



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

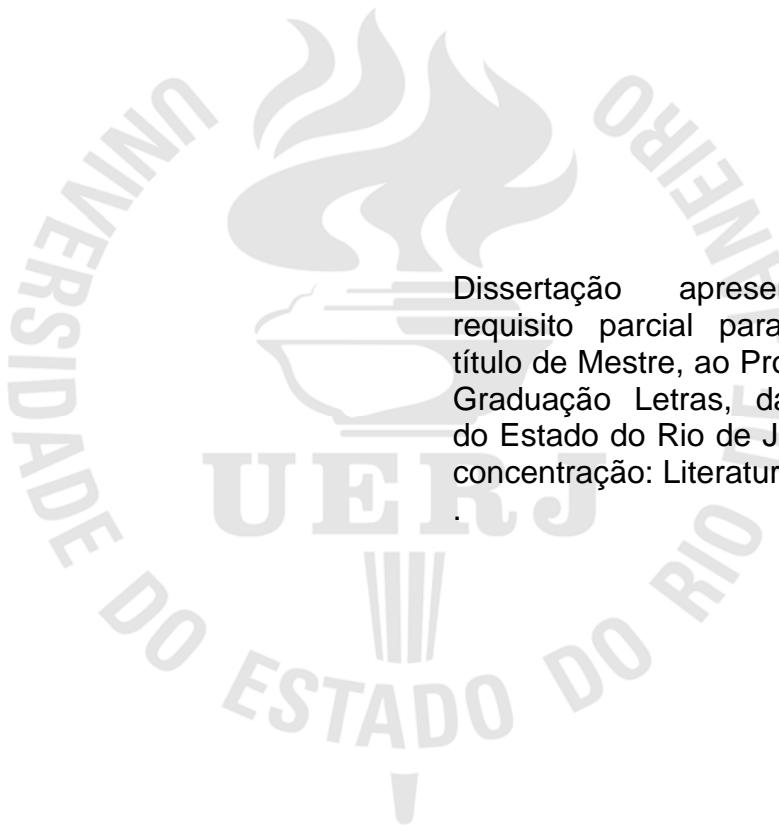
Juliana Carvalho de Araujo

**Os caminhos de *Os Caminhos do conhecer*:
um estudo sobre Angela Melim**

Rio de Janeiro
2012

Juliana Carvalho de Araujo

**Os caminhos de *Os Caminhos do conhecer*:
um estudo sobre Angela Melim**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M522	<p>Araujo, Juliana Carvalho de. Os caminhos de Os caminhos do conhecer: um estudo sobre Angela Melim / Juliana Carvalho de Araujo. – 2012. 92 f.</p> <p>Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Melim, Angela, 1952- Crítica e interpretação - Teses 2. Melim, Ângela, 1952-. Os caminhos do conhecer - Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica - Teses. 4. Poesia moderna – Séc. XX - Teses. 5. Literatura alternativa – Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Juliana Carvalho de Araujo

**Os caminhos de *Os Caminhos do conhecer*:
um estudo sobre Angela Melim**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dra. Maria José Cardoso Lemos
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^o Dr. Marcelo dos Santos
Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Aos meus amados pais,
Ao meu amor e
À minha luz-clara

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha muito querida orientadora, Profa. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara, pela paciência, pelo carinho e pela confiança a mim dedicados. Sua companhia nesses meus *caminhos do conhecer*, não só durante o mestrado, mas também na graduação, tornou possível este trabalho.

Aos meus pais adorados Eliane e Marco, que tanto amor me dedicaram, sem os quais nenhuma página de minha vida estaria escrita.

Ao meu amado Angelo, que sempre acreditou em mim, compreendeu-me e amou-me. Obrigada por segurar minha mão vida adentro neste delicioso caminho.

Às minhas lindas irmãs Mari, Bella e Dani, por trazerem à minha vida beleza, graça e dias ensolarados em pleno inverno.

À minha musa Angela Melim, sem a qual nada disto seria possível. Princípio de verão. Também às minhas queridas amigas Renata Ferreira e Paula Rosa, companheiras de Iniciação Científica e de vida. Juntas descobrimos Angela Melim e seus enigmas.

Sobretudo, ao Grupo de Pesquisa Corpo e Experiência, em especial, Fabiana Farias, Marcelo dos Santos, Leonardo Davino, André Masseno, Calina Fujimura. Amigos que me inspiraram e me ajudaram incansavelmente com dicas, longas conversas e exemplo de vida.

Às estimadas professoras da UERJ Ana Lúcia de Oliveira, Cláudia Almeida, Deise Quintiliano, pelas aulas de literatura que me fizeram viajar pelo séc. XVII, rir com *Le bourgeois gentilhomme* e amar com *Madame Bovary*.

Aos sempre amigos Fê, Danielle, Joyce, Bella, Nessa, Rafa, Daniel, Djalma, Cesar, pelas horas divertidas e plenas de alegria.

A Capes pela bolsa concedida.

Vi tanta coisa no mundo, tanta.
Mas continuo criança. Boba.
Os olhos espantados, abertos.
Sem criar casca.

Angela Melim

The long and winding road
That leads to your door
Will never disappear
I've seen that road before
It always leads me here
Lead me to your door

The wild and windy night
That the rain washed away
Has left a pool of tears
Crying for the day
Why leave me standing here
Let me know the way

Beatles

Abre a boca, Deusa

Angela Melim

RESUMO

ARAUJO, Juliana Carvalho de. *Os caminhos de Os caminhos do Conhecer: um estudo sobre Angela Melim*. 2012. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A partir do pequeno livro *Os caminhos do Conhecer*, publicado em 1981 pela Editora Noa Noa, esta dissertação procurou analisar os principais aspectos da obra da poeta Angela Melim, tal como pensar sua escrita, com relação à poesia contemporânea brasileira. Primeiramente, traçamos um breve panorama do contexto no qual surgiu a poeta, os ávidos anos 70, para em seguida entender o que foi a poesia marginal e qual relação Melim manteve com ela. Detivemo-nos, depois, na leitura e análise de *Os caminhos do Conhecer* e nas importantes questões que ele suscita, como, por exemplo, a relação entre sujeito e paisagem, o feminino na literatura, o tempo e o espaço literários, o ritmo, o gênero do texto etc. Usamos, para tal, os conceitos de (des)limites entre poesia e prosa (a partir de Agamben e de Masé Lemos), de gênero (segundo Derrida), de *outramento* (Evando Nascimento), de tempo (Maurice Blanchot), entre outros.

Palavras-chave: Angela Melim. Poesia Contemporânea. Poesia Marginal.

ABSTRACT

From the small book *Os caminhos do Conhecer*, published at 1981 by Editora Noa Noa, this dissertation tried to analyze the main aspects from the work of Angela Melim, such as thinking of your write, with relation to brazilian contemporaneous poetry. Firstly we trace a short panorama of the context in which the poetess raised, the avid 70's, in order to understand what were the marginal poetry and what relation Melim maintained with it. We detain ourselves, later, to the reading and analysis of *Os caminhos do Conhecer* and to the issues it evokes, such as the relation between the subject and the landscape, the feminine in literature, the literary time and space, the rhythm and the gender of the text. We used, for such, the concepts of limit(less) between poetry and prose (from Agamben and Masé Lemos), of gender (according to Derrida), of *otherment* (Evando Nascimento), of time de tempo (Maurice Blanchot), among others.

Keywords: Angela Melim. Contemporaneous Poetry. Marginal Poetry.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	CONTEXTUALIZANDO A GERAÇÃO DE ANGELA MELIM – A IMAGINAÇÃO NO PODER	11
2	A POESIA MARGINAL	20
3	ANGELA MELIM, MINHA SANTA	34
3.1	Um convite à viagem	36
3.2	As mulheres são 100 olhos	39
4	OS CAMINHOS DE OS CAMINHOS DO CONHECER	46
4.1	It's a long and winding road	53
4.2	Nas horas vagas, compreender melhor	56
4.3	Poesia disfarçada de prosa ou O céu quando entra em mim?	61
4.4	De(s)formar o olhar	67
4.5	Alcançando outras galáxias	69
4.6	Duas antigas	71
4.7	Uma carta humilde ou “A ideia do enigma”	73
5	CONCLUSÃO: CAMINHOS DE CONHECER AO OUTRO, O OUTRO E A SI MESMO?	76
	REFERÊNCIAS	81
	ANEXO A - Os caminhos do conhecer	85

INTRODUÇÃO

Daf, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada na certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente nova. (*Schoupenhauer*)
*Epígrafe do livro Tutameia*¹, de João Guimarães Rosa

Esta dissertação tem como proposta pensar a escrita de Angela Melim, poeta que surgiu na década de 70 e continua até os dias atuais produtiva. Melim é uma poeta com uma fortuna crítica bem pequena. Sobre ela, já escreveram Ana Cristina Cesar, um breve artigo intitulado “Angela virou homem”, em seu livro *Crítica e Tradução*; Flora Sussekind, no artigo “Desterritorialização e forma literária: Literatura contemporânea e experiência urbana”; e Ana Cristina Chiara, que escreveu *Angela Melim por Ana Chiara*, livro publicado pela EdUerj, coleção Ciranda de Poesia.

Trata-se, nesse sentido, de ouvir uma das vozes que ainda determinam e bastante nossas possibilidades de apreensão e reflexão da contemporaneidade, vozes que começaram a surgir num momento sintomático de nossa história, os intensos anos 70 e que buscaram romper com o pensamento hegemônico da cultura brasileira. Pretendemos então, aqui, pensar a trajetória artística da poeta Angela Melim, desbravando *Os Caminhos do Conhecer*, publicado em 1981 pela Editora Noa Noa.

Adorno diz em sua *Teoria estética* que “o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar” (ADORNO, 2008, p. 278). É exatamente este o motivo pelo qual a obra *Os caminhos do Conhecer* foi escolhida para ser lida nesta dissertação. Não pretendemos aqui explicá-la, “explicar significa reduzir ao já conhecido” (ADORNO, 2008, p. 274), mas percorrer os caminhos repletos de possibilidades na companhia de L.M., personagem da obra.

Este pequeno livro foi escolhido também pelo seu caráter enigmático, um livro que *não se deixa ler*. Parafraseamos aqui o escritor, professor e crítico literário Evando Nascimento, no seu texto “Retrato do autor como leitor”², a respeito de O

¹ ROSA, João Guimarães. Tutaméia: terceiras estórias. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

² Conferência pronunciada como abertura do evento XIII Congresso de Estudos Literários, XIII CEL, “Que autor sou eu? Deslocamentos, Experiências, Fronteiras”, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2011. Uma versão ligeiramente modificada foi lida num evento-lançamento organizado pela Academia de Letras da Bahia e pela Universidade

homem da multidão, de Edgar Allan Poe. Ele, por sua vez, cita um comentário dos alemães acerca do opúsculo *Horticultural Animae*, livro de orações bastante famoso no século XVI. “Er lasst sich nicht lesen” (“ele não se deixa ler”). Como bem disse Silviano Santiago, em *Singular e Anônimo* (SANTIAGO, 1989, p. 55), os chamados textos fáceis não são capazes de “impulsionar a linguagem ao infinito da travessia”, sua viagem é breve e passageira. A obra de Angela Melim exige um leitor atento, que se entregue sem reservas à poesia, exige também paciência e imaginação.

Paciência para as inúmeras releituras, pois, segundo Nascimento, “a melhor literatura é aquela que não se deixa ler, e quando concluimos a leitura somos assaltados por tantas dúvidas deixadas pelas passagens obscuras, que tudo o que podemos fazer é ansiar por um novo tempo de releitura” (NASCIMENTO, 2011, p. 17). Imaginação para se deixar levar pela história, criar nossos próprios caminhos, para, quem sabe chegar ao fim e, depois, “nas horas vagas, compreender melhor” (MELIM, 1981, p. 13).

Os caminhos do Conhecer suscitam questões importantes para entendermos melhor nossa contemporaneidade, tais como o caráter híbrido do texto, que ora parece poema ora prosa; os personagens, que parecem “borrões misturados ao vapor” (MELIM, 1981, 23.); a fragmentação do discurso, a relação entre sujeito e paisagem, o feminino na literatura, o tempo e o espaço literários, o ritmo e a gênero do texto etc. Para isso refletiremos também sobre a geração em que surgiu sua autora, os ávidos anos 60/70 e a poesia que estes jovens escreveram.

1. CONTEXTUALIZANDO A GERAÇÃO DE ANGELA MELIM – A IMAGINAÇÃO NO PODER

Quarenta anos se passaram e 1968 continua vivo em nossa memória e, para muitos, ainda é uma incógnita, como já previra Morin (VENTURA, 2008, p. 17): “Vão ser precisos muitos anos para se entender o que se passou”. Em um ano tão exaltado, tudo era questionado, tudo estava de pernas para o ar. Por isso, é fácil entender por que alguns repelem e outros veneram este ano mítico. Quem quer a estabilidade acima de todas as coisas, fecha os olhos para as injustiças e não encontra razões para falar sobre 68, ano que, segundo Zuenir, “ainda não acabou”. Mas de tudo o que se pode dizer deste divisor de águas, só não se pode considerá-lo um mal-entendido ou uma loucura coletiva. Ele foi a gota que faltava para o transbordamento dos sonhos reprimidos, da crença em um lugar mais justo e igualitário para se viver.

O mundo estava em ebulição. Todos os nervos pulsavam. Os Estados Unidos estavam imersos na Guerra do Vietnã e, com o assassinato do pastor e líder revolucionário Martin Luther King Jr., o país se agitou ainda mais; a Europa, tomada pelos protestos e revoltas estudantis. Já no Brasil a situação não era melhor: a ditadura cada vez mais endurecia, exercendo uma forte censura política e dura repressão policial.

Os protagonistas do lendário ano foram, sem dúvida, os jovens, heróis, que inspiraram o mundo. Acreditavam na força da imaginação – “A ação não deve ser uma reação, mas uma criação” (apud HAIZE, 2011) –, da política e, sobretudo, do amor. Tudo devia ser submetido à política: sexo, trabalho, sonhos, comportamentos, cultura. O amor e a política – ou a forma como os jovens exerciam a política, muitas vezes através da revolução – eram equiparados, em uma relação mútua de complementaridade, um combustível do outro, como denunciavam os muros de Paris: “Quanto mais eu faço amor, mais tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais faço a revolução, mais tenho vontade de fazer amor”.

O maior legado da geração solar foi, sem dúvida, o conteúdo moral. Eles talvez não tenham atingido seu objetivo primeiro – no Brasil, por exemplo, derrubar a ditadura –, mas venceram de alguma maneira: serviram de exemplo, ou lição, para toda uma geração.

Em um tempo de paixão e febre, acalentado pelos Beatles, Chico Buarque, Caetano, Glauber, Godard, Marcuse e tantos outros artistas, tudo devia ser contestado. Na rua eles se encontravam, em todos os sentidos: “A poesia está na rua”, “A política se dá na rua”, liam-se nos muros parisienses. Vida, arte e política se fundiam e tomavam um só corpo. “A arte está morta, liberemos nossa vida cotidiana.” A geração de Aquário fervia. As lutas que estes jovens travavam eram sempre contra o autoritarismo, o individualismo, o capitalismo, e muitos outros *ismos*. Contestar era a palavra de ordem.

Em 1968, o cinema brasileiro atingiu seu ápice criativo com Glauber Rocha e o lançamento de seu filme *Terra em Transe*, que tem como tema o poder político. Glauber lançava um olhar totalmente particular sobre as coisas, abrindo os limites para uma realidade muito mais ampla e fazendo das palavras de Cortázar as nossas para falar de Glauber – “com uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera” (CORTÁZAR, 1993, p. 151) e, através da improvisação, montava cenas geniais. Aliás, é a improvisação uma técnica muito cara aos artistas dos anos 70, como discorre Sally Barnes em “O corpo no poder”:

Se a improvisação levava em conta a liberdade de escolha e de ação, não obstante era qualquer coisa, menos anárquica. [A coreógrafa Trisha] Brown considerava a improvisação não como uma intuitiva rendição aos impulsos do corpo, mas como um plano racional para gerar a ação numa conformidade coesa (BARNES, 1999, p. 279).

A improvisação era valorizada pela vanguarda de 1960 principalmente por duas razões: simbolizava a liberdade e contava “com a sabedoria do corpo – com o calor da intuição cinética do momento” (BARNES, 1999, p. 279). Tal atitude não só eliminava as decisões cerebrais como também acentuava a criatividade, em vez de rejeitar suas imperfeições.

Glauber fazia um cinema totalmente único, com o modo glauberiano de ser, um cinema sujo e desafinado, além das regras, como já afirmara Maciel (1996). Ele atacava as normas gramaticais da tela, tornando-a cada vez mais direta. Seus critérios de seleção e qualidade eram revolucionários. Glauber acreditava que haveria uma revolução, uma efervescência no mundo cultural, e que a Bahia seria o berço desta mudança. E, em certa medida, ele estava certo. A terra “prometida” gerou João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Se Glauber queria mudar o mundo, José Celso não era menos ousado. Porém um detalhe os tornava diferentes: José Celso acreditava que para mudar o que o rodeava, era necessário, antes de tudo, mudar a ele próprio, ou seja, a mudança deveria acontecer no interior para depois transbordar e contagiar o outro, o lado de fora. Ele “acreditava que, para mudar a sociedade, tinha que levar ao indivíduo a consciência da necessidade de sua modificação” (MACIEL, 1996, p. 35).

O diretor José Celso Martinez Corrêa, através de seu teatro, apreendeu o espírito da época. Com a peça *O rei da vela* (1967), inaugurou uma nova fase do nosso teatro, do ponto de vista artístico e estético. A peça escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937 abandonou a fidelidade ao texto pela criação autônoma do espetáculo, assim abriu caminho para aceitação dos ideais libertários dos anos 60/70. Não só tivemos, com Glauber, o Cinema Novo, mas também, com José Celso, viríamos a ter um teatro novo. A peça, escrita pelo nosso caro modernista era comicamente delirante, com uma liberdade surrealista que a aproximava da alegre vanguarda europeia dos anos vinte.

O ideal libertário também foi vivido pelos hippies, que adotavam o amor livre e a não-violência. Eles “cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem” (VENTURA, 2008, p. 19). A geração de Aquarius ficou conhecida pelo seu estilo de vida nômade e em comunhão com a natureza, contra todas as guerras, negava os valores tradicionais da classe média e das economias capitalistas e totalitárias. Negava ainda o patriarcalismo, o militarismo, o poder governamental, as corporações industriais, a massificação – “A economia está ferida, pois que morra!” , o autoritarismo. O musical *Hair*³ (1979), do diretor Milos Forman, transmite com excelência toda a energia e paixão o clima que embalou estes jovens.

A revolução dos hippies era vivida por eles de todas as maneiras possíveis: roupas de cores vibrantes; músicas psicodélicas; festas ao ar livre; amor livre e sem distinções – “Amem-se uns sobre os outros”⁴ (lemas hippies escritos em muros parisienses) –; ideal igualitário de sociedade; meditação; uso de drogas com o objetivo de libertação da mente (transcender) – “O álcool mata. Tomem LSD” –; pacifismo; busca pelo prazer livre, tanto de caráter intelectual como sexual. Se no

³ *Hair* é foi lançado em 1979 nos Estados Unidos. No Brasil, o musical foi censurado na época de seu lançamento, sendo exibido somente alguns anos mais tarde, no início da década de 80. Dirigido por Milos Forman e com roteiro baseado em espetáculo homônimo da Broadway que fez muito sucesso no final de década de 60 e durante a década de 70, a peça foi também encenada no Brasil em outubro de 1969, tinha no elenco Marília Pera e Sônia Braga.

⁴ HAIZE, David. *Viva maio de 68!* Disponível em <http://davidhaize.wordpress.com/tag/maio-de-68/>. Acessado em 05 jan. 2012.

início dos anos 60, o intelectual era uma figura mítica de grande prestígio; nos anos 70, os hippies substituíram-nos pelos gurus, visto que valorizavam um pensamento de índole irracionalista, refutando o intelectualismo. Maciel relata, em seu livro *Geração em transe*, sua experiência com os hippies. Segundo ele, seus amigos hippies questionavam o porquê de sua biblioteca particular, o porquê de tanto conhecimento aprisionado. Alguns propunham rifá-la, outros, vendê-la. Era necessário *viver a vida; não pensar na vida*.

Voltando ao *Rei da Vela*, o público era surpreendido, desconcertado pelo caráter tropicalista da peça. O Brasil era encenado no palco, diante de olhares curiosos dos espectadores, tal como se via em *Terra em transe* de Glauber, e se ouvia em *Tropicália* de Caetano.

Oswald de Andrade foi o grande influenciador de Glauber, Caetano, Maciel, José Celso e de toda uma geração. Ele reunia todas as influências em um todo orgânico. O que o poeta paulista estabeleceu fora o modernismo e suas consequências, que “é tão fértil quanto o candomblé na Bahia. Aliás, a Bahia, quando encontrou Oswald, deu na explosão do tropicalismo. O modernismo, a antropofagia, o teatro do Oswald são uma riqueza que São Paulo ignora e que São Paulo tem” (CELSO em entrevista para a página eletrônica Teatro Brasileiro, 2009).

Para saudar a mais marcante revelação do ano de 1977, Maciel saudou Caetano: “boas-vindas, boa vida, Caetano. [...] Veio com suas peles, panos. Seu carnaval”. O baiano, influenciado pela música *pop* americana e diante do sucesso estrondoso da Jovem Guarda, deu uma guinada em sua carreira, explodindo no III Festival de Música da Record, com sua música, hino da juventude, *Alegria alegria*. Deste episódio para frente foi questão de figurino: deixou os cabelos crescerem e passou a usar roupas de estilo *hippie*. O tropicalismo nasceu.



Imagem 1: Caetano Veloso. “Eu organizo o movimento. eu oriento o carnaval”. Imagem e informações disponíveis em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acessado em 19 dez. 2011.

Maciel, em *Geração em Transe*, afirma que o tropicalismo pode ser considerado uma inovação ainda maior que a bossa nova, um verdadeiro movimento inaugurador, por abranger o comportamento individual, lançando um estilo de vida. O LP *Panis et circensis*, gravado por Caetano em parceria com Gilberto Gil,

Torquato Neto, Nara Leão, Os Mutantes e Rogério Duprat, também pode ser considerado um manifesto tropicalista.

O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que mexeu com o ambiente da música popular brasileira nos anos 1967 e 1968. Seus participantes formam um grande coletivo, cujos destaques foram os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor e compositor Tom Zé, da banda Mutantes, do maestro Rogério Duprat. Participaram do movimento tropicalista também a cantora Nara Leão, os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto, o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte.

Segundo o site Tropicália, um projeto de Ana de Oliveira patrocinado pela Petrobrás, pelo Ministério da Cultura e pelo Governo Federal, os tropicalistas deram um passo à frente no meio musical brasileiro, pois a música brasileira pós-Bossa Nova estava cada vez mais dominada pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. “Contra essas tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodélica e a guitarra elétrica.”⁵ Ao mesclar, em uma união vanguardista, o popular, o pop e o experimentalismo estético, as ideias tropicalistas impulsionaram não só a modernização da música, mas da própria cultura brasileira.

Os diálogos com as obras literárias de Oswald de Andrade ou as dos poetas concretistas deram a algumas das composições tropicalistas o status de poesia, compondo um quadro crítico e complexo do Brasil, “uma conjunção do Brasil arcaico e suas tradições, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista, com astronautas e discos voadores”⁶.

Segundo ainda o site Tropicália, hierarquias foram rompidas e o novo experimentado pelo Tropicalismo.

Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o Tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no País. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época.⁷

⁵ Disponível em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acessado em 19 dez. 2011.

⁶ Id., ibid.

⁷ Id., ibid.

Como resultado desta viagem psicodélica, discos antológicos foram produzidos, como a famosa obra coletiva *Tropicália ou Panis et Circensis*. No disco, entre outros artistas, estão Caetano – que grava com os maestros Júlio Medaglia e Damiano Cozzela – e Gil – que grava com os arranjos de Rogério Duprat e dos Mutantes. Nele, encontramos as canções-manifesto “Tropicália” (Caetano) e “Geleia Geral” (Gil e Torquato).



Imagem 2: Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado no ano de 1968. Disponível em <http://quartoverde.blogspot.com.br/2011/01/tropicalia-ou-panis-et-circencis.html>. Acessado em 03 jan. 2012.

De forma irreverente, a Tropicália transformou os critérios de gosto em voga, não apenas quanto à música e política, mas também quanto à moral, ao comportamento, ao corpo, ao sexo, à forma de se vestir, se pentear etc. “A contracultura hippie foi assimilada, com a adoção da moda dos cabelos longos encaracolados e das roupas escandalosamente coloridas.”⁸ Mas, antes de tudo, é importante lembrar que foi Hélio Oiticica quem criou o nome Tropicália, para uma obra em que pretendia recriar um mito da miscigenação brasileira.

O movimento tropicalista recebeu algumas críticas. Críticos como José Ramos Tinhorão acusavam as músicas tropicalistas de serem americanizadas, pela

⁸ Disponível em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acessado em 19 dez. 2011.

presença de guitarras elétricas – elas seriam, segundo eles, um efeito da colonização americana. Já no Festival Internacional da Canção de São Paulo, Caetano, inspirado pelo slogan do movimento estudantil francês “*Il est interdit d’interdire*”, interpretou sua célebre canção *É proibido proibir* e foi recebido agressivamente pelo público, sendo ferozmente vaiado. A vaia foi um ajuste de contas, da juventude careta, em relação à posição que o baiano assumiu quanto à música brasileira – aqueles jovens eram capazes de pendurar um pôster de Che Guevara na parede do quarto, mas conservar o velho comportamento moralista e opressor ensinado pelos pais, pela televisão etc. “Mas é isto que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar o amanhã [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada”⁹, contra-atacou o indignado baiano.

A revolução que Caetano propunha era, sobretudo, comportamental. Em 1968 *O ano que não terminou*, lemos sobre tal comportamento transgressor. Zuenir (2008) relata a fascinante chegada de uma “princesa” no “*réveillon da Helô*” (Heloisa Buarque de Hollanda). Maria Lúcia, atriz e esposa do cineasta Gustavo Dahl, vestida de calça de seda preta, modelo *patte d’éléphant*, cabelos que se abriam em mil cachos sobre a blusa de crochê prateada, sobreposta a um *collant* cor de carne, proporcionando uma perturbadora impressão de nudez aos seios. O corpo feminino sugeria seus mistérios, a revolução comportamental se infiltrava em todos os meios sociais. A bela atriz e o cineasta formavam o primeiro “casal moderno”, eles adotaram um casamento aberto, onde cada um podia manter relações sexuais extraconjugais, conquanto não se apaixonassem, ou seja, a infidelidade só não poderia suprimir a lealdade. Dominada a emoção – o ciúme –, a relação seria mais sólida. Se isso não acontecesse, era porque não valia a pena sustentá-la, já que a relação estaria baseada em laços de preconceito. Eram permitidas experiências existenciais, a liberdade aparentemente vencida a opressão. Mas ao ver sua mulher dançando com um homem do qual tinha ciúme, desferiu uma bofetada no rosto de Maria Lúcia. O casamento estava desfeito e com ele todo um ideal desmoronava. Como dar racionalidade à emoção?

O *réveillon da Helô* foi a vitrine das tensões daquele ano pulsante. Antônio Calmon, assistente de Glauber Rocha e uma das poucas pessoas sóbrias daquela

⁹ Disponível em <http://nonchalances.blogspot.com/2007/03/mensagem-para-nossa-to-aguerrida.html>, acessado em 19 set. 2009.

festa, disse que o que mais o impressionou lá foi uma menina que ficou boa parte da festa deitada no chão, gritando: “Eu quero trepar! Eu quero trepar!” (VENTURA, 2008, p. 31). A presença do palavrão nos salões de festa, na literatura, no teatro e, sobretudo, na boca de uma mulher era um fenômeno.

É exatamente neste momento crítico brasileiro que os jovens começaram a recusar a política cultural oficial preferindo os circuitos alternativos, como dizia em 68 o famoso cartaz escrito por Hélio Oiticica “Seja Marginal, Seja Herói”, exposto na conturbada temporada na boate carioca Sucata, onde Caetano, Gil e Mutantes realizaram um show em 1968, última fase do Festival Internacional da Canção. Lá ocorreu o famoso incidente com a bandeira nacional, que, supostamente, fora desrespeitada, segundo a ditadura reinante: durante o espetáculo, foi pendurada no cenário do espetáculo uma bandeira com a tal inscrição “Seja Marginal, Seja Herói”, com a imagem de um traficante famoso naquela época, o Cara-de-Cavalo, que havia sido assassinado de forma violenta pela polícia. Os militares alegaram também que Caetano teria cantado o Hino Nacional inserindo versos ofensivos às Forças Armadas. Isto tudo serviria de pretexto político para que os militares suspendessem a apresentação, prendessem Caetano e Gil, que, posteriormente, em 69, exilaram-se em Londres.

O movimento, libertário por excelência, portanto durou um pouco mais de um ano, reprimido pelo governo militar. Seu fim começou com a prisão de Gil e Caetano, em dezembro de 1968, após o episódio descrito. A cultura brasileira, no entanto, já estava marcada para sempre pela descoberta da modernidade e dos trópicos.



Imagem 3: Gal em visita aos amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, exilados em Londres, 1970 (Fatos & Fotos). Disponível em <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/fotos?page=2>. Acessado em 19 dez. 2011.

2. A POESIA MARGINAL

A poesia marginal, fruto do ambiente de medo e do vazio cultural provocado pelo sufoco da censura e pela repressão militar, pode ser definida como um acontecimento cultural que teve um significativo impacto, conseguindo reunir, em torno da poesia, jovens antes mais ligados a outros circuitos artísticos, tais como cinema, música, *cartoons*.

Os primeiros sinais desta poesia surgiram com os folhetos mimeografados *Travessa Bertalha*, de Charles Peixoto, e *Muito prazer*, de Chacal, ambos de 1971. Outras duas publicações importantes deste novo território foram *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão (1972), e a edição póstuma de *Os últimos dias de Paupéria*, de Torquato Neto (1972). A presença literária dos marginais na cena política da época é confirmada nos encontros Expoesia I, na PUC-RJ, e Expoesia II, em Curitiba, entre outros eventos (HOLLANDA, 1976, p. 11).

O termo marginal, ou como no trocadilho de Chacal, “magistral”, é ambíguo desde o início. Marginais da vida política do Brasil, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais ao cânone literário. Na literatura, livrinhos mimeografados começaram a surgir, enfatizando o caráter artesanal de suas experiências e subvertendo as bases da produção cultural em voga. Foi se criando uma espécie de circuito alternativo de edição e distribuição, resposta política ao conjunto de adversidades reinantes.

A presença de nossos poetas marginais na prática da produção, divulgação e comunicação de seus produtos, em tempos de “milagre econômico” e profissionalização das empresas editoriais, marcou, sem dúvida, um compromisso de viver poeticamente, o que resulta numa série de publicações desafiadoras, do ponto de vista das normas de produção daquele momento histórico. Esses poetas estavam determinados a não deixar o silêncio se instalar, defendiam uma poesia com nítidos traços antiliterários que se chocava com as experimentações eruditas daquele momento, recusando a literatura classicizante.

Os livros começam então a se multiplicar. Os próprios escritores acompanhavam de perto sua montagem, eles iam às gráficas, assistiam a impressão

e por fim, vendiam-nos nos bares, estabelecendo uma relação íntima, afetiva em sua compra e venda. A literatura criava um novo circuito e um novo público leitor, atingindo uma relação pessoal que abarca a própria linguagem da poesia. A irreverência desses poetas, em sua maioria jovens universitários, pode ser notada e apreciada no poema *Na festinha xic paparica-se o artista*, de Charles. Percebemos no poema imagens em oposição: o poeta consagrado *versus* o poeta marginal (Campedelli, 1995, p. 43).

Na festinha xic paparica-se o artista
na rua o escracho é total
a sabedoria tá mais na rua que
nos livros em geral
(essa é a batida mas batendo é que faz render)
bom é falar bobage e jogar pelada
um exercício contra a genialidade
(espacinho)
os mestres da vanguarda vem de complicar¹⁰
a gente vem de viver / brincar e anotar
chegou a hora
nem que seja para agitar a água
mexer a sujeira que descansa a tanto tempo
no fundo do co(r)po
palavra de poeta no papel
jornal¹¹

(Charles, editorial do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, nº 1. In Hollanda, 1982, p. 43).

Nota-se no poema acima uma crítica ao elaborado, ao complicado, aos formalismos da língua, ao arrumado, ao sistematizado, e também à vanguarda concretista. Encontramos em *Na festinha xic paparica-se o artista* um poema bem humorado que retrata o ponto de vista dos nossos excêntricos poetas. A poesia ganhou mais leveza com sua linguagem, a princípio, mais coloquial, que falava da experiência comum, com um perfil desprezioso e aparentemente superficial, mas que colocava em pauta o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão. Tudo isso encurtava a distância entre escritor e leitor, que não precisa mais ser um entendido de poesia para apreender seu significado. O poema apresentava uma dicção coloquial – processo que vinha desde Mário de Andrade –, em um registro cotidiano quase em estado bruto. Literatura e vida se fundem nos famosos poemas marginais. Como bem dizia Cacaso: “A vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida...”.

Charles expressa no poema

¹⁰ Referência ao rigor dos concretistas (Campedelli, 1995, p. 43).

¹¹ Popularização (CAMPEDELLI, 1995, p. 43).

Olha a passarinhada
 Onde?
 Passou.
 (CHARLES, apud HOLLANDA, 1982, p. 101)

que a “poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado” (HOLLANDA, 1982, p. 101). Surgiu uma nova forma de representar o mundo, diferente da intelectualizada, característica das vanguardas. O que se tem é uma valorização do instante-já. Queria-se viver a vida e não pensar a vida. As mudanças se dão não com o intuito de tomar o poder, mas de questioná-lo. Através da leitura poetizada da vida cotidiana, o poeta reforçava o caráter transitório do dia-a-dia, ressaltando sua *momentaneidade*.

Encontramos nestes poemas uma pressa de viver, viver a mil, viver tudo – “A verdade é que vivo a mil/ sonhando a morte em azul anil” (CÂMARA, apud HOLLANDA, 1976, p. 168). Uma poesia que buscava emoções, vivia “tranquilamente todas as horas do fim” (NETO, *Cogito*, apud HOLLANDA, 1978, p. 54). O cotidiano passou a ser “a musa inspiradora dos poetas”, transformando-se ele mesmo em matéria bruta da poesia.

A *Geração mimeógrafo* questionou os padrões estéticos estabelecidos, ela era, sobretudo, contra: contra as portas fechadas da ditadura, contra o discurso organizado, contra os formalismos da língua, contra a poesia tradicional. Na medida em que os poetas marginais criam poemas antagônicos em relação aos recursos poéticos até então em voga – os recursos vanguardistas – e questionam o conceito de poesia, procuraram se aproximar da comunicação visual, explorando a palavra em várias dimensões. No entanto, os poetas marginais não faziam uma poesia construtivista, eles refutavam a poesia dos concretistas. O caráter vivencial privilegia um discurso mais pessoal e afetivo, o que implica, conseqüentemente, o abandono de uma expressão intelectualizada.

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz - se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário. (HOLLANDA, 1976, p. 8)

Esta atitude dos artistas, retomada dos primeiros modernistas, fez voltar a poesia à rua, levando-a ao público, assim como foi em relação à música, com o surgimento dos Festivais da Canção e do Tropicalismo. A desierarquização da poesia restabelece o elo entre poesia e vida.

Foram lançados folhetos mimeografados, livros artesanais, livros-envelopes, pôsteres, cartões-postais, cartazes, varais de poesias, muros e paredes escritos em versos... “até mesmo uma torrencial chuva de poesia que inundou o centro de São Paulo, no dia 4 de dezembro de 1979”¹². Os marginais ganharam algum espaço nas ruas, teatros, exposições, venderam de mão em mão sua poesia, tudo isso com “Artimanha”, fusão de manha & arte. A primeira artimanha foi feita no muro de Ipanema, em outubro de 1975. Em janeiro de 1976, o MAM RJ foi palco da Artimanha II, com o objetivo de apresentar o *Almanaque Biotônico Vitalidade* à sociedade. O evento reuniu poetas, músicos, atores, artistas plásticos, técnicos de som e luz e outras pessoas sem especificações que foram chamadas de artimanhosas e manhosos. Segundo Fernanda Teixeira de Medeiros, professora e pesquisadora da UERJ,

As *Artimanhas* foram um tipo bastante peculiar de performance poética criado e apresentado entre os anos de 1975 e 1979 pelos componentes de um grupo que se constituiu em 1972, no Rio de Janeiro, de formação mista, a Nuvem Cigana. Os poetas da Nuvem são aqueles em quem mais comumente se pensa quando se fala de poesia marginal: Chacal, Charles, Ronaldo Santos, Bernardo Vilhena – daí a grande representatividade da Nuvem na literatura dos anos 70. (MEDEIROS, 2004, p. 11)

Sobre o mito fundador da *Artimanha*, leremos dois depoimentos colhidos por Fernanda Medeiros e publicado em seu artigo “Afiml, o que foram as *Artimanhas* da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural”. Em 1975, na antiga Livraria Muro, localizada no Rio de Janeiro, Chacal, sobre uma feira de artes que lá aconteceu durante três dias, expressou sua vontade falar os poemas, mas não sabia como fazer, como vencer a timidez e o estigma da “carefice da poesia falada”. Leiamos Chacal:

E foi muito gozado porque logo a primeira atração foi um áudio-visual do Cacique de Ramos, um trabalho do Carlos Vergara com fotos do bloco e o som era a bateria do Cacique, e o Bernardo operando isso. E aí quando começou nós já estávamos de Alert Limão, que era a bebida oficial das Artimanhas, uma batida de limão incrementada, eu já tinha tomado umas três ou quatro... Quando eu ouvi aquilo, eu acho que eu nem tinha visto ainda o áudio-visual, eu ouvi batendo aquela coisa da bateria, uma coisa meio de transe mesmo, e aí eu falei pro Bernardo, “Bernardo, eu vou entrar, eu vou entrar”. E era assim, as pessoas sentadas no chão ou em pé no escurinho da galeria, no meio da galeria, o projetor de slides e tal, era uma coisa bem rústica, e eu falei “Bernardo, eu vou entrar, vou entrar” e de imediato entrei e falei o “papo de índio”, o poema “Veio uns ômi di saia preta/ cheiu di caixinha e pó branco/ que eles disserum que chamava açucrí...” que tinha tudo a ver com a coisa do Cacique, mas que veio assim, tudo assim meio aleatório. E ato contínuo começou

¹² Heloísa Buarque de Hollanda. Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559>. Acessado em 22 dez. 2011.

a aparecer aquela coisa do rastilho, ali eu comecei a perceber a coisa do rastilho que já tinha acontecido com o mimeógrafo. E ali a poesia falada também foi a mesma coisa. Eu falei o “papo de índio” e daqui a pouco veio um com um turbante, vem outro e fala, todos do pessoal da Nuvem, que nem eram os poetas mesmo, mas todos os poetas falaram também. (MEDEIROS, 2004, p. 19)

Segundo Fernanda Medeiros, o relato acima, uma espécie de mito fundador da *Artimanha*, possui traços que fazem lembrar uma experiência ritualística: a presença do grupo no escuro – da galeria –, o ritmo – do Cacique de Ramos –, o transe – três ou quatro copos de Alert Limão, o sacrifício – cujo emblema percebemos no famoso poema de Chacal “papo de índio”.

Tal como aconteceu com a poesia falada, o mimeógrafo também virou moda entre os poetas da geração marginal. Vejamos dois livros de Angela Melim, um deles – *Os caminhos do Conhecer* – publicado pela Noa Noa, livraria, da própria Melim, onde muitos poetas marginais se reuniam na década de 70.

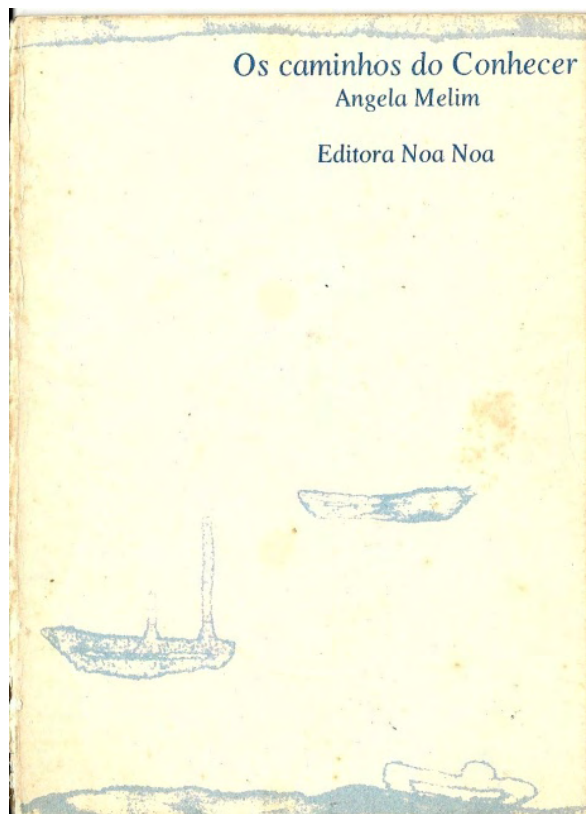


Imagem 4: *Os caminhos do Conhecer* de Angela Melim, imagem nossa.



Imagem 5: *Vale o escrito*, de Angela Melim, imagem nossa.

Os livros acima são exemplos da produção artesanal. São eles: *Os caminhos do Conhecer* (1981) e *Vale o escrito* (1984), ambos de Angela Melim. *Vale o escrito* tem uma interessante edição: cada poema é publicado em fonte verde em uma lâmina branca; no verso de cada lâmina, em fonte vermelha, vem escrito o título do livro, a autora, no caso, Angela Melim, e o título do poema. As lâminas são guardadas em uma capa branca que funciona como uma espécie de estojo destas lâminas, que não são numeradas, aceitando qualquer ordem de leitura.

O *Almanaque Biotônico Vitalidade* foi um jornal de contracultura cheio de talentosos *porralocas*, tal como foram denominados os ‘desbundados’ pelas gírias da época. Na capa, as caras de vários “bichos-grilos” – os hippies – por muitos desconhecidos. Ele continha quarenta páginas de poesia, experimentos textuais e grafismos.

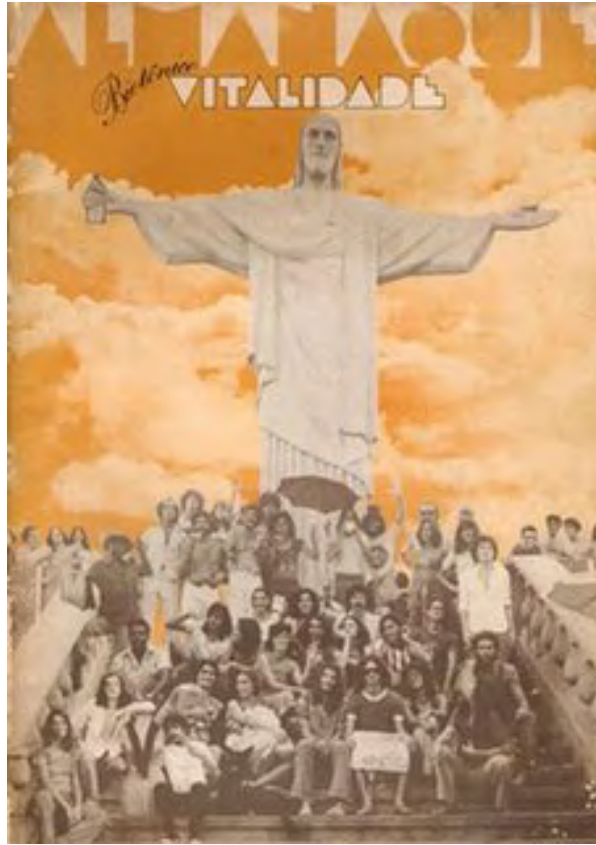


Imagem 6: Capa do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1977. Disponível em http://4.bp.blogspot.com/_zpKcFlqUL6E/SGAkAoBzdKI/AAAAAAAAAAG/kevgQtb5Cv8/s320/almanaque_capa.jpg. Acessado em 19 set. 2009.

No editorial-apresentação, continha os seguintes versos: “(...) essência de energia pura,/ o biotônico vitalidade/ é composto de raízes,/ folhas e frutos plenos./ (...) É muito eficaz nos casos de desânimo geral”. O Biotônico vitalizava em um tempo que a ditadura tudo denegria. Inclusive, este título serviu também para o artigo de Heloísa Buarque de Hollanda: “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70”, publicado em seu livro *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde — 1960/70*, em 1980.



Imagem 7: ¹ Página do *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Disponível em http://1.bp.blogspot.com/_zpKcFlqUL6E/SGAKUWOxFkI/AAAAAAAAAAo/KFZHYY6WvdA/s320/aImanaque_resende_vilhena.jpg. Acessado em 19 set. 2009.

O Almanaque seguia a estrutura de uma bula de um remédio bom “para a cabeça”, o editorial apresentava indicações, contraindicações e posologia. Indicado “contra a inércia, contra a lei da gravidade, contra a contrariedade”. E ainda, confirmando sua vocação, “contra a cultura oficial”. Um remédio que “não deve ser ministrado àqueles que propõem a morte como única forma de vida”.

O Almanaque continha nomes como Torquato Neto, Chacal, Charles e outros que passaram para a história como “poetas marginais” e trazia poemas-notícia que não caducam, como a que foi publicada na página 7, autoria de Torquato Neto: “o Rio é lindo/ o pão daqui é uma pedra de/ açúcar,/ a carne não sangra o corte não/ dói/ tudo se esquece/ o morro está infestado de bandidos/ e ratos/ tem um quartel da polícia no/ fim da escadaria/ à direita/ que jeito?!/ o nome é Santa Marta/ um beijo”. Tanto o poema de Torquato quanto a página abaixo do *Almanaque Biotônico Vitalidade* possuem um cunho político, existir passa a ser sinônimo de resistir, tal como vemos abaixo:

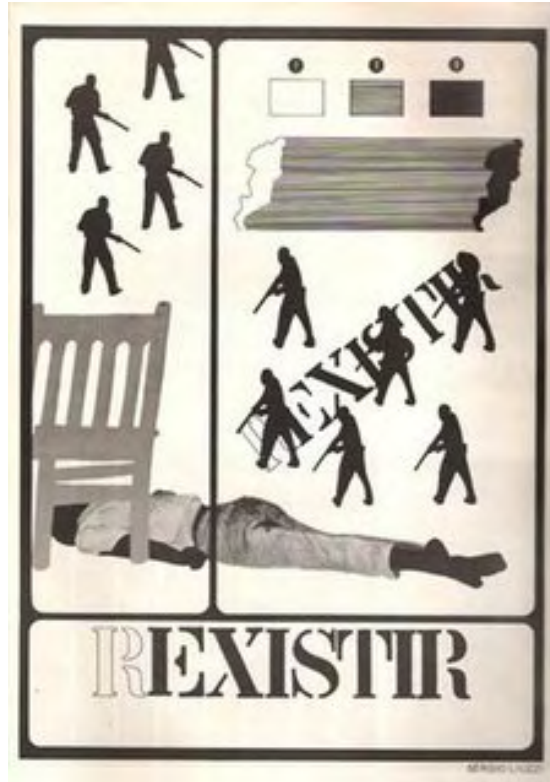


Imagem 8: Página do *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Disponível em http://3.bp.blogspot.com/_zpKcFlqUL6E/SGAkGAdMY8I/AAAAAAAAAAw/z0leKhNupxM/s320/alm anaque_liuzzi.jpg. Acessado em 19 set. 2009.

Refletindo a cultura dos anos 60 da produção grupal e cooperativa, os poetas marginais investiram na sua tática das coleções, associação episódica que lembrava um agrupamento ocasional típico de festas e lazer. A ideia da prática poética era tida pelos marginais como um instrumento para novas formas de experimentar a vida.

Nesta época, surgem também inúmeras revistas. Paulo Leminski já dizia:

Os maiores poetas dos anos 70 não são gente, são revistas. Revistas pequenas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, onde a poesia e os poetas se acotovelam. Em comum: a auto-edição (*samizdat*), todo mundo juntando grana para comprar a droga da poesia (apud HOLLANDA)¹³.

Como exemplo dessas revistas, podemos citar o *Almanaque Biotônico Vitalidade* (publicação oficial do grupo Nuvem Cigana), do pôrno *Jornal Dobrável*, do *Cordelurbano*, *Balão* e *Orion* (RJ), de *O Saco* (CE), *Tribo* (Brasília), *Silêncio* e *Protótipo* (MG). Em 1976, a poesia marginal entra em discussão nas universidades com a publicação de *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, incrementando a polêmica acerca do anteprojeto marginal, com uma grande

¹³ LEMINSKI, Paulo. Apud HOLLANDA, disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559>. Acessado em 5 jan. 2012.

repercussão na imprensa. No ano seguinte, o poeta Claudio Willer punha os marginais em evidência com a organização da Feira Poesia e Arte, uma comemoração de grande porte aos 55 anos da Semana de Arte Moderna. O evento tem espaço no Teatro Municipal de São Paulo.



Imagem 9: Capa da Revista *Navilouca* de 1974. Disponível em http://2.bp.blogspot.com/_zQ5-PkjsaRA/RuM69barn6I/AAAAAAAAAL0/4aJZKCmX5s/s400/tropicalia_f_023+navilouca.jpg. Acessado em 19 set. 2009.

Já em 1978, são três os eventos que marcam a definitiva entrada dos marginais nos mais inesperados espaços: a poesia marginal é tema do encontro oficial da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC); ela é objeto da exposição “Poucos e raros – retrospectiva da produção independente”, no Museu de Arte de São Paulo (MASP); e do evento Mostra Nacional de Publicações Alternativas na Casa do Estudante Universitário (CEU), no Rio de Janeiro. Como explicita Heloísa Buarque de Hollanda:

A dicção e o tom de transgressão da poesia marginal e suas táticas de produção e comunicação trouxeram um saldo inesperado, ainda que inevitável: o questionamento da própria noção de valor literário. E, com ele, a abertura de novas fronteiras para a experimentação de uma enorme variedade de estilos, dicções, novos campos de expressão e posicionalidades políticas e culturais no trato poético. [...] A emergência desta poesia descartável e “alienada”, sem aparente projeto estético ou político, não veio sem conflitos, provocando uma forte reação negativa da crítica e dos teóricos da literatura. A própria História, entretanto, pode nos surpreender: hoje, a poesia marginal é reconhecida pela historiografia literária como a expressão, por excelência, da poética dos anos 70 no Brasil (HOLLANDA)¹⁴.

É desse período a redescoberta da oralidade na poesia. Segundo Fernanda Medeiros, “nos 60 e 70 a poesia assumiu um *modo de existência performático*, querendo-se mais do que escrita e livro, almejando o caráter de acontecimento”. (MEDEIROS, 2004, p. 14). Esta performance de poesia tem um caráter, sem dúvida, político: o poeta enfrentando o mercado, a poesia se tornando um acontecimento, gerando comoção, muitas vezes engajada com grandes causas, como a Guerra do Vietnã. “O ressurgimento da natureza oral do poema parece ser correlato de um estado em que estética e política excitam-se mutuamente” (MEDEIROS, 2004, p. 16). Ilustremos esta oralidade com Chacal, poeta da geração marginal.

Em um debate no Museu de Arte Moderna, em 75 talvez, nosso doce tuxaua Cacaso deitava cátedra sobre a Poesia e um cara na platéia, não se contendo em cima dos sapatos (apertados), interrompeu: se poesia é vida, viva a poesia. E saiu brandindo versos. Esse cara era eu, metendo os pés pelas mãos, mas... o que era cátedra, virou récita (CHACAL, apud HOLLANDA, 2001, p. 173).

Arnaldo Jabor afirma ter visto, nos versos de Chacal, “por entre tintas de hippies e olhos negros de punks, uns fragmentos de Brasil e de esperança, uma inocência perdida e achada de novo, uma coisa meio Rimbaud” (Hollanda, 2001, p. 172). Chacal foi um dos fundadores do Circo Voador, no Rio de Janeiro, e, hoje, é produtor e mestre de cerimônias do Cep 20.000, evento de poesia que, desde 1990, revela novos talentos no cenário carioca.

O viajante da *Navilouca* resume bem o espírito daquela época em que os jovens questionavam tudo:

Naquela época (1976), havia cultura, nós éramos contra. Mais importante era a rua com suas infinitas possibilidades de incêndio. Nas esquinas, nos teatros, no corpo-a-corpo, no boca-a-boca, a poesia, ou a palavra poética, política, pirada, tarada, estava no ar. Era divertido, perigoso e necessário. Por quê? Ninguém sabia. Talvez para fugir do dia-a-dia sinistro, para apreender na estrada e relatar mais adiante, para se divertir, talvez pelo simples desejo de provocar a ordem e a segurança pública (CHACAL, apud RODRIGUES & MAIA, 2007, p. 173).

¹⁴ HOLLANDA, disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559>. Acessado em 5 jan. 2012.

No poema “Papo de índio”, de Chacal, podemos perceber a influência oswaldiana. A referência ao movimento antropofágico, de Oswald de Andrade – pelo qual aproveitamos o que vem de fora, o elemento estrangeiro, porém, antes, digerindo-o, o que não servir, descartamos – é clara, “Aí êles insistirum e nós comemu êles”.

Papo de índio
 Veio uns ômi di saia preta
 cheiu di caixinha e pó branco
 qui êles disserum qui chamava açucri
 Aí êles falarum e nós fechamu a cara
 depois êles arrepetirum e nós fechamu o corpo
 Aí êles insistirum e nós comemu eles.
 (CHACAL, apud HOLLANDA, 1976, p. 175)

O erro de português foi muito valorizado por Oswald, ele propunha “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”¹⁵. Ele almejava a uma língua genuinamente brasileira, espontânea, a língua que estava na boca do povo. Oswald repelia o verso, a escrita mecânica e artificial, afinal “só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano”¹⁶.

Em outro plano, percebemos que o erro de português ia bem além do ortográfico, da escrita que emula a linguagem coloquial nos versos do modernista, o erro está também no plano das ideias, das atitudes lusitanas de querer moldar o índio de acordo com as concepções europeias. Afinal, “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”¹⁷.

Oswald de Andrade propôs muito mais que a mera destruição, propunha a construção de uma poesia para o povo, uma poesia de sugestões, uma “poesia comprimido”, enxuta, “com a contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 1990).

¹⁵ ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In *A utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990.

¹⁶ Id., *ibid.*

¹⁷ ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago”. In *A utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990.

Com Chacal o homem comum, o falar cotidiano, cheio de erros, são postos no centro do palco mais uma vez. Em *Papo de Índio*, o desvio é evidente, pois ao cometer um “erro” ortográfico, o autor desprezime a língua coloquial, abolindo a linguagem normativa, visando a uma língua natural, tal como Oswald dizia. Como disse Barthes, em *S/Z*, “a Literatura é uma cacografia intencional” (BARTHES, 1992, p. 43). Não há erro ortográfico quando há intenção de desvio da norma, quando há intenção de transgredi-la.

Em relação ao conteúdo, o poema é polissêmico, já que aponta para um nível de significação além do que está escrito. Tal como um bom poema deve fazer. Ele faz o leitor ver além do que está escrito, transportando-o para outras camadas da realidade. Entendemos as menções exteriores do *Papo de Índio* quando levamos em conta a época em que foi escrito, em plena ditadura militar, compreendemos as menções anteriores quando temos uma leitura de Oswald de Andrade e suas propostas antropofágicas. Através da polissemia, conseguimos enxergar o protesto contido no referido poema, percebemos seu propósito, de ir contra o autoritarismo de um sistema que censurava tudo que o questionava. Através da exploração da linguagem como arma, os poetas marginais lutaram contra a ditadura.

Observamos este engajamento político da poesia marginal quando percebemos que os “ômi” a que Chacal se refere em *Papo de Índio* não são somente os padres que vieram colonizar os índios, este não é somente um episódio de mais de 500 anos. Essa dominação era bem mais recente, referia-se aos ditadores que impunham uma cultura outra, uma vontade outra, eram também os militares, a polícia, ou como eles eram conhecidos na época, os ômi.

A resistência no poema é mais recente que a indígena, é também mais firme, já que quando “falarum e nós fechamu a cara/ depois êles arrepetirum e nós fechamu o corpo/ Aí êles insistirum e nós comemu êles” (CHACAL, apud HOLLANDA, 1976, p. 175). Não é o ato de comer que conta neste poema, mas a vontade de contradizer a dominação vigente até então.

Na medida em que o poeta marginal recupera a modernidade, valorizando a alegoria, rompendo fronteiras entre o mau e o bom gosto, entre o que é erudito e o que é popular, nacional e estrangeiro, ele recria a linguagem antropofágica, de recusa dos bons comportamentos, linguagem de deglutição de tudo para uma devolução renovada, digerida e por isso, modificada. Linguagem rebelde de jovens, que não engoliam mais as ideias prontas, era preciso digeri-las, para então criar

suas próprias ideias, eles não aceitavam o falso arrumadinho, não se identificavam com a farsa social. Cacaso faz um comentário bastante pertinente a respeito do poema *Papo de índio*. Assim disse ele:

Tanto no assunto como na forma de expressão, revela bem a atitude de desconfiança que lhe é subjacente e a partir da qual os terrenos e valores vão sendo demarcados. O 'ômi di saia preta' – civilizado e civilizador – é tematizado pela linguagem de quem o devorou, e que encarna, em ato, o modo de ver e de falar do primitivo, configurando um ritual completo de antropofagia.¹⁸

A poesia marginal foi, então, uma poesia de ruptura, descontraída, de tom coloquial e cotidiano, em um modelo enxuto de expressão. Eles estavam em busca, em plena ditadura militar, de uma vida recheada de emoções e aventuras, conquistando corações e mentes por onde passavam, e, certamente, causando muito burburinho, como tudo o que é novo provoca. A poesia marginal talvez seja “como se todos estivéssemos escrevendo um poema a mil mãos”¹⁹, como escreveu Cacaso.

¹⁸ BRITO, Antônio Carlos de. “Tudo da minha terra: bate-papo sobre a poesia marginal”. In: Bosi, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira – temas e situações*. p. 139. In Campedelli, 1995, p. 45.

¹⁹ CACASO apud BARROS, Carlos Juliano. *Repressão política e rebeldia inspiraram poetas alternativos*. Disponível em

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=234&breadcrumb=1&Artigo_ID=3672&IDC_ategoria=4018&reftype=1. Acessado em 05 jan. 2012.

3. ANGELA MELIM, MINHA SANTA²⁰

Angela Melim nasceu em Porto Alegre, em 1952, e com apenas um ano de idade, veio morar Rio de Janeiro. Por seu padrasto ser diplomata, Angela viveu dois anos e meio em Moscou, três anos em Nova York e depois foi morar com seu pai em São Paulo. Casou com um paulista, mas o casamento não durou muito. Angela também morou em Londres durante algum tempo.

Desde o colégio interno a poeta existe em Angela, mas seu primeiro livro *O vidro O nome* é de 1974. Em entrevista à Ana Chiara, em 27 de novembro de 2008, Angela falou sobre a sua paixão por escrever: tudo que ela sempre amou foi ler e escrever. Era isso que queria para a vida, ser poeta. No programa de rádio *Nas ondas do Rio*, produzido pelo LerUerj, Angela explicou sua relação com a poesia. Para ela, ser poeta é uma maneira de viver, de ver as coisas, de procurar os diferentes ângulos dos objetos.

O poeta, para ela, é aquele que tem a experiência da vida, aquele que vive, que tem a experiência cotidiana das coisas, que transforma o comum em incomum. Deslocamento. Troca de dimensão. *Possibilidades...* Angela Melim é uma poeta absorva no “gosto das coisas” – “Uma laranja/ diminutivo/ sopinha quente/ um sorriso/ uma boa chuva”, afinal, “que boa a mão da idade”! (MELIM, 2006).

Na entrevista de Ana Chiara com Angela Melim (MELIM, 2008), a poeta cita Hilda Hilst, para a qual “não existe boa literatura alegrinha”. Segundo Melim, deve-se viver e comportar-se de acordo com as experiências vivenciadas. “Eu acho que tudo que é de fora pra dentro” (MELIM, 2008). Isso ocorre, por exemplo, com a comunidade de destino das gerações. Na citação abaixo, Melim vai tocar no assunto geração marginal e vai falar sobre a relação que teve com esta geração.

Você dá uma data, onde aquelas pessoas viveram, e alguma coisa em comum em comportamento, mas a gente absorve o que é do nosso tempo. No mundo. Então, é óbvio que o Chacal, o Manuel dos Santos, o Charles e eu vamos ter muitos traços em comum. A gente vivia no mesmo lugar, as mesmas coisas, naquela época da ditadura, que ninguém podia publicar livremente. São coisas que unem, que põem as pessoas no mesmo cesto, mas se você vai ver o trabalho de cada um individual,

²⁰ Segundo Luiz Carlos Maciel, em seu livro *Geração em Transe*, na época do desbunde, os desbundados costumavam se considerar santos, no sentido de puros, saudáveis, livres das culpas introjetadas pela educação repressiva que era a regra da sociedade brasileira.

principalmente o que eles fizeram depois, quando aquela época passou, aí não tem mais, acho que não tem. (MELIM, 2008)

Seria, portanto, uma questão de época, a situação vivida numa determinada época, no caso a ditadura brasileira, uniu as pessoas, fazendo com que elas absorvam o que é do seu tempo.

Angela lança seu olhar ao mundo, transformando as imagens ordinárias para fundar um novo modo de ver o mundo, fundar o mundo através do olhar. A estrutura de sua poesia, segundo Ana Cristina Cesar, é como uma conversa íntima com o leitor, apegada a exclamações, despreocupada com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, à mercê das interrupções súbitas, parênteses que interrompem a sequência.

Reconhecemos um movimento de interiorização do vivido, remetendo a um estado que supera o silêncio, conquistando uma forma de dizer entrecortada por lacunas, suspensões, flutuações. Ela cria uma coerência própria, assumindo a herança modernista e a herança concretista, expandindo a poesia dos anos 70. Encontramos nela liberdade, sem traços aparentes de culpa. Em “Abre a Boca, Deusa”, podemos perceber estas características:

Abre a Boca, Deusa

Para Jutta

“Em meu copo de veneno
Flutua nua forma feminina”
Raul Miranda

ABRE A BOCA, DEUSA
EM ME MEU VE NEN VENENO
[VENENENO NENO
COPO
CÓ CÓPU LA VENENO ENO EM ME U
FLU FRU TU
NU
A
FOR MA FÔR MA FU MA ÇA FOM E AR
FEMININA FEMINININA FEMININA
[FEMI NA FEM E
NINA JA NÁÍNA INA INA
A
INA INA BICA
INA INA BOCA
DEUSA NUA FORMA FEMININA BRINCA
BRINCA INCA INCA INC
MENINA MENA MINA MIA I A IÁ IÁ
MININA
DOS OLHOS
ÓI OS ÓI DÓI

ÓI IO IÔIÔ SÔ
 SÔ
 ÓIO PUPILA PUPI LA LÁ LÁ LÁ LÁ RI SO
 MOLHO OLHO ÁGUA GUÁ UÁ Á Á
 A.

Repare-se que um jogo com a língua, com a forma. Melim “BRINCA INCA INCA INC” com as possibilidades de arrumação das letras e palavras. Há uma desconstrução da linguagem, que se aproxima de um grito primário, uma experimentação dos fonemas, uma tentativa de combiná-los de diversas formas até formar outras novas palavras, para então desconstruí-las novamente. Por exemplo, de menina, formam-se mena, mina, mia, iá ia. Há aqui um jogo de palavras e possibilidades de combinação, as palavras explodem em significados, palavras-mina, minas de ouro, minas explosivas, mina menina que mia: iá iá.

Atualmente Angela vive em Arraial do Cabo, cidade litorânea do Rio de Janeiro. Além de poeta, trabalhou como tradutora. Seus livros são: *O vidro o nome* (Rio de Janeiro: Vozes, 1974) poemas; *Das tripas coração* (Florianópolis: Noa Noa, 1978), poemas; *As mulheres gostam muito* (Florianópolis: Noa Noa, 1979) prosa poética; *Vale o escrito* (Edição da Autora, 1981), poemas; *Os caminhos do Conhecer* (Florianópolis: Noa Noa, 1981), poemas; *O outro retrato* (Rio de Janeiro: manuscrito circulante, 1982) prosa poética; *Poemas* (Florianópolis: Noa Noa, 1987); *Mais dia menos dia* (Rio de Janeiro, 7Letras, 1996) obra reunida. Inéditos: *Ainda ontem*, contos, Prêmio Eneida da UBE-RJ, 1991; *Personagem*, Prêmio Bolsa de Literatura da Fundação Vitae para as Artes, 2003; *Possibilidades* (Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2006). Nesta dissertação, ficaremos com o livro *Os caminhos do Conhecer*, percorreremos seus caminhos ricos de possibilidades.

3.1. Um convite à viagem

Em *Possibilidades* (2006), último livro publicado por Angela Melim, encontramos a poeta menos ligada a questões específicas de uma época, como, por exemplo, as dos anos 60, 70, caso de vários poemas da coletânea *Mais dia menos dia* (1996). *Possibilidades* nos apresenta uma poeta menos identificada com uma

coletividade, encontramos uma “fragilização de tradicionais cronotopos identitários modernos” (PEDROSA, 2008, p. 41). No entanto, observamos também desde seu primeiro livro *O vidro o nome* até este último, há traços que persistem: o olhar para o exterior e uma brasilidade, percebida tanto nas paisagens que invadem os poemas quanto na linguagem poética. “A língua que está na boca das pessoas. É isso que me interessa, captar isso aí” (MELIM, 2008).

Em “Por mais que cicie”, vemos cavalgar o cavalo indomável de Clarice²¹ no universo da poesia de Angela, “palavra não doma este potro/ intratável” (“Por mais que cicie”, p. 15), mas “tanto faz”. As palavras vêm à poeta, ela as colhe - “colho olhos fixos de novo” (“Flores”). “Oh palavras possíveis!/ Opondo-se semelhantes./ As mesmas sempre. Iguais. Contradizendo-se.” A poeta colhe o poema a partir da paisagem que a invade - “O céu quando entra em mim”.

A atitude, no entanto, não é a de passiva contemplação. O poema torna-se um espaço contrastante, onde as palavras opõem-se umas às outras. As palavras contradizem-se, apesar de possíveis semelhanças fônicas e/ou semânticas. Encontramos no espaço poético “cio ou consciência”, voos longos e curtos, “eu ainda – viva! - a me assombrar”, vais e vens, contrastes, tornando o familiar estranho. O verão renovação. O olhar volta-se para o exterior. Lemos em “Flores”: “o não completo me suspende/ entre parênteses invisíveis e impotentes/ no ar parado” -, deixando-a extática, diante do mundo e dela mesma, - “boa seca/ aberta” diante da vida que se abre e das “flores que explodem ao contrário”.

Segundo Bachelard (2001), o poeta é aquele que, pela imaginação, abandona o curso ordinário das coisas. Angela, em entrevista concedida à Ana Chiara, relatou sua experiência de suspensão do mundo concreto. O que acontece é um deslocamento, uma troca de dimensão:

²¹ Na obra de Clarice Lispector, a imagem do cavalo é muito recorrente. Em, por exemplo, *Uma aprendizagem ou O livros dos prazeres*, lemos ao fim do capítulo “A origem da primavera ou A morte necessária em pleno dia”: assim como se lhe levasse uma flor, ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer: “Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. (LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.)

(...) quando eu vejo, vem andando na minha direção um par de sapatos vermelhos, mas os sapatos lindos e as perninhas bem branquinhas vêm andando. Eu não vejo nada, só os sapatos vermelhos, até chegar bem assim, que é uma mocinha bem branca, cor de leite, com um lencinho assim que nem o teu, cabelinho encaracolado e passou pra lá.(...) Eu só sei que eu só via aqueles sapatos enormes da rua Haddoch Lobo. (MELIM, 2008).²²

A imagem da mocinha com sapatos enormes vermelhos se desdobra, Angela está numa realidade objetiva, descritível, e, de repente, transporta-se a um não-lugar, ou a um entre-lugar. Algo que está no limiar da sensação transforma sujeito e paisagem. A imaginação é, sobretudo, a faculdade de *desformar*²³ imagens, não de construí-las. Uma imagem presente, a da mocinha com sapatos vermelhos, por exemplo, faz a poeta pensar em uma imagem ausente – uma imagem-sensação que está no limiar da realidade, imagem-transicional –, determinando, desta forma, uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens. O que está além das imagens ordinárias é o que interessa à poeta, é esta mobilidade entre presença/ausência uma das principais características da sua poesia.

Se voltarmos mais uma vez a “Flores”, percebemos espaços limítrofes nos quais a poeta transita imprevisivelmente, subjetividade suspensa entre parênteses, espaços brancos, espaço-entre, zona de deslocamento. Flora Sussekind, em seu texto “Desterritorialização e forma literária: Literatura contemporânea e experiência urbana”, faz considerações acerca da dramatização do horizonte na poesia de Angela Melim. Algo que está no limiar da sensação transforma sujeito e paisagem. Há, segundo ela, uma relação entre sujeito e paisagem, estas imagens remontam ao envolvimento do sujeito com a paisagem dramatizada. O horizonte se desdobra em formas diversas de conflito e indeterminação, gerando zonas transicionais, mobilidade de imagens sedutoras. L.M. olha pela janela do carro. A paisagem a perpassa. “De manhã o cheiro de café vem tomando a casa e eu sorrio. Deito na esteira, no quintal, ouvindo o vento fresco. Vem passando o jato. Abro os braços também. O céu, quando entra em mim” (MELIM, 1981, p. 9).

A consciência do horizonte na poesia de Angela Melim, em vez de suporte espaço temporal ou ponto de orientação da perspectiva subjetiva, aponta, portanto, para um movimento de sistemático redimensionamento mútuo do sujeito e da paisagem, de que é exemplar a reflexão sobre a morte contida em “Limão Irmão”, na verdade o simples registro de uma fruta que cai e rola pela terra, “que agora traga/ a carne aberta/ desesperada/ do limão”. E de que é exemplar, igualmente, sua preferência

²² Entrevista com Angela Melim realizada por Ana Chiara e Amanda em 2008.

²³ Gaston Bachelard, em *O ar e os sonhos*, utiliza em seu ensaio sobre a imaginação, o termo *deformar*. Nesta dissertação, optamos pela palavra *desformar*, tirar da forma o olhar, para evitar o eventual lado pejorativo que a palavra *deformar* pode apresentar.

pelo intervalar, pelas linhas que figuram e desfiguram o espaço e a escrita, por uma espécie de dramatização do horizonte, desdobrado em formas diversas, mas obrigatórias, de conflito e indeterminação (SUSSEKIND, 2011, p. 15).

“(...) passo os dias com medo/ da loucura/ - acima do horizonte./ E à noite dói/ boiar na amplidão/ sem companhia” (MELIM, 2006, p. 18). Estes versos colhidos de *Possibilidades* remontam ao envolvimento do sujeito com a paisagem dramatizada. O horizonte se desdobra em formas diversas e obrigatórias de conflito e indeterminação, gerando zonas transicionais, mobilidade de imagens que nos seduzem. A poeta se ausenta do curso ordinário da vida e lança-se a uma vida nova, literária. A imaginação da poeta é o seu convite à viagem.

Em “CRTO”, quase não dá tempo de acompanharmos o ritmo do poema. Os “papéis ao léu” nos revelam uma fome voraz. O inacabado que dá feição ao título deste poema, o não completo que suspende Angela Melim, dá-nos *Possibilidades*.

O leitor mergulha neste voo em parceria com a poeta. Ele avista com ela a linha do horizonte. Horizonte que figura e desfigura o espaço do poema: “passo os dias com medo da loucura – acima do horizonte”. Imagens conflitantes: “o verão! Como é colorido [...] Contradições. Sinônimos”.

3.2. As mulheres são 100 olhos

Toda a cultura sofria intensa transformação, 68 foi antes de tudo uma revolução cultural, e a literatura não poderia ficar de fora. Com o cotidiano no eixo da poesia marginal, o privado se faz público e os acontecimentos banais do dia-a-dia se tornam alimentos para a poesia. O sexo e a sexualidade são tornados de domínio coletivo, ou até comunitários. De acordo com o sexólogo e psicanalista Reich (apud BARNES, *Greenwich Village*, 1963) era necessário adotar um comportamento libertário, pois o verdadeiro prazer não pode conviver com a opressão. A massa controlada pelo sistema, dominada, domada e estava condenada a um sexo insignificante, e, assim, privada de atingir o bom orgasmo. Estava podada e encontrava-se impotente, porque o sistema, através de seu mecanismo de controle, como a escolarização, por exemplo, defendeu-se

previamente contra qualquer tentativa de subversão às regras em voga, e somente, através da libertação, o indivíduo poderia se tornar um ser íntegro e crítico – “Um homem não é estúpido ou inteligente: ele é livre ou não é” – denunciava Paris e os jovens revolucionários de 68 difundiam suas ideias nos muros-cartazes parisienses, abrindo corações com nocautes: “Os jovens fazem amor, os velhos fazem gestos obscenos”.

Muitos filmes da época, como, por exemplo, *Kiss* (1963) de Warhol, reproduzem este clima, um mundo onde os sentimentos de vergonha e culpa não existem. É a subversão da moral ocidental. *Kiss*, por exemplo, é uma colagem de curtas mostrando beijos sob vários ângulos e perspectivas. Cada mini-filme dura aproximadamente três minutos e traz casais diferentes. O filme critica uma lei norte-americana da época que não permitia que os filmes comerciais mostrassem cenas de beijo que durassem mais de três segundos.

Chegava-se até a gabar a transgressão sexual, exaltando a descoberta e experimentação do sexo – como o homossexualismo –, e a libertação sexual. O corpo sexual era sinônimo de prazeres ilimitados, daí sua ligação frequente ao banquete, a sexualidade expansiva e florescente. A imaginação toma o poder até no que concerne ao sexo. Para Reiner o sexo faz parte do lazer, é agradável, brincalhão, indulgente e revigorante, oferecendo tanto satisfação como variedade imaginativa.

O que impulsionou Angela Melim, uma mulher de classe média alta, não só ela como outras de sua geração – como Ana Cristina Cesar –, a largar a segurança que sua classe lhe assegurava para lançar-se a sorte de ser poeta? Quando esteve em São Paulo, Angela Melim cursou um ano de Letras Anglo-Germânicas e três anos de Economia, não concluindo nenhuma das duas faculdades. Ao voltar para o Rio, ainda tentou terminar o quarto ano de Economia, mas não conseguiu, pois achava a vida acadêmica enfadonha. Na PUC, fez um curso de extensão de interpretação de conferência, tradução simultânea.

Segundo Maciel, em *Geração em transe*, quase toda a geração achava bonito ser rebelde, não se podia conceber nada mais contemporâneo. Maciel entendeu que há uma misteriosa sincronicidade²⁴, entre o que acontece na vida particular e o que acontece na vida coletiva do contexto em que está inserido.

²⁴ Este termo foi cunhado por Carl Gustav Jung para sua teoria, segundo a qual tudo no universo está interligado por um tipo de vibração. Duas dimensões – a física e a não física – estão em algum tipo de sincronia, fazendo

Queríamos viver. E, para isso, era preciso encontrar um valor na vida, um sentido. E foi assim que a necessidade de organizar o mundo se apresentou, como resposta diante de nossa perplexidade em face do absurdo metafísico. [...] Minha geração foi, então, marcada pela política. Achávamos que tínhamos a missão sagrada de libertar nosso país da dominação, nosso povo da exploração, nossas vidas da neurose e nosso planeta da catástrofe (MACIEL, 1996, p. 25).

A atração pela rebeldia era, certamente, sentida por cada um dos jovens da época, inclusive pelas mulheres, que há muito eram reprimidas pelo machismo herdado de seus ancestrais.

O ano de 68 foi marcante para a mulher. Não se poderia falar em “feminismo” ou literatura “feminista” se não fosse a década de 60. A geração de jovens mulheres da geração de Aquarius lançava uma nova concepção de vida, questionando valores institucionais estabelecidos, queriam pôr em prática o discurso libertário, e experimentá-lo em todos os sentidos. Largavam o confortável ninho, “a vida perfeita” (VENTURA, 2008, p. 36), para viverem a vida vanguardista que pregavam, e assim foram “descapitalizadas e descasadas” (VENTURA, 2008, p. 36), subvertendo o casamento por meio de outras formas de “viver junto”. Elas sonhavam “com uma vida onde não houvesse, como disse depois Caetano, ‘amores servis’” (VENTURA, 2008, p. 36). Elas experimentavam pelo prazer da descoberta. Elas traziam a política para o comportamento e o comportamento para a política.

Segundo Zuenir Ventura (2008), este foi o ano também em que as mulheres começaram a tomar pílulas, porém havia uma grande desconfiança, por parte da maioria, fazendo com que a questão dos anticoncepcionais figurasse frequentemente nos jornais e revistas da época. Estas jovens buscavam a felicidade pela magia da revolução.

Os papéis masculino e feminino também foram questionados nos anos 70. A principal distinção entre eles era a diferença entre público e privado, sendo que os estereótipos foram questionados. A inserção da mulher na produção artística a tornou mais agente do que motivo na obra de arte. Ela lança um novo olhar ao próprio corpo, retratando-o com sensualidade. A artista deixa de seguir as trilhas traçadas pelo homem, e traça as suas próprias, lançando um olhar feminino sobre a obra. Quebra-se o mito de que “as mulheres, como corpos domésticos, não são criadoras da cultura” (BARNES, 1999, p. 295).

com que certos eventos isolados pareçam repetidos, em perspectivas diferentes. A sincronicidade é definida, portanto, como uma coincidência significativa entre eventos psíquicos e físicos.

Com a contribuição destes rebeldes anos 60, surge o texto literário feminista, que apresenta um sujeito de enunciação que tem consciência de seu papel social. Vejamos o poema de Ana Cristina César.

Conversa de senhoras

Não preciso nem casar
 Tiro dele tudo o que preciso
 Não saio mais daqui
 Duvido muito
 Esse assunto de mulher já terminou
 O gato comeu e regalou-se
 Ele dança que nem um realejo
 Escritor não existe mais
 Mas também não precisa virar deus
 Tem alguém na casa
 Você acha que ele agüenta?
 Sr. ternura está batendo
 Eu não estava nem aí
 Conchavando: eu faço a tréplica
 Armadilha: louca pra saber
 Ela é esquisita
 Também você mente demais
 Ele está me patrulhando
 Para quem você vendeu seu tempo?
 Não sei dizer: fiquei com o gauche
 Não tem a menor lógica
 Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Não começa
 (CESAR, 1982, p. 19)

Em *Conversa de senhoras*, de Ana C., percebemos o assunto “mulher”. Porém o diferencial deste poema não são os temas abordados, mas a forma como eles são abordados. Ana C. reúne vários clichês da época, anos 70, que ilustram pontos de vista que povoavam o imaginário social. Buscava-se uma nova postura da mulher, um novo lugar na sociedade. “Não preciso nem casar/ Tiro dele tudo o que preciso/ Não saio mais daqui/ Duvido muito/ Esse assunto de mulher já terminou” (CESAR, 1982, p. 19). Ana C., de forma um tanto irônica, penetra o sério discurso literário, subvertendo os clichês.

O assunto mulher também é bastante recorrente na obra de Angela Melim, mas sob uma abordagem distinta. Em *As mulheres gostam muito* (MELIM, 1996, p. 78), por exemplo, escutamos a voz de mulher dizendo:

- Amor? Vale o que eu quiser. Falar, fazer uso da palavra. Duas pessoas e a seta sem direção. Bonito, né? Parece código secreto. Só que não tem nada a ver com código secreto. Vou mentindo porque tenho medo. Vou sabendo que estou mentindo. Eu não tenho medo.

She don't like. She don't likeShe don't like cocaine (*música de fundo*). (MELIM, 1996, p. 78)

“Amor? Vale o que eu quiser”, voz de mulher decidida, livre para pensar seu papel social e assumir seus desejos e medos. “Vou mentindo porque tenho medo. [...] Eu não tenho medo”.

- Coisa de mulher! Qualquer um sai batendo a porta ou chora no banheiro: o vizinho fica olhando pra cá de binóculo e Ela vai toda quarta-feira na sessão das duas do Roxy trepar com um fulano que não conhece e chama de cigano, última fila, lado esquerdo. Bater a porta, cara!

cocaine

- Coisa de mulher é coisa de homem. Tô muito cansada.

ME LEVE

LEVE

LEVE NUVEM [...] (MELIM, 1996, pp. 78-9)

A mulher liberta-se da dependência do outro. Ela é dona e sujeito dos próprios desejos. Bater a porta do banheiro não é coisa de mulher, é coisa de mulher e de homem. “Trepar” com um fulano que não se conhece: “coisa de mulher é coisa de homem”. *As mulheres gostam muito* representa bem a ardência do corpo feminino, não mais um corpo “etéreo ou militante” (FILHO, Armando Freitas apud MELIM, 1996, p. 9), mas um corpo consciente de seus desejos, aberto a novas experiências.

Angela observa o outro, o exterior, seguindo os conselhos de sua admirada Virginia Woolf, a qual Melim agradece em *Os caminhos do Conhecer*. Segundo Woolf, a mulher devia ter objetividade ao escrever e, para isso, deveria ter experiência de vida, uma vida independente e autônoma.

Portanto, quando lhes peço que escrevam mais livros, insisto em que façam algo que será para seu bem e para o bem do mundo em geral. Como justificar esse instinto ou crença eu não sei, pois as palavras filosóficas, quando não se foi educada numa universidade, são propensas a trair-nos. **O que se pretende dizer com "realidade"? Parece algo muito caprichoso, muito incerto — ora encontrável numa estrada poeirenta, ora num recorte de jornal na rua, ora num narciso ao sol.** Ilumina um grupo numa sala e marca algum dito casual. Esmagamos ao caminharmos para casa sob as estrelas e torna o mundo do silêncio mais real do que o mundo da fala — e então, lá está ela de novo, num ônibus, no tumulto de Piccadilly. Por vezes, também, parece habitar formas demasiadamente distantes para que possamos discernir qual é sua natureza. Mas, o que quer que toque, ela fixa e torna permanente. Isso é o que resta quando a carcaça do dia foi recolhida num canto; é o que resta do tempo passado e de nossos amores e ódios. Ora, o escritor, segundo penso, tem a oportunidade de viver mais do que as outras pessoas em presença dessa realidade. É sua obrigação encontrá-la e colhê-la e comunicá-la ao restante de nós. Ao menos é isso que infiro da leitura de Lear, ou Emma, ou *La recherche du temps perdu*. Pois a leitura desses livros parece executar uma curiosa operação germinativa nos sentidos; vê-se mais intensamente depois; o mundo parece despido de seu invólucro e provido de vida mais intensa. Invejáveis são as

peessoas que vivem em maus termos com a irrealidade; e dignas de pena, as que são golpeadas na cabeça pela coisa feita sem conhecimento ou cuidado. Assim, **quando lhes peço que ganhem dinheiro e tenham seu próprio quarto, estou-lhes pedindo que vivam em presença da realidade, uma vida animadora, ao que parece, quer se consiga partilhá-la ou não** (WOOLF, 1928, pp. 132-3, grifo nosso).

Rosario Ferré, em seu texto *La cocina de la escritura*, discorre sobre sua própria busca, como escritora, pela objetividade tão prezada por Virginia, negando temas considerados essencialmente femininos, como o amor e a educação dos filhos, temas que limitam em demasiado a literatura de autoria feminina.

Virginia Woolf, por otro lado, vivía obsesionada por una necesidad de objetividad y de distancia que, en su opinión, se había dado muy pocas veces en la escritura de las mujeres. De las escritoras del pasado, Virginia salvaba sólo a Jane Austen y a Emily Brontë, porque sólo ellas habían logrado escribir, como Shakespeare, "con todos los obstáculos quemados". "Es funesto para todo aquel que escribe pensar en su sexo, me decía Virginia, y es funesto para una mujer subrayar en lo más mínimo una queja, abrogar, aun con justicia, una causa, hablar, en fin, conscientemente como una mujer. En los libros de esas escritoras que no logren librarse de la colera había deformaciones, desviaciones. Escribirá alocadamente en lugar de escribir con sensatez. Hablará de sí misma, en lugar de hablar de sus personajes. Está en guerra con su suerte. ¿Cómo podrá evitar morir joven, frustrada, contrariada?" Para Virginia, evidentemente, la literatura femenina no debería de ser jamás destructiva o iracunda, sino tan armoniosa y translúcida como la suya propia (FERRÉ, 1980).

Woolf fala sobre a vivência, para escrever é preciso viver, o escritor se apropria mais intensamente da realidade. Melim, através da literatura, cria um mundo de experiências intensas. Com L.M. (MELIM, 1981) viajamos na estrada poeirenta de *Os caminhos do Conhecer*, somos levados por mil caminhos a partir da leitura, que fez L.M., de um recorte de jornal na rua, tal como propôs Woolf. O poeta marginal Cacaso, em *Não quero prosa*, fala sobre mulheres poetas, mais especificamente sobre a poeta Christina Autran, e faz uma interessante colocação, que exemplifica o que aqui foi dito: "O poema é um *arrepio*, isto é, a retenção de uma vivência intensa, arbitrária, numa síntese que a memória resgata e exprime" (CACASO, 1984, p. 246).

As poesias de Angela Melim são, em grande parte, fruto da comunicação com o mundo que a cerca, tal como Woolf sugere, ela olha o outro e, a partir deste olhar, recria seu próprio universo. Como, por exemplo, em *As crianças do Planalto* (MELIM, 1996), no qual reproduz uma conversa de telefone, repleta de gírias próprias da época e do contexto. Em *De relíquia* (MELIM, 1996) temos a mesma

situação. Descoberta do outro, “homem trabalhador, coitado”, sensibilidade de perceber e de reproduzir o mundo literariamente, de reproduzir o que o outro sente.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1929), chega à conclusão de que se Shakespeare tivesse tido uma irmã genial como ele, ela certamente não teria obtido sucesso, por causa da vida miserável que teria de suportar, porque às mulheres do século XVI não era permitido outro papel senão o de domésticas ou freiras. As mulheres escritoras só começam a surgir a partir do momento em que alcançam o direito de ter independência financeira e um teto todo delas. É através do trabalho que a mulher poderá se libertar da subjugação do marido, pois o prestígio social está com quem detém a hegemonia econômica.

É importante aqui chamar atenção para os diferentes contextos em que Angela Melim e Virginia Woolf viveram. Disserta Ana Chiara sobre Melim:

Encontramos em *Mais dia menos dia* (1996), que reúne poemas de 74 a 96, um comentário de Armando Freitas Filho chamando atenção para a “mão de mulher” de Angela, distanciando-a, contudo, dos estereótipos do gênero, como anota: “nem a mão feminina só habituada a tocar o etéreo, nem seu contrário, a militante mão feminista empunhando uma bandeira” (p.9). (CHIARA, 2011, p. 23)

Em entrevista de Melim à *LerUerj* (2012), a poeta diz que não há uma busca deliberada para achar o lugar da mulher na sociedade. Achá-lo, talvez, seria apenas consequência de escrever e de viver, de suas experiências. Sua poesia ultrapassa as questões de gênero (gender e gênero).

4. OS CAMINHOS DE OS CAMINHOS DO CONHECER

Pretendemos aqui percorrer os caminhos cheios de possibilidades, repletos de afluentes, junto com L.M., personagem principal da obra. Desbravar os ainda virgens *caminhos do conhecer*, imergir no ambiente solar do leve livro azul – em sua primeira edição. “Um livro que nem fica em pé sozinho” – disse Angela na Oficina do escritor visitante, que ministrou na UERJ, nos anos 2008 e 2009. Abrir o livro é ser invadido pelo azul, em suas letras, páginas e palavras: “Pela janela não entrava vento nenhum, mas só a cidade mais bonita do mundo: as linhas de água brilhante e as montanhas azuis um tanto esfumadas” (MELIM, 1980, p. 2).

Certamente, tem um verão dentro de Melim, com suas “planícies costeiras, luzes tênues e sons provocantes” (MELIM, 1980, p. 8).

Tem um verão dentro de mim
um verão quente
um verão louco

sol e vento se abraçam
amorosos

a luz explode.

É um verão que acende o corpo
e ao mesmo tempo agita a alma

da criança de sempre
que quer correr
descalça na praia.

Antes mesmo de setembro vem
com os cupins

venerar lâmpadas.
(*Possibilidades*, p. 59)

Ana Chiara, em seu livro *Angela Melim por Ana Chiara*, da coleção Ciranda da poesia, publicada pela EdUERJ, chama a atenção para o caráter erótico da poesia de Angela Melim:

o caráter erótico não só circunscrito ao lirismo amoroso, como também aberto à potência da palavra conjugada à experiência do mundo. Angela Melim retira a poesia da zona de sombra do confessional, ou da palavra fácil do escrever difícil (“Escrever difícil é fácil”, *Possibilidades*, p. 25) para o tórrido e luminoso verão da palavra de “alças, decotes, vestidos de algodão” (*Possibilidades*, p. 60). (CHIARA, 2011, p. 11)

Tal erotismo é afirmado no poema sem título transcrito acima, cujo primeiro verso é “Tem um verão dentro de mim”. A potência da palavra verão é realçada por outras de caráter “tórrido e luminoso” (CHIARA, 2011, p. 11), como “quente”, “louco”, “sol”, “vento”, “luz explode”, “acende”, “agita”, “praia”, “lâmpadas” etc. Segundo Chiara (id, p. 18), tais sintagmas reafirmam a inclinação de Melim para os “momentos incandescentes”²⁵, referência clara ao discurso do corpo feminino, “o feminino é sujeito a estados incandescentes” (CHIARA, 2011, p. 19).

A incandescência seria não só os estados extremos de sensibilidade quando atiçados, mas também uma lâmpada fria, o calor do sol. A incandescência “acende o corpo/ e ao mesmo tempo agita a alma” (MELIM, 2006, p. 59), “é algo que alimenta e ilumina por dentro” (CHIARA, 2011, p. 19). A incandescência seria, neste raciocínio, “uma abertura ao mundo. Uma vaga resistência à anestesia do cotidiano; portanto, de um estado estético. De uma força sutil e antigravitacional, de modo a fazer com que o tempo se rache criando um momento diferido e em suspensão” (CHIARA, 2011, p. 19). Enfatizando, assim, a vida que “acende o corpo” (MELIM, 2006, p. 59), a experiência de viver.

Tal verão que acende o corpo, no poema citado, revela a independência da mulher em relação ao outro, tal como sugeria Virgínia Woolf, revelando o feminino “como uma potência outra que não a da mulher da ‘cantiga de amigo’, sempre na dependência da complementaridade no outro” (CHIARA, 2011, p. 19).

Filha da geração de Aquário, vemos, na obra de Angela Melim, tanto uma escrita em liberdade, quanto uma personagem, L.M., que anseia pela liberdade. Tal liberdade almejada por Melim figura desde a produção e distribuição independente do livro em questão, até a forma como ele é escrito. Planejado e realizado em colaboração direta da autora, *Os caminhos do Conhecer* apresentam uma face charmosa, afetiva e, por isso, particularmente funcional. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda,

a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem personalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial (HOLLANDA, 1976, p. 7-8).

²⁵ Segundo Ana Chiara, a expressão “momentos incandescentes” é retirada “do diário de Sylvia Plath, quando diz que são ‘momentos incandescentes: inesperados repentinos, pois quando os experimentamos podemos tocar a vida, iluminados por seu passado, na esperança de seu futuro’” (CHIARA, 2011, p. 19).

A literatura cria um novo circuito e um novo público leitor, que não se sente mais oprimido pela responsabilidade de ser um iniciado para se aproximar da poesia. A presença de uma linguagem coloquial, informal, à primeira vista fácil, familiar e às vezes até engraçada, encurta de vez a distância que separa escritor – leitor, estabelecendo, assim, uma relação pessoal que abarca a própria linguagem da poesia.

Angela, utilizando uma linguagem coloquial, atribui vivacidade à história. A aparente simplicidade do estilo revela ao mesmo tempo a singeleza, a concretude e a complexidade da vida, desde os temas mais cotidianos, como um engarrafamento, até temas como amor, desejos e lembranças. Angela transita de uma forma singularmente simples do trivial ao complexo. Mas, como diria o narrador de *A hora da estrela*²⁶, de Clarice Lispector, “que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho”. Ou mesmo como diz o poema “Jogos” em *Possibilidades*, de Angela Melim: “Escrever difícil é fácil./ Esconde-onde-esconde-onde?/ Palavras tão cruzadas/ - o desejo e eu./ Mas mata o leitor, poeta/... e o autor.” (MELIM, 2006, p. 25)

Segundo o poeta e crítico francês Jean-Marie Gleize, os vanguardistas dos anos 60-80 substituíram a noção sartriana ou comunista de engajamento pela noção de “langagement”, que seria a subversão da ordem das representações pela língua, pelo trabalho com a língua – a contaminação do alto pelo baixo, pelo familiar, pelo vulgar, pelo dialetal –, subversão pela língua, da língua, transgressão dos códigos, discordância, neologismo, cacofonia, desregulação morfológica e sintática, excentricidade verbal, grandes irregularidades, “en un mot ‘mécriture’” (GLEIZE, 2010, p. 126).

Angela transita do lírico ao familiar, ao vulgar. Por exemplo, se em um momento lemos sobre o céu, o mar, sobre uma bailarina dançando na caixinha de música, no instante seguinte, ela nos permite experimentar o momento presente, o instante-já, numa linguagem aparentemente espontânea.

É um homem de meia idade que foi da Marinha e mora num treme-treme de sala-e-quarto e kitchenete com duas mulatas; uma trabalha de dia, a outra de noite. Entre o sofá-cama e o guarda-roupa de três portas tem um espaço de quinze centímetros, geladeira, vitrola, televisão. Ele quando sai tranca o armário e leva a chave senão elas tiram tudo, dinheiro, sabonete. Domingo ele cozinha, arroz, feijão, e deita no sofá de plástico, coça os pelos do peito sem camisa, ajeita o saco, escreve frases na margem do jornal (MELIM, 1981, p. 20).

²⁶ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 9.

Percebemos, em *Os caminhos do Conhecer*, tal contaminação do alto pelo baixo de que fala Gleize, transitamos de “versos, palavras de amor” ao homem que “ajeita o saco” (MELIM, 1981, p. 20). O flash cotidiano e o corriqueiro irrompem inúmeras vezes, na história, quase em estado aparentemente bruto e por vezes predominam sobre a elaboração literária, poética, da matéria vivenciada. O enredo de *Os caminhos do Conhecer* tem, alternadamente, o sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta, cotidiana, pelo fluxo de pensamentos, lembranças, desejos. “Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais” (HOLLANDA, 1976, p. 9).

É a partir de um episódio aparentemente insignificante, como um engarrafamento, que toda uma enxurrada de “agoras” começa a acontecer intercalada e simultaneamente ao trânsito. Coisas banais, como alguém balançar o jornal – “um guri sem camisa que abanou o Globo na cara de L.M.” (MELIM, 1981, p. 4) – ou uma poça de água no chão, irrompem na narrativa.

O pensamento de L.M. mergulhou nas poças do chão – a água, misturada com óleo, devia estar desconfortavelmente morna – e, de súbito, tomou a decisão que vinha adiando, já há algum tempo, difícil de se medir. Ia sim, ia até lá. Ia hoje, ou melhor, agora mesmo. (MELIM, 1981, p. 6).

Logo em seguida da decisão repentina de L.M., saímos de uma narrativa linear de engarrafamento, para entrarmos em uma narrativa flutuante. Algo que está no limiar da sensação transforma sujeito e paisagem. A imaginação, segundo Bachelard, é, sobretudo, a faculdade de *deformar* imagens, não de construí-las.

As pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. (...) Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. Mais do que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano (BACHELARD, 1990, p. 1).

Uma imagem presente, o engarrafamento, o sol escaldante, por exemplo, faz a poeta pensar em uma imagem ausente – uma imagem-sensação que está no limiar da realidade, imagem-transicional –, determinando, desta forma, uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens. A imaginação aberta de Angela empresta a situações cotidianas a experiência de novidade. O que está além das imagens ordinárias é o que interessa à poeta, é esta mobilidade entre presença/ ausência uma das principais características da sua poesia. A poeta se ausenta do curso ordinário da vida e lança-se a uma vida nova, a uma vida litorânea e, outras vezes, a uma vida urbana. O deslocamento, o devaneio, transporta-nos para outro lugar. A imaginação da poeta é o seu convite à viagem. Leiamos o início do segundo capítulo:

Planícies costeiras, luzes tênues e sons provocantes.

À noite esfria e nos sentamos na calçada, no escuro. “Os astrônomos do espaço profundo interessam-se em ir mais longe, alcançando as outras galáxias.” É bom ouvir as vozes dentro das casas e o barulho do mar, mais longe. É a preparação da hora de dormir. As vozes vão deixando de conversar aos poucos. De vez em quando volta uma que parece mais alta, como se fosse um sinal de que vão desaparecer muitas mais. Até que se ouve com toda clareza alguém passar assobiando no fim da rua.

“... profundamente infeliz” – e fumar demais (“eu também sinto às vezes, aliás mamãe também, nos pés, nas mãos, os pulsos ficam que parece que têm uma luvinha de ferro...”).

De manhã o cheiro de café vem tomando a casa e eu sorrio (MELIM, 1981, pp. 8-9).

Em *Os caminhos do Conhecer*, pode-se identificar uma narrativa em que todas as categorias do tempo e do espaço parecem coexistir, estão imbricadas. Já não é mais possível dizer o que é lembrança, presente ou futuro. Onde estava a personagem afinal e realmente? Era mesmo ela em todos os espaços e tempos? O que aconteceu? Que tempo é este que permite chegar neste momento irreal onde tudo acontece e pode tornar a acontecer, misturando todas as categorias do tempo indistintamente como num sonho?

O teórico francês Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, afirma que há dois tipos de navegações: a navegação imaginária da narrativa e a navegação da vida real. A navegação imaginária conduz à irrealidade de um espaço cintilante, mostrando-nos que a literatura é mais mordente que a própria realidade. Esta navegação conduz escritores e leitores para a irrealidade do texto. Já a navegação da vida real é aquela que leva o escritor, por meio de suas próprias ciladas, artimanhas, até a experiência literária.

Para ele, a literatura possui uma realidade própria, com um tempo próprio da narrativa. Esse tempo da narrativa não é o tempo cronológico, linear, o tempo da navegação da vida real, mas sim um tempo intrincado, enganoso (quando pensamos que é passado, é presente, se achamos que é presente, é futuro) e, por isso mesmo, maravilhoso, porque ele abarca todas as formas do tempo – sem dividi-las em categorias – presente, passado, futuro.

Dois instantes separados vêm *pouco a pouco, embora imediatamente*, ao encontro um do outro, duas presenças que se unem e experimentam o tempo como “espaço e lugar vazio”, livre dos acontecimentos que o preenchem normalmente.

Tempo puro, sem acontecimentos, vacância móvel, distância agitada, espaço interior em devir, onde as estases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante, o que é tudo isto afinal? É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está fora o tempo, mas que experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe de seus recursos (BLANCHOT, 2005, p. 17).

Quando estamos acostumados com o ambiente praiano de *Os caminhos do Conhecer*, somos subitamente levados de novo ao ambiente claustrofóbico do engarrafamento.

Não via nada além das luzes dos freios de muitos automóveis, pontos, pontinhos inseguros vermelhos ou amarelos. Pela primeira vez em muito tempo pôde engatar a segunda e rodar. Saiu de um túnel, atravessou, de cara franzida, um clarão, entrou em outro (MELIM, 1981, p. 10).

Ao ambiente urbano em que estávamos mergulhados no início da narrativa é mesclado o praiano, há uma mudança de espaço e tempo, o tempo da narrativa é um tempo outro, diferente do da vida real, diferente do tempo da vida real, que se divide em categorias, segundos e minutos. No tempo da narrativa, segundo Blanchot:

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre e novamente e de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez” (BLANCHOT, 2005, p. 23).

Qual dos dois tempos é o verdadeiro? Qual é o presente? Seria L.M. no trânsito ou essa voz feliz deitada em lençol passado a ferro? A transmutação da lembrança, o mesmo que dizer o tempo em estado puro ou o tempo da narrativa, nada mais é do que o surgimento mesmo da imaginação, que não pertence nem ao passado nem ao presente, mas os atravessa. É só no instante em que percebe isso que o escritor pode surgir.

Em *Os caminhos do Conhecer* de Angela Melim, o pensamento se liberta, tal como a história, que até o fim “volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e vem, que cai e se levanta” (PAZ, 1982 p. 84). Uma história da qual não se consegue sair e que permanece colada em nosso pensamento, para “nas horas vagas, compreender[mos] melhor” (MELIM, 1981, p. 13). Um livro entremeado de enigmas, jogos, histórias que se superpõem e se entremeiam, um livro que impulsiona a linguagem ao infinito da travessia.

A unidade de sentido da obra não é estática, mas processual e plural, “resolução dos antagonismos que toda a obra necessariamente em si traz” (ADORNO, 2008, p.267). Ao embarcarmos na viagem que L.M., personagem de Melim, está prestes a começar, percorremos uma estrada de incertezas e questionamentos, revelados logo na primeira página. “Então não tinha abandonado o carro, como pensava, de portas abertas, no meio da rua. Tinha sido um sonho talvez. Desses sonhos de engarrafamento” (MELIM, 1981, p. 1). As histórias narradas em *Os caminhos do Conhecer* convergem e divergem, em uma natureza paradoxal, essência de toda obra de arte, tensão necessária para que ela seja concebida como tal. A cada leitura que fazemos do livro, o sentido é reconstruído, novas possibilidades surgem, infinitos caminhos, em um processo permanente de geração de sentido, eterno devir.

Segundo Gleize, todo texto literário produz efeito de ilegibilidade:

le discours des informations télévisées, à un autre, impliquant lenteur, capacité de concevoir que lecture est toujours nécessairement re-lecture, acceptation de l'ambiguïté, de la résistance à l'interprétation, d'un traitement plus ou moins irrégulier de la langue etc. (GLEIZE, 2010, p. 128).

A ilegibilidade não é, senão, uma forma particular da legibilidade, é o modo de legibilidade específica dos objetos escritos, no caso, os literários, para serem

recebidos como tais. A ilegibilidade é um dos traços de uma modernidade literária, particularmente a poética. Ela pode ser reivindicada, ideologizada como subversiva, como aconteceu com os vanguardistas dos anos 70.

O mundo de *possibilidades* criado por Angela Melim, onde passado e presente se fundam, é liberto da ordem do tempo e coloca a poeta diante de um imaginário de que se pode, então, dispor.

Após construir várias personagens – L.M., Darcy e Leonam, D. Fulano, o matemático, o homem de meia idade –, elas são negadas. “Não era um matemático nem uma mulher e esmalte. Era uma figurinha de contorno esfumado, caminhando na parte brilhante da areia, que o mar molhou” (MELIM, 1981, p. 16). Afirmam-se dois ou vários sentidos ao mesmo tempo, as reconstruções surgem como paradoxos de uma identidade infindável e sempre nova para L.M. ou a esta figurinha de contorno esfumado.

Experiência de precariedade, de vulnerabilidade, de instabilidade e, ao mesmo tempo, a linguagem pode ser a superação desses estados, pois configura um campo textual em que as noções estão sob contínuo questionamento ou transbordamento, criando solos narrativos instáveis para estados pulsionais intraduzíveis, intratáveis como diria Roland Barthes, incontornáveis (CHIARA, 2006).

As identidades móveis das personagens nos colocam em um jogo de perspectivas caleidoscópicas em que se questiona o tempo todo em que lado se está: fora ou dentro, realidade ou sonho, se aquilo que se presencia se passa no presente, no passado ou no futuro. Todos os personagens que foram delineados pela misteriosa mão que escreve agora eram “uma figura de contorno esfumado caminhando dentro de uma nuvem branca, colecionando palavras à beira da possibilidade” (MELIM, 1981, p. 17). A fumaça indefine. Entramos no nevoeiro. Os caminhos se multiplicam indefinidamente. Podemos pegar qualquer estrada.

4.1. It's a long and winding road

No início do livro, L.M. – que não tem rosto, nome, profissão ou sexo, é uma subjetividade flutuante, desejo: alma em movimento – está indo em direção ao túnel Rebouças, seu corpo invisível sua, gruda no banco de plástico. O olhar do narrador

em terceira pessoa tem a necessidade de captar tudo, o interior, o exterior, o flagrante, o instante e os transforma em texto; descrevendo cada detalhe, cada sensação, o prazer dos sentidos, as lembranças dos cheiros, numa maneira singular de narrar. O apelo visual é muito marcado, viagem com janelas abertas que nos leva a vários núcleos (o trânsito, as situações cotidianas do calçadão da praia, as histórias narradas em primeira pessoa que entremeiam a narrativa em terceira pessoa etc.). Como num filme, estamos diante de uma explosão de imagens. “Coisas irrequietas se misturavam”. A imaginação aberta de Angela empresta a situações cotidianas a experiência de novidade.

Engatou a primeira e avançou alguns metros. Pela janela não entrava vento nenhum, mas só a cidade mais bonita do mundo [...] (MELIM, 1981, p. 1).
Os ventiladores holandeses voavam como aviões e a rocha pingava água, mas sem trazer alívio. O ar abafado e úmido se misturava ainda à gasolina queimada, engrossando os ruídos, ainda intensos, mas surdos (MELIM, 1981, p. 6).

Através da janela de seu carro, um mundo de pequenos gestos: o bebê que dorme em meio às buzinas, meninas queimadas de sol passando, patinadores, barcos a vela. “Tudo isso num mesmo ritmo e peso do calor” (MELIM, 1981, p. 3). O calor pesado transforma um guri em borrão misturado ao vapor, silhueta incontornável. “Não é difícil matar um árabe nessas condições” (MELIM, 1981, p. 4), pensa L.M., fazendo referência ao clássico *L'étranger* de Camus. Mersault, personagem principal deste famoso romance francês, mata um árabe em razão da quentura e insolação provocadas pelo sol.

Ao folhear desajeitadamente o jornal que tinha entre as mãos, L.M. lê, na seção de cartas, dois nomes escritos em negrito com letras gordinhas: Darcy Cardoso e Leonam P. de Matos. Este primeiro capítulo do livro é marcado por um caráter descritivo, aspecto que já havia chamado atenção de Ana Cristina Cesar em seu artigo “Literatura de mulheres no Brasil”, em 1983, quando se questiona: “tenho medo da grossura da minha pergunta, mas não posso mentir (...) Angela virou homem?” (CESAR, 1999, p. 242). Ana Cristina Cesar se espanta com o texto “engravatado” de Angela, já que em livros anteriores o que imperava era uma sintaxe fragmentada, uma fala ao pé do ouvido com o leitor, apegada a exclamações, murmúrios da intimidade e despreocupação com a continuidade lógica.

No entanto, é apenas o primeiro capítulo de *Os caminhos do Conhecer* que tem este aspecto “engravatado”. Ele termina com uma promessa:

O pensamento de L.M. mergulhou nas poças do chão – a água, misturada com óleo, devia estar desconfortavelmente morna – e, de súbito, tomou a decisão que vinha adiando, já há algum tempo, difícil de se medir. Ia sim, ia até lá.

Ia hoje, ou melhor, agora mesmo.

Iria, rodando ligeiro sobre a ponte, altíssimo, acima do mar, porém em segurança; acima das duas cidades na bruma começando a acender as suas luzes. (MELIM, 1981, pp. 6-7)

Ao virarmos página, percebemos o abandono do curso ordinário da vida. “Planícies costeiras, luzes tênues e sons provocantes. À noite esfria e nos sentamos na calçada no escuro. ‘Os astrônomos do espaço profundo interessam-se em ir mais longe, alcançando as outras galáxias’” (MELIM, 1981, p. 8). A história perde, então, tal tom engravatado.

O corpo é presentificado principalmente pelos desejos e sensações. “‘profundamente infeliz’ – e fumar demais (‘eu também sinto às vezes, aliás mamãe também, nos pés, nas mãos, os pulsos ficam que parece que têm uma luvinha de ferro...’)” (MELIM, 1981, pp. 8-9).

Que lugar é esse em que se chega com ou sem L.M.? Será que L.M. nem se moveu no engarrafamento e a viagem quem realizou foi o leitor? Observamos também, nesta transição para o segundo capítulo, uma mudança de foco narrativo, de terceira pessoa para primeira.

Os pensamentos de L.M. voam, as cartas do jornal explodem em cores, a vida imaginada é mais mordente que a realidade: “uma estrela do mar intacta, pedrinhas, conchinhas, conchas maiores, de mexilhão, entreabertas, conchas menores em forma de castelos” (MELIM, 1981, p. 16).

L.M. ultrapassa os horizontes traçados pelas cartas que lê no jornal – carta de Darcy e Leonam –, porque todas as palavras não cabem no papel. É preciso, com pés alados, colecionar palavras, “à beira da possibilidade” (MELIM, 1981, p. 17). Então L.M. abriu as possibilidades da vida de Darcy, alargou seus horizontes, supôs que ela morasse numa cidade pequena,

(uma cidade de praia, de vento, chão de areia) uma vida solitária, e então tivesse escrito ao jornal – que coisa espantosa – (para chegar lá, estradas de pó, ressequidas, a folhagem dos lados coberta de terra, se confundindo com...) uma carta humilde, querendo compartilhar – deu partida – seus sentimentos mais delicados (MELIM, 1981, p. 10).

L.M. deixa a palavra levá-la muito além de todo o possível. Entre travessões, aspas, vírgulas, “coisas irrequietas se misturam”. As palavras de Darcy, no jornal,

gritam. São palavras vivas, que (re)inventam a existência. Para o leitor fica a surpresa e o estranhamento diante de acontecimentos e assuntos cotidianos. Numa “colcha de retalhos, ou melhor, de tirinhas de retalhos” (MELIM, 1981, p 20), tecemos novos sentidos nesta leitura surpreendente como a própria vida.

Os *caminhos do Conhecer* são como um quebra-cabeças, cujas imagens se modificam a cada tentativa de montagem; a ausência de linearidade dos fatos narrados, as técnicas de cortes e recortes, a narração por partes descontínuas, desafiam-nos a cada leitura e nos colocam diante de um texto cuja fragmentação e o fragmentário se unem para nos intrigar e instigar.

4.2. Nas horas vagas, compreender melhor

Ideias claras são ideias mortas e terminadas.

Artaud

Segundo Barthes, uma das diferenças entre “textos de prazer” e os de “gozo” situa-se na temporalidade da leitura. Os textos de prazer oferecem uma leitura fluente, podem-se pular passagens sem grandes perdas de entendimento; os textos de gozo (também chamados modernos ou escrevíveis), no entanto, exigem uma leitura minuciosa, aplicada. Podemos considerar *Os caminhos do Conhecer* não como um texto legível, mas escrevível¹, pois o leitor é convidado a preencher as lacunas do texto, a inventar, junto com o autor, a existência das coisas.

O próprio ato de escrever é um traço que chama bastante atenção no texto de Angela: Darcy, segundo o narrador, “gostaria de pintar as unhas de vermelho. Enquanto escrevesse as palavras no caderno ia prestar atenção nos dedos de pontas brilhantes e sentir prazeres conflitantes” (MELIM, 1981, p. 14). As personagens são seres de linguagem, para as quais afluem infinitudes de corpos que se confundem.

Os bares fecham e o professor dá na praia, vê os fogos que se acendem na areia e na água também, ouve o som das ondas, forte, ou então leve, volta pela rua escura, assobia, anota frases. Guarda os papéis amassados com cuidado junto com o pente no bolso de trás da calça, fechado por um botão (MELIM, 1981, p. 15). Não era um matemático nem uma mulher e esmalte. Era uma figurinha de contorno esfumado, caminhando na parte brilhante da areia, que o mar molhou (MELIM, 1981, p. 16).

Essas e inúmeras outras referências ao ato de escrever em *Os caminhos do Conhecer* fazem nascer uma escritura cujo tema é o próprio ato de escrever. É neste texto não legível, mas *escrevível* que somos provocados a entrar nesse jogo da escrita, completando sua significação, de acordo com nossas experiências. Quem pensa ainda que as 23 páginas oferecem uma leitura breve, engana-se.

Os motivos abordados transitam entre desejos, sonhos, fatos, paisagens, silêncios, sentimentos diversos, lembranças. Todos estes temas, apesar de, a princípio, parecerem diversos, caracterizando uma obra caleidoscópica, harmonizam-se entre si. À maneira de uma musicista, Angela dá ao seu texto frases e trechos que se repetem como refrãos. No entanto, a cada vez que frases são repetidas durante a trama, novas interpretações são atribuídas a elas. “O céu quando entra em mim” (MELIM, 1981, p. 9). “O céu quando entra em mim. O vento não faz voar esses papéis” (MELIM, 1981, p. 18). Há uma circularidade, um processo permanente de geração se sentidos.

Vejamos agora alguns exemplos.

Pela janela não entrava vento nenhum, mas só a cidade mais bonita do mundo: as linhas de água brilhante e as montanhas azuis um tanto esfumaçadas (...) (pp. 1-2)
Pela janela não entrava vento nenhum, mas só a cidade mais bonita do mundo: às vezes parecia pequena. (p. 19)

ZW 4455, ZW 4455, ZW 4455, ficou repetindo mentalmente (p. 3)
Era o Amor, tecido de paciência e de reconhecimento, a cesta de pão trançada pelos índios, a palha, o pão, o pão, ficou repetindo mentalmente. Pão. (pp. 22-3)

Veio vindo um borrão misturado ao vapor, ia ficando mais nítido, transformou-se num guri sem camisa que abanou o Globo na cara de L.M. (...) (p. 4)
Veio vindo um borrão misturado ao vapor, ia ficando mais nítido – Darcy! Leonam! – a lata fervia, correntes de vapor que subiam brilhando. (p. 23)

Iria, rodando ligeiro sobre a ponte, altíssimo acima do mar, porém em segurança; acima das duas cidades na bruma começando a acender suas luzes. (p. 7)
Rodando ligeiro sobre a ponte altíssima acima do mar, porém em segurança, porém em segurança; ; acima das duas cidades na bruma começando a acender suas luzes tênues e provocantes, ia. (p. 23)

“Os astrônomos do espaço profundo interessam-se em ir mais longe, alcançando as outras galáxias” (p. 8)
“Os astrônomos do espaço profundo interessam-se em ir mais longe, alcançando as outras galáxias” e nas horas vagas, compreender melhor (p. 15)

O céu, quando entra em mim (p. 9)
O céu, quando entra em mim. O vento não faz voar esses papéis. (p. 18)

Ou seguir aquelas plantas duras que crescem na beira da praia (...) e de repente dão, em oferenda, umas florinhas lilás (p. 11)
(...) L.M. chamou gemendo, chamou com mais força, chamou com cansaço, com alegria, em oferenda, umas florinhas lilás (...) (p. 23)

Era o amor, tecido de paciência e de reconhecimento, arrancando folhas de um caderno escolar (p. 13)

Era o Amor, tecido de paciência e reconhecimento, a cesta de pão trançada pelos índios, a palha, o pão, o pão (...) (pp. 22-3)

Põe a pata de leão em cima do meu peito e olha em volta, em triunfo... me penetra e o Mistério, a Verdade. Nas horas vagas, compreender melhor. (p. 13)

E põe a pata de leão em cima do meu peito e olha em volta, em triunfo? (p. 22)

Obviamente as palavras, frases, trechos não aparecem pela segunda vez sem terem seu sentido transformado, não escapam ao retoque. Ao falar sobre a poesia de Ana C., Camargo também nos ajuda a entender a poética de Angela Melim: “a justaposição de frases, a pontuação entrecortando o discurso, as aliterações, tudo contribui para hesitação, não apenas entre som e sentido, mas entre a poesia e a prosa” (CAMARGO, apud PEDROSA, 2006, p. 87). Essas repetições que vemos nos exemplos listados acima produzem uma ruptura de expectativas com a frase em suspenso, com fraturas lógicas. Produz-se um estranhamento no leitor, a cada repetição é construído um novo sentido, um novo contexto. Ou mesmo, ao contrário, o estranhamento é produzido pelo acúmulo, “pela sucessão vertiginosa na frase longa” (CAMARGO, apud PEDROSA, 2006, p. 87), como em:

Bateria, escutaria, encontraria, tentaria de novo, a porta, uma mulher, viria, ouviria, de esmalte sobre um lago de espelho, atrás dela vinha um homem de meia idade e insistiria, incrédulo – então não conheceu Dr. Fulano? (MELIM, 1981, p. 22)

Garrafas de plástico verde em que se vendeu água sanitária, é o que mais tem, pernas de bonecos, olhos pintados de azul, um risco negro varando o azul em duas semi-esferas, olhos furados, uma estrela do mar – a ponta partida, que pena!, uma estrela do mar intacta, pedrinhas, conchinhas, conchas maiores, de mexilhão, entreabertas, conchas menores em forma de castelos, agarradas nelas, uma sobre as outras em desespero, pânico de se desunirem, trapos de algas, aqui só um fiapo, ali um molho, metades de peixes, o olho duro, a boca em ponta de flecha ferindo o bem-estar, montículo de espuma suja, petrificada, sem onde acabar, laivos de forma incerta, de existência incerta, uns riscos, fios de sal, de luz, faíscas de faróis, brilhos rápidos, alguns mecânicos, setas, luzes de freios, repetidamente, o túnel em ogiva, quase um triângulo, uma tenda de pedra escura, abafada (MELIM, 1981, pp. 16-7).

Ao dar estes exemplos, não estamos afirmando que *Os caminhos do Conhecer* seja um poema em prosa tal como os famosos poemas de Baudelaire, nem ao menos que se trata de uma prosa rítmica, tampouco de uma romântica prosa-poética. Mas é inegável que tal questão é suscitada. Nós a pensaremos no próximo capítulo.

Para analisar os dois fragmentos acima, iremos recorrer à idéia da cesura de Giorgio Agamben. Em “Ideia de cesura”, Agamben escreve sobre o poeta italiano

Sandro Penna (1906-1977). A poesia de Penna, com um recorte clássico e grande musicalidade, esgotou o tratamento de cesura:

Io vado verso Il fiume su um Cavallo
 che quando io penso um poço um poço egli si ferma
 (Vou a caminho do rio num cavalo
 que quando eu penso um pouco um pouco logo estaca.)
 (apud AGAMBEM, 1999, p. 34)

Tais versos remetem a uma antiga tradição exegética do Apocalipse de S. João, segundo o qual o cavalo que transporta o poeta é o elemento sonoro e vocal da linguagem.

Ao analisar o Apocalipse 19.11, Orígenes explica que o cavalo branco em que o cavaleiro “fiel e veraz” – o *logos* – monta é, na verdade, a voz “a palavra como enunciado sonoro, que ‘corre com mais energia e velocidade que qualquer ginete’ e que só o *logos* torna inteligível e clara” (apud AGAMBEM, 1999, p. 34). A metáfora do cavalo como a voz, a palavra sonora, também é usada por Angela Melim, como leremos a seguir. A palavra é para a poeta um potro intratável de que humanidade nenhuma dá conta. No primeiro poema de *Possibilidades*, lemos os versos de Angela Melim:

Por mais que cicie
 cascavel
 acaricie
 mel
 palavra
 não doma este potro
 intratável
 este animal
 humanidade nenhuma
 responde a pergunta
 dá conta
 do demônio
 do abismo
 do vazio.
 Tanto faz
 onda
 vento
 balanço no cipó
 baile das letras
 como fez
 aonde vai
 a que vem
 cio
 ou consciência.
 (MELIM, 2006, p. 15)

Nos versos de Penna, o que faz a cesura do verso é o pensamento. “O conteúdo temático do dístico se espelha[r] perfeitamente na sua estrutura métrica” (AGAMBEM, 1999, p. 35). O paralelismo entre o sentido e a métrica do poema é enfatizado “pela repetição da mesma palavra nas duas margens da cesura, dando à pausa a consistência épica de um intervalo intemporal entre dois instantes, que suspende o gesto a meio, num extravagante passo de ganso” (AGAMBEM, 1999, p. 35).

Agamben, então, levanta uma questão: o que se pensa nesta cesura, nesta interrupção, o que faz o cavalo do verso estacar? O que interrompe o ritmo do poema? A resposta quem dá é Hölderlin:

O transporte trágico é, de fato, verdadeiramente vazio, e o mais livre. Por isso, na sucessão rítmica das representações, nas quais se evidencia o transporte, torna-se necessário aquilo a que, no metro, se chama cesura, a palavra pura, a interrupção antirrítmica, para contrastar, no seu clímax, com a mudança encantatória das representações, de modo a trazer à evidência, não já a alternância da representação, mas a própria representação.²⁷

Em *Os caminhos do Conhecer*, o que dá ritmo à obra é o próprio pensamento. O conteúdo temático se espelha perfeitamente na sua estrutura métrica, tal como em Penna. A cesura, diremos aqui, das frases, algumas muito longas, outras muito curtas, é feita de acordo com o ritmo deste cavalo intratável, que a poeta tenta, se não domá-lo, mas guiá-lo pelos *caminhos do conhecer*.

Retomemos os dois fragmentos de Melim dos quais partimos. O primeiro, explosão de movimentos – “Bateria, escutaria, encontraria, tentaria de novo, a porta, uma mulher, viria, ouviria...” –, prova-nos que o motor do lance do verso, isto é, o transporte rítmico, é vazio, palavra pura, o transporte de si. Os movimentos sugeridos pelos verbos são em si mesmos encerrados, começando pelo tempo verbal, futuro do pretérito: “Bateria, escutaria, encontraria, tentaria de novo, a porta, uma mulher, viria, ouviria” (MELIM, 1981, p. 22).

Em “Por mais que cicie”, é interessante pensar na cesura do verso, nos intervalos intemporais, no vazio entre um verso e outro, vazio este reforçado pelo próprio verso “vazio” (MELIM, 2006, p. 15). Disserta Agamben em relação à cesura: “É esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura – por um instante – pensa,

²⁷ “A citação provém de ‘Anmerkungen zum Oedipus’ (Anotações à tradução do *Édipo Rei* de Sófocles), 1804.” (apud AGAMBEM, 1999, p. 36)

suspende, enquanto o cavalo da poesia pára um pouco”. Ele cita Raimundo Llull²⁸ para ilustrar sua teoria:

Cavalgando o seu palafrém, ia à Corte para ser armado cavaleiro e, enquanto ia andando, embalado pelo andamento da cavalgadura, adormeceu. Mas, ao chegar a uma fonte, o animal parou para beber; e o escudeiro, que no sono sentiu que o cavalo já não se movia, acordou de repente (LLULL apud Agamben, 1999, p. 36).

O poeta acorda quando o cavalo da poesia para e contempla a própria inspiração que o transporta, embalado pelo ritmo poético. Tal como o fiel e veraz cavaleiro, cavalgamos com L.M., sem importar o destino, vamos num caminho tecido de palavras, para um “Tanto faz /onda/ vento/ baile das letras/ como fez/ aonde vai/ a que vem / cio/ ou consciência” (MELIM, 2006, p. 15). Cavalgamos embalados pelo ritmo, pelo andamento da cavalgadura, para, na cesura, sermos lançados no abismo, no vazio, sozinhos e livres.

Se no primeiro fragmento analisado temos uma explosão de movimentos, no segundo temos uma proliferação de imagens justapostas, dando à leitura um ritmo frenético: “Garrafas de plástico verde em que se vendeu água sanitária, é o que mais tem, pernas de bonecos, olhos pintados de azul, um risco negro varando o azul em duas semi-esferas, olhos furados, uma estrela do mar...”. Esta explosão de imagens parece querer dar conta do todo que é a paisagem ao redor. A frase longuíssima, treze linhas, e descritiva suscita a questão: é possível dar conta do todo?

4.3. Poesia disfarçada de prosa ou O céu quando entra em mim?

Mais dia menos dia é o título da coletânea publicada pela Sette Letras em 1996 da obra de Angela Melim. Curioso reparar que o subtítulo do livro é *Poemas reunidos 1974-1996*, classificando, desta maneira, não só *Os caminhos do Conhecer* como poema, mas também outros que têm a forma de prosa, tais como *Borderline*,

²⁸ “Raimundo Llull (ou Lúlio): filósofo, escritor, missionário, nascido em 1233 em Palma de Maiorca, onde terá morrido também em 1315 ou 1316, depois de uma viagem de divulgação da sua *ars combinatoria* – entre a Lógica e a Teologia – pelo Norte da África. O Lulismo teve, nos séculos XV e XVI, uma forte presença em Portugal, particularmente na sua vertente mística.” (apud Agamben, 1999, p. 36)

As mulheres gostam muito etc. Apesar da maior parte da obra de Melim ser em versos, não podemos ignorar as pequenas prosas que ela escreveu. O subtítulo da coletânea em questão já suscita, portanto, este questionamento.

Os *caminhos do Conhecer*, obra em questão, apresentam uma série de características, como o léxico, a extensão, as imagens e um clima geral, como ritmo, certa musicalidade etc., que permitem considerá-lo, baseado nas teorias de Suzanne Bernard (apud PEDROSA, 2006, p. 70), antes como prosa poética do que como poema em prosa, já que no último a preocupação em tornar visível a totalidade de um efeito, força-o à brevidade e à autonomia.

Segundo Suzanne, “le poème en prose est une organisation au *second degré* de la prose, une ‘forme secondaire’, si l’on veut, formant un tout et complète en soi, un univers fermé – un *poème*” (BERNARD, 1959, p. 430; grifos da autora). Bernard refuta a noção do poema em prosa como híbrido e o qualifica como “un genre de poésie particulier, qui si sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques” (BERNARD, 1959, p. 434). Esse novo gênero – ou modalidade da poesia lírica – empresta à prosa corrente, lógica, fluente, denotativa e cotidiana, de primeiro grau, suas leis estéticas específicas, caracterizadas por Bernard como “totalité d’effet, concentration, gratuité, intensité” (BERNARD, 1959, p. 439). Por outro lado, o poema em prosa renuncia ao verso, à rima e à metrificação e se fundamenta sobre a união dos contrários: prosa e poesia.

Então, segundo Bernard, o poema em prosa, tal como o poema, possui um universo autônomo que se fecha sobre si mesmo. Logo, os fragmentos em prosa que são extraídos de textos mais longos não podem ser classificados como poema em prosa. A unidade, que caracteriza o poema em prosa, só poderá ser mantida através da brevidade e da tensão poética, pois um poema longo se aproximaria do descritivo, narrativo ou argumentativo.

Segundo Valquíria Maria Cavalcante de Moura, professora da UFRPE,

a brevidade não é uma característica do gênero [poema em prosa] propriamente dito, mas uma condição para a produção da tensão poética. O que diferenciaria o poema em prosa de uma página qualquer, seria um “princípio de tensão”: “um poema em prosa não é uma página de prosa ordinária porque esta página é estendida entre dois pólos contrários, cuja oposição comanda toda a organização do texto”²⁹, O poema em prosa é considerado o espaço privilegiado para uma temática de oposição e conflito. Essa temática não é exclusividade do gênero, outros textos

²⁹ Cf. VADÉ, Y, p. 207. “Un poème en prose n’est pas une page en prose ordinaire parce que cette page est entendue entre deux poles contraires, don’t l’opposition commande toute l’organisation du texte” (VADÉ, Y. *Les poems en prose et ses territoires*. Paris: Berlin, 1996).

permitted the dialogue between different discursive practices, being frequent examples of narrativization of poetry (Homer and Camões) and lyricization of prose (Chateaubriand and Guimarães Rosa).³⁰

A partir disto, podemos afirmar que a obra *Os caminhos do Conhecer* nos apresenta este diálogo entre diferentes gêneros textuais: poesia e prosa. Estes dois gêneros se alternam e se complementam, ora oferecendo uma leitura corrente, lógica, fluente, denotativa e cotidiana, ora uma leitura mais lírica, fragmentada.

No entanto, como sensatamente nos alerta Utrera Torremocha (in MARTINEZ apud PEDROSA, 2006, p. 69), professora de literatura da Universidade de Sevilla, quando lidamos com as categorias poema em versos, poema em versos livres, prosa poética e poema em prosa, lidamos com uma tipologia bastante genérica. Até mesmo Aristóteles afirmou que nem todo texto em versos poderia ser denominado de poesia, então, a partir da perspectiva moderna, nem todo texto em prosa deveria ser definido como prosaico ou apoético. Percebemos que nenhuma definição de poesia é realmente satisfatória. Afirma Leonil Martinez sobre tal questão em “Murilo Mendes e o poema em prosa”:

Pensem na demonstração de Derrida de que não há resposta inteiramente aceitável sobre o que é poesia, ou na evidência fornecida por Giorgio Agamben de que o poético é a protelação do fim do poema no enjambement, de que o poético é a consciência do abismo da prosa, algo assim como a esfinge decifrada a lançar-se no precipício dos significados estabelecidos, estáveis do senso comum (MARTINEZ, apud PEDROSA, 2006, p. 73).

Isto é, o verso, ao mesmo tempo que, quebrando um nexos sintático, assume sua identidade, é seduzido pelo irresistível desejo de lançar-se ao verso seguinte, para alcançar aquilo que antes rejeitou fora de si mesmo. Esboça, assim, uma figura de prosa, no entanto com um gesto que comprova sua versatilidade. Discorre Agamben: “neste mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com a sua medida, também a sua identidade” (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Desta forma, o enjambement faz emergir o andamento originário, “nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico³¹ da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (AGAMBEN, 1999, p. 32). A versura é um

³⁰ MOURA, Valquíria Maria Cavalcante de. *Um caso de abolição do verso na poesia brasileira: Missal, de Cruz e Sousa*. Dissertação de mestrado apresentada a UFAL, 2006. Disponível em http://bdtd.ufal.br/tde_arquivos/1/TDE-2007-01-17T144050Z 63/Publico/Valquiriamariacavalcantedemoura.pdf. Acessada em 01 jan. de 2012.

³¹ Escrita composta de uma só linha em ziguezague.

gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para trás – verso – e para frente – prosa. Leiamos Agamben:

Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até ao fim. Para aproveitar este testamento, Platão, recusando as formas tradicionais da escrita, nunca perde de vista aquela idéia da linguagem que, de acordo com o testemunho de Aristóteles, não era, para ele, nem poesia, nem prosa, mas o meio termo entre as duas.

A obra de Angela Melim está muito além das simples definições ou delimitações de campos pretensamente antagônicos: poético versus prosaico. A poesia se constitui na linguagem que insiste, persistindo em esgarçar fronteiras.

Há um aspecto que não passa despercebido na obra da poeta: os poemas em verso livre, os poemas em prosa e as prosas poéticas compartilham uma mesma dicção, que permeia toda a escritura de Melim: a poesia não é prisioneira do verso e menos ainda a prosa refém do parágrafo. Leiamos Melim:

E também o ressentimento, quis falar e a pessoa não ouviu, a grande separação dos corpos, a incompreensão, as pequeninas fundas incompreensões, uma alma delicada, um silêncio, outro, muitos silêncios que se aprende a fazer. Esses silêncios que são mistura de medo com sabedoria. Um silêncio que é como respeito. Como é respeito? Medo de quebrar uma caixinha. De vidro com uma linda bailarina dentro, que dança, que solta uma música enjoadinha, assim: plim, plim, plim, mas que todo mundo deseja. O brinquedo, uma bailarina de louça de olhos semicerrados, completamente indiferente, em cima de um lago de espelho e de esplendor. Uma perna rija, um saiotinho de filó salpicado de purpurina azul e verde – lembranças da praia Grande, faz algum sentido dizer que são oitenta quilômetros de praia, faz algum sentido dizer que o mar é verde e azul. E põe a pata de leão em cima do meu peito e olha em volta, em triunfo? – faíscas de faróis, brilhos rápidos, alguns mecânicos, setas, luzes de freio, repetidamente (MELIM, 1981, pp. 21-2).

Percebemos aqui um espaço literário híbrido em si mesmo, em que as fronteiras entre poesia e prosa encontram-se fragilizadas, senão borradas, misturadas. A pesquisadora Masé Lemos, em seu ensaio “Carlito Azevedo e Marcos Siscar entre a poesia e a prosa”, sobre a poesia de Carlito – poeta da mesma geração de Melim –, considera: “Uma poesia que pretende ficar ao lado da prosa quer borrar os limites fixos de gêneros, colocando-os em crise, em constante formação” (LEMOS, 2011, p. 145).

Em Angela Melim, portanto, não se trata apenas da ruptura dos gêneros característica da modernidade, mas da indiferenciação e, conseqüentemente, da desierarquização entre gêneros, registros, uma vez que, em *Os caminhos do Conhecer*, nem a prosa se sobrepõe à poesia, nem vice-versa, elas caminham juntas.

Em “Do fim do poema à idéia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar” (apud PEDROSA, 2006), Maria Lúcia de Barros Camargo, professora de Teoria da Literatura da UFSC, repensa a poesia de Ana C., mais especificamente sua escrita “palimpsética, que e faz de muitas vozes, alimentada na leitura dos poetas queridos e reinventados” (CAMARGO, 2006, p. 75). Escrita “que se constrói como jogo de múltiplos ocultamentos, (...) uma escrita que olha de viés seu próprio tempo e dialoga criticamente com seus contemporâneos, deixando rastros indeléveis” (CAMARGO, 2006, p. 75). Camargo também vai pensar em como é construído este texto, a partir da tradição lírica moderna de apropriações simultaneamente explícita e velada. No poema mil vozes ecoam: falas do dia-a-dia, vozes que circulam pela mídia, vozes da cultura pop ou erudita etc.

De fato, *Os caminhos do Conhecer*, tal como a obra poética de Ana C., têm esta pluralidade de vozes ecoando em suas páginas. *The long and winding road* é um bom exemplo disso. O verso música dos Beatles “It’s a long and winding road” aparece na última frase do livro de Melim. A música parece margear bem a história. A famosa canção fala sobre uma estrada sinuosa que leva a uma porta a que sempre se volta. Tal como L.M., que, ao final da história, chega a seu destino, a porta de uma casa, e diz, sem fôlego, “trouxe palavras para você” (MELIM, 1981, p. 23).

Camargo também analisa a “poesia disfarçada de prosa” de Ana C. *Luvras de Pelica* tem a forma de prosa, mas também é poesia, tal como *Os Caminhos do Conhecer*, ou como disse Ana C. em carta a seu pai sobre um projeto de livro, poesia disfarçada de prosa, “com ritmo obsessivo na cabeça” (CAMARGO, apud PEDROSA, 2006, p. 80). Esta ideia de prosa obcecada pelo ritmo foi anunciada pelo prefácio-dedicatória dos pequenos poemas em prosa de Baudelaire. Ana C. discorreu sobre suas traduções de Machado: “o caráter delirante do capítulo leva a um certo senso de liberdade, que revela mais claramente certas obsessões rítmicas. (...) No ritmo sempre existe algo de obsessivo” (CAMARGO, apud PEDROSA, 2006, p. 80). Ela continua dizendo que, diferente do que ocorre nas traduções de poesia, o ritmo poético da prosa não costuma ser levado em consideração nas traduções, já que estas são frequentemente voltadas para os aspectos semânticos, pois na prosa o ritmo é mais sutil que na poesia, “não é mensurável, depende diretamente da sintaxe e do conteúdo”, é um ritmo

que flui e retorna como uma canção (...). É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical (...), um certo fluir sintático, na preferência (ou talento) por algumas alternâncias cuidadosas entre movimentos sintáticos curtos e longos, que tendem ao paralelismo (CAMARGO, apud PEDROSA, 2006, p. 80).

Não é só a cadência do ritmo da narrativa de *Os caminhos do Conhecer* que dá a impressão de se tratar de uma música, mas também as repetições de trechos que funcionam como refrãos, como já foi anunciado aqui. O ritmo é mais variado, mais hesitante, híbrido, poesia e prosa; tradução, citação. Não se trata de voltar às formas que antecederam o verso livre ou repetir as discussões sobre prosa disfarçada de poesia, verso. Porque, se assim fizermos, estaremos mais uma vez mantendo hierarquias tradicionais entre gêneros e repetindo o gesto de pretender dignificar a prosa pela presença nela de versos, pela descoberta do estranhamento dos versos na prosa.

No entanto, Maria Lucia de Barros Camargo (apud PEDROSA, 2006, p. 87) nos chama atenção para os poemas em prosa franceses, como os de Baudelaire, por exemplo, lembrando-nos que tais poemas, e depois o verso livre, estão associados ao gosto pela tradução de poemas, clássicos ou românticos, não apenas para a língua francesa, mas especialmente para a prosa. O poema em prosa é uma manifestação do gosto pelo trabalho de tradução e, por isso, de citação, de reescrita, de leitura, de escrita. Tudo isso identificamos em Angela Melim, por exemplo, na citação da famosa canção dos Beatles “The long and winding road”, a alusão a Nelson Gonçalves – “a voz do Nelson Gonçalves é triste, lembra uma casa pintada de laranja” (MELIM, 1981, p. 9) –, ao livro *L'étranger* de Camus, entre outras.

Os caminhos do Conhecer têm um outro andamento, uma forma anunciada após a crise do verso (não somente a de Mallarmé, mas a de meados do século XX), que merece ser melhor estudada. A poesia contemporânea em prosa e verso vem assumindo uma forma híbrida, o que demanda uma nova forma de analisá-las e abordá-las. Afirma Camargo:

Pensar essa forma poética, esse olhar estetizante, não como a união paradoxal de contrários – poesia e prosa –, mas sim como aquela forma que problematiza a falsa oposição entre prosa e poesia, participando da prosa como poesia e da poesia como prosa, chamando atenção para as relações simbólicas entre ambas as estruturas vigentes (CAMARGO, apud PEDROSA, 2006, p. 88).

É necessário então repensar estas novas formas, mas não somente na construção do verso livre, mas sim no seu esgotamento, na sua exaustão. É preciso

que “em vez dos rasgos de Verdade, embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul” (CESAR, apud CAMARGO, 2006, p. 77), deixando de lado a verdade com V maiúsculo, usarmos de outro modo o buraco da fechadura. A literatura de Angela Melim pede um leitor que não esteja em busca do buraco da fechadura, da Verdade, mas entre no jogo da linguagem. “Põe a pata de leão em cima do meu peito e olha em volta, em triunfo... me penetra e o Mistério, a Verdade. Nas horas vagas, compreender melhor” (MELIM, 1981, p. 13). “E põe a pata de leão em cima do meu peito e olha em volta, em triunfo?” (MELIM, 1981, p. 22). Esta verdade com V maiúsculo seria mesmo triunfante?

Interessante ainda perceber que o caráter híbrido de *Os caminhos do Conhecer*, ser prosa e poesia, talvez se dê pois a ficção passa pela poesia, isto é, a poesia incorpora elementos ficcionais, tais como narrativa, enredo, personagens, tempo etc. No entanto o movimento do texto não deixa de ser circular, pois a linguagem se repete e se recria, numa geração de sentidos sem fim.

É importante ressaltar que muitos dos personagens do livro são personagens de outras ficções. Eles nos trazem à memória histórias famosas, como, por exemplo, *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, “O crime do professor de matemática”, de Clarice Lispector, além das apropriações já citadas. Darcy, de Melim, assim como o Darcy de Austen, é uma personagem ligada à leitura e escrita de cartas. L.M., assim como Meursault, de Camus, vive um dia tão intenso de sol que vê as pessoas como “um borrão misturado ao vapor” (MELIM, 1981, p. 4) e, por isso, entende o drama de Meursault, “não é difícil matar um árabe nessas condições, pensou” (MELIM, 1981, p. 4). Melim utiliza personagens de ficção e os transforma em personagens da ficção, de sua ficção, ficcionalizando situações que entremeiam a poesia presente em sua obra. Isto enfatiza o caráter híbrido de *Os caminhos do Conhecer*, é prosa e poesia porque é muito ficcional.

4.4. De(s)formar o olhar

O apelo visual em *Os caminhos do Conhecer* é muito perceptível, tal como já anunciamos. Mas pretendemos aqui dar maior atenção a este aspecto do livro. “Pela

janela não entrava vento nenhum, mas só a cidade mais bonita do mundo” (MELIM, 1981, p. 19). “O céu quando entra em mim” (MELIM, 1981, p. 9). A paisagem entra na personagem e a perpassa. “Fica repetindo: que coisa! Essa criatura enfiada no quarto olhando pro tempo!” (MELIM, 1981, p. 10). “Às vezes, era levantar cedo e tomar café numa xícara desenhada, olhando de alguma janela uma luz tênue, em total paz, um dia crescente de promessas adiante. Olhar dessa janela, por exemplo, dunas de areia” (MELIM, 1981, p. 11).

O olhar configura um espaço de abertura, abertura do sujeito à paisagem, que o penetra. Inclusive, paisagem e sujeito têm uma relação ambivalente. Diante dessa afirmação, poderíamos nos perguntar: mas, então, o que olha? *Os caminhos do Conhecer* se configuram como o lugar de um olhar que revê o que já não é olhado ou o que é olhado como já fazendo parte da paisagem. “Na verdade, lá estava, suando, a roupa grudada no banco de plástico, um milhão de buzinas soando, que os ouvidos já tinham incorporado aos nervos certamente assimilavam como parte necessária de seu habitat natural, ao qual não era o caso de reagir” (MELIM, 1981, p. 1). Ou “a cidade mais bonita do mundo: as linhas de água brilhante e as montanhas azuis um tanto esfumadas, e aquela confusão de formas retas, quadradas e brancas, que eram as casas e os edifícios entre elas” (MELIM, 1981, pp. 1-2.). As paisagens são plasmadas via poema. Duas paisagens se chocam durante toda a leitura: a praiana e a urbana. Melim, com palavras, pinta quadros urbanos e praianos.

Muita nostalgia, raridade, um sofrimento à toa. Porque não ver a beleza assim: um edifício muito mais alto do que a serra do Mar, circular, todo aceso, à noite? O neon das fachadas tremelicando, colorindo, marcando linhas de avenidas curvas. Os vidros dos apartamentos, emoldurados em metal lúcido. O asfalto no calor, soltando ondas, feito aura, anjo. Os automóveis langorosos, ancas, lombos. Por aí afora. Era, às vezes, imaginar um caminho na montanha e seguir por ele com pés de ar, para sempre, mesmo se fosse por uns minutos. Em baixo, poderia estar um vale, sulcos de vale, bois quadrados, cheiro de cocô de boi, ou o mar, uma geléia compacta, séria, que não permite a nenhuma de suas partículas que se desprenda de si, fazendo grandes e tensos esforços nesse sentido. Mais do que ver uma figura longínqua dando adeus do alto, agradecer (MELIM, 1981, pp. 11-12).

Encontramos em *Os caminhos do Conhecer* uma multiplicidade de corpos e várias histórias que são narradas paralelamente, mas todas elas se esbarram e se perpassam. No último parágrafo do livro, todos os personagens são convocados a

fazer parte de uma mesma cena, provocando um misto de surpresa e estranhamento por parte do leitor. Leiamos-lo:

(...) Bateria, escutaria, encontraria, tentaria de novo, a porta, *uma mulher*, viria, ouviria, *de esmalte sobre um lago de espelho*, atrás dela vinha *um homem de meia idade* e insistia, incrédulo – então não conheceu *Dr. Fulano?* A porta estava fechada e alguém perguntava quem é. Era o *Amor*, tecido de paciência e de reconhecimento, a cesta de pão trançada pelos índios, a palha, o pão, o pão, ficou repetindo mentalmente. Pão. De pé à porta *L.M.* chamou – *Darcy! Leonam!* – a lata fervia, correntes de vapor, que subiam brilhando. Veio vindo *um borrão misturado ao vapor*, ia ficando mais nítido – *Darcy! Leonam!* – *L.M.* chamou gemendo, chamou com mais força, chamou com cansaço, com alegria, em oferenda, umas florinhas lilás – “it’s a long and winding road” – disse, sem fôlego, trouxe palavras para você (grifo nosso) (MELIM, 1981, pp. 22-3).

A mulher que pedia palavras e pintava as unhas de vermelho enquanto escrevia estava agora no lugar da bailarina da caixinha de música, sobre um lago de espelho e esplendor. O homem de meia idade da Marinha, que mora num treme-treme, aparece por traz da mulher e pergunta por Dr. Fulano, personagem já também citado anteriormente. Até mesmo o Amor bate à porta, o mesmo Amor que antes se descolava do Amor, “firme e suave, retirando camadas de sonho” (MELIM, 1981, p. 13). *L.M.*, chama *Darcy* e *Leonam*, personagens da carta do jornal O Globo que o guri sem camisa vendera à *L.M.* O guri que antes fora um borrão misturado ao vapor e que ficou mais nítido até se transformar num contorno. Agora eram *Darcy* e *Leonam* os borrões de vapor.

A literatura é justamente o lugar do impossível, onde tudo pode acontecer ao mesmo tempo e agora. Talvez *L.M.* seja um corpo que é uma multidão.

4.5. Alcançando outras galáxias

Os *caminhos do Conhecer* apresentam ao leitor uma viagem sem ponto preciso de chegada, no qual o viajante/poeta reconstitui sua longa e sinuosa jornada pelo interior de si mesmo. Descreve paisagens, pessoas, situações, deixa claro que iria até lá, “ia hoje, ou melhor, agora mesmo” (MELIM, 1981, p. 6). Mas ao leitor não é revelado aonde o caminho leva. Diz que simplesmente caminhava, lendo cada trecho da paisagem e decifrando, desta maneira, um pedaço do mundo. “Era, às

vezes, imaginar um caminho na montanha e seguir por ele com pés de ar, para sempre, mesmo se fosse por uns minutos” (MELIM, 1981, p. 12).

Ao mesmo tempo em que descreve essa viagem, Melim transforma seu texto em um espécie de mapa desses caminhos do conhecer, com desvios e paisagens. Maria Esther Maciel analisa *O mono gramático*, prosa-poética de 1972 de Octavio Paz. Segundo Maciel, Paz transforma seu texto num mapa

que se confunde com o próprio território, por reconfigurar graficamente em sua superfície as planuras, os relevos e os acidentes do espaço descrito. Isso se dar a ver no caráter híbrido e cambiante do texto, que por ser poesia, narrativa, relato de viagem e ensaio, constrói-se em várias formas e formatos (MACIEL, 2006, p. 102).

Queremos propor tal leitura aos caminhos traçados por Melim. A pontuação, às vezes abundante, às vezes escassa, as frases fragmentadas, a cadência ora discursiva ora poética, a sequência de imagens, os jogos sonoros, tudo isso é estrategicamente articulado, “como se cada um desses recursos pudesse condizer com as diferentes texturas e modulações da paisagem que serve de cenário para a viagem do poeta” (MACIEL, 2006, p. 102). Uma viagem que se configura também de maneira circular, por causa das idas e voltas sucessivas da linguagem, que se repete e se recria, e do próprio viajante, a personagem L.M., com a qual percebemos que o texto ia ao encontro de si mesmo.

Em *O arco e a lira*, Paz observou que a figura geométrica capaz de simbolizar a prosa é a linha, que é reta, sinuosa, espiralada, em ziguezague. Já o poema “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente, no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, , 1982, pp. 83-4). Paz relê Paul Valéry, em seu ensaio intitulado “Poesia e pensamento abstrato” (1991), no qual Valéry associa a prosa ao andar – ato dirigido, com finalidade precisa – e a poesia à dança – sistema de atos que têm seu fim em si mesmos, sem visar, como o andar, um fim utilitário.

Os caminhos do Conhecer, entretanto, como um cruzamento entre prosa e poesia, é maleável, musical e, como diria Baudelaire, capaz de “se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”. A cada página do livro, as formas se constituem e se dissolvem, “entrelaçando-se ou desentrelaçando-se, refletindo-se ou se anulando, produzem momentâneas configurações” (PAZ, apud MACIEL, 2006, p.104).

De onde poderia esta pessoa – Darcy, era mesmo Darcy? – ter tirado tanta delicadeza? Atrás buzinavam com fúria, à frente, a fila se distanciava. Mais que depressa... supunha que morasse numa cidade pequena (uma cidade de praia, de vento, chão de areia) uma vida solitária, e então tivesse escrito ao jornal – que coisa espantosa – (para se chegar lá, estradas de pó, ressequidas, a folhagem dos lados coberta de terra, se confundindo com...) uma carta humilde, querendo compartilhar – deu partida – seus sentimentos mais delicados (MELIM, 1981, pp. 10-1).

Este texto de locução híbrida, que trata da viagem de L.M., atravessando fronteiras entre poesia e prosa, dá a cada bloco/ parte/ fragmento autonomia, ou seja, cada parte é “uma peça que preserva sua autonomia ao mesmo tempo em que se configura como ‘o interstício de suas vizinhas’” (MACIEL, 2006, p. 104). Tanto que ao final do texto todas as histórias se tocam e é a partir de fragmentos de partes anteriores que o último parágrafo é construído.

As referências ao deslocamento físico e ao caminho são muito presentes no livro. “Quando se viu no caminho de terra que margeia a lagoa” (MELIM, 1981, p. 4), “Era, às vezes, imaginar um caminho na montanha e seguir por ele com pés de ar” (MELIM, 1981, p. 11) etc.

O deslocamento é, nesse livro, o próprio caminho da linguagem. Os caminhos são criados à medida que os percorre, seja numa viagem geográfica, “iria, rodando ligeiro sobre a ponte, altíssimo acima do mar” (MELIM, 1981, p. 7), seja numa viagem pelo interior de si mesmo, “uma carta humilde, querendo compartilhar (...) seus sentimentos mais delicados” (MELIM, 1981, p. 8), ou até mesmo numa viagem impossível de L.M., “os astrônomos dos espaço profundo interessam-se em ir mais longe, alcançando as outras galáxias” (MELIM, 1981, p. 8).

4.6. Duas antigas³²

Já é sabido que Ana C. lia tanto a poesia de Angela Melim que dialogava com ela, inserindo (ladroando, como ela mesma dizia) versos inteiros em seus poemas. Notamos que, coincidência ou não, LM é também personagem de Ana C. em *Luvás*

³² Referência ao poema “Duas antigas” de Ana Cristina Cesar, em *A teus pés* (CESAR, Ana C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982).

de *Pelica*. O mais curioso, no entanto, é reparar o ano de publicação. *Luvras de Pelica* é de 1980 e *Os caminhos do Conhecer*, 1981. Leiamos sobre a LM de Ana C.

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela (CESAR, 1982, pp. 103-4).

Adriana de Freitas Gomes, mestranda de Teoria da Literatura da UFJF, em seu artigo intitulado *Ana Cristina Cesar - a tradução como exercício de recriação*, revela que Ana Cristina se reporta a Mansfield pelas iniciais KM, e se refere à Ida Constance Baker por LM. Baker foi amiga e enfermeira da autora de *Bliss*, a quem Mansfield chamaria de Leslie Moore, ou LM, em homenagem a seu querido irmão morto na guerra. Segundo Gomes, ainda, o terceiro personagem, Jack, parece se referir ao segundo marido de Mansfield, o crítico John Middleton Murry. Segundo Camargo, “a cena no mosteiro, o relato da aparência de transfiguração e da subida para o quarto a que se seguiu a hemoptise fatal, são, todos, elementos conhecidos da biografia de KM” (in GOMES, 2011, p. 13).

Logo após a aparição de LM em *Luvras de Pelica* lemos:

Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo com um sonho incomodado como um sinal de alerta, um sonho dentro do automóvel, cidade adentro, uma cidade sem muito contorno, de noite, uma cidade grande, com trânsito noturno, faroletes vermelhos, e um fala-fala que não termina mais, uma consideração de casos e desencontros que vai ficando confusa e de repente o carro pára e eu estou entorpecida e seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição que bateu dentro do carro (CESAR, 1982, pp. 105-6).

Esta cena nos remete de imediato à L.M. de Melim, pois é em um engarrafamento que se inicia *Os caminhos do Conhecer*. Esta aparente coincidência se torna intrigante a partir do momento em que sabemos que Ana C. e Angela Melim se citavam, dialogavam entre si, especialmente pelas “ladroagens” de Ana C.

Segundo Angela Melim, em conversa conosco, os nomes L.M., Darcy, Leonam foram escolhidos por poderem ser tanto masculinos quanto femininos, ajudando, assim, a manter a identidade ambígua desses personagens, que, em nenhum momento da trama é revelado os sexos, são subjetividades em devir. Outros personagens, como o homem de meia idade, a mulher que pinta a unha de vermelho, o professor de matemática, têm suas identidades ainda mais veladas, já

que nem mesmo são nomeados. A imagem do borrão misturado ao vapor também é recorrente, sublinhando o caráter enigmático dos personagens.

4.7. Uma carta humilde ou “A ideia do enigma”

São dois os aspectos fundamentais na construção dos personagens de *Os caminhos do Conhecer*: primeiro, eles serem seres de linguagem, que são construídos e se constroem através das palavras e, segundo, a linguagem em vez de revelar, oculta. Apesar de já termos aludido ao primeiro ponto, aqui iremos aprofundar a questão suscitada pelas referências frequentes à leitura e à escrita.

Distraída e desajeitadamente, pela falta de espaço e para não investir muito em um ato que logo teria de interromper, L.M. folheou o jornal registrando umas fotos de desabrigados das enchentes e, da seção de cartas, o negrito dos nomes dos remetentes – Darcy Cardoso, Leonam P. de Matos – umas letras mais gordinhas do que as outras. (MELIM, 1981, p. 5).

Mais que depressa... supunha que morasse numa cidade pequena (uma cidade de praia, de vento, chão de areia) uma vida solitária, e então tivesse escrito ao jornal – que coisa espantosa – (para se chegar lá, estradas de pó, ressequidas, a folhagem dos lados coberta da terra, se confundindo com...) uma carta humilde, querendo compartilhar – deu partida – seus sentimentos mais delicados (MELIM, 1981, p. 10-1).

Era o amor, tecido de paciência e de reconhecimento, arrancando folhas de um caderno escolar. Na primeira página dele, há muito tempo, estava escrito, com letra redonda, em tinta azul lavável: Paixão e Arrebatamento. (i MELIM, 1981, p. 13)

Ou era o que faz chorar, quando se lê um jornal. (...) Tinha mesmo lido uma carta. Tinha mesmo alguém que pedia palavras, contribuições para sua coleção. Seria uma mulher. E ela gostava de pintar as unhas de vermelho. Enquanto escrevesse as palavras no caderno ia prestar atenção nos dedos de pontas brilhantes segurando a esferográfica e sentir prazeres conflitantes (MELIM, 1981, p. 13).

Era um matemático. [...] Os bares fecham e o professor dá na praia, vê os fogos que acendem na areia e na água também, ouve o som das ondas, forte, ou então leve, volta pela rua escura, assobia, anota frases. Guarda os papéis amassados com cuidado junto com o pente no bolso” (i MELIM, 1981, p. 15).

Era uma figura de contorno esfumado caminhando dentro de uma nuvem branca, colecionando palavras à beira da possibilidade. (...) sentava e escrevia, apoiada nos joelhos dobrados, em folhas de papel. O céu, quando entra em mim. O vento não faz voar esses papéis” (MELIM, 1981, p. 16).

Temos, ainda, o homem de meia idade que “escreve frases na margem do jornal. Versos, palavras de amor. Uma colcha de retalhos, ou melhor, de tirinhas de

retalhos” (MELIM, 1981, p. 20). Ao fim, L.M. chega sem fôlego e diz “trouxe palavras para você” (MELIM, 1981, p. 23).

As personagens são seres para as quais a linguagem aflui, a busca de L.M. é por palavras, é o que ela tem entre as mãos, talvez dentro da “cesta de pão trançada pelos índios” (MELIM, 1981, pp. 22-3) haja palavras, nada mais, nada menos que palavras. Ela colhe palavras para a coleção de Darcy. A palavra é o pão do qual se alimentam e se constroem as personagens de *Os caminhos do Conhecer*. Elas são seres de linguagem, não têm sexo ou reflexo, isto é, características físicas. Quem são, de onde vieram, como são e por que ali figuram são enigmas para nós leitores. O que eles teriam em comum além do fato de todos eles terem uma relação estreita com a palavra? Qual o enigma dessas personagens?

Giorgio Agamben, em *A ideia da prosa* (1999), afirma que o enigma não é nada mais do que a aparência. Segundo ele, “a essência do enigma está no facto de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a solução consiste em mostrar que o enigma não era mais que aparência” (AGAMBEN, 1999, p. 106).

Histórias relativas a mortes dos sábios e profetas da antiguidade constituem, nas origens, o *pathos* do enigma. Morriam por não conseguirem encontrar as soluções para os enigmas que lhes eram propostos. Morriam literalmente de medo. No entanto, para Agamben, o verdadeiro ensinamento do enigma está além da solução e desilusão que ele traz:

nada é mais desesperante do que a constatação de que não há enigma, mas tão somente a sua aparência. O que significa, na realidade, que o facto enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade, e não aquilo que nessa linguagem é visado, e que em si, não só é absolutamente desprovido de mistério, como também não tem nada a ver com a linguagem que deveria dar-lhe expressão, mas se mantém a uma distância infinita (AGAMBEN, 1999, p. 106).

O fato de as personagens de Melim terem nomes que mais as indefinem do que dão a elas uma identidade, nomes ambíguos, confirma a teoria de Agamben, o enigma é construído pela linguagem, isto é, pela ambiguidade que a linguagem permite construir. As personagens talvez não fossem tão interessantes se tudo – como se fosse possível – sobre elas fosse revelado.

Ainda segundo Agamben, “temos medo sempre e apenas de uma coisa: da verdade. Ou mais precisamente, da representação que fazemos dela” (AGAMBEN,

1999, p. 107). Nós fabricamos uma imagem da verdade e lhe damos um nome e sobre ela experimentamos um pressentimento. “É este medo arcaico contido em toda representação que tem no enigma a sua expressão e o seu antídoto” (AGAMBEN, 1999, p. 107). Por isso é tão difícil lidar com o que não se conhece e aceitar este desconhecido. Fazemos um esforço para buscar as identidades das personagens, saber seus nomes, quem é o homem de meia idade? Quem é a mulher que pinta as unhas de vermelho? Há um esforço em lançar a luz para vermos as faces das personagens. Agamben disserta sobre a *Ideia da luz*:

Aquilo que não posso ter, aquilo que, ao mesmo tempo, recua até o infinito e me empurra para diante, não é mais que uma representação da linguagem, o escuro que pressupõe a luz; mas se renuncio a captar esse pressuposto, se volto a atenção para a própria luz (...) o escuro não é hipotético. O único conteúdo da revelação é aquilo que é fechado em si, o que é velado – a luz é apenas a chegada do escuro a si próprio (AGAMBEN, 1999, p. 117).

O único conteúdo da revelação é o que é velado, isto é, a ambiguidade das personagens é sedutora. A luz ofuscaria a beleza do enigma, ela traria o escuro a si próprio, conforme Agamben. Quanto à representação, “é importante que ela pare um instante antes da verdade; por isso, só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade” (AGAMBEN, 1999, p. 107).

Sem dúvida a escolha por este distanciamento na representação das personagens, isto é, esta opção por ocultar o sexo das personagens com nomes próprios ambíguos também põe em pauta a discussão sobre escrita feminina. Como já dissemos nesta pesquisa, a própria Ana C. escreve um texto sobre *Os caminhos do Conhecer* perguntando: “Angela virou homem?”, estranhando o aparente distanciamento de Melim.

5. CONCLUSÃO: CAMINHOS DE CONHECER AO OUTRO, O OUTRO E SI MESMO?

O atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.
Clarice Lispector³³

Os *caminhos do Conhecer* levam L.M. aonde? Quando L.M. lê a seção de cartas no jornal, a personagem descobre Darcy e Leonam ou descobre a si mesma? Em seu texto-conferência “Retrato do autor como leitor”, Evando Nascimento escreve sobre *Como falar dos livros que não lemos?*, de Pierre Bayard. O que nos chama atenção nesta exposição é o fato de que Bayard sustenta a tese de que a leitura só serve para que o leitor descubra a si mesmo e se torne criador. Ao que reage Nascimento, para ele tanto a leitura quanto a escrita é uma procura do outro, e não procura de si próprio. Citemos Nascimento:

Embora se saiba que a “escrita do eu” ou “de si” está na moda, o que me fascina nessas práticas variadas do eu é o oposto do que Bayard defende, ou seja, o encontro com o outro e não consigo próprio. Minha tese, se eu tivesse uma, seria quase uma antítese da dele: escrevo não para me encontrar como demiurgo ou criador, muito menos para estetizar minha vida (tarefa narcísica e tediosa), mas para encontrar o outro ou a outra (NASCIMENTO, 2011, p. 5).

Ou seja, para o autor o que é fascinante não é a descoberta de si, mas do outro que ele desconhece. A personagem L.M., ao ler as cartas de Darcy e Leonam, seria levada, segundo a tese de Evando Nascimento, pela própria sede de conhecer “essas vidas minúsculas e precárias”³⁴ (NASCIMENTO, 2011, p. 5). que dão a ela nova vida, uma vida de imaginação e de beleza. A personagem narradora imaginou que Darcy morasse em “uma cidade de praia, de vento, chão de areia” (MELIM,

³³ Lispector, Clarice. Em busca do outro. In: *Descoberta do mundo*. Organização Paulo Gurgel Valente. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 166.

³⁴ Evando Nascimento cita aqui Pierre Michon.

1981, p. 10). A carta humilde de Darcy, sua escrita, aproximam-na de um outro, mais do que isso, na verdade, Darcy escreve ao jornal buscando o outro, pedindo palavras em contribuição. Ela se lança ao outro que desconhece.

A escrita, em *Os caminhos do Conhecer*, é o elo que aproxima todas as personagens, pois todas estão, de alguma forma, envolvidas em palavras. Até mesmo os caminhos que L.M. percorre são tecidos de palavras, são um trajeto que ela faz lendo cartas e paisagens, descobrindo a si através do encontro com o outro. O transporte da personagem é apenas transporte de si, do seu pensamento e desejo, já que ela está presa, estática, no engarrafamento, dentro de seu carro abafado. Façamos das palavras de Nascimento as de L.M., quando ele diz: “Assim, eu mesmo me vejo outrado, afastado de mim para comigo, o famoso “comigo me desavim”, de Sá de Miranda, povoado por fantasmas e fantasias do outro/ da outra que logo passo a ser eu também” (NASCIMENTO, 2011, pp. 5-6).

Percebemos, assim, que *Os caminhos do Conhecer* são caminhos pelos quais , através da descoberta do outro, chega-se, talvez, à descoberta de si mesmo, ou talvez para, depois, “compreender melhor” (MELIM, 1981, p. 13) o outro e a si. Nós, leitores, inclinamo-nos “sobre este fundo sem fundo, obra e além obra” (DERRIDA, 2005, p. 11).

Jacques Derrida, em seu livro *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, através de questionamentos tais como “um gênio, o que é? O que dizer do gênio?”, analisa a obra da francesa Hélène Cixous e faz importantes considerações acerca da genealogia de um gênero. Percebemos, a partir de Derrida, que não se fala de si, pelo contrário, fala-se de outro. Leiamos Derrida:

Se o fenômeno se dobra e se multiplica, é pois também, em *segundo lugar*, porque encontra-se que (e eu me arrisco a dizer elipticamente que uma genialidade consiste talvez sempre em *se encontrar*, não apenas encontrar a si mesmo, descobrir-se ou inventar-se, cair ou recair sobre si mesmo, mas se encontrar, entre tantos acontecimentos, de modo quase aleatório aqui ou lá, em lugar do outro, como o outro no lugar do outro), esta mesma família lexical – gênese, gênero, genealogia, generosidade – e o gênio, etc. – dobra em dois. Ela se reflete, esta família de palavras, ela própria dela própria, ela se vira e revira para encontrar a si própria para dizer precisamente alguma coisa da família, do nascimento e da filiação. (DERRIDA, 2005, p. 12)

L.M. encontra a si mesmo quando se descobre e se inventa a partir do seu encontro com Darcy, Leonam, o professor de matemática, o Amor, o homem de meia idade etc., enfim, personagens que se desdobram a partir dela mesma, a personagem L.M., num monólogo proliferador, ela se coloca “em lugar do outro,

como o outro no lugar do outro” (DERRIDA, 2005, p. 12). Sabemos *o que* se fala, mas não *quem* fala. Ana Chiara disserta sobre *Os caminhos do Conhecer*.

[...] Angela constrói um texto enigmático e cheio de parênteses em meio a um fio narrativo de um endereçamento de uma carta a alguém. No trajeto, a/o personagem L.M distrai-se, diverte-se, com a atenção flutuante, num monólogo indecível, e ao fim entrega as palavras a um leitor atônito: “trouxe umas palavras para você”. (CHIARA, 2011, p. 22)

Sobre a indecidibilidade, Derrida nos dá um bom exemplo, ao falar sobre Cixous, que nos serve aqui para ilustrar também a poética de Angela Melim.

Lá, nesse exemplo de indecidibilidade – que se poderia multiplicar ao infinito, em Cixous mais do que em qualquer outra parte, como se fosse a assinatura pessoal e um dos múltiplos segredos de seus vários gênios – lá, na impossibilidade em que se encontra o leitor de escolher entre o acontecimento imaginado (inclusive a imaginação do acontecimento que não existe) ou o acontecimento tido como “real”, lá, nessa situação criada ao leitor [...] (DERRIDA, 2005, p. 21).

É impossível decidir, em Melim, o que é acontecimento imaginado ou real. Fechamos, assim, as páginas de *Os caminhos do Conhecer*, ansiosos já por reabri-las, tão logo seja possível, com as questões já suscitadas por Derrida – sobre Cixous: “O que é realidade? O que é um acontecimento passado? E o que quer dizer ‘passado’ ou ‘passar-se’, etc.?” (DERRIDA, 2005, p. 21). Como já esclarecemos com Blanchot, a navegação imaginária da narrativa nos conduz a um tempo outro, em que tudo pode acontecer ao mesmo tempo aqui-agora, passado e presente se fundem para criar uma realidade – literária – mais sedutora do que a própria realidade – navegação da vida real.

Eis o segredo da literatura: “o poder infinito de manter indecível e, portanto, irrevelável o segredo do que ela diz, ela, a literatura, [...] quem sabe até do que ela assume e que permanece secreto mesmo quando ela visivelmente o confessa, desvenda ou diz desvendá-lo” (DERRIDA, 2005, p. 22). É justamente o segredo da literatura o próprio segredo, pois ela, a literatura, se institui como o lugar da possibilidade do segredo, de sua gênese ou genealogia.

Qualquer que seja o gênero literário, tal fato é verdadeiro. A ficção, em *Os caminhos do Conhecer*, habita a poesia. Segundo Derrida, “o enxerto, a hibridação, a migração, a mutação genética multiplica e anula de uma só vez a diferença do gênero e do *gênero*, as *diferenças* literárias e as *diferenças* sexuais” (DERRIDA, 2005, p. 23). Isto quer dizer também que o gênio “excede qualquer lei do gênero, o

que se chama o gênero nas artes, por exemplo, os gêneros literários, ou do que se chama o gênero sexual, a diferença dos sexos” (DERRIDA, 2005, p. 6).

O gênio em Melim consiste em mais do que fazer chegar, em mais do que dar nascimento à obra, mas em justamente movimentar-se em direção ao outro, rompendo, tal como diz Derrida sobre Cixous, “paradoxalmente com qualquer genealogia, qualquer gênese e qualquer gênero” (DERRIDA, 2005, p. 47). L.M. se lança ao outro,

se lança como um rio no mar, como uma criança vulnerável e desamparada, no desafio de um abandono [...] onde o *jato* do se lançar encontra-se à mercê do outro, da Oni-potência-outra, chamado pelo outro, imaginado pelo outro antes de qualquer reflexividade, até mesmo suicida. Quando alguém se lança ao outro, seja para o amor ou para o assassinio, sempre se encontra com o lançamento do outro, que acontece ter sido lançado ali a sua frente. (DERRIDA, 2005, p. 52)

É nesse lançar-se ao outro, em que o outro lança-se de volta, a sua frente – é quando Darcy e Leonam escrevem ao jornal, que L.M. lança-se a eles e os encontra ao final do livro, levando-lhes palavras em contribuição –, que o “Mistério, a Verdade” penetram a personagem-narradora de *Os caminhos do Conhecer*, para só “nas horas vagas [ela] compreender melhor” (MELIM, 1981, p. 13). Reflete Derrida a respeito do *encontrar-se*:

[...] o ‘encontrar-se’ podendo consistir em encontrar-se, descobrir-se, encontrar-se reflexiva, especular e transitivamente a *si-mesmo* (encontrar-se a *si-mesmo*), mas também a ser passiva e inconscientemente localizado, situado, a acontecer, a ser posto, lançado, colocado aqui ou lá mais do que noutro lugar, de modo contingente, até milagroso, destinal em todo caso. (DERRIDA, 2005, p. 65)

Não sabemos exatamente o lugar onde L.M. se encontra ou onde ela finalmente chega ao fim do caminho, isto é, se o caminho tiver fim, pois L.M. não caminha para chegar a um destino exatamente, mas para *ficar no caminho*, porque o caminho é o modo feminino do conhecer. Caminha-se para, tal como sugeriu Virginia Woolf, intensificar a vivência. Explica Derrida:

[...] não é lá onde ela se encontra, mas simplesmente ela se encontra, ela se encontra pela primeira vez ou se reencontra enfim: ela se encontra, é isto, completamente, ela mesma [...], portanto, se, finalmente, ela se encontra num lugar qualquer, ela se encontra completamente. [...] (DERRIDA, 2005, p. 66).

Nós, leitores, andamos infinitamente no labirinto que os *caminhos do conhecer* pressupõem levar-nos. Destrançar a porta de tais *caminhos* abre “um campo infinito à leitura e a sua fruição – ao amor da Oni-potência-outra da Literatura.

A porta está condenada, mas entre assim mesmo. Que cada um sofra as consequências disso” (DERRIDA, 2005, p. 49).

Se evocarmos, assim como Derrida, a linhagem das palavras de mesma família em *g* – gêneses, genealogia, gênero, gênio –, devemos acrescentar à lista *geração*. Melim é filha da geração de Aquário, no entanto, sua poesia não apresenta o caráter militante feminista, nem o etéreo de poesia “de mulher”. Ela ultrapassa questões de gênero – sexual ou textual – e de época. Isso não quer dizer que sua obra não possua um caráter social, mas sim que ela se distancia dos estereótipos de gênero. Mesmo *Os caminhos do Conhecer* é problemático classificá-lo como sendo poesia ou prosa, ele está muito além das simples definições ou delimitações de campos antagônicos. Nesta obra encontramos poesia e prosa, numa relação complementar, uma bebendo da outra. A obra de Melim esgarça fronteiras.

Caminhamos por *Os caminhos do Conhecer* para intensificar a nossa vivência, para conhecermos novos horizontes, para transformarmos tanto o nosso mundo como o mundo do outro, pois quando aceitamos a ficcionalidade da obra projetada em nossa realidade, a ficção refigura o real e, por consequência, ela mantém com ele uma relação dialética e dialógica. Conhecer significa também transformar. Ninguém sai o mesmo depois deste passeio com L.M.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ANDRADE, Oswald. "Uma poética da radicalidade". *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. "Prefácio a Serafim Ponte. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BACHELARD, Gaston - *O ar e os sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERNARD, Suzane. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- BARNES, Sally. *Grenwich Village*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, [19--].
- _____. *O rumor da língua*. "A morte do autor". Edições 70, 1984.
- _____. *S/Z*. Léa Novaes (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CACASO. *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Do fim do poema à idéia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Org.) *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira (prefácio). *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CELSO, José. *Entrevista para a página eletrônica Teatro Brasileiro*
Disponível em :<<http://www.teatrobrasileiro.com.br/entrevistas/zecelso1.htm>> Acesso em: 19 jun. 2009.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução* (edição póstuma. Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Ática, 1999. (inclui os outros três volumes de críticas e poesias traduzidas)
- _____. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHIARA, Ana. "Ana Cristina Cesar e Ana Mendieta: as infotografáveis...". In *Literatura Brasileira em foco – o eu e suas figurações*. _____ e ROCHA, Fátima Cristina Dias (orgs.). Rio de Janeiro: Casa 12, 2008.

_____. *Angela Melim por Ana Chiara*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

_____. 2006. *Contornos abertos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópios*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

FISH, Stanley. *Como reconhecer um poema ao vê-lo*. Rio de Janeiro: PUC, 1993.(Palavra,n.1)

GLEIZE, Jean-Marie. La post-poésie: un travail d'investigation-élucidation. In *Matraga 27- Estudos Linguísticos e Literários*. Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 1-192, jul./dez. 2010.

GOMES, Adriana de Freitas. *Ana Cristina Cesar - a tradução como exercício de recriação*. Disponível em :<<http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/AdrianaFreitasGomes.pdf>>. Acesso em : 28 de Nov. 2011.

HAIR. Direção de Milos Forman, 1979.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70 *Almanaque*,. São Paulo, Almanaque, 10, p.43-54,1979.

_____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil., 1976.

_____. A poesia marginal.In: RODRIGUES, Lafe ; MAIA, Alexandre (Orgs.). *100 Anos de Poesia - Um panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Edições, 2001.

_____. *Poesia Jovem Anos 70*. Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Abril Educação, 1982.

JACKSON, Kenneth. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LEE-MEDDI, Jeocaz. *Paris, maio de 1968*. Disponível em :<http://jeocaz.multiply.com/journal/item/64/PARIS_MAIO_DE_1968>. Acesso em: 23 de nov. 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACIEL, Maria Esther. Travessia de gênero na poesia contemporânea. In: PEDROSA, Célia ; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MARTINEZ, Leonil. Murilo Mendes e o poema em prosa. In: PEDROSA, Célia ; CAMARGO, Maria Lucia de Barros. (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LE MOS, Masé. Carlito Azevedo e Marcos Siscar entre a poesia e a prosa. In: CHIARA, Ana ; ROCHA, Fátima Cristina Dias. (Orgs.). *Literatura brasileira em foco IV*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2011.

MEDEIROS, Fernanda. Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa história cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 23, jan./jun. 2004, p.11-36.

MELIM, Angela. *O vidro o nome*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

_____. *Das tripas coração*. Florianópolis: Noa Noa, 1978.

_____. *As mulheres gostam muito*. Florianópolis: Noa Noa, 1979.

_____. *Vale o escrito*. Projeto gráfico, Hayle Gadelha, Gráfica Danúbio, 1981.

_____. *Os caminhos do conhecer*. Florianópolis: Noa Noa, 1981.

_____. *Outro retrato*. [S.l.: s.n.], 1982. Mimeografado.

_____. *Poemas*. Florianópolis: Noa Noa, 1987.

_____. *Mais dia, menos dia*. Rio de Janeiro, 7letras, 1996.

_____. *Possibilidades*. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2006.

_____. *Entrevista feita pela LerUerj*. Disponível em :<<http://www.radiotube.org.br/detalhes.php?id=2258&opt=7&ord=0&crt=&us=641&cm>>. Acesso em :5 jan. 2012.

1968/2008. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. Ano XXVI, n.1.437, 11 maio de 2008. Cultura. Caderno 2. Edição Especial.

MORICONI, Ítalo. "Poéticas contemporâneas". In : PEDROSA, Célia et al. (Orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

ORICCHIO, Luiz Zanin. A revolução que não houve... e mudou tudo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 maio 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Célia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia ; ALVES, Ida. (Orgs.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

RODRIGUES, C. ; MAIA, A. *100 anos de poesia – Um panorama da poesia brasileira no século XX*. 1. ed. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Singular e Anônimo. Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SISCAR, Marcos. Modo de usar & Co. *Siliba – Revista de Poesia e Cultura*, ano 5, n. 8-9, 2005.

_____. *O teatro da intimidade em Ana Cristina Cesar*. Em palestra na UERJ no dia 13/07/2009.

SUSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. Disponível em : <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04_01.pdf> Acesso em: 28 nov. 2011.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VENTURA, Zuenir. *1968 O ano que não terminou*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *1968 O que fizemos de nós*. São Paulo: Planeta, 2008.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Disponível em :<<http://brasil.indymedia.org/media/2007/11//402799.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2012.