamente isso numa palestra na Academia Brasileira de Letras, uma excelente palestra sobre plantas. Como você chegou a esse tema? Você gostaria de falar sobre isso?

EN: É um estudo que venho fazendo há quatro anos. E um dos momentos mais importantes nessa investigação foi exatamente essa fala na ABL que você citou. Consegui ali sintetizar uma série de categorias, conceitos, exemplos etc., com que vinha trabalhando já há algum tempo. Para tentar explicar como cheguei às plantas, diria que, em 2000 aproximadamente, na verdade final de 1999, escrevi um ensaio chamado “O inumano hoje”, no qual reflito sobretudo a respeito dos animais, dialogando com pensadores franceses como Lyotard, Derrida, Deleuze e com a literatura de Clarice. Já então se esboçou a ideia do que Victor hoje lembrou em sua fala: uma literatura pensante é aquela que permite pensar o impensado

e até o impensável da tradição ocidental. Naquele momento, o nome que eu dava para esse impensado ou impensável era o “inumano”, que hoje prefiro chamar de “não humano”. Era basicamente uma reflexão sobre a questão da animalidade, o modo como os bichos foram rebaixados na tradição filosófica ocidental.

A tradição metafísica se preocupa mais com o humano em si, o que sem dúvida já traz uma riqueza imensa. Mas tento pensar o humanismo contemporâneo, o que seria o humanismo contemporâneo, não mais preso a uma ideia do Homem em sentido tradicional. Então eu fiquei alguns anos refletindo com Clarice e outros autores, como Rosa e Kafka, por exemplo, em que aparece a questão da animalidade. De algum modo, sintetizei isso no livro que publiquei em 2012. Aliás, foi um evento conjunto na Livraria Argumento, você lançou *Poesia e filosofia* e eu lancei *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Pois bem, nesse livro, reúno uma série de reflexões sobre a animalidade como vinha desenvolvendo, e também já há pelo menos dois subcapítulos sobre as plantas, principalmente em *Água viva*, de Clarice. Assim, a ideia de falar não só dos animais, mas também das plantas, está lá, consignada no livro de 2012.

Mas só formalizei de modo mais preciso há uns quatro anos a questão vegetal. Disse a mim mesmo: quero me dedicar às plantas, porque há algo de específico nelas. E é curioso, porque uma das coisas que mais me chamaram a atenção foi como as plantas são rebaixadas na tradição filosófica. Os animais são muito maltratados filosoficamente, por exemplo, em Descartes, que os considera meras “máquinas biológicas”, mas as plantas são mais ainda. O vegetal ou é ignorado como problema filosófico relevante, ou é considerado como não tendo vida autônoma. Essa discussão sobre a inferioridade dos vegetais precede Platão e Aristóteles. Uma das questões básicas é: as plantas têm alma (*psyché*)? Pensam? Têm sensibilidade? Dialogando com autores, sobretudo alguns filósofos e cientistas contemporâneos, como Michael Marder e Stefano Mancuso, e estudando a obra de artistas como Frans Krajcberg, que trabalhou com vegetais, e Burle Marx, que foi pintor e paisagista, fui levantando todo um material, escrevendo ensaios, fazendo palestras e colocando, assim, as plantas no

foco principal da atenção. Não trabalho com a ideia geral de Natureza, prefiro abordar algumas especificidades, só que essas especificidades são em si um mundo. As plantas são um universo vastíssimo. Era um assunto muito novo quando comecei, mas agora já há também pessoas trabalhando em diversos lugares.

Uma ideia fundamental é que existe não só o antropocentrismo, mas também o *zoocentrismo*, pois os animais sempre chamaram muito mais a atenção do que as fascinantes plantas. Agora mesmo estava lendo um ensaio recente somente sobre como as árvores se conectam na floresta. Imaginamos sempre na mata cada árvore em seu canto. Pois existe toda uma rede de comunicação, que alguém já comparou a uma espécie de *web* entre as árvores, uma rede altamente colaborativa. Já existem vídeos e filmes explorando isso. Há toda uma vitalidade das plantas por conhecer, que passam então a estar num primeiro plano que elas nunca ocuparam. Isso é tão mais importante porque estamos num momento trágico da humanidade. Temos florestas sendo destruídas no Brasil: a Mata Atlântica, a Floresta Amazônica, o Pantanal. Houve, então, uma convergência entre esse grande interesse pelos vegetais e o fato de agora as florestas estarem sendo destruídas cada vez mais, num processo que remonta à época da colonização portuguesa, com a derruba do pau-brasil em todo o litoral.

Minha pesquisa acabou tendo grande atualidade, infelizmente por péssimas razões. Isso tudo vai resultar num livro chamado *O pensamento vegetal*. Às vezes, coloco coisas no Facebook, desenho também, faço pinturas, colagens, escrevo ficção. A minha literatura, como foi mostrado aqui no colóquio, também reflete sobre a condição vegetal, de modo que meu universo se ampliou bastante com essa alteridade chamada planta. E isso envolve toda uma questão ética e política de máxima urgência. Sobreviveremos se destruímos as florestas com o projeto desse governo louco que está aí?!

AC: Essas eram as perguntas que eu já tinha preparado, porque, como a gente combinou, ia ser uma coisa muito breve, como você queria.

EN: Você pode fazer mais uma pergunta se quiser, não tem problema.

AC: Bem, dois conceitos que você usa e que sempre me interessaram são os da autoficção e da alterficção. Você poderia falar sobre isso?

EN: Meu trajeto literário recente começou com um grande equívoco; na verdade, fiz uma leitura um tanto precipitada da autoficção. É um conceito de Serge Doubrovsky, um escritor francês que, em 1977, publicou um livro intitulado *Fils*, no qual aparece pela primeira vez o termo “autoficção”. Existia toda uma discussão francesa sobre isso, que eu desconhecia e com a qual tive contato em 1997, quando estagiava como recém-doutor na Universidade Federal Fluminense e assisti a uma palestra sobre o assunto. Régine Robin, professora, intelectual e escritora franco-canadense, tinha publicado um livro a respeito, e fiquei muito impactado com sua apresentação. Anos depois, quando desenvolvi meu projeto ficcional, sobretudo com *retrato desnatural - diários 2004 a 2007* - livro para o qual você fez a orelha -, tento pôr em prática o conceito de autoficção, de maneira até certo ponto equivocada. A diferença básica entre autobiografia clássica e autoficção é que na autobiografia tem-se uma escrita da vida levando em conta o passado e as memórias verídicas do autor, enquanto na autoficção a escrita ocorre em relação ao presente - a pessoa se torna, de imediato, ator de seu próprio texto, ou “a(u)tor” como nomeio em *retrato desnatural*, ator e autor. O *retrato* era uma espécie de diário ficcionalizado, em que narrava fatos de meu cotidiano, misturado com poemas, pequenos ensaios, aforismas e outras coisas mais.

Depois que publiquei esse livro, escrevi ensaios sobre a autoficção e a alterficção, e aí no Brasil, se não me engano, a partir de 2007-2008, o tema virou moda. A autoficção entrou no jornalismo, autores brasileiros publicaram livros em que narravam suas experiências reais e atuais, como Tatiana Salem Levy, com *A chave de casa*, e Cristóvão Tezza, com *O filho eterno*, um grande *best-seller*. Uma coisa que logo percebi é que eu só poderia pintar a mim mesmo - o famoso “É a mim mesmo que pinto” de Montaigne, essa é uma epígrafe do *retrato desnatural*, e Montaigne é

minha fonte de inspiração sempre, com os *Ensaaios* –, que só me interessava retratar a mim mesmo a partir do outro, ou seja, a partir de uma *alterficção*.

Porque, de fato, grande parte da autoficção é muito chata, não passando de um exercício de egocentrismo, mas há exceções. É muito comum, na autoficção, o autor ou a autora utilizar a própria história para atacar alguém, uma esposa, um parente, um desafeto etc. Tenho horror a isso, não era o que me interessava. Me importava exatamente a possibilidade de, em diálogo com o outro, a partir do outro, reinventar minha própria vida. Desse modo, uma autoficção, como interpretei e interpreto ainda, só pode ser pensada a partir de uma alterficção, palavra formada por *alter* (“outro, diferente”, em latim) e ficção. Minha ficção é comandada pelos outros com que tenho ou tive contato. A autoficção como alterficção é uma invenção de si por meio do outro ou da outra. Todavia, a noção de autoficção que se tornou consensual, na academia e na mídia, nada tem a ver com “alterficção”, que é um neologismo meu. A autoficção normalmente se escreve como função do *autós*, “(eu) mesmo”, em grego, o *alter* aí é coadjuvante.

AC: Retomando uma coisa que você disse antes, não é verdade que o que considera como autorretrato, de certa maneira, não é o retrato da própria pessoa, mas o retrato da sua vida de leitura? Tem uma hora que você fala algo parecido, o que eu acho muito interessante e tem tudo a ver com o que você acaba de dizer. De fato, nós vamos fazendo escolhas através da própria leitura. E, por causa da leitura, vamos, de certo modo, configurando um autorretrato intelectual, um autorretrato de pensamento, que tem tudo a ver com isso. É uma forma de autoficção também.

EN: Através do autorretrato do outro, não é mesmo? O autorretrato que se faz pela leitura dos livros alheios, os quais de algum modo se tornam espelhos para o leitor.

AC: Verdade! Bem, uma coisa que eu disse que ia contar, mas não é provavelmente uma pergunta, é que nós nos conhecemos na Universidade

Federal Fluminense. O último lugar onde eu dei aula foi nessa universidade. Nos encontramos lá numa ocasião que eu não lembro exatamente qual era e, depois, nos reencontramos algumas vezes. Mas ficamos amigos mesmo quando nos encontramos por acaso no metrô de Paris. Você estava vindo de não sei onde e eu indo para não sei onde também. Sei que nos encontramos, marcamos um almoço no dia seguinte, e a partir daí a nossa amizade se desenvolveu muito. Foi um grande acontecimento.

EN: Graças a Paris! [risos]

AC: [risos] Mas é isso mesmo!

WS: Como que você está, Evando?

EN: Acho que agora está bom. Já temos mais de meia hora de conversa, vários assuntos foram abordados e mostraram como é nossa interlocução intelectual. Isso era o mais importante.

AC: Você teria alguma coisa que gostaria de falar fora das perguntas? Deixei de fazer alguma pergunta que seria interessante para você fazer um autorretrato intelectual?

EN: Eu mesmo? Não. Penso que meu autorretrato são os livros, são os desenhos que eu tenho feito e as relações que estabeleço de afeto, de amizade. Agradeço muito aos amigos, algumas pessoas sabem o momento difícil por que passei, e eu realmente me sinto muito honrado em estar aqui no encerramento do evento com você, querido amigo. Creio que não há nada mais importante para um intelectual, professor, escritor, artista, do que se sentir amado pelos amigos. Amigos até, hoje em dia, que você talvez nunca vá encontrar, somente pela internet, pessoas que moram do outro lado do mundo, então eu me sinto realmente privilegiado...

Costumo dizer que não sou um autor badalado, mas dei muita sorte de ter leitoras e leitores altamente refinados, como todos os que participaram

desse evento. Você foi um dos primeiros a escrever sobre o *retrato desnatural*, que era minha estreia literária. Então, meu autorretrato são essas pessoas que encontrei ao longo da vida. Hoje não prezo mais nada, Cicero, acima das relações de amor e de amizade que tive e tenho. Isso é parte essencial da minha obra, isso também é obra. Afeto para mim é obra! E a minha obra literária e ensaística, e agora visual, é um desdobramento desses afetos que eu tenho pelo mundo, pelas pessoas – o amor das plantas, dos animais, dos amigos e amigas, dos amores. Aliás, temos um grupo de grandes amigos e costumávamos nos encontrar regularmente antes da pandemia... Em suma, meu autorretrato é você, são vocês. Chamar de duas “belas falas” seria narcisismo extremado, mas realmente, conversar com você mais uma vez, ter esse diálogo, tão essencial em minha vida, é precioso. Esqueci de lhe dizer: aprendi e aprendo muito com você, Cicero!

AC: Como eu com você, o mesmo posso dizer de você.

EN: Que bom! Você me apresentou artistas como Caetano, como Marina e Adriana, foi de uma generosidade muito grande para comigo, então eu só tenho muito o que lhe agradecer, quero continuar por muito, muito tempo sendo seu amigo.

AC: Eu também tenho a agradecer a você da mesma maneira, não tem outra. Você não tem que agradecer mais do que eu a você, somos amigos por isso.

EN: Com certeza.

WS: Obrigado, Antonio, por estar aqui com a gente, por ter essa conversa com o Evando. Eu acho muito legal o Evando terminar falando de afeto, porque o que a gente mais viu nesses dias de colóquio, por parte das autoras e autores, de todo mundo, apesar do aspecto técnico digital, foi muito afeto, com um tom muito pessoal. Então, da mesma forma que afeto é obra para você, o colóquio também foi cheio de afeto, inspirado

por essa rede que você construiu de pessoas. Então, acho que foi ótimo esse tom do encerramento e gostaria de agradecer a participação de todo mundo que está assistindo à gente e fazendo vários comentários no chat, depois vocês dois podem conferir. É isso: com grande alegria, encerro então o colóquio. Agradeço novamente a toda a comissão organizadora, a todo mundo que participou, sejam os ouvintes, sejam os professores-palestrantes. E até a próxima!

AC: Até a próxima, agradeço também!

EN: Muitíssimo obrigado!

WS: Obrigado, Evando; obrigado, Antonio! Boa tarde para vocês!

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ana Kiffer | Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutorado-sanduíche com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) na Universidade de Paris VII - Denis Diderot. Lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade de Salamanca, na Espanha.

Andréia Delmaschio | Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Instituto Federal de Educação Tecnológica do Espírito Santo (Ifes) desde 1994, tendo se tornado professora titular em 2015. Desde 2008, leciona nos cursos superiores do instituto.

Cássia Lopes | Cronista, ensaísta, professora titular de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). É autora de vários livros, entre os quais *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, publicado pela editora Perspectiva, em 2012.

Eduardo Guerreiro B. Losso | Professor associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), membro do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (PPGCL) e bolsista de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Graduado em Letras pela Universidade Santa Úrsula, mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ, doutor na mesma área pela UFRJ/Universidade de Leipzig e pós-doutor com estágio na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Evelina Hoisel | Professora titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Fabíola Padilha | Professora associada de Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), instituição onde fez graduação em Letras e em Artes Plásticas e onde também obteve o título de mestra em Letras: Estudos Literários. É doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

François Weigel | Professor em Língua Francesa e Literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Fez mestrado em Literatura Comparada e em Études Brésiliennes, ambos pela Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Obteve o título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), numa cotutela com a Universidade Clermont Auvergne (UCA).

João Cezar de Castro Rocha | Professor titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em 1997, concluiu o doutorado em Letras pela UERJ. Em 2002, completou seu segundo doutorado, em Literatura Comparada, pela Universidade Stanford.

José Niraldo de Farias | Doutorado em Literatura Latino-Americana pela Universidade de Indiana. Professor associado 4 da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Tem experiência na área de letras, com ênfase em literatura latino-americana, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, surrealismo e cultura.

Maria Clara Castellões de Oliveira | Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Maria Esther Maciel | Professora titular de Teoria da Literatura e Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG até 2018. Atualmente, é professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literárias na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Masé Lemos | Professora associada de Literatura na Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutora em Letras pela Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3, com tese sobre a obra de Raduan Nassar, *Une poétique de l'intertextualité*.

Rachel Esteves Lima | Doutora em Estudos Literários - Literatura Comparada e mestra em Estudos Literários - Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ministra aulas na graduação e na pós-graduação.

raúl rodríguez freire | Doutor em Literatura. Professor adjunto da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso. Pesquisa sobre narrativa latino-americana contemporânea, crítica e teoria literária e transformações universitárias.

Roniere Menezes | Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu projeto de pós-doutorado sobre produções de arte e literatura no período da Política da Boa Vizinhança (Segunda Guerra Mundial) junto ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea (Pacc) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como professor da pós-graduação em Estudos de Linguagens, da graduação em Letras e do curso Técnico do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG).

Victor Coutinho Lage | Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da mesma universidade. Cofundador do *site* “errante, o Internacional Fora do Lugar” (errante.blog). Coordenador do grupo de pesquisa “Interpretações do Brasil e marcadores de discriminação em perspectiva global”. Editor-associado do periódico “International Political Sociology”.

Este livro foi composto na Edufba no formato 17x24cm.

As fontes usadas foram a Ashbury e Branding.

A capa e o acabamento foram feitos na Gráfica 3.

O papel da capa foi Cartão Supremo 300 g/m².

O papel do miolo foi Offset 75 g/m².

300 exemplares.

Cássia Lopes

Professora titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação de Literatura e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Autora do livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo* (Perspectiva, 2012).

Evelina Hoisel

Professora titular de Teoria da Literatura na UFBA e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP).

Victor Coutinho Lage

Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, ambos da UFBA.

Wallysson Francis Soares

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Pesquisa a obra de Evando Nascimento no doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

A coletânea *Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento* reúne os textos do Colóquio Internacional 60 anos de Evando Nascimento, realizado em agosto de 2020. Diante da excelência dos estudos apresentados por intelectuais de instituições nacionais e internacionais sobre a trajetória literária do autor, cujo caráter inovador, do ponto de vista tanto da escrita ficcional quanto das reflexões teóricas e críticas, tem contribuído para o pensamento contemporâneo da cultura, da filosofia e das artes, tornou-se fundamental a publicação desses ensaios sobre uma obra que representa marco relevante na cena cultural brasileira da atualidade.

Evando Nascimento é escritor, ensaísta, professor universitário & artista visual. Nasceu em 8 de agosto de 1960, em Camacã - BA. Graduiu-se em Letras pela UFBA, realizou o Mestrado na PUC-Rio e o Doutorado na UFRJ. Nos anos 1990, foi aluno de Jacques Derrida, na EHESS, e de Sarah Kofman, na Sorbonne. Ensinou na UFJF e na Université Stendhal, de Grenoble. Em 2007, fez um pós-doutorado em filosofia na Universidade Livre de Berlim. Publicou os livros de ficção *Retrato Desnatural*, *Cantos do Mundo* (finalista do Prêmio Portugal Telecom), pela editora Record, *Cantos Profanos* (Globo), *A Desordem das Inscrições* (7Letras) e *Diários de Vincent* (Circuito). Publicou, no Brasil e no exterior, diversos livros de ensaio, entre os quais, *Derrida e a literatura* (3ª. ed. É Realizações; edição argentina por La Cebra) e *O Pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (Civilização Brasileira), além de dirigir a Coleção Contemporânea: Filosofia, Literatura & Artes para essa última editora. Site: <http://www.evandonascimento.net.br/>.

A coletânea *Caleidoscópios: 60 anos de Evando Nascimento* reúne os textos apresentados no Colóquio Internacional 60 anos de Evando Nascimento: o Pensamento da Cultura – Literatura, Filosofia, Artes e Tradução, ocorrido em agosto de 2020. Várias vozes de intelectuais importantes participam deste livro, na construção de uma rede de intercâmbio de leituras, todas motivadas pela obra literária desse autor. Trata-se de um caleidoscópio de interpretações sob os mais diversos enfoques, com um profícuo campo de debate literário, na interface com outras linguagens artísticas e na exposição de pensamentos a partir de diferentes trabalhos desse escritor, ensaísta, artista visual e professor universitário.

ISBN 978-65-5630-255-3



9 786556 302553