

ESTUDOS

LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 15 / 1993

Estudos Linguísticos e Literários, nº 15, junho, 1993. Salvador, Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia, 1993, 92 p. 15,5 x 22,5 cm.

I. Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia.

CDU 8(05)

ISSN 0102-5465

Mestrado em Letras
Universidade Federal da Bahia

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 15 / 1993

Mestrado em Letras
Universidade Federal da Bahia
Publicação semestral

Coordenador do Mestrado
Célia Marques Telles

Editor
Celina Scheinowitz

Co-Editor
Evelina Hoisel

Conselho Editorial
Lígia Guimarães Telles (UFBA)
Luiz Antônio Marcuschi (UFPE)
Maria da Conceição Paranhos (UFBA)
Regina Zilberman (PUC/RS)
Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBA)
Serafina Pondé (UFBA)

Assessoramento Editorial
Celeste Aída Galeão (UFBA)
Jacques Salah (UFBA)
Lúcia Mattos (UFBA)

Editoração
Cid Seixas (UFBA)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Luís Felipe Serpa

INSTITUTO DE LETRAS

Diretor
Aurélio Lacerda



Instituto de Letras
da
Universidade Federal da Bahia

Campus de Ondina
CEP 40.170-290

Salvador - Bahia - Brasil
Telefone (071) 336-0790
Fax: (071) 336-8355

SUMÁRIO

Apresentação Evelina Hoisel	7
Não poderia ser de outra maneira Myriam Fraga	11
Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann Tania Franco Carvalhal	13
Cantos delituosos: romance e biografia Evelina Hoisel	21
A ética da construção literária: transgressão e poder Antonia Herrera	31
Oficina amorosa: depoimento Judith Grossmann	47
Oficina amorosa: poemas Judith Grossmann O tempo e o tempo Clangor Universário Caligrafia Gideana. Ruyúrio Proustiana. Metafísica afetiva Virgo Luto na praça O adolescente Cala Sonveteria primavera O dia mais intenso A coneta-violão O abutre Espiral Transorbital Gatovska	73
A oficina amorosa de Judith Grossmann: percurso de leitura. Lígia Telles	87

APRESENTAÇÃO

Evelina Hoisel

Esta edição da Revista *Estudos Linguísticos e Literários* é dedicada ao estudo da obra literária de Judith Grossmann, estando aqui registrados as conferências e o depoimento realizados na "Oficina amorosa: seminário Judith Grossmann", em novembro de 1991.

A escritora Judith Grossmann chegou a Salvador em 1966, para lecionar Teoria da Literatura, ocasião em que essa disciplina foi introduzida no currículo de Letras da Universidade Federal da Bahia. Veio de lugares e origens diversas, trazendo novidades literárias e a originalidade de seu ser, um ser des-territorializado, que aqui aportou e logo revelou-se para nós, além de artista, uma grande pedagoga, que soube afetivamente abrir o canal da aprendizagem, plantando a semente do pensamento teórico e a chama da criação literária.

*Esta edição da revista
Estudos Linguísticos e Literários
é dedicada à obra literária de Judith Grossmann,
Professor Emérito da UFBA.*

Literária. Em 1968, essa experiência estendeu-se ao Curso de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, com a disciplina Dramaturgia, destinada à elaboração de textos dramáticos.

Em 1991, organizamos em sua homenagem, na Academia de Letras da Bahia, a "Oficina amorosa: seminário Judith Grossmann", realização conjunta do Curso de Mestrado em Letras da UFBA., da Fundação Cultural do Estado da Bahia, da Fundação Casa de Jorge Amado e da Academia de Letras da Bahia, entidades que tornaram possível o evento. Foram três conferências, proferidas pelas professoras:

Tania Franco Carvalhal (UFRS): "Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann"; Evelina Hoisel (UFBA): "Cantos delituosos: romance e biografia"; Antonia Herrera (UFBA): "A ética da construção literária: transgressão e poder"; e um depoimento da escritora Judith Grossmann, que se encontram reunidos neste número de *Estudos*, cuja publicação é patrocinada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, através do Departamento de Literatura.

Ao realizarmos um seminário para estudar a obra literária de Judith Grossmann, denominamos "Oficina amorosa" pela significativa expressividade com que define a atividade poética a partir do sentimento amoroso. A forma amorosa do poeta se relacionar

com a linguagem, com o mundo, com os outros, como fundamento de toda criação, está disseminada no seu conjunto de obra. Sentimento amoroso que inspirou também a organização do evento e impulsionou a sua realização. Mas o que é a "Oficina amorosa" e em que consiste?

A expressão circunscreve-se de forma polissêmica no âmbito da atividade literária de Judith Grossmann. Em primeira instância, é o nome de uma coletânea de poemas, ainda inédita, dos quais dezessete poemas já foram publicados em periódicos diversos, entre 1988 e 1992, e que integram a presente edição de *Estudos*. Oficina amorosa é, primordialmente, um dos temas nucleares de seu conjunto de obra, expresso de maneira compactada neste ciclo de poemas.

Lígia Telles, no seu artigo intitulado "A Oficina amorosa de Judith Grossmann: percurso de leitura", que também integra esta edição de *Estudos*, aborda este aspecto temático, tomando-o como fio condutor da leitura dos dezessete poemas aqui republicados. Assinalando uma aparente contradição entre os termos *oficina* e *amorosa*, uma vez que a palavra oficina remete para uma concreticidade, para um trabalho artesanal, quase manual, como expressivo do trabalho rigoroso do poeta, enquanto amorosa define a natureza do exercício poético a partir do coração, lugar do sentimento, Lígia Telles conclui *tratar-se de uma atividade exercida com amor, amor que torna sujeito e atividade, poeta e poesia um só, traduzindo este sentimento como sentimento ardoroso da vida*, e que se manifesta em diversos níveis.

Inicialmente, ao nível da relação amorosa que o poeta mantém com o real, enquanto espaço físico e geográfico, com os objetos, com os seres em

geral. Ao nível da relação amorosa com a língua, a língua-mãe onde o poeta se aconchega. Ao nível da relação amorosa que o poeta mantém com a poesia, revitalizando toda uma tradição literária.

A relação amorosa com a vida, com a linguagem, está disseminada nos diversos textos de Judith Grossmann e faz parte do seu projeto poético-existencial. Vida e literatura interpenetram-se. A vida é literatura. A literatura é vida. Conforme explicita em seu *Depoimento*, esta percepção vem desde muito cedo, pois, já em criança, não estabelecia *distinção entre a realidade e a letra, não havia lacuna, não entendia como coisas separadas, da mesma forma como não compreendia ser escritora como profissão*, mas como uma coisa sagrada. Desse modo, Judith Grossmann faz da literatura uma bio-grafia e este aspecto se constitui em objeto de estudo de Evelina Hoisel, na leitura "*Cantos delituosos*: romance e biografia", que elege a personagem Amarfilis como arquétipo da natureza amorosa do sujeito criador.

O sentimento amoroso como *sentimento ardoroso da vida* enforma a poética de Judith Grossmann e norteia a constituição de uma linguagem cujos signos se esmeram no sentido de encorpar uma teia de novos valores poéticos e morais, criando sua própria jurisprudência. Estabelece-se, assim, relações intrínsecas entre o ético e o poético, verificando-se todo empenho por parte do sujeito criador para assinalar na criação as marcas que permitem ao leitor traçar a ética da construção literária. Este itinerário é recuperado pela agudeza da leitura de Antonia Herrera: "A ética da construção literária: transgressão e poder", ao abordar a constituição, na obra de arte

literária, desses novos valores, vivificados pelos signos de uma nova ética: a ética do artístico.

Judith Grossmann se insere na galéria dos escritores da modernidade que transformam o espaço da criação em possibilidade de reflexão poética e, paralelamente à atividade poética, exercem uma atividade teórico-crítica. Nesses poemas, que Paul Valéry denomina de *poetas-críticos*, a consciência crítica germina no sentido de tornar sua linguagem espessa, depositária de outras linguagens, acolhendo simultaneamente o discurso do teórico, do crítico e do historiador da literatura. Estes *poetas-críticos* - Valéry, Poe, Eliot iniciam esta vertente - fazem da teoria e da crítica uma atividade eminentemente visceral, porque desentranhada do seu próprio processo criador.

Este aspecto é assinalado pela referência de Tania Franco Carvalhal intitulada "Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann", que demonstra como a coexistência entre o fazer e a reflexão identifica a atuação de Judith Grossmann. A partir da análise dos poemas de Li-

nhagem de Rocinante e dos contos de *A noite estrelada*: estórias do interim, Tania Carvalhal recompõe a circularidade que se estabelece entre a teoria e a práxis literárias, analisando elementos - os temas de *teoria da literatura* - através dos quais se afirmam a unidade e coerência do projeto artístico e teórico.

A atividade teórica de Judith Grossmann está divulgada em diversos compêndios, e foi primordialmente desenvolvida como professora de Teoria da Literatura nos Cursos de Graduação e de Pós-Graduação, no Instituto de Letras da UFBA., até 1990, quando se aposentou. Nesse período, dedicando-se arduamente à atividade acadêmico-pedagógica, contribuiu decisivamente para a formação de diversos profissionais da área de Letras, alguns lecionando no Instituto de Letras da UFBA., outros em diversas Instituições de Ensino Superior do país.

Queremos frisar, todavia, o lugar de Judith Grossmann na literatura brasileira, uma escritora que, não sendo baiana, privilegia a Bahia, ao situar em seus espaços a singular ação e reflexão de seus personagens.

NÃO PODERIA SER DE OUTRA MANEIRA...

Myriam Fraga

Começo pelo mais difícil. Recomeços. Ando em círculos. Participo, expectadora, expectante. Esta Oficina Amorosa talvez seja o laço, o último nó, o que atado desata-se, consome-se. Consuma-se.

O meu problema é que, gravitando, nunca atinjo o vértice, o olho do furacão, aquele parir de intensa inteira verdade: o acontecido. Ou não, a mesma coisa.

E por que eu? Se me faltam os instrumentos de marcar. Me faltam cartas, mapas e as estrelas jazem ocultas na bruma. Por que eu, precisamente?

Para dizer o que em três dias se esgotou? Para somar as infinitas possibilidades? Para deixar exposto o último arremate, o osso, quando já tudo devorado - carne, nervos, músculos - suculenta massa de vida, já nada restasse além do branco marfim?

Talvez porque sempre fui um pouco cúmplice desse ensaiado teatro, drama que infinitamente recomeça, sílaba e sílaba, pausas, frases inteiras que se adivinhavam há tanto tempo desde que antes, aqui apenas aportada, começasse a semear sua inquieta sintaxe, seu texto como ídolo, feito de mil pedaços, cada mínimo fragmento espelhado refletindo o fluir inexorável.

Porque quando aqui chegou tinha um campo cercado, tinha muitas certezas e todo um longínquo continente a esquecer/lembrar do outro lado do nevoeiro, no distante país da infância, nos primórdios.

E eis que chegou e como para isso veio, armou-se a tenda e a oficina.

Uma oficina de palavras. Um canteiro, uma forja. Um revoar de agulhas no metal incandescente. A palavra final como uma lâmina, o corte, fio exato de navalha.

Toda linguagem é uma lâmina e é semente. Posso, pode, podemos, sim, serrar a terra e a gosto plantar o que colhemos antes, algures, a letra é um signo que se desfaz, devora-se encantado e brota. Nem há sementeira que o proteja, nem Proserpina que chore o seu regresso.

Eu sei do que falo, mas principalmente do que não - falo, obelisco iluminado, lado esquerdo do papel, a marca d'água, o oleoso limbo onde escapam as sílabas como enguias rio acima para achar o ponto exato da desova.

O temor do que (não) escrever. Por que esta coisa, este dizer-se Oficina Amorosa tem seus trâmites, sua burocracia interna, seus assentamentos, quase diria, seus estatutos, códigos, certamente um rigoroso entrelaçar de planos, caminhos que seguem paralelos e, subitamente, se cruzam.

Por que (como) falar de Judith sem ser Judith? Sem intuir a jugular, sem preparar-se, sem experimentar o aço, sem testar o fio seco da lâmina, seu corte exato?

Como carta de baralho vejo duas, dupla, dama de copas: de um lado a esfinge, do outro seu enigma. De um lado a que inventa, do outro a que devora.

Duas pessoas distintas e uma sensibilidade afiada no corte, no saber onde acaba e onde começa cada face. A exata medida.

Construir um poema é um laço mortal, a pegajosa teia. Mas decifrá-lo é escorregar entre patas, o venenoso capelo, o papo róseo da aranha.

A dama de copas, subverte, diverte-se. Na última volta, do último caminho, seu doce coração de fera assopra a adivinha. Sabe que atrás de si a cidade palpita, expectante testemunha do conflito. Vítima. E pouco lhe importa que o decifrador já esteja a caminho.

Também ela própria delibera. Sabe bem a rutilância do texto. Seu súbito retributo. O brilho de mil agulhas de cristal, despedaçadas.

Uma Oficina Amorosa é um decifrar de silêncios. Só com infinita cautela, dedos leves de lã, onde nenhuma saliência de unha possa vir a arranhar a pele de cetim; um desvendar, um deslinde.

De que múltiplas camadas se compõe o objeto, o que chamamos simplesmente texto e a quem é preciso apagar, limpar, raspar com cuidadosas conchas até que, eliminando o verniz, seu brilho se cumpra mais radioso que o sol, sua natureza primordial. Palimpsestos.

SOBRE TEORIAS E TEMAS LITERÁRIOS

A Contribuição de Judith Grossmann

Tania Franco Carvalhal

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

A partir da abordagem de *Temas de teoria da literatura* de Judith Grossmann, estudam-se as questões fundamentais da reflexão teórica. Verifica-se como a experiência com a criação orienta a seleção dos temas em exame, que recobrem, por sua amplitude, as articulações essenciais e necessárias ao entendimento do literário.

tando cacôs e tentando ordenar o fragmentário para entendê-lo.

Os contos de Judith Grossmann não aderiam à tendência dominante nas narrativas dos anos 70: o romance-reportagem, os depoimentos pessoais, o conto-notícia ou as narrativas de caráter biográfico. Seus textos não nos davam a representação direta de fatos da realidade presente mas remetiam a ela obliquamente, incorporando a tensão existente a seu próprio discurso. Ao recriar, em fragmentos, a humana condição, davam-nos, pela própria atmosfera, a experiência da contingência e nos esclareciam por iluminação indireta. Figuras que se alternam externando fragilidade aparente, amores que se desfazem e sobrevivem no eterno da memória, fugas e desencontros reproduziam, nas páginas de *O meio da pedra* - nonas histórias genéticas, as inquietudes soltas no ar. O narrador de "Imortais amantes", a primeira história da segunda parte da obra, designada como "Assalto", se pergunta: *Que tento estar contando? O incontável.*

Justamente, as histórias do livro, que não são apenas nove mas vinte em sua totalidade, exploravam algo mais do que as situações ou os enredos: queriam captar o indizível, buscavam compreender o incompreensível e reorganizar o em torno como no conto "Morte de um amigo" no qual a narradora sente simultâneas sensações de apego e de alívio. Diante da morte, reconhece a vida: *Sua viúva, herdeira dele, seu amor, legítima*

Ao integrar esta homenagem que, com justiça, se presta à escritora Judith Grossmann por sua atuação profícua como Professora Titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, me é grato evocar, no início desta exposição, o primeiro encontro que tive com a homenageada, no Rio de Janeiro.

Estávamos a meio dos anos setenta, num bar de hotel da Avenida Atlântica. Dali via-se o mar, contínuo, e o movimento na praia, escasso, da tarde que também estava a meio. Mas nada nos distraía da conversa. Eu ouvia atenta a autora de contos que lera com sofreguidão porque eles me davam a atmosfera daqueles anos difíceis, permitindo ao leitor sentir com concretude o que andava no ar: certa tensão, uma sensação de susto, um certo temor. A vida com suas inquietações. Não sabíamos explicar fatos que aconteciam naqueles tempos mas eles nos deixavam perplexos, jun-

elegia, agora só a mim cabe, por ele, esgrimir a chuva.

No entanto, eu não estava ali, ouvindo-a porque desejasse apenas conhecer a ficcionista. Interessava-me, também, sua experiência com a criação literária igualmente como prática compartilhada com os que desejavam escrever, trabalho de estímulo à própria criação e à exploração conjunta de recursos técnicos. Judith Grossmann foi a pioneira em oficinas de criação literária no país e, se sua experiência não é a mais antiga nesse campo, foi, sem dúvida, a mais permanente.

Surpreendia-me a singeleza com que discorria sobre sua atuação, embora a simplicidade não ocultasse entusiasmo com aquele fazer. Contou-me muitas coisas: como começara, que atividades desenvolvia em suas aulas, estando, na época, empenhada em um processo de criação coletiva no grupo que animava. Soube, depois, que o trabalho se completara, vindo mesmo a ser premiado.

Naquele tempo, recolhia informações para introduzir na Universidade Federal do Rio Grande do Sul uma experiência semelhante. Ouvira Cyro dos Anjos, Afonso Romano de Sant'Anna, como ouvira, mais tarde, Néida Piñon. Todos os relatos me entusiasmaram, cada um a seu tempo. Mas estou segura de que foi o encontro com Judith Grossmann que me decidiu a levar adiante o projeto, que mantenho até hoje. Obtive com ela a segurança de que a experiência poderia dar certo e de que os resultados dependiam de sua continuidade. Judith deu-me a tranquilidade necessária para implementar, a partir de 1975, na minha Universidade, um "Seminário de Criação Literária" que tem alcançado modulações diversas e desperta permanente interesse. A distância no tempo permite reconhecer que no encontro decisivo foi essencial compreender a interação entre teoria e prática. Judith deixou visível a necessária confluência entre a abstração teórica,

os procedimentos críticos e a elaboração criativa.

Poeta e ficcionista, ela não se restringia ao fazer mas refletia constantemente sobre o feito. A reflexão sobre o fazer alimentava a própria criação, como as leituras, outras faces da escrita, a nutrem. O trato com o texto "informe", o acompanhamento de seu processo evolutivo, também era uma via de acesso à compreensão do literário. Nesse percurso, muito se esclarecia e se desmitificava no procedimento produtivo. A inspiração cedia lugar ao artesanato, a noção de propriedade autoral se ampliava, a originalidade desligava-se da noção cronológica de precedência no tempo. As experiências com os procedimentos de criação literária numa atividade coletiva abriam nova perspectiva para o exercício da crítica, fazendo-nos lembrar Machado de Assis ao acentuar a importância de termos no Brasil uma crítica à altura da que se produzia em outros países: *É mister que a análise corrija ou anime a invenção.*

Machado dizia em tese o que a experiência de Judith Grossmann estava a comprovar.

CRIATIVIDADE E CRIAÇÃO LITERÁRIAS

Se referi antes a dados factuais e mesmo biográficos, me permitindo articular o domínio da experiência com a experiência do literário, foi porque julgo que a coexistência entre o fazer e a reflexão sobre o fazer identifica a atuação de Judith Grossmann. O volume intitulado *Temas de Teoria da Literatura*, publicado em 1982 pela editora Ática e dos raros livros que abordam a questão da criatividade e criação literária entre nós, concretiza esse envolvimento. Ali, não se distingue a escritora da teórica da literatura: na escrita do livro colaboram ambas sem que a obra perca em rigor ou em objetividade. Ao contrário, o texto

ganha interesse pela peculiaridade da reflexão, que se arma diferentemente dos livros habituais de teoria literária, atentando para a produção literária em seu próprio curso e no exame dos procedimentos que a caracterizam. Ao falar sobre "criatividade" dirá:

O individual comprime o coletivo, e o coletivo comprime o individual, desse esmagamento recíproco produz-se o fenômeno da criatividade artística e literária, que tanto preserva como dinamiza o individual e o coletivo. O socius não pode prescindir da contribuição do indivíduo e, considerando uma utopia do aqui e do agora, é como as coisas se passam. (32).

A questão do particular e do geral é manifestada de forma peculiar na qual se acentua o imbricamento dos dois extremos, em interação como duas faces da mesma moeda. Se do ponto de vista do autor essa convergência impulsiona o processo criativo, no próprio texto a relação se expressa. Um poema, sendo intencionalmente este poema é também todos os poemas, pois sua particularização o universaliza. Judith o dirá, com exemplar clareza:

A obra literária é uma concreção do geral, isto é, uma particularização do universal, na qual estão, simultaneamente, o individual e o coletivo (35).

Quero acentuar o caráter pessoaisimo desse livro de teoria literária que se constrói sobre temas fundamentais da reflexão teórica, selecionados de acordo com a "prática", a obra literária em seu processo. Se a experiência com a criação orienta a seleção das questões em exame, também os exemplos correm junto com a argumentação. O problema da representação ilustra-se pela *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, as citações/denotações ganham vida nos trechos de Guimarães Rosa e de João Cabral de Melo Neto. Quer dizer, como o queria Goethe, a teoria não se desvincula da prática, o que tornaria a primeira cinza e estéril. Peculiariza-se também

pela forma do dizer que expressa a originalidade do pensar e da abordagem. Na definição do literário isso se exemplifica:

O discurso literário é o único que comenta a falta original que lhe dá origem, sem a qual não poderia existir, e que é a transformação do mundo em linguagem. (06)

O que parece reproduzir, em outro registro, a fala da personagem de "Como voam os pássaros", uma das "nonas estórias genéticas" de *O Meio da Pedra*, publicado em 1970 embora reúna textos do decênio anterior:

Minha obstinação é parte do meu gosto pela palavra que a enuncia.

A literatura como "transformação do mundo em linguagem", a literatura como expressão do "gosto pela palavra que a enuncia", a literatura como "obstinação". Nessa mesma linha, a literatura como "vereda mágica sem qualquer magia, já que inclui sistema e assistema, sendo o caminho da literatura mais dilatado do que o da ciência."

Como se percebe, o processo é submetido a uma dupla conversão: o literário se desmitifica, enquanto explicável, e se identifica enquanto criação que "transforma", não reproduz mas "cria". Essa modalidade de apreender duplamente os fenômenos (ou a eles em sua duplicidade) caracteriza a própria organização do volume: os "temas" se repetem na segunda parte, intitulada "Pontos de Partida", em relação diamétrica. Nesses se repetem as questões examinadas a partir dos textos que as originaram: os poemas de Drummond motivam a reflexão sobre "tensão real / irreal na obra literária", ou a "ficcionalidade" ou, ainda, a "realização do real". A análise textual e crítica, que precedera a reflexão, agora a sucede, numa inversão intencional e estratégica. Arma-se, pois, o livro sobre a própria experiência da reflexão como essa se constituiu sobre o fazer e o feito.

As questões tratadas não ultrapassam dez mas recobrem, por sua amplitude, as articulações essenciais e necessárias ao entendimento do literário. Entende-se a autora, pela prática criativa e pelo exercício da crítica. Se, como ali nos diz, as possibilidades de organização [da obra literária] são praticamente ilimitadas e, por outro lado, no terreno da criação literária fórmulas não asseguraram resultados,

pode-se compreender que a experiência com a criação literária (em Seminário, oficina ou workshop) não seria jamais, para Judith Grossmann, uma "fábrica de escritores". Ao contrário, será um espaço de reflexão sobre as infinitas possibilidades de organização do texto literário e suas modulações. Assim, a articulação entre teoria e prática, que propõe a atuação de Judith e seu livro teórico, é extremamente rentável ao permitir que a experiência com a produção literária forneça subsídios às formas de aproximação do literário enquanto essas dão consistência a uma prática em geral intuitivamente conduzida.

A atuação de Judith Grossmann no contexto acadêmico ganha, desse modo, uma configuração muito específica no trato com o literário, ou seja, como objeto de estudo e como matéria em formação.

MODOS LITERÁRIOS DE SER

É natural que a dualidade entre a escritora e a teórica se interpenetre e se expresse em modos de ser literários convergentes: o da docente que se deixa contagiar pela escritora e esta que elimina da reflexão teórica sua habitual aridez. Lê-se, ainda, no texto ficcional de Judith Grossmann a marca de um projeto - o da busca "obstinada" da palavra - já referida, como também se pode ler, em seu texto teórico, a busca, igual-

mente "obstinada", das questões (ou temas) que definam o fazer literário.

Aludo a um projeto identificável desde o primeiro livro de poemas, intitulado *Linagem de Rocinante*, de 1959, e que pode também ser lido no sentido inverso, dos contos mais recentes aos primeiros poemas. Lê-se, pois, do personagem que tinha "minas de silêncio" e que sabia que "a solidão de um homem era sem fim" ao eu lírico que

*em folgança interior fundada ameaça
por torre de luar pau-rosa lápis
lumelinho alumado de candeia
(POEMA)*

Em ambos os textos alude-se à função de "rocinante", como operação complementar de doma, de controle e de obediência a freio, não externo mas interior. O eu lírico se integra à linhagem de ser mítico no qual está presente o quixotesco, com seu poder transformador e paródico. Vale lembrar que o ensaísta Augusto Meyer considerava Dom Quixote "um mito contra os mitos", ou melhor, uma sátira, uma paródia, um corretivo de nossa tendência mítica. Em certa altura do ensaio intitulado "Aventuras de um mito", em *A Chave e a Máscara*, diz Meyer:

A cada acidente, a cada tombo, a cada desacerco, parece advertir o seu comportamento: segure a língua, sofreie a intemperança das paixões, ponha de quarentena a fantasia desregada, cria-dora de fantasmas. (18).

As observações do ensaísta gaúcho sobre a possibilidade de lermos as aventuras do Quixote em seu avesso chamam a nossa atenção para procedimentos de contenção e de controle e parecem adequar-se à busca "obstinada" da palavra empreendida pela autora em sua obra. Poderia ser lida assim, por seu lado mais controlado, a família de ruminantes das palavras. O fato de tomar como central a figura de Rocinante, que no livro de Cervantes é apenas uma extensão dos sonhos do Hidalgo de estranha aparência, Judith Grossmann des-

loca o ponto de observação e o coloca em cena, a ocupá-la por inteiro. Bondadoso Rocinante, Barbaca, Beluário, Bastião. Rocinante que

*rasgado rola pelas rotas rotas
blindo-cauteriza pulsos
baio se faz em cepo e camartelo
rosilho de asbesto su-bigorna*

Este "Canto Maior" determina o tom do volume, nele se percebe que algo se doma e se mantém sob controle. A palavra? a emoção? os verbos-ações que se elidem no discurso? Nesse mundo-substantivo as coisas são. Mesmo os poemas mais narrativos, como "Uma parte eu", privilegiam o nome e as acumulações enumerativas:

EM PRAÇA NEVOEIRO

*e convento e padre
e fogo e mágoa
lá onde não me vinha
o que te acossava
teu mastro vergalhão de aço
pião no cordel das brancas pernas
e mãos nos bolsos e sandália
/ a mais bela palavra /*

.....

*o soco a punhalada
escrínio e bainha de espada
num trapézio a atração
que deles sacrossanto afastava
UMA PARTE EU*

No poema se lêem as nomeações, como também se lê o que não se nomeia e o que se intenta controlar,

*primeira febre verde febre
que outr'ave te deu cura
em mim tem permanência*

Os poemas de Judith recuperam uma oralidade entranhada na fala arcaica e primeva da qual o discurso quer dar conta, construindo-se em sintaxe peculiar. Também em sua prosa narrativa é

possível identificar que o deslocamento intencional dos termos cria um ritmo próprio, na reiteração do sujeito posposto ao verbo, na frase que flui como espontânea e como se estivesse sendo ouvida. Em "paisagem desde um sonho", relato de *A Noite Estrelada - estórias do interim*, pode-se reconhecer esses procedimentos incorporados ao ato de contar:

Veio ele do Atlântico à Baixada, pelo rio Paraíba, que liga o de cima ao de baixo, o outro lado do cá. (75)

A economia de linguagem se associa ao intuito de criação de linguagem em suas origens orais, com os naturais deslocamentos. Essa confluência pode ser reconhecida em outro trecho do mesmo conto:

Da primavera em que sacrificou suas mãos revocou o verão. Roquelor ouvia-a murmuramente cantarolar, encantou-se, aquela um lorelei tecia do pranto? Perguntou-lhe pela casa na praia onde na Baixada confluía o Paraíba com o Atlântico.

- Está lá - ela disse.

- Lá onde tudo o que vem do alto se inclina? interrogou ele.

- E onde o que é doce se salga - quase ela entressorriu primeira. (81)

Esse procedimento criativo do discurso impregna o relato de um sabor mítico, que é intencional. A relação com o real se estabelece por via imagética na qual perdura um gosto popular de decifração. O real constrói-se para o leitor na possibilidade de imaginá-lo: o real é linguagem que o funda. Assim se dá a articulação entre o particular e o universal na obra de Judith Grossmann, pela estrutura da parábola, num discurso que se quer inaugural.

Se tomarmos personagens diversas dos textos reunidos em *A Noite Estrelada* identificamos os recursos que dão aos diversos relatos uma natureza "bíblica". Veja-se o sobrevivente nunca desvelado de forma integral em "Judicante". Ele pode ser todos os homens.

Sucessivamente, jubiloso, triste, alegre, em aparência tantas várias coisas, mim dizem e pensam. E, por assim dizer, devo demais, com justiça dar crédito. (242).

Do mesmo modo se expressa "Gerardo, o Belga" na narrativa que fecha o volume:

Inútil rogar-vos não prosseguir. Mas prossegui com cautela. Não vos chamo irmão. Pois como, se sequer de vossos netos sou irmão, como poderei ser vosso? (247)

É por um efeito de linguagem que a narrativa logra o distanciamento mesmo quando esse se faz em primeira pessoa. Há sempre o projetar-se no olhar do Outro, também como forma de distanciar-se. Não só os temas, pois, remetem à origem mas também a sua formulação como discurso literário. Daí o caráter bíblico, antes mencionado, e as aproximações possíveis com a forma da parábola, igualmente referida.

Perpassa, ainda, nos relatos e no discurso que os identifica o problema da identidade que é neles uma questão não só nuclear mas fundadora. Mesmo recordados fragmentariamente pela memória que viaja e recompõe seres dispersos e diversos entre si, seus personagens estão permanentemente divididos entre dois lugares. O Belga no Brasil, o "brasileiro" na Bélgica se indaga sobre como juntar as duas identidades. Como ser, em algum lugar, uma só identidade? Fratura e busca estão também em outros desses relatos, em "Nascimento de Rodolfo Borges", onde se lê:

Pátria, que fazia sua com as mil mãos que não tivesse, e mais faria, para que em algum solo não se sentisse escorregado. (170)

Essa divisão se traduz também em circulação contínua entre dois lugares. Rio e Salvador são espaços mediados pela experiência do cotidiano nas diversas narrativas. Em algumas delas, como em "Pessoas agrupadas segundo as leis

de azar" o cenário é exaustivamente detalhado:

No Rio de Janeiro uma repartição pública, palácio da pedra na Av. Pasteur, 404, perto do prédio de ex-hospício, provavelmente próximo da Faculdade Federal de Medicina com seu pavilhão onde estudados os rebeldes casos de servidores evadidos de lá.

Lá onde se recenseia o que no país se produza, derradeiro grão não deixa de ser coligido, fichado, codificado, na tentativa de cadastro de saúde e mazelas. (47).

Ou em "Episódio no passeio", que começa na Ladeira da Barra, em Salvador. Lá em cima do outeiro, a igreja, cá embaixo, sobre o mar, o cemitério, chamado *The British Cemetery*, e o clube, de um lado, do outro, a mansão, blindada. Inglesa e típica a paisagem, numa cidade caracteristicamente inglesa, Salvador, não fosse pelos gregos. (23).

Essa maneira particular de ver em duas dimensões - a do cá e a do lá, a de cima e a que está embaixo - reproduz a questão da dualidade antes mencionada. A divisão no espaço acompanha a divisão do ser. Em ambas, ou melhor, no tratamento de ambas, persiste um tom irônico que convém ao distanciamento também buscado. Há sempre um modo diferente de olhar e refazer a referência, de introduzir no geral o particular.

Se tivermos, pois, que assinalar na produção literária de Judith Grossmann algumas particularidades, sem restringi-las, é possível acentuar como temas básicos o trato com a dualidade em todos os seus níveis e a busca de identidade relacionada com a indagação sobre a origem. Essas inquietações repercutem necessariamente no processo de deslocamento a que submete a linguagem, dando ao que seria comunicativo e instrumental seu caráter precipuamente literário. As inversões sintáticas, o uso recorrente das imagens são aí recursos primordiais que ao conformarem o texto em sua feição de relato mítico, pleno de

RÉSUMÉ

À partir de l'approche de *Thèmes de théologie de la littérature*, de Judith Grossmann, on étudie les questions fondamentales de la réflexion théorique. On vérifie comment l'expérience de la création oriente la sélection des thèmes examinés, qui recourent, par leur amplitude, les articulations essentielles et nécessaires à la compréhension littéraire.

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

GROSSMANN, Judith. *O meio da pedra - novas estórias genéticas*. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1970.

_____. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo, Ed. Ática, 1982

_____. *A Noite Estrelada - estórias do Interim*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

_____. *Linhagem de Rocinante*: 35 poemas. Rio de Janeiro, São José, 1959

MEYER, Augusto. *A Chave e a Máscara*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1964.

Assis, Machado de. *Instituto de Nacionalidade - A literatura brasileira*, 1873.

CANTOS DELITUOSOS: romance e biografia

Evelina Hoisel

Universidade Federal da Bahia

RESUMO:

Em *Cantos delituosos*: *romance*, estudam-se os elementos que o definem como escritura biográfica. Destacase, nesse estudo, a personagem Amarilla, considerada como metáfora do criador e através da qual se constitui uma biografia simultaneamente individual e arquetípica. Como registro da história possível e impossível de um sujeito, a escritura poética é ruína e monumento, que reflete sobre a origem, a filiação e desfiliação do sujeito e da obra, constituindo ainda sua genealogia.

"De dias inexistentes, subtraídos, roubados é feita uma vida." (21)¹

O tema da biografia literária que desenvolvemos a partir da obra de Judith Grossmann *Cantos delituosos*: *romance* é fascinante quando temos o privilégio de conviver de maneira tão próxima com o escritor, vivenciar o seu cotidiano,

identificar as suas idiosincrasias, conhecer a sua oficina amorosa, sentir o seu afeto. Essa convivência é também um caminho de aprendizagem, pois nele alguma coisa de não convencional, não familiar se apresenta a cada momento. A experiência da novidade, do inesperado, do olhar atento, da palavra precisa, está contida nessa relação como forma amorosa de enriquecimento do ser.

Mas, para o nosso tema, esse privilegiado é também um risco, vez que, a cada passagem da obra, estamos identificando momentos, gestos, sentimentos que podem desviar o percurso da nossa leitura para passagens e acontecimentos extra-literários que resultaram em signos artísticos. Assim, se a biografia assinala a direção que tomamos na leitura dessa obra de Judith Grossmann, é necessário configurar a acepção através da qual ela é pensada pelo nosso texto.

Interessa-nos, particularmente, a natureza biográfica de toda escritura poética, de maneira mais ampla, a biografia como algo inerente a toda produção de um sujeito. Antes mesmo de se constituir como gênero historiográfico, ou como uma tipologia literária específica, aqui a biografia é marca indissociável, está presente em toda cena da escritura, onde um sujeito se representa no palco da linguagem, no espaço do livro. Essa representação, todavia, só pode ser

1. GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos*, romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; (Brasília): INL, 1985. No corpo do trabalho, as citações vêm seguidas do número da página desta edição.

depreendida da própria cena da linguagem.

As reflexões teóricas da modernidade se erigem no sentido de estabelecer vínculos indissolúveis entre o escritor e a obra, entre o produtor e sua produção, afirmando o caráter eminentemente biográfico de qualquer objeto do conhecimento artístico produzido pelo espírito do homem. Como consequência dessas reflexões, o autor não é o único detentor do significado do seu texto, pois a relação tradicional pai/filho está abalada, isto é, o autor não se constitui como autoridade máxima para falar do seu filho/texto, dar-lhe o pleno sentido, como afirmava toda crítica herdeira do causalismo determinista do século XIX. Hoje, a partir de concepções oriundas da psicanálise, da lingüística, da antropologia, da filosofia, etc., afirma-se o caráter parricida da escritura poética, que assina seu pai, fazendo-o nascer e renascer em cada ato criador. A obra cria seu pai, faz emergir a figura do *scriptor*, na terminologia de Roland Barthes.

Nessa perspectiva, a biografia do autor é essencial, está projetada na obra, como experiência de linguagem, e não somente a partir de elementos factuais. Os elementos factuais são índices, pretextos para uma determinada experimentação da linguagem e do ser, pois este não pode ser pensado fora da linguagem que articula. Por outro lado, essa biografia literária não se constitui apenas do acontecido, mas primordialmente do que poderia ter sido e não foi, se faz a partir das potencialidades latentes da história do indivíduo. Por isso, a literatura é uma forma de desvelar as diversas faces do sujeito, de encenar suas máscaras, propiciando-lhe uma aventura lingüística capaz de atingir os extremos da vivência do homem, e fazendo-nos, como leitores, trilhar esse mesmo percurso de máxima experimentação dos limites da linguagem e do ser. Esse aspecto, aliás, é colocado pela personagem Amarillis, em *Cantos delituosos*: ro-

hibridização, onde a érica se vê contaminada pela lírica, quando se assinala a soberania de um eu, de uma subjetividade que faz de uma história contada, uma história cantada: "Agora cante, agora conte, cantarei, contarei." (127)

Cantos define então a vertente lírica, intimista, dessa narrativa, onde estados anímicos vêm à tona a partir da indagação que perpassa toda a escritura: "Quem sou eu?" (122). A natureza intimista dessa narrativa faz do espaço literário o lugar propício para as reflexões do ser, situando-a, na tradição da literatura brasileira, ao lado de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Amarillis é a personagem que assume as feições do sujeito criador, encarando em si a natureza do poeta. Como personagem de ficção, ela é também um ser universal, intemporal, é qualquer ser. Recortaremos, contudo, as características que a definem como arquétipo do criador, constituindo aí uma biografia simultaneamente *individual* e *arqueológica*.

As reflexões de Amarillis se realizam no sentido de desvelar os mistérios do ser, de conhecer-se a si mesma. Nessa direção, os elementos factuais são apenas pretextos, pontos de apoio, através dos quais ela empreende sua aventura amorosa, mas também trágica, em busca de uma aprendizagem: a da solidão e a do atingimento da essencialização. Assim, os acontecimentos, os dados factuais de sua história são apenas esboçados, não se constituindo em elementos nitidamente configurados, apresentando-se sob uma névoa. Como observa a protagonista, ela está numa neblina, à procura da claridade e da luz. Como Riobaldo, no *Grande Sertão: Veredas*, que afirmava ser Diadorim a sua neblina, já que o desvelamento do mistério do ser se correspondia ao conhecimento da natureza de Diadorim ou, ainda, como os protagonistas de Clarice Lispector, a aventura de Amarillis é a do conhecimento do ser, o deciframento do

seu mistério. Desse modo, suas reflexões se voltam mais para a motivação das ações, do que para as próprias ações, fator esse que dilui a trama dos acontecimentos, transformando a intriga em mero suporte para o *pensar*. Nesse ponto, Amarillis diferencia-se de Riobaldo, para quem cada acontecimento explode no espaço narrativo com detalhes preciosos, minuciosamente recuperando traços arquivados na memória, teatralizando, assim, o seu gosto de "especializar idéias".

O pensar se faz na atividade principal de Amarillis. Já no início da narrativa, ela nos apresenta essa sua vocação, anotando: "Além de ser atenta, penso demais. Pensar é o de que mais gosto. Sensual como um movimento, eu penso. Quando eu me aposentar por conta própria, cair na compulsória por falta de atributos para cumprir o mister que ora exerço, vou ficar num lugar longe, só pensando." (8) pois, "pensar é trabalho sério e duro, no tempo considerado." (30) Através da atividade de pensar, instaura-se o grau de liberdade que caracteriza Amarillis, e também o ato criador. A experiência do pensar não impõe fronteiras nem limites. A aventura errante dessa personagem em busca do deciframento da sua existência, da essencialização do seu eu, impõe uma vivência de todas as ações que podem ser efetuadas por um ser no transcurso de uma vida.

A experiência de pensar, que é também a vivência do imaginário que sustenta o ato criador, conduz o sujeito poético a atingir os pontos extremos do existir - os da *experiência em abismo* - como a do cume, do ódio ou do crime, quando Amarillis mata Artur - ou da *experiência em ascensão*, metaforizada no texto pela própria morte de Amarillis, momento de plena imaterialização e essencialização tão almejada pelo sujeito poético ao declarar: "de ar fui, de ar que-rei ser". (65)

Essa vocação para o pensar, essa liberdade que sanciona os atos possíveis e impossíveis de serem praticados, que estabelece sua própria jurisprudência, já que "o efetivamente ético é o artístico" (113), solicita o espaço do ócio, do silêncio, da solidão, da noite, do sono e do sonho. Esclarece Amarílis que "pensar exige indolência. ... Sou este ser tremendamente ocupado nas horas vagas. Minha principal atividade é o ócio. Principalmente pensar exige silêncio, por isso sou este desfalcar." (51/52) Nessa direção, este sujeito encontra na prisão "os dias mais felizes, o grande feriado, as férias totais" (223), uma vez que aí pode "dedicar o tempo a desenhar o pensamento" (223), ratificando sua postura já assumida em momento anterior, quando afirma ser "um pensamento, uma linguagem enlaçando." (116)

A atividade dedicada a decifrar o mistério do ser, que é também uma atividade que passa pelo desvelamento da palavra e da linguagem, contamina a escrita poética de Judith Grossmann de aspectos filosóficos, trazendo para o poético profundas reflexões sobre as formas paradoxais das ações humanas, como o temor e o terror, ou o entendimento da natureza do crime, através do poder que tem de conferir a morte. Amarílis se indaga "o que é este poder?" (233). Essa vocação filosófica da escrita de Judith Grossmann novamente a situa no panorama da literatura brasileira ao lado de Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, e confirma uma pretensão que perpassa a literatura moderna e pós-moderna: a de articular os diversos códigos culturais ou artísticos, aspectos que trataremos em momento posterior.

A noite, à qual se associam o sono e o sonho, é o espaço favorável à introspecção e investigação do eu. O sono e o sonho são instrumentos para a penetração no mais íntimo do sujeito, onde se depositam as reminiscências, os elementos soterrados, as imagens incons-

cientes que fertilizam o pensar. O percurso de Amarílis, a sua viagem, atravessa necessariamente esse território obscuro e sombrio, desconhecido, imponderável, mas de onde pode vir a luz, isto é, o conhecimento de si, o novo: "O que está soterrado em mim arranca-me dos eixos. Esta nostalgia deste quarteto, desta cidade, que apenas conheço dos meus sonhos e de um cartão postal, este homem, estas crianças, o meu cabelo preso, a luz dourada, mas esta finalmente sou a eu que me vi obrigada a ocultar, está dentro de mim, à qual já agora não poderei dar forma, esta eu encerrada no escrínio do meu corpo, esta eu, como poderei suportar que não haja aflorado, que haja morrido com um mundo que já morreu, todo um mundo morto que somente existe em Munique e em mim, que somente é para mim com o meu cabelo e o meu bule de prata, talvez, um canário numa gaiola, somente para mim e inteiramente fora do meu alcance, como uma atlântida, um continente perdido que não se pôde desbravar". (65/66) Trazer estes elementos submergidos à tona, desbravar a sua intimidade - o seu mar - conhecer as suas diversas máscaras é a ação mais radical deste pensar. Mapear a sua cartografia íntima é tarefa essencial na constituição da autobiografia de um sujeito.

A noite, o sono e o sonho são elementos propícios para a atividade criadora. O repouso do sono e as imagens oníricas fertilizam o imaginário do sujeito poético, servindo-lhe de "alimento", de material a ser reelaborado. Nesse sentido, Amarílis pertence ao filão dos poetas românticos e malditos que encontram na noite, no sono e no sonho o espaço mais fértil para o processo criador, transformando a noite no tempo das gestações e germinações, porque lugar onde se encontram todas as virtualidades da existência que germinarão no dia. Por isso, ela diz: "O sono é a esperança dos homens acordados." (208) Mesmo o sono como metáfora da morte não é

temido por Amarílis. Ela, que encontra em Hamlet um modelo de identificação, não possui a dúvida metafísica dessa personagem shakespeariana com relação ao sono da morte. Para Amarílis, a morte é o momento de plena imaterialização e essencialização.

Da mesma forma, em *Cantos delituosos*, a noite não tem a conotação da longa noite que se instala no *Macbeth*, outro modelo que percorre sua escritura. Em *Macbeth*, a noite é elemento de distúrbio, de desordem. A "sombria noite" que se instala na tragédia shakespeariana é uma metáfora para a subversão que se dá no macrocosmo, após o crime. A perda do equilíbrio, em *Macbeth*, está expressa através da perda do sono. Os delitos de Amarílis são de outra ordem, não provocam, portanto, a perda do sono. Por isso, ela poderá purificar as suas mãos, ao contrário de Lady Macbeth, para quem nem "todo o oceano do grande Netuno" poderá limpar. A personagem de Judith Grossmann, inversamente, diz: "Lavo minhas mãos, cujo carmesim a água deste oceano de palavras poderá clarear". (225) Para Amarílis, como arquetipo do sujeito poético, a palavra - a criação poética - é a possibilidade suprema de exorcizar os delitos, de salvar-se.

De Hamlet, Amarílis possui a vocação metafísica e filosófica de pensar e de contemplar. A inação dessas personagens - a sua contemplação - termina-se constituindo, contudo, na forma mais contundente de ação. Mas estes protagonista diferem quanto ao sentimento que expressam diante da sua inação. Hamlet assume a culpa por não ter agido para restabelecer a ordem no reino da Dinamarca. Amarílis, entretanto, sente prazer na indolência, no ócio, pois da sua contemplação nasce uma nova ordem no universo.

Este modelo da contemplação como uma das características da natureza do poeta é trabalhado em *Cantos delituosos* a partir da metáfora do olhar. O poeta é

aquele que tem o olhar pousado sobre os objetos do mundo. É o que devora o mundo com o olhar. É aquele que contempla - *contemplum* - isto é, olha religiosamente. É esta a sua missão e ela depende do seu querer: "Assim habita a terra um olhar que, não querendo ver, vê, colhe, acolhe, recolhe." (64)

Esta percepção e experimentação do mundo pelo olhar exemplifica e sintetiza a importância que têm as sensações e percepções na apreensão da realidade pelo sujeito criador. A partir de *Cantos delituosos*, poderíamos constituir uma fenomenologia do olhar na obra literária, em sua relação com os demais sentidos, principalmente a audição, que se destaca em segundo plano. Esse privilégio do olhar no texto de Judith Grossmann encontra equivalência nas teorias do conhecimento que o definem como cânone de todas as percepções. Uma fenomenologia do olhar admite que ele resume e ultrapassa os outros sentidos, porque os realiza naquilo que lhe é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e volta a si sem sofrer qualquer alteração material. É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito, estando os olhos nos limites entre a materialidade e a espiritualidade.² É assim que o anseio de Amarílis de imaterializar-se e essencializar-se corresponde a "ambição suprema de transformar-se num olho", "um grande olho sobre as coisas", "um olho monárquico", "ruminando a essência do universo".

O olhar estabelece, em *Cantos delituosos*, uma ponte entre o dentro e o fora, isto é, entre o movimento de introspecção, de interiorização, imersão nas profundezas oceânicas do inconsciente, progresso pelos elementos que acabamos de examinar e que definem a face contemplativa do sujeito poético e o movimento que delinea a sua ação, a partir

2. NOVAES, Adauto, org. O olhar. S. Paulo, Companhia das Letras, 1988. pág. 40/42.

da experimentação do mundo. De *janela da alma* ele se torna também um *espeelho do mundo*, refletindo as ações efetivas desse sujeito no espaço exterior. O local dessa ação não é mais o espaço interior, ou o das metáforas que traduzem essa interioridade como a casa, considerada como "santuário" sagrado onde ninguém penetra, ou a prisão, que se torna o lugar por excelência para a reflexão e para o pensar, por isso considerada, paradoxalmente, espaço de liberdade.

O que temos agora é o Largo, local de trabalho de Amarillis, onde ela ganha seu sustento, e cujo principal capital acumulado é a experiência: o seu tesouro. Daí, o Largo ser definido como uma "Universidade" e Amarillis ser uma pessoa de muito estudo e cultura. Como Riobaldo Tatarana, ela aprendeu que erudição é experiência, por isso diz: "escavo o outro como uma mina". (113) "Nunca tive acesso às palavras que quero nos górdos e sensuais dicionários. Assim tive de procurá-las todas no mundo." (104) "Nada de livros, embora o que se possa entender, mínima centelha, esteja nos livros." (186) E essa experimentação, essa ação que se contrapõe ao estar parado, é expressa através do movimento. O espaço exterior é o Largo, mas é também a rua, o hotel, o mundo e o próprio corpo.

A natureza do poeta é aqui apresentada através da metáfora da prostituta, ainda que em nenhum momento o texto nomeie explicitamente esta palavra. Tudo que temos são alusões ambíguas que conduzem o leitor a caracterizá-la como tal. Essas ambigüidades são positivas, fazendo parte do projeto de construção da personagem como um ser enigmático, paradoxal, que congrega em sua natureza polaridades distintas. Nesse sentido, Amarillis não metaforiza apenas a natureza do sujeito poético. A metáfora se estende à obra literária e, de maneira mais ampla, a toda a arte. Nessa perspectiva, freqüentemente ela

destaca o seu "enigmático sorriso" (209), o seu "indescifrável sorriso" (199), numa alusão à Mona Lisa, protótipo da ambigüidade na e da obra de arte. Em movimento posterior, a identificação se torna explicitada: "Esta é Amarillis, com seu ar de príncipe Hamlet, que leu no pátio do colégio, seu fulgor de Mona Lisa, que aprendeu sem contemplar o quadro, já que é o original." (242)

Percebemos assim que o projeto desse sujeito de contar a sua história, de construir sua biografia, não inclui o estritamente factual. Civilmente, não podemos precisar quem é Amarillis. Sabemos que veio do sul para o norte, cumprindo um percurso inverso ao de uma nordestina, Macabéa, personagem de Clarice Lispector, que vai do norte para o sul em busca de fama e de glória, como declara a própria Amarillis. Sabemos que teve um filho chamado Roque, cuja existência nebulosa pontua a relação do autor/pai com o filho/texto. E, finalmente, sabemos que se relaciona com uma série de homens, ligações de modo geral tensas e até trágicas, através das quais se tematiza a complexidade da relação amorosa entre o masculino e o feminino, considerada do ponto de vista da protagonista como fundamental, mas impossível.

A imagem da prostituta, como uma das faces de Amarillis, define a ação do poeta como uma ação simultaneamente marginal e amorosa. Essa relação amorosa com o mundo e com o outro, com a linguagem e a criação, está expressa no próprio significante Amarillis. A escolha do nome tem sua motivação revelada durante todo o desenrolar da narrativa que explora suas diversas virtualidades, aprofundando o feixe de conotações que enriquecem a construção da protagonista: Amarillis, amar o mar, a eterna amante, Amarillis flor-de-liz, Amarillis iris, Amarillis flor-olho-mar-amar. Significante e significado fundem-se, revelando uma ligação intrínseca entre o nome e seu referente, definindo a partir do signo lin-

güístico a natureza misteriosa do seu ser, pois o nome também "deve ter mistério". (168)

O que mais expressa o movimento que demarca o espaço exterior, esse "lá" onde "tudo se passa" (10) é a ação de *perambular*, conforme relato de Amarillis: "quando perambulou sou uma outra, ou, sãda, forte, corajosa, a que encara, tem acatados todos os seus comandos". (64) É nesse espaço da relação com o outro que se projeta a face soberana, monárquica desse sujeito, oloho que tudo desvela, devora, vampiriza, rouba. O roubo pelo olhar, pelo corpo. Devorar todas as relações, objetos, sensações. Armazenar todas as experiências, todos os dados, ser um "livro vivificado" (22) "um dilúvio de palavras" (20). Assim, a vida que canta e conta está escrita no seu corpo. Antes mesmo de ser letra, livro, canto, romance, é uma bio-grafia, isto é: vida grafada. A imagem da prostituta, como a grafada da mulher que usa o seu corpo como objeto de trabalho, que faz do seu corpo um registro de experiências, circunscribe o movimento do processo criador de marcar e ler as marcas. A escritura poética nasce da leitura do registro no corpo - o do poeta, bem como o do mundo: "Falo de um corpo, do seu latelar em palavras". (98)

O corpo é assim forma imprescindível para a experimentação do ser, pois nele está a *prosa do mundo*, os traços que constituem a história do sujeito. Aliás, é a condição mesma de sua história. Por isso, para que ela se faça e possa ser registrada, diz Amarillis "ter um corpo é a primeira coisa". (68) A atividade criadora é a possibilidade de des-cobrir, de demarcar os traços registrados no sujeito - os traços legíveis e ilegíveis: os soterrados, os esquecidos, os reprimidos, estabelecendo a escritura poética como espaço sensível para o conhecimento do ser. O escritor aprende a se conhecer a partir de uma dupla leitura: a das marcas em seu corpo e a leitura desse registro - a letra - no livro, onde se

traduz a marca original e onde se cons-trói uma *biografia pessoal*: a sua autobiografia.

A tarefa de se conhecer, expressa na ação transformadora do sujeito criador de construir a si e modificar a ordem existente, - esta a oficina amorosa do poeta - delinea um processo de aprendizagem que parte da máxima valorização do corpo - o que há em si de mais material - até chegar ao ponto de completa imaterialização: a essencialização pura, "o plasma imortal" atingido através da perda do corpo, pela morte. Esta, a grande viagem. Percorrido o caminho da *via crucis do corpo*, este se torna prescindível e esta será a aprendizagem fundamental de Amarillis, o seu *livro dos prazeres*: "quero ser um pensamento límpido que não precise de um corpo." (95) Mas esta é também a aprendizagem radical de qualquer indivíduo. Por isso, o leitor, mediatizado pela experiência do sujeito poético, perfaz o seu itinerário - o dele, que é também o seu. A aventura biográfica do outro identifica-se à sua aventura pessoal. A escritura poética é o registro da história possível e impossível de qualquer ser. Nessa perspectiva de leitura, entendemos melhor a declaração de Amarillis: "eu tenho este poder infinito de ser uma forma vazia a ser preenchida de sentido, tal como minhas palavras." (148) Por ser significante vazio, a obra literária tem essa potencialidade intemporal de ser atualizada pela experiência de qualquer sujeito. Dos dias vividos e dos dias subtraídos de um Eu a obra poética é a *ruína* e o *monumento*. Desse modo, ela é uma biografia *impessoal* e *arquetípica*.

Cantos delituosos: romance trans-forma o literário em espaço de reflexão teórica. Percebemos nesta obra de Judith Grossmann uma intenção de se construir tematizando as questões inerentes ao fazer poético, principalmente a partir de uma leitura crítica da tradição literária e artística. A natureza da literatura e do sujeito poético, do processo

criador, o lugar da obra na tradição, constituem-se nos principais suportes que sustentam a intrincada trama de motivos que compõem o seu tecido. A personagem Amarillis, incorporando a natureza do sujeito poético e da literatura, corporifica-se como significante *indivível*, que encorpa polaridades antagônicas - a que ama, a eterna amante mas, também, aquela que é incapaz de amar; a mais primitiva, ancestral e arcaica e a mais infantil; a mais corporal, visceral, e a pura essencialização. Ela, Amarillis, a "monárquica metafísica" (135) Paradigmáticamente, podemos levantar um feixe de características opostas que se compatibilizam na construção da personagem e da obra, circunscrivendo sua escrita com um texto de prazer, conforme definido por Roland Barthes.

No que se refere à configuração de uma teoria da escritura biográfica, *Cantos delituosos* nos propõe um amplo espectro de questões que cobrem a reflexão sobre a origem, filiação e desfiliação do sujeito e da obra, aspectos que dizem respeito à constituição de uma genealogia. Aqui, o movimento da escritura continua circular, num gesto de desmarcar e marcar elementos opostos. O poeta - e por extensão, a obra - é tratado como um ser filiado e desfiliado. Historicamente, ele tem uma origem, pertence a uma família, a um autor, mas sua trajetória consiste em fundar uma nova origem, uma nova linhagem. Esta vertente da narrativa de *Cantos delituosos* é extremamente rica e não podemos esgotá-la na presente abordagem, pela pluralidade de referências nela contidas, pela riqueza do jogo citacional que a relaciona com a tradição literária, de onde extrai o seu sistema de raízes, sua genealogia. Perfilado como um ser estranho, um estrangeiro, um expatriado, um exiliado, o sujeito poético é o que *imperfence*, é aquele que habita a margem, a beira, o inabitável. A ação marginal da prostituta mapeia a atividade literária e artística

desstituída da ordem vigente. A ação de fundar uma nova estepe correlaciona-se à ação de inaugurar uma nova ordem de valores éticos e estéticos.

O tom soberano e monárquico da linguagem de *Cantos delituosos*: *romance* proveniente da presença exacerbada de um eu que comanda todas as entradas e saídas das demais personagens, sem lhes conceder a palavra, sem ao menos "simular um interlocutor, que, falando ou calado estimulasse minhas falas" (156) - aqui, uma alusão a Riobaldo Tatarana no *Grande Sertão: Veredas* - confirma a natureza soberana desse sujeito, desfiliado, despatriado, mas conforme a lição de Antonin Artaud, grávida de si mesma, nascida de si "na noite vasta" (68) a constituir o "tranco de uma só pessoa" (64), a "grande família de uma só pessoa" (203), "súmula em si do universo" (201). Mesmo tendo num dos capítulos - Folia - a personagem Jacques como narrador, o que afirmamos não é improcedente, pois como uma projeção de Amarillis, Jacques confirma e acentua a sua postura soberba, o seu olhar que tudo devora.

Do ponto de vista soberano da personagem Amarillis, e da escritura de Judith Grossmann, a desfiliação e o exílio são intencionais, são provenientes de uma ação radical do sujeito. Desfilia-se, habitar a margem é o que permite a aventura imaginária do sujeito poético de percorrer e ocupar todos os lugares, de esvaziar e preencher todos os escaninhos, de abalar a ordem institucionalizada, porque é de onde pode perceber a imperceptível - "o que está embaixo da afirmação do eu na sua relação amorosa com o outro e com o mundo.

Nessa perspectiva, não temos aqui uma visão romântica do exílio, onde o poeta canta a saudade de *lá*, exemplificada pela canção de Gonçalves Dias. Também não é a expressão de um sentimento melancólico, como esboçado por Fernando Pessoa; ou de uma náusea,

proveniente da inadaptação ao quotidiano familiar e existencial dos personagens de Clarice Lispector ou, ainda, da culpa de não ingressar na cena familiar, na ordem do pai, tabernáculo da lei, tema fundamental da obra de Franz Kafka e um dos motivos poéticos de Carlos Drummond de Andrade. O que se quer é cortar qualquer raiz, "cavando fundo a terra abissal onde enterrar o pai, a mãe" (131), para fundar uma nova origem, uma nova genealogia, não mais sustentada pelos "laços de família, mas de veros laços de afeto" (229). Desse modo, Amarillis declara: "O meu sangue de Fernando Pessoa, do dele bastante diferente. Porque não se trata de olhar por uma janela para uma família que não se teve, trata-se de não querer ter esta família, de não querer ter esta janela, mesmo de não tê-la" (177), "romper com tudo o que represente o menor grão de cálculo, tornar possível o permanente gozo, a extinção total. Diluir-se em liquidez absoluta. O permita Deus que eu morra sem que volte para lá". (183)

Num diálogo intertextual com escritores e poetas da tradição literária, a narrativa de *Cantos delituosos*: *romance*, ao tempo em que escreve a biografia da protagonista Amarillis, desenha a árvore genealógica de sua escritura, a sua autobiografia, estabelecendo o seu sistema de raízes, ratificando uma concepção central no panorama dos estudos literários contemporâneos, enfocada por teóricos como Roland Barthes, Jacques Derrida, Júlia Kristeva, Marcelin Pleynet, Michel Foucault, G. Bachelard: a concepção do texto como desfiliação e da natureza parricida da escritura, que assassina seu próprio pai - poeta enquanto sujeito empírico - fazendo-o nascer e renascer em cada palavra, fornecendo-lhe uma nova genealogia.

Ao transformar a literatura em instrumento de reflexão dessas questões, *Cantos delituosos* estrutura-se como uma poética explícita, empenhando-se em proceder a uma leitura da tradição

literária, situando-se na ordem dessa tradição que requisita para si a tarefa de fazer a teoria, a crítica e a história da literatura. Neste aspecto, observamos uma estreita vinculação entre a produção poética de Judith Grossmann e os temas de teoria da literatura por ela enfocados. É nesse tópico, também, que se apresenta o aspecto contemplativo e voraz de um olhar que narcisicamente reflete a si mesmo e, numa devoração vampiresca, fertiliza-se e enxerta-se com o sangue de seus antepassados, atualizando-os e vivificando-os na cena do presente, através da propagação de nomes, palavras, imagens, procedimentos.

Num diálogo intertextual com seus antepassados, *Cantos delituosos* emprende um movimento de construção que ora confirma e consagra temas e procedimentos já elaborados, ora desconstrói esses modelos, filiando-se a eles a partir de uma leitura que abala a ordem literária estabelecida, deslocando a sua ideologia, submetendo-os ao estilo soberano e monárquico de sua linguagem.

Esse processo de construção efetua inicialmente um diálogo com os "contraparentes" mais próximos, ou seja, com textos anteriores de Judith Grossmann, de onde são apropriados temas, motivos, procedimentos. Através de uma referência explícita a "Simon como contraparente", Amarillis ata os elos familiares que a vinculam ao protagonista de *Outros trópicos*³, que tematiza também aspectos relacionados ao sujeito poético e ao processo criador, esboçando ainda a problemática da genealogia. Simon F., engenheiro e músico, é como Amarillis um ser sem raízes, em constante peregrinação em busca de uma origem, metaforizada pela paixão por Maier, personalidade nebulosa, de pouca concretização de no texto, pois aparece principalmente pelas mentações de Simon. A aprendizagem e o conhecimento de si consti-

3. GROSSMANN, Judith. *Outros trópicos*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília: INL 1980.

tuem-se em núcleo temático que faz também da solidão um território em *Ou-ros trópicos*, propício para a reflexão e o pensar.

Em *Cantos delituosos*, o jogo citacional compreende sumariamente: 1) a nomeação explícita de autores da história da literatura ou da arte: Franz Kafka, Fernando Pessoa, Shakespeare, Lautréamont, Rimbaud, Antonio Nobre, Whitman, William Carlos Williams, Leonardo da Vinci; 2) as referências a nomes de personagens literários: Hamlet, Romeu, Julieta, Lady Macbeth, Mona Lisa; 3) a apropriação muito sutil, quase imperceptível, de títulos de obras literárias: *Laços de família*, *Corpo de baile*, *A terra devastada*, *A belfazēja*; 4) a retomada de temas e procedimentos literários dos mais variados autores e, em alguns casos, de todo o conjunto de obras de um autor, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Camões, Baudelaire, Strindberg, Eliot, Mallarmé, Artaud, Goethe, além daqueles já citados no primeiro item. Este jogo citacional se amplia a outros discursos da cultura, como o dos contos de fadas, processo esse já estudado por Lígia Guimarães Telles em seu artigo "A solidão: um território em *Cantos delituosos: romance*".⁴

O propósito da narrativa de *Cantos delituosos* de acolher na sua linguagem aspectos mais díspares, compatibilizando-os na sua estrutura, configura uma face do que se considera erudição. Amarilis não é tão somente aquela personagem que devora as informações pela experiência. É, também, uma grande leitora dos seus antepassados literários, da sua tradição. Como leitora

amante, ela é capaz de devassar todos os documentos da sua linhagem, reatar os fios da sua história, erigir nova ordem, erguer-se monumento.

RÉSUMÉ

Dans *Chants délictueux: roman*, on étudie les éléments qui le définissent comme une écriture biographique. On met en relief, dans cette étude, le personnage d'Amarillis, considéré comme métaphore du créateur et à travers lequel se constitue une biographie à la fois individuelle et archétypale. En tant que registre de l'histoire possible et impossible d'un sujet, l'écriture poétique est ruine et monument, qui réfléchit sur l'origine, la filiation et la défiliation du sujet et de l'oeuvre, constituant encore sa généalogie.

RESUMO

Estudo da ética da construção da obra literária e identificação dos valores éticos e estéticos que movem esse ato de construção. Procede-se a um exame da *ética do fazer* como ética da forma, e da *ética do sujeito*, mediada pela *ética da linguagem*, na obra de Judith Grossmann, *Cantos delituosos: romance*. Examina-se o "gesto cabal" da personagem — o crime — como correlato do ato de escrever. A personagem, ao realizar sua própria jurisprudência, subverte os valores, constituindo, pela transgressão, novos valores, vivificados pelos signos de uma nova ética — a ética do artístico.

Quero começar, citando uma frase forte que me tocou com todo poder e magia que pode ter a palavra no seu devido pronunciamento: "Estamos em viagem".¹ Essa é a frase final do cap. 8, intitulado *Voluptuosidade*, de *Cantos delituosos: romance*, de Judith Grossmann. Tem ela a força de um chamado, de uma inclusão repentina e sutil do leitor na aventura de Amarilis, narrador — protagonista do romance. Trata-se da viagem de Amarilis, que acompanhamos

¹ GROSSMANN, Judith. *Cantos Delituosos: romance*. Rio de Janeiro, Brasília, Nova Fronteira, INL, 1985, p.106. Todas as citações neste trabalho referem-se a essa edição. A partir desta nota, será colocado apenas número (s) da (s) página (s) após citação.

4. TELLES, Lígia Guimarães. A solidão: um território em *Cantos delituosos: romance*. In: *Estudos Linguísticos e Literários*. (6). Salvador, dez. 1987. pág. 131/147.

A ÉTICA DA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA: transgressão e poder

Antonia Herrera
Universidade Federal da Bahia

pelo enredo, da viagem do autor na criação do seu texto, e, numa guinada de referencial, da viagem de todos nós e de cada um na nossa condição humana. Aliada a todas essas ressonâncias, uma viagem no tempo, com Castro Alves, em *Navio Negroiro* - "Estamos em pleno mar"¹, fio retomado mais adiante na narrativa: "E aqui estamos em plena navegação" (p.183). Estamos em viagem pelo reino das palavras, do imaginário, o qual dispõe de toda dimensão de espaço e de tempo para fazer voar livre o pensamento - em busca, para continuar o jogo de apreensão de sentido - miragem num deserto, móvel que alimenta a produção incessante da literatura - para se aproximar da verdade e da essência da vida.

A arte é essa possibilidade de dar partida a uma viagem, sem estação, que vale por si mesma, enquanto périplo, e não enquanto ponto de saída e ponto de chegada - que traça um sutil rastro, qual o voo de um pássaro.

Ulysses, o arquetípico viajante, é metáfora para o criador, o qual parte, ultrapassando fronteiras, beirando a loucura, e tem seu retorno assegurado pela lucidez de Penélope, porto seguro que tece num bordado o Tempo e permite-lhe a aventura e o retorno - o Texto é essa conjugação de viagem e retorno, de Ulysses e Penélope, de viajar e tecer, pensar e construir.

"Estamos em viagem" - nos coloca a todos numa sala, num concerto, ou em alto mar, nos situa numa fronteira de

onde olhamos e "vivemos" a aventura de Amarilis, de onde sentimos e vivemos a aventura de nossa vida. Estamos aqui, agora, em viagem e espero, pretensiosamente, poder acionar o comboio ou ... quem sabe ... alçar vôo!

O título dessa conferência é *A ética da construção literária; transgressão e poder*. Inicialmente procurei elucidá-lo.

A *construção* da obra de arte literária pressupõe uma *ação* que promove a passagem da *desordem* para a *ordem* ("Faço notáveis experiências com o caos, em busca de uma ordem") (p.47). Subjaz a esse ato, por um lado, a *contempulação*, a *imaginação* e um certo uso do *arbitrio* necessário à sua consecução, e por outro lado, um modo racional de processar os elementos da experiência, da percepção artística, do real, seja ele em seu aspecto sensível ou imaginário, palpável (experimentado pelos sentidos) ou inefável (sentido por um ténue sentimento que envolve o sujeito do universo poético), controlado por uma lógica interna, por um *rigor* de construção - o *deleirio* e a *lucidez*.

Dentre os procedimentos do artista, operacionaliza-se um mecanismo de desmontagem do texto e remontagem em signos artísticos. Esse é o *poder construtor* de dimensão artística - a construção de signos, constituindo uma espécie de sistema fechado/aberto, pela confluência de idéias e articulação de assuntos. Valéry define bem esse conceito de construção artística, considerando a obra como resultado de uma série de operações lógicas e sensíveis.

Quando falamos de *obra de arte literária*, a *palavra arte* nos remete para a esfera do estético, dos valores artísticos que conferem caráter de arte a uma determinada obra. E *literária* nos envolve num mundo feito de palavras e, de imediato, na rede da *escrita* (que é de natureza diversa da palavra falada, com mecanismo e estrutura próprias).

A *ética*, por sua vez, é a ciência das ações ou de conduta do homem, e os fi-

lósofos a estudam enquanto ciência dos *fins* (finalidade da ação) ou do *móvel* (razões que movem determinada ação), pressupondo uma hierarquia de valores. Com *ética da construção da obra literária* quero salientar os valores moventes desse ato de construção de uma realidade literária.

Quando me proponho a examinar a ética da construção da obra de arte literária, volto-me primeiramente para a natureza desse ato específico de construção no reino do imaginário, sem utilidade prática imediata, ato enigmático, questionado quanto à sua função e pela ambivalência de seus signos, face a uma sociedade estruturada na concrecidade de seus atos e na supremacia dos signos da razão.

O assunto é vasto e as questões que me faço são tomadas como indicativo para examinar, no romance de Judith Grossmann - *Cantos delituosos: romance*, a ética do fazer e a ética do sujeito.

O *fazer literário* enquanto fazer ético pressupõe o questionamento do *como fazer* e esta questão está no cerne do romance. As questões sobre *método*, *processo criativo*, *sujeito criador*, *linguagens* são pertinentes à tarefa de construir, na qual está empenhado o narrador-protagonista.

O romance de Judith Grossmann é construído com base numa consciência desse ato, cabendo ao artista, eticamente falando, a realização de sua própria episteme, deslindando no corpo do romance a natureza do que faz, o mecanismo de *como* e *porque fazer*. Há o desenvolvimento de uma *ética do fazer* enquanto *ética da forma*, e, imbuída nela, uma postulação de valores que orientam o percurso da arte:

"Porque eu tenho este poder infinito de ser uma forma vazia a ser preenchida de sentido, tal como minhas palavras." (p. 148).

Adentro do que colocamos como *ética do fazer*, destacamos em *Cantos*

delituosos: romance, uma estrutura simples numa complicada *rede da escrita*, tecida com diversos fios, colhidos no feixe da literatura universal, seleção que já supõe uma *escolha*, uma inclinação de valores estéticos, éticos. O *móvel* que *gera*, no entanto, a energia criadora é a *inspiração* artística, é uma maneira de experimentar e viver o mundo poeticamente, tendo-o e codificando-o nos signos da arte. É um modo de ver o mundo a se entender sua reconstrução na arte. Essa energia *enformada* numa *escrita* pressupõe ordenação de valores e construção de signos na estruturação da narrativa e formação dos personagens. E o *móvel* que *impulsiona* esse fazer é o *prazer do fazer*, prazer "atravessado de tormento", como o diz Valéry, e expresso pelo narrador-protagonista:

"... tudo é tortura, sou o mais torturado. Foi um modo de vida que inventei, por não dispor de outro. Sem esta tortura, esta excitação, estaria desvanecido." (p.83).

O primeiro aspecto que nos chama atenção é a *liberdade* inventiva na incorporação do material elaborado: à vida vivida se aliam as experiências do sonho, do devaneio, do delírio e a vivência do imaginário - do leitor de obras literárias, do degustador da arte, do receptor de sinais do mundo e da arte, mentados pela ação do pensamento, pela conjugação de idéias no espaço-tempo infinito da intimidade de um ser.

No romance, uma experiência de vida se "derrama" em palavras, que na *relação* de sua sintaxe, e na *pertinência* de seu léxico, abole os valores comuns em busca de valores mais expressivos da natureza do ser - ser poético que experimenta intensamente a vida nos meandros de sua potencialidade e poesia, nos cristais de palavras, sua força vital, operando uma interseção do ético e do estético na construção do objeto artístico:

"Fui por demais ao vivo, percorri as mais escuras florestas, visitei os recan-

tos mais indetectáveis, vi o que está na raiz do que chega à superfície, sob a forma de estrelajantes cristais". (p.114).

Na medida em que vai traçando o perfil da protagonista, que é o perfil do artista, traça também seu *método*, seu *processo de criação*. Buscaremos extrair as linhas mestras desse modelo, disociando-o metodologicamente do sujeito criador, para delinear a *ética da construção*, do *fazer* e, em seguida, demarcar a *ética do sujeito poético*, os quais têm como ponte, a *ética da linguagem*.

Em *Cantos delituosos: romance*, toda experiência vivida pela protagonista Amarilis é em função de ser narrada. A consciência teórico-crítica do narrador-personagem se manifesta em diversas de suas reflexões pertinentes à sua tarefa de observador, ouvinte, que grava na memória para depois contar, de um personagem que não declina de seu trabalho para não se "privar de conteúdos". (p. 35).

"Para tanto estou aqui, para testemunhar". (p. 112)

O *aqui* de duplo referencial (vida e livro) marca a presença e função do narrador. O personagem-narrador tece uma *teoria* de seu procedimento narrativo e esboça seu método, no qual privilegia a vivência em detrimento da "eficácia das bibliotecas", afirmando que não teve acesso às palavras no dicionário, teve que buscá-las no mundo. Essa vivência que fundamenta seu método exige um labor artístico que exclui a facilidade (a trilha marcada). Na mesma proporção, incita o leitor a buscar a pedra do entendimento do texto, à altura das regras do seu jogo. Esta pedra é a pedra que falta na trilha marcada, como na estória de "João e Maria".

"O excesso de codificação que traz o ignóbil, pois não se trata de uma trilha apontando o caminho de volta para casa com facetadas pedrinhas. A facécia. Não há nenhuma pedra fácil neste jogo, nenhum lance que não exija o refluir de todo o sangue. Nunca tive acesso às

palavras que quero nos gordos e sensuais dicionários. Assim tive de procurá-las todas no mundo." (p. 103-4)

Seu método consiste também na *eficácia do olhar*. O olhar é tomado como metáfora da percepção artística, enquanto instrumento de seleção do real, enquanto modo de olhar que espreeita, que espia, vigia, olho artístico que vê num exercício de atenção o pequeno das coisas, o detalhe que passa despercebido. Da natureza desse olhar nasce a fundamentação da palavra poética, sua corporeidade, que faz ver ao leitor pelo olho do artista:

"Nunca alçar a palavra, como uma pipa ao vento, ser um mistério, um enigma, um segredo, um silêncio, como um grande olho sobre as coisas, ambição suprema, transformar-se num olho. Ver, olhar, espisar, a gola, bem ou mal-passada, o fiapo que deixa o paletó sobre a camisa..." (p. 95-6)

Se o olhar capta o real, ele o rouba. A energia do olhar apreende a energia das coisas, do real, do mundo, para transformá-la em arte. Esse olhar singular, voltado para a tarefa de captar os signos da vida, tem o poder ordenador. Olhar é interpretar, traduzir, seqüestrar o olhado e transformá-lo de modo agradável. O toque do olhar ("a aguda sensação de realidade") (p. 124) que o olhar proporciona a Amarílis:

"Ao tocar dos sinos, espio, conserto o mundo. O meu concerto. Sou apenas um olhar que passeia sua crosta no limpo puro céu sobre a baía. Devoro o mundo com o olhar, abutre sobre a cidade." (p. 74)

É a inocência e o comprometimento do olhar - sua responsabilidade, sua ética. A missão do olhar em Amarílis é inerente ao seu ser artístico ("Breve, muito breve, serei novamente a monja que olhará, sua ocupação é olhar..." (p. 124). É ainda o olhar, equivalente à contemplação, ao estado de quietude, inação, que afeta o artista, sua máxima aspiração, seu desejo. Sua culpa e ino-

cência - seu pecado capital. Ser um olho e desenvolver um novo modo de olhar:

"Eu quero é ficar parada, olhando, olhando, olhando, fui feita para isso. Assim como há pessoas inteiramente feitas de braços, ou de pernas, eu sou um olhar, isso é uma culpa?" (p. 50)

A partir dessa identificação do ser com o olho, desenvolve uma *ética do olhar*, como recurso da arte, como meio de aprendizagem. O capítulo 4 se intitula *O olhar*. A arte ensina a olhar o universo. A protagonista olha o mundo diretamente ou mediado pela arte já existente. Renova o mundo e a Arte pelo olhar:

"Olhando o universo com os meus olhos abertos ou fechados, através deles ou dos olhos dos outros. Pelas lembranças que houvessem deixado, quadros, livros, esculturas." (p. 82)

Além de *ver*, os demais sentidos, *cheirar*, *escutar*, *degustar*, *sentir*, *compartilhar* na narrativa como integrantes do processo, no estabelecimento do contato com a realidade e na intensa apreensão do real, ressaltando a função do corpo e o *estado de orgia* que pode experimentar o narrador-personagem:

"Beber do néctar e do mel, antes de partir, ajeitar-se num canto, dispor de um confortável ouvido, sentir todos os cheiros, pentear sedosamente os cabelos, andar anônima pelas ruas, apreciar uma pintura, sentir na língua o frio dos sorvetes, alimentar-se com fortes substâncias, afundar-se numa terna almofada." (p. 98-9)

O capítulo 8, *Voluptuosidade*, estabelece uma ponte entre a "sensualidade do mundo" e a "excitação" de Amarílis que aspira à noite, com "sua suavidade e seu jasmim", ou com seus diversos cheiros dentre eles, o mais presente, o de manacá. Ao descrever as sensações relacionadas com os sentidos o autor chega a momentos de *lirismo* (com celebração do mundo e do eu) e de voluptuosidade:

"Secreta como um fruto que amadurece, vou tecendo esta trama. Em todas as casas é a mesma náusea de cabelos

espalhados pelo chão. E sempre esta excitação, enquanto não chega a noite com sua suavidade e seu jasmim." (p. 99)

Ora, esse novo modo de ver pressupõe novo modo de pensar:

"Uma vez assim me disseram, que eu era uma artista, que as pessoas que pensavam como eu eram artistas. Foi então que comecei a entender a arte como um modo de pensar que, eventualmente, toma formas." (p. 100)

O *pensamento* é um elemento de destaque na construção do romance. Poderíamos definir a composição de *Cantos deliriosos*: *romance* como um desencadear de uma série de reflexões de um sujeito poético de dimensão filosófica, que pensa o mundo, os seres, as relações humanas, e seu próprio ser na aventura de viver. O eu que pensa é o suporte de toda uma configuração teórica (artística e filosófica). Seu mundo filosófico tem como referencial a própria arte e é a fina flor do pensamento de Amarílis - projeção do próprio autor. O poeta-filósofo Fernando Pessoa compartilha como modelo matriz, o qual é mencionado no universo singular do pensamento de Amarílis.

Na antinomia mente X corpo, confere supremacia ao pensamento, aspira a uma depuração, a uma eterização do ser, como essência pura, como puro pensamento que se evolui:

"Quero ser um pensamento limpo que não precise de um corpo." (p. 95)

O núcleo de liberdade de Amarílis é seu pensamento. Ser livre é poder saltar seu pensamento, deixá-lo ultrapassar fronteiras. Saber penetrar no reino do imaginário. Paradoxalmente, é na prisão que Amarílis encontra a liberdade, que pode "dedicar o tempo a desenhar o pensamento." (p. 223)

"Estou deitada sobre a doce relva desta cela, mágico tapete que vara todas as distâncias. O pleno reino do imaginário, do possível. O império do pensamento, até sem palavras, alingüístico,

paleolítico, ouvindo-se o doce ruflar de suas asas. O que queria qualquer mortal." (p. 234)

A narrativa é pontuada por aforismos expressivos da natureza pensante do narrador-protagonista e que revelam o mundo moral e a perspectiva ética do autor. O pensamento é o espaço onde ocorre essa re-avaliação da ordem moral do *sujeito* e de sua relação com as coisas, situando-a no universo poético.

O paradoxo encontra guarida no reino do imaginário e possibilita uma compreensão maior do real. Ao ser representado artisticamente, o real se torna mais real porque menos linear, mais desvendado em suas sutilezas. Essa é a ética do artístico.

Assim, se o narrador-personagem valoriza o trabalho, não podendo dele se privar para não se esvaziar de conteúdo, armazenando experiência -, não o faz em detrimento da *indolência* e do *ócio*, estados afins do ato de pensar. Se precisa falar e ouvir falar, precisa também de *silêncio*, para mentar o material colhido em sua atenção de viver e de sentir:

"Minha única ocupação seria pensar, e pensar exige indolência. Ficar com esta expressão e com estes olhos parados. Esta paciência, este desligamento que produz este ar. E pensar exige sentir, nada que não passe pelo sentir é pensar. Sou este ser tremendamente ocupado nas horas vagas. Minha principal atividade é o ócio. Principalmente pensar exige silêncio, por isso sou este desfejar." (p. 51-2)

Nesse espaço de pensamento, momento de trituração do vivido, de transformá-lo em arte, é que se dá o *aprendizado*, assim como Riobaldo Tatarana passa da ação à contemplação. Em "range rede" dá-se o processo de recuperação do vivido, dá-se o *relato* que incorpora o aprendizado, não antes nem depois, mas no momento do relato, no agora da *escrita*. "Aprender a viver é que é o viver", diz Riobaldo. Ou como diz Amarílis:

"Arrancada esta sela, tudo então é alegria, pelo preço que se paga. Viver este depois. É deste depois que a verdadeira vida é feita." (p. 94).

As metáforas usadas para definir o processo criativo se intercalam com as metáforas concernentes ao texto, à escrita e ao artista.

O texto é gerado como filho sem pai, cuja concepção beira o divino. O pai só existe na memória. A gestação de Amarillis, que equivale simbolicamente à concepção do texto, remete a uma matriz arquetípica da mãe e seu filho - a Virgem Maria e Jesus - cena imortalizada pela arte (pintura) e consagrada pelo texto ("Texto sagrado, a Bíblia).

A exclusão do pai é o gancho da protagonista para tecer reflexões sobre a origem e fazer esplender a realidade do filho sem o vínculo com o pai: o elemento masculino.

"O que pode haver de mais perfeito? Uma mãe sozinha com o seu filho, o texto, sagrado ou consagrado, deu a resposta, excluiu o pai, belo artifício de cálculo." (p. 17).

Se o filho - texto - elimina o pai (origem), não prescinde, porém, da relação com a mãe, enquanto concepção, geração. Judith Grossmann faz uma reflexão a respeito das teorias modernas da gênese do texto, as quais operam o corte do vínculo com o autor, introduzindo, porém, o elemento feminino (maternal) como simbólico do processo criativo, o qual permanece embrionariamente na estrutura do Texto, resguardando sua autonomia.

Se a figura do pai representou a configuração do sentido do texto, e as teorias modernas deslocam esse centro teológico para o próprio texto enquanto espaço que intercriza no seu tecido diversos fios de outros textos, outros signos - desfilando-o e conferindo a ele próprio a produção de seus sentidos -, a autora de *Cantos delituosos: romance*, introduz a idéia da mãe (processo criativo) como espaço de gestação necessá-

ria, desvinculado do pai, da família. Mãe coaduna-se com a natureza generosa de Amarillis, a que se dá. Desse modo, ela abre espaço no seu discurso feminino, maternal, para diversas vozes da literatura e da cultura brasileira. Sua capacidade de doação equivale à sua capacidade de incorporação e transformação, raptos e devolução da literatura brasileira e universal.

Aliado a esse processo criativo está o instrumento concreto de operacionalização do texto - a máquina de escrever:

"Sou esta Virgem que possui um Filho concebido por um Espírito metálico." (p. 70).

A energia enformadora, criadora, não será, porém, dissociada em sua gênese do elemento masculino (o pai) que o próprio texto engendra: "Um texto, um conto de terror" (p. 201), onde se inscreve a idéia de poder, e também no contexto da narrativa, da relação amorosa de Amarillis, de sofrimento e terror.

O filho como metáfora para o texto, está ainda elucidado na afirmação da protagonista à sua dimensão de artista:

"Este o Filho. A legítima vocação, o talento incontornável, o ofício na esfera da consagração..." (p. 60).

A escrita como resultado de uma ação tem como correlato estético o crime - gesto decisivo de raptos do real, de destruir o que interfere na ordem para dar consecução ao ato de construir. Inscreve-se assim a escrita como símbolo de morte, também veículo de vida - significativo no ambivalente da arte.

O narrador-protagonista, ciente do seu papel de *scriptor*, lida com os meandros da linguagem no tecido da escrita, tenta apanhar nas conexões lógicas e sintáticas da linearidade da letra, a presença de outras inflexões da linguagem, a voz, o tom, o encanto, o gesto, o grito, o timbre, a entonação. O eu como fonte de linguagem é também fonte de novas formas que não preenchem o mundo de um sentido, o qual é sempre adiado:

"É sempre tarde quando um cristal se estratifica em sua perfeita estrutura. Eu sou este cristal, este diamante que por si só lapida, a caminho de sua forma. Há-verá aquela dia em que farei o meu gesto cabal." (p. 81).

O "gesto cabal" é o crime.

A escrita como registro, como manifestação de duplo caráter convencional, apresenta-se como interessante fenômeno de ordem cultural, filosófica e psicológica. Coage o eu a uma situação no discurso, mas também libera, através do intervalo que se dá entre o pensar e o escrever, imagens recolhidas na extensão mais primeva desse mesmo eu - é então seu ato mais civilizado, mais coagido, mais institucionalizado e também o mais primitivo, capaz de fazer aflorar indícios, traços não apenas de um sujeito, mas do homem.

A escrita está associada as metáforas de tecer ("o bicho-da-seda tece os acontecimentos" (p. 122); "Teci romances que confinaram com estas fronteiras, com estes limites, onde agora estou" (p. 105); "Como uma previdente aranha, dia e noite teci o meu destino..." (p. 246); *urdir* ("Agora urdi este artifício..." (p. 51); *costurar* (necessário *costurar a realidade*" p. 64); *bordar* ("Fecerei a minha morte como um vibrante bordado..." (p. 110); *puxar fios* ("Disso porei fazer tudo, tecer infundavelmente uma malha, puxar um fio." (p. 27); "Depois de pouco tempo, meu estômago se revolta, estou mareado, este fio que puxo vem de dentro, não de fora." (p. 83); *o labirinto* ("A vocação geral para linha reta, e a minha, para o labirinto." (p. 58); *tecer* (... "eu, Amarillis, digo, com a força dos meus talentos, cavando fundo este escuro poço, sem outro auxílio ou ajuda que a força motriz de minha mente," (p. 141), todos da área semântica do *fazer*, remetendo o ato da escrita para um código, uma retórica que põe o escritor no espaço de jogo de articulações, de entrecruzamento, de remissões, paródias, deslocamentos, de associações gráfi-

cas e espaciais. A escrita abre ao escritor o espaço do *estilo* e a responsabilidade ética da forma e o coloca em contato com a memória dos estilos.

Através da reflexão da personagem Amarillis, Judith Grossmann estabelece a função do escritor enquanto elo que continua e descontinua a tradição literária e, nesse movimento dual, traça o espaço de sua própria escrita:

"...e eu, Amarillis, somente possuo este toco de lápis, para atar o que precisa ser continuado, e desatar o que precisa ser descontinuado, eis tudo, por isso interrompi genealogias, para fundar a minha própria, mas que posso?" (p. 136).

Há aqui o reconhecimento por parte do escritor da dimensão do seu papel. Ele, o elemento imprescindível, provido e desprovido - tem apenas um toco de lápis porém tem a experiência - o aprendizado do seu viver. Prostituta e artista, Amarillis é um corpo marcado onde se inscreve a experiência - e um pensamento que *ata* e *desata*, que constrói esteticamente, eticamente, sua escrita.

Sua nova *genealogia*, fundada por seu gesto-crime, sua escrita, tem seu tronco de origem nos de sua estirpe, onde se inscrevem as matrizes da literatura universal, e mais o *acervo* da arte, com especial destaque para a pintura. *Cantos delituosos: romance* estabelece um diálogo com as grandes obras, traz um elenco de grandes poetas para a textura de sua escrita, onde estão presentes, por referências *explícitas* ou *implícitas*, por *ecos*, *convergências*, etc. Pelo poder mágico desse espaço do imaginário, as palavras dos grandes poetas se fazem de novo presentes em novos contextos, reconstruídos por esse ato de *escolha*, de avaliação, de seleção crítica, de amor à literatura, em especial à literatura brasileira.

No âmbito desse terreno, fértil e por fertilizar, na rede dessa escrita é que funda, pela liberdade de seu gesto, a singularidade ética e estética de sua es-

crita literária. O sujeito, "centro imantado", puxa fios vertical e horizontalmente, e tece uma escrita que está presa remissivamente à rede universal da escrita conscientemente, realidade de ultrapassamento do sujeito, da linguagem e do real, escrita literária, ética do fazer, que é principalmente uma ética da linguagem, e que tem seus alicerces na liberdade de imaginação e de arranjo e que necessita fundar seu próprio referencial - pelo ato de *roubar* e *devolver*, de apagar e inscrever, e que tem como objetivo utópico maior a anulação de qualquer referencial: "Pois viver a liberdade é viver a anulação de qualquer referência." (p. 202).

Toma e dispensa a realidade já dada e, embora a considere indizível, a diz: "O segredo que tenho a revelar não pode ser posto em palavras, mas basta olhar-me para saber que ele aí está, que existe, como um falo ou um seio disponível, que torna dispensável qualquer falo, qualquer seio real." (p.91).

Subverte os valores em função do efeito artístico, que é metaforizado por palavras que expressam o *labor artístico*: *crystal, forma, bordado*. O *veneno* também está vinculado ao efeito da escrita: "Falo, escrevo sobrelevadamente, sem marcar o papel embaixo, marcando apenas a lauda onde escorre este doce florete envenenado, esta pena." (p. 226).

Pela construção da Beleza toca a essencialidade do real, o qual se apresenta encoberto por axiomas morais aí superpostos, desmotivados, e cava, através de um novo olhar, por um *gesto decisivo* (crime), novos valores, vivificados pelos signos de uma nova ética, a ética do artístico, valores que estão à margem dos valores sociais, da empiricidade:

"Os que escolhem as imagens, como retradas de um caderno, podem viver uma existência verdadeiramente artística. Os demais, éticos animais, bem imorais. Somente a margem é ética, o

efetivamente ético é o artístico." (p. 112-113).

Do capítulo 11, *Altar*, diverso dos outros quanto ao *estilo*, o qual é estruturado em dois parágrafos compactos, de fluxo contínuo, podemos extrair um traçado de *ética*, que anuncia utopicamente uma nova raça de homens que não co-nhecerá nem a tristeza, nem a alegria mas um sentimento mais denso e mais sóbrio para o qual nem sequer tem nome porque ainda não existe sobre a terra do qual Amarilis é encarregada da semeadura, "plantar estes homens dotados", "capazes de distribuir, como pães esta rara emoção de ser responsável e espalhar justiça, novos alvos de construir um paraíso sobre a terra, ..." (p. 140-141).

Adentro do contexto da *escrita*, destacamos um elemento de natureza *ético-filosófica* que faz parte do *universo de reflexão* de Amarilis e consequentemente do processo criador de Judith Grossmann - a *carta*.

A *carta* tem uma presença de destaque na narrativa romântica, da qual é resgatada em *Cantos Delituosos*: *romance*. A nível da vivência do homem, a carta se reveste de um aspecto moral de comprometimento e responsabilidade Na contemporaneidade do romance de Judith Grossmann, a *carta* contracenou com o *telefone*, estando ambos associados não só ao meio de comunicação possível/impossível entre o eu e outro (Amarilis e W, por exemplo) como também ao *efeito* de sua recepção. A *carta* se inscreve mais no nível do imaginário e da reflexão teórica do protagonista, estando associada ao tema da *despedida*, da *morte*, do *suicídio*, como símbolo, e expressão da *confissão*, *carta-farse* e *morte* - *carta: emblema dos amantes*:

"O que me deleita é pensar sobre minha morte, como um parágrafo, não uma morte acontecida, mas uma morte, como uma *carta*, inteiramente construída por mim,..." (p. 158).

Carta-escrita do ponto de vista da construção, do sujeito que a constrói, e carta como recepção: responder/não responder e seu *efeito*.

"As verdadeiras cartas não são escritas para serem respondidas, dada a sua natureza irretorquível. Uma carta, um fio, em seu curso inarredável, sítios e tempos adiante, irá provocar um suicídio." (p. 63).

O *telefone* aparece nos momentos da cotidiano e instala uma tensão de espera na protagonista e um conflito: atender/não atender, ganhando uma dimensão reflexiva sobre o efeito, a decisão e a postura ética de Amarilis! não atender, fingir não estar em casa, não deixar que o outro invada seu momento, que chegue pela voz a seu santuário, sua casa, recolher-se na sua decisão e acumular forças no seu ser para um convívio possível/impossível com o outro. Ambos, *carta* e *telefone*, são veículos de contato com o outro de encontro / desencontro, com o poder de instalar o inferno ou o paraíso no receptor:

"Se telefonasse agora para W, ele passaria para o inferno, eu, para o Paraíso, estando preparada para fazer florescer a justiça..." (p. 107).

São elementos *dramáticos* nas relações amorosas, elo de aproximação ou separação, dor ou alegria, colocando uma questão ética específica: quem escreve é o mesmo que assina? Como se dá a clivagem do sujeito ao escrever? A voz que fala ao telefone esconde o rosto, a expressão, é mesmo o nome que se declara? E há a *carta extraviada* que chega a mãos erradas e o *telefone-matrimônio* que vara a noite e traz notícia de morte, situação vivida por Amarilis: "... a voz ao telefone, "ainda estamos procurando o corpo de Dante" (p. 180).

Ao *roubar* a carta da cena romântica, o autor confere um tom nostálgico à narrativa, associado ao cunho dramático do próprio tema. Esse tema da *carta* abre ao leitor o curso de uma *viagem* (cf. *metafora do rio* na citação anterior), pos-

sibilitando-lhe imaginar um elenco de situações líricas e dramáticas, amorosas e trágicas, tomadas ao longo da história da literatura. Esse também é o poder ético da carta: carta-de-amantes, carta-extraviada, carta-que-não-foi, carta-que-não chegou, carta-não-escrita, carta-não-aberta, carta-sentença-de-morte, carta-salvação, carta-surpresa, carta-novidade, carta veículo de tristeza ou alegria, carta-denúncia, carta-confissão, carta-intriga, carta-anônima, carta-pedido, carta-testamento, carta-documento, carta-herança, carta-descrição, carta-adeus, carta-anúncio, carta-veneno, carta-amizade, etc. (o elenco é extenso e móvel).

O *telefone* é o veículo moderno de quase toda comunicação que a carta preencheu. Porém, o poder inscrito na realidade da carta subsiste, principalmente, porque ele foi incorporado à *escrita literária* nos diversos momentos da literatura universal. Por exemplo, as cartas dos amantes, a carta que não chega até Romeu e ocasionou a morte dos amantes, as cartas de Kafka para Felice e para Milena, com seu poder de absorção e rapto da energia do outro, gesto assassino do artista em prol de sua arte, as cartas de Heloisa abrasada de amor para Abelardo, castrado e confinado, as cartas angustiadas de Van Gogh para Theo, seu irmão, as cartas de amigo de Montaigne para La Boétie, as cartas portuguesas, as cartas eróticas de Joyce para a mulher, as cartas roubadas de Madame Bovary.

O mundo estranho, sombrio e solitário das cartas que, de remetente a destinatário, são como papagaios de papel soltos no ar - pombo-correio metaforizado - são armadilhas, cujo efeito nunca se sabe, para quem recebe e lê ou não lê, para quem espera e não recebe, para quem responde ou silencia:

"Respondendo a todas as cartas dos que me tomam por uma forma vazia a ser preenchida de sentido. Escrevem, escre-

...vem, escrevem. Arrisco-me, para que possa advir a liberdade." (p. 113-114).

É escrita que simboliza a margem, a fimbria do sujeito que assina por si e se revela, em sua identidade, estando porém atado ao ser da escrita e ao laço do envelope-impacto, segredo, morte, vida.

O *telefonema*, novo testemunho dos dramas passionais, não registra a mensagem, não tem suporte literário. Judith Grossmann dinamiza esse elemento, objeto do cotidiano, parte da vida do homem moderno, dramatizando-o na sua narrativa. A campanha, o som do telefone invade o silêncio do ser e solicita o atendimento, a carta, objeto concreto invade o espaço e se faz presença apelante ("o ruído de uma campainha ... o som do telefone, trazem o terror." (p. 181).

Ao tematizar assuntos corriqueiros como arrumar a mesa, a cama, toalhas, lençóis e fronhas, Judith Grossmann confere dimensão artística ao comum, a exemplo do telefonema (tema recorrente na sua narrativa), transformando todo ato num ato consciente, desenvolvendo uma atenção esquizofrênica, delirante porque excessivamente racional e especulativa de cada detalhe de cada gesto ou ação. Nada se passa fora do controle do mental, do reflexivo, sendo gerada uma tensão pela ponta da corda que puxa pela razão em contrapartida à ponta que puxa pelo *passional*. O cansaço permanente advém, e a aspiração maior é a quietude, plenitude da morte, do gozo da contemplação - inação. ("Morte construída como uma carta", p. 158). ("A felicidade suprema de estar adormecido", p. 110).

Em *Cantos Delituosos: romance, o artista* pode ser visto com uma máquina que tem o poder de gravar tudo o que viu, sentiu, ouviu e viu, e que calcula "num belo artifício de cálculo" (p. 17) como interligar os signos do real aos signos da arte, "usando com perfeição os mil truques" (p. 13), na construção do mundo ficcional.

...mória do narrador) e sua atenção, "excepcionais aptidões": ("Sou esperta em ouvir delírios, segredos, o que jamais pensariam que eu iria gravar, eu gravo, para um dia narrar." (p. 9).

Essa memória como *acervo*, *arquivo*, *catálogo*, *álbum* se beneficia da experiência e do talento do narrador-protagonista ("Sempre fui assim, atenciosa demais, detalhista, maneirista", p. 8); ("sou aquela que se lembra, lembro-me de cada experimento, como um nítido recorte colado num álbum..." p. 18); ("Lá é um pedúnculo de anos, conheço todos os cheiros, onde está colocada a mais pequena coisa. A caixinha redonda de queijos. Os grãosinhos de café. A seiva de alfazema.", etc. p. 26).

O material a ser narrado pode ter origem nas mais tolas conversas, mas será inflamado pelo fogo inspirado da criação que se processa:

"Que é ter qualidades? É ser inspirado, inventar, para, a partir disso, começar a gaguejar até o delírio, com a fluência e a constância de quem reza uma oração. É inacreditável como o fundamental começa com as mais tolas conversas. Sou rápida, capto o alfabeto" (p. 13).

É em seguida: "Quanto ao mais, tudo é arte. Usar um perfeição os mil truques, produzir um calor real, físico. Como uma lareira. Isso nos deixa livres para outros momentos, quando são feitas as contas, os cálculos." (p. 13).

Ele o estado poético é associado a um estado de *febre*, *delírio*, é também a um processo lento de recuperação de ambigüidade, de "mastigar o passado" (p. 17), de "tecer uma malha, puxar um fio" (p. 27), metáfora da *aranha* como *ingenho*.

Todavia, o que constrói com sua narrativa é sua aspiração máxima, ideal poético, utopia artística: é o estado poético pleno, de quietude, de contemplação, de chegar ao porto, à morte, incurável *amlet*.

"Todas as noites de minha vida desajei a morte. Ir dormir, ir morrer... A casa em ordem. O banho tomado. Os alvos lençóis. Sempre este desejo de um sono mais profundo e absoluto do que o sono." (p. 241)

Outro elemento que está no cerne da construção artística de *Cantos Delituosos: romance* é o *sonho*, correlato da obra literária e do seu processar-se. O sonho como expressão de uma vivência, da natureza psíquica do sujeito, ganha no romance uma dimensão extraordinária de fonte, de energia e de criação artística, de modelo de labor artístico:

"A noite, os cuidados com a noite... É preciso aproveitá-la ao máximo para o laborioso trabalho dos sonhos." (p. 48)

O caráter *noturno* do trabalho poético e da natureza do poeta (elemento da matriz romântica do texto) encontra no *sono* e nos *sonhos* a guarda necessária para, por um lado, o repouso das experiências do dia, e por outro lado, o recolhimento em material de trabalho, do que é realizado pelos sonhos - esse oráculo, bússola de discernimento para a mente de Amarillis:

"Ainda falta bastante para eu alcançar o meu leito de sonhos. Quando lá aporto, mal posso acreditar, este labor é o meu alvo. Pelo que ocorre, sei o que me está ocorrendo, acordo cada dia renovada." (p. 48)

Os *sonhos*, como fragmentos da memória, constituem uma ordem global, e dão origem aos temas, acalenta-os e alimenta-os, garantindo-lhes, juntamente com o pensamento, a sua singularidade:

"Os meus temas ninguém os possui, ofereço garantia, sequer minha maneira de pensá-los. Ninguém. Começo a meditá-los tarde pela manhã, por que durmo muito para sonhá-los. Persistente ofício, vou dormir cedo, para prolongar a noite... Ai se inicia o árduo labor dos meus sonhos." (p. 34)

Os sonhos são fonte fluente, mas necessitam do "árduo labor".

ÉTICA DO SUJEITO

Construir é uma espécie de construir-se a si próprio, ou como afirma Valéry: "o sujeito faz de sua existência uma espécie de obra humana".

No recorte da *ética do sujeito*, depa-ramo-nos com um material rico e vasto, dentre os quais destacamos: natureza ambivalente da protagonista; matrizes e máscaras na sua construção; tema da infância; núcleo da ação da personagem; o drama amoroso; natureza do herói; queda e ascensão; supremacia do eu; ato de poder e transgressão; julgamento.

Cantos Delituosos: romance tem uma estrutura organizada em vinte capítulos, com títulos-anúncios do tema central de cada um. O fio narrativo está atado à seqüência do pensamento-vivência da protagonista Amarillis. Os temas desenvolvidos aparecem todos no primeiro capítulo, *O capital*, o qual define primariamente a natureza do sujeito poético, e, seqüentemente, a natureza da criação literária.

O elenco de assuntos é amplo e todos giram em torno da condição humana, da existência, da experiência de um ser de exceção - que se caracteriza por uma percepção aguçada do real. Tendo como eixo a *soberania do eu* - a plena realização de seu ser (um ser feminino), toma como núcleo dramático a relação amorosa homem/mulher. Amarillis experimenta na série amorosa o impacto do amor, da paixão e da decepção. Trata-se de um ser pensante, instala-se o conflito entre dependência afetiva e autoafirmação do ser, os temas tornam-se matéria de especulação filosófica: homem e mulher, liberdade, o pensamento, morte e vida, os laços amorosos, a solidão, o crime, a justiça, a família, o eu e o outro, mente e corpo, o filho, a alegria, a aprendizagem, a perda e a salvação. Decorre daí uma perspectiva transformadora e construtora da arte.

canto e trabalho, poeta e prostituta. Alia aspectos aparentemente incompatíveis: "Sou este híbrido entre princesa e mulher do povo." (p. 46). Necessita da experiência, da sua vivência, a qual não poderia ser outra, para cantar. É a mais inocente e a mais pecaminosa. É santa e prostituta. Estabelece uma imperiosa necessidade de um elemento com relação ao outro - o que resulta no caráter de universalidade da personagem. Ela é qualquer um e também um "ser excepcional". É sua, a condição universal do homem - um ser vivente e pensante.

A essa dualidade canto/trabalho correspondem os espaços de Amarillis: *casa e rua*, definidores de sua atividade. Aventura-se na rua, "laboratório de liberdade", e retorna a seu santuário, laboratório de mentação e elaboração do material seqüestrado do real, absorvido pelo olho. Recolhe-se à noite, ao sono, ao sonho - verdadeira vida. Experimenta na rua o contato com o outro, com a natureza, o vento, o mar, a areia, valorizando a experiência.

A *casa* é também o lugar de espera, de sobressalto e também de solidão². O *hotel* como substituto da casa é expressão da impessoalidade e marginalização, desvinculada de qualquer laço de família-lar, de pátria: hospede do mundo. A casa é também associada a corpo e corpo a santuário do ser - "todas as casas são o mesmo, corpo complementar, estufa." (p. 147)

Amarillis, enquanto personagem moderno, é protótipo do poeta lírico; do escritor, do filósofo (não do filósofo do curso filosófico, mas do poeta filósofo, ser pensante, que fala metaforicamente de suas idéias e valores); do psicólogo, analista dos seres de suas relações e do seu próprio eu; do pintor, que participa com o olhar da combinação harmoniosa de gestos e formas; do dramaturgo, que

projeta cenas, propõe desfechos; do *escultor* do seu próprio rosto - efigie.

E Amarillis é principalmente *mulher*, ser feminino combativo, que, embora não engajada em qualquer padrão de movimento organizado de direito da mulher (ela apenas vai a uma passeata), ela é a grande revolucionária, a transgressora, a mulher que se empenha numa luta de fato, visceral, vital com relação ao homem, ao outro. Sua luta ocorre, não pelo distanciamento, mas pela maior proximidade, pela sua experiência, pela seqüência de amores, repetitivos, pela paixão por W, fazendo-a co-nhecadora do sexo masculino, para afirmar sua condição superior de mulher, para redimir as mulheres, e, em última instância, conhecer seu próprio eu e estabelecer o verdadeiro estatuto de seu ser - o da solidão. Essa postura não implica, porém, em demérito do outro. Esse é altamente valorizado enquanto ser e enquanto elemento necessário ao conhecimento do eu. Há uma reflexão sobre as diferenças biológicas, históricas e uma demarcação de territórios entre os sexos. A ação dos homens, opõe a imaginação feminina. Esse um tributo de Judith Grossmann à luta histórica das mulheres:

"Milênios de opressão nos lançaram na pura vivência do imaginário. Enquanto o homem, com este material, amassa o barro, constrói palácios, choupanas, pontes levadiças." (p. 124).

"Amá-lo é traição, minha essência contradiz a dele, ao seu pragmatismo de macho que... constrói objetos, objetos abjetos..., enquanto eu sou a Mona Lisa..." (p. 124).

Ela conduz essa luta até o final, ao gesto de transgressão e poder - ao crime.

Na configuração da personagem há ainda uma confluência de grandes personagens literários: Hamlet, Ofélia, Lady Macbeth, Rei Lear, Julieta, Riobaldo, Macabéa, Werther, Mona Lisa, Inês de

² TELLES, Ligia. A solidão: um território em *Cantos Delituosos: romance*. In: *Estudos Linguísticos e Literários* (6). Salvador, dezembro, 1987, p. 131-147.

Castro, e de poetas: Rimbaud, Fernando Pessoa e outros.

Hamlet, forte matriz, faz ecoar a natureza contemplativa e a tendência à inação da personagem, a qual retorna, ao longo de suas mentações, a reflexão estrutural do personagem shakespeariano:

"Morrer... dormir... mais nada... Imaginar! que um sono põe remate aos sofrimentos/ do coração e aos golpes infinitos/ que constituem a natural herança da carne/ é a solução para almejar-se, / Morrer... dormir... dormir... talvez sonhar"³

Porém, enquanto Hamlet inveja a coragem e decisão de Fortimbrás, Amarilis rouba-lhe (ela é a grande ladra) esses atributos e é também Fortimbrás. Suporta a apatia negativista de Hamlet e cava o ato que a ultrapassa - a transgressão, o crime. O pólo masculino deve ser justificado pelo alvítre cometido pelo feminino. Com poder de decisão, realiza o que tem que ser realizado, qual Lady Macbeth, com determinação e cálculo, e funda seu império, a monarquia do seu eu, do qual não abdicará como o fez o rei Lear. Desse modo, a romancista dialoga com as personagens literárias como seres já constituídos, a partir de seus atos e idéias estruturais, que os essencializam.

"A paixão segundo Amarilis", sua via crucis, é vivenciada no estabelecimento das relações amorosas. O outro, o masculino, inscreve-se na série dos amantes não fiéis, não satisfatórios porquanto incapazes de um pacto de amor. Dá-se o impacto do racional, da mente organizada e reflexiva de Amarilis, com o passional, elemento de desmedida de seu ser. O drama amoroso de Amarilis tem aspectos comuns a qualquer drama dessa natureza (espera, sobressalto, ciúme, etc.) mas não é um drama qual-

tos, vive a queda, e pode emergir pela ação, pode reagir pelo ato que a redime, o crime: o imperioso necessário, calculando posteriormente sua própria morte. O artifício de cálculo, introduzido na própria resolução da trama literária, é um modo de fazer valer uma vontade que esteja acima de todas e exercer a liberdade do demiurgo, podendo decidir sobre a vida, não de seres, mas de personagens, seres de papel, o que problematiza a questão ética sob o prisma ficcional. Ela estabelece seu próprio julgamento, onde é juiz, réu e vítima.

Na escala de valores de Amarilis, o crime de *lesa-majestade* (título do capítulo 7) é a invasão de seu eu pelo outro, provocando a desordem, o caos, a vergonha, a espera, criando em seu corpo necessidades que antes não houvera - o crime de ousar aproximar-se do seu eu - zona do sagrado, por não corresponder a um desejo mais nobre do pacto de amantes que se unem pela morte. Em "Cantos Delituosos", não há uma união pela morte, há o estado de beatitude do eu, pela morte, só.

Os elementos amorosos, líricos, de união do par amoroso, casual possível, misturam-se com elementos passionais de ira, ciúme, ressentimento, veneno, decorrentes da traição do outro, do desequilíbrio da dimensão do outro em relação a seu eu; "Estou farta de gente, onde há príncipes? Puros deuses." (p. 167)

Ao chegar, porém, ao ato decisivo, ao realizar o corte da separação pelo crime, a personagem terá vivenciado diversas situações e pelo cálculo estudado, pelo ensaio do ato, esse será realizado em momento de depuração dos sentimentos de ódio e ciúme, impulsionado pela paixão, mas realizado como missão, como decisão racional de ato benfazejo (ela é a Benfazeja, trazendo à tona a matriz roseana), bem público, ato benigno.

O crime está imbuído do desejo de ordem, do desejo de restabelecer a or-

dem interna do eu, do mundo. A transgressão é justificada não pela paixão e sim pelo magnífico, "belo artifício de cálculo" (p.17), movido pelo desejo de ordem. Assim desvenda-se o móvel íntimo de aspiração à ordem e ao apolíneo, que é a corrente subterrânea vital, do diônisiaco, da desmedida, ambos os pólos presentes na estrutura da narrativa.

Matar artisticamente é instaurar o ato simbólico de modo a driblar o ato como assim o fizera Goethe, permanecendo vivo e fazendo de seu personagem um suicida. Ao matar o outro, Amarilis mata simbolicamente o Pai, o deus, todas as amarras que os princípios morais estabelecidos lhe impuseram, em detrimento da formação de seu eu. O sujeito poético é o sujeito ético - sujeito do texto - que mata sendo matado, e que vincula arte-morte-vida. Para que a vida floresça na arte, e aí permaneça como eterna, é necessário que a arte usurpe o real, tornando-o morto e transformando em essencialidade, em vida eterna, quando do retorno, da devolução desse real em símbolo artístico.

O tema de "O Colecionador" é retomado em episódio do capítulo 12º, intitulado *Signo de Tigre*, no qual Amarilis é aprisionada como uma borboleta que se colhe no tempo, e é fixada como emblema de beleza e perfeição. Trata-se do ato amoroso de fazer perdurar o que na vida é efêmero, arte como "consagração do instante", eternização do momento que se esvai na corrente da vida; seleção e celebração da arte, essa sombra do real que, no entanto, o faz esplender, pleno de vigor, na nova ordem, na configuração ética dos valores artísticos.

Há uma transgressão, um ultrapasamento, para que haja um *reforma*, uma celebração artística, uma *epifania*, revelação necessária para preencher de sentido esse real que nos é dado apenas como dado. A arte o traduz, a arte rouba o real para devolvê-lo — lapidado cristal.

Esse roubo é um artifício de cálculo que se justifica pela finalidade transfor-

4 CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Hoje e Amanhã), p. 251.

3 SHAKESPEARE. *Hamlet*; Príncipe da Dinamarca (tragédia). Rio de Janeiro, Ed. de Ouro. Trad. Carlos Alberto Nunes, 1966, p. 80.

madora e ordenadora da arte. "Mas só a arte realiza plenamente o que a vida apenas esboçou"⁵, diz Proust lido por Deleuze. Esse o ofício, o ato de amor, da Oficina Amorosa de Judith Grossmann.

A escritora Judith Grossmann encaminha sua narrativa no sentido de desvendar os intrincados fios da paixão, na qual um sujeito debate-se entre o amor por si e pelo outro (esse outro tão necessário), entre Narciso e Eros. A personagem tem um lastro de herói trágico, na medida em que instala no seu ser o conflito. Sua *hybris* (desmedida) será paradoxalmente em nome da *ordem*, que não é de cunho social, lei da *pólis*, nem da *philia*, deveres da família, mas sim da ordem da sobrevivência do eu - reino do sagrado, do divino em si, lei natural de sobrevivência, da afirmação de vida, da consagração do eu e da alegria.

A *aleluia* do capítulo final do romance, o epílogo "Inscrição: A chegada ao céu da jovem Nauta", que me remete para o IV movimento da Nona Sinfonia de Beethoven (Ode à Alegria, de Schiller) representa a confluência de todo o périplo do herói, no caminho da paixão, da dor, para celebrar a alegria com a morte, único recurso de sobrevivência do eu em sua integridade, em sua absoluta quietude. O ato do assassino, "puro ouro" (p. 251) é o ato benigno do outro, o qual fora calculado e dirigido pelo narrador-protagonista, para ao final de toda experiência ser coroado como *rainha* (Inês de Castro), no retorno ao seu próprio corpo, sem anseios, sem enleios, em *ascensão*: só quietude e morte, silêncio e paz. Essa a ética, essa a estética, desenvolvidas em *Cantos Delituosos: romance*.

5 DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense - Universitária, 1987. p.55

RÉSUMÉ

Étude de l'éthique de la construction de l'oeuvre littéraire et identification de valeurs éthiques et esthétiques qui meurent cet acte de construction. On procède à un examen de l'éthique du faire comme éthique de la forme, et de l'éthique du sujet, par l'intermédiaire de l'éthique du langage, dans l'oeuvre de Judith Grossmann, *Chants Delitueux: roman*. On examine le "geste parachevé" du personnage - le crime -, comme corrélatif de l'acte d'écrire. Le personnage, lorsqu'il réalise sa propre jurisprudence, bouleverse les valeurs, en constituant, par la transgression, de nouvelles valeurs, vivifiées par les signes d'une nouvelle éthique - l'éthique de l'artistique.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ARISTÓTELES. *Éthique de Nicomaque*. Paris: GF - Flammarion, 1989.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo; Brasília: Melhoramentos/ Ed. Universidade de Brasília, 1983 (Hoje e Amanhã).
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. R. de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
- GROSSMANN, Judith. *O meio da pedra: nonas estórias genéticas*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1970.
- _____. *A noite estrelada: estórias do interim*. R. de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *Outros trópicos; romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *Cantos delituosos; romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RICOEUR, Paul. *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, 1988 (Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 8).
- SPINOZA, *Obras escogidas*; Tratado teológico político; Tratado de la reforma; Del entendimiento; Ética. Buenos Aires: El Ateneo, 1953.
- TELLES, Ligia. A solidão: um território em *Cantos Delituosos: romance*. In: *Estudos; lingüísticos e literários* (6). Salvador, dez. 1987, p. 131-147.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960 (2 volumes).

OFICINA AMOROSA

Depoimento*

Judith Grossmann

Vamos começar a nossa conversa, e eu preciso realmente olhar muito para vocês para começar essa viagem. Porque, na verdade, o que vamos ter aqui é o depoimento de uma escritora, nada mais do que isso, uma maneira de me aproximar de vocês. Então, a pergunta básica seria: como começou tudo isso? que é uma pergunta clássica, que todos fazem. O outro aspecto que eu quero colocar desde o primeiro minuto e que me preocupa sempre, é o seguinte: as circunstâncias que eu vou apresentar aqui seriam, no meu entender, segundo a minha visão de artista - palavra um pouco pomposa, e com a qual é muito difícil acostumar-se alguém - a questão é a seguinte: as circunstâncias que eu vou apresentar aqui, no meu entender, seriam meras e banais circunstâncias, se elas não estivessem na base da criação. O que eu apresentar aqui e que poderá parecer circunstancial, anedótico, eu humildemente apresentarei no sentido de dar alguma contribuição, lançar algum possível foco de luz sobre - vamos chamá-los assim - os meus textos, que é a denominação que eu prefiro. Então, recuando até onde eu posso recuar... e eu tenho a pretensão junguiana de poder recuar até o meu bisavô, até o primeiro homem, até o paraíso, até o momento antes da maçã... Mas aí precisaríamos das *Mil e uma noites*, o que não seria nada mal, porque seria um álbi. Eu

chamo um álbi de Scheherazade. Poderíamos viver estas *Mil e uma noites* e isso não seria nada mal. Mas como isso não é possível, eu vou recuar à minha infância. Tudo isso - o que ocorreu, a existência desses textos - se deve a uma vocação. A uma vocação que começou, talvez, na Europa, no ventre materno, ou numa floresta de cerejeiras, macieiras, pereiras européias, no momento da minha concepção. Eu costumo dizer que eu sou uma meia confecção, porque minha mãe foi me trazendo por toda a Europa até o Brasil, tendo ido meu pai buscá-la (eram noivos). Ele veio ao Brasil, depois voltou para buscar a noiva. Casaram-se. E lá vim eu no meio do casal. É uma situação bastante difícil que toda criança tem que enfrentar. Então, na Europa, eu era uma barriga, a barriga da minha mãe. E existem retratos na Praça de São Marcos, da barriga e da minha mãe fortemente enlaçada, enamorada do meu pai. São fotos que eu possuo e que eu guardo com toda ternura. Bem, então a coisa começou assim. Começou em Campos, Estado do Rio: nasci em Campos, Estado do Rio, no dia quatro de julho (é uma data um tanto ou quanto hilária). No Brasil, eu deveria nascer no dia sete de setembro, mas nasci no dia quatro de julho, quer dizer, já estava tudo trocado desde o início. Como uma espécie de compensação, existe toda uma mitologia familiar: eu nasci num

* O depoimento da escritora Judith Grossmann, em 21 de novembro de 1991, na Academia de Letras da Bahia, teve sua transcrição realizada pelas professoras Antonia Herrera, Evelina Hoisel e Ligia Telles, contando com a colaboração de Maria Luiza Silva. Na transcrição, procurou-se manter a fidelidade ao registro oral.

quintal, num jardim, árvores, o espaço um tanto ou quanto híbrido, porque eu acho que ficou assim na cabeça do meu pai, uma certa ideia de trazer a Europa para o Brasil. Então havia plantas européias e que não se davam muito bem naquele quintal, que era um quintal onde as mangueiras se davam bem, não é um jardim. Existe todo um período arcaico, na minha vida, muito importante. Foi nesse espaço que eu nasci.

O aleitamento desse bebê que eu fui, parece que terminou muito precocemente. É um tema dos meus textos, tudo isso transformei em temas. Parece que eu não era assim tão fanática do seio materno, e o aleitamento, contem, terminou muito cedo. Para compensar esse desmaie precoce, que, segundo dizem, foi por minha culpa mesmo, a minha mãe me alfabetizou muito cedo. Eu me lembro, dessa cena eu me lembro: é uma escada, que vinha da cozinha e dava no quintal, e a minha mãe sentada ali, me alfabetizando aos três anos de idade. Numa cartilha chamada *Cartilha das mães*. Era uma capa verde, o tipo era preto, da Livraria Francisco Alves. Se alguém me disser onde existe essa cartilha, por favor, eu vou lá correndo. Eu me lembro de tudo. O nome dessa editora ficou na minha cabeça. Mais tarde, eu viria a publicar um livro pela Livraria Francisco Alves. Era um mito, um mito assim muito precoce, esse mito da Livraria Francisco Alves, e havia também, depois se instalou outro, da José Olympio, e logo que me veio essa ideia de escrever, eu já via meus livros publicados pela Francisco Alves e pela José Olympio, e realmente isso veio a ocorrer. Bem, aleitamento, alfabetização, fêrias, quintais, jardins, mangueiras, jasmims, manacás, porque isso faz um padrão bordado dos meus textos (prefiro chamá-los assim).

Colégios. Sempre o colégio para mim era um mundo, a escola não representava nenhum tipo de castigo, era uma espécie de célula, tão importante quanto a célula familiar. O jardim da in-

fância, o colégio primário, a cidade, as coisas se ampliavam por si mesmas. Férias, Atafona, onde logo depois seria descoberto o petróleo, e nós em criança já sabíamos que ali havia petróleo - eu nasci em 31 - eu aprendera no primário que, nos locais onde havia petróleo, as raízes das plantas se apresentavam oleosas. Também no livro da Francisco Alves, de Gaspar de Freitas - era um livro de ciências. Eu lia aquilo como literatura, eu lia tudo, era uma coisa assim incontróvel. Agora, não pensem que por isso eu fosse uma criança livreca, eu sempre fui uma criança mais do que normal, interessadíssima na vida, apenas estebelecia uma continuidade de campos, não havia distinção entre a realidade e a letra, não havia lacuna, eu não entendia como coisas separadas.

Férias: Atafona, Nova Friburgo. Atafona, onde eu verifiquei com meus irmãos que havia petróleo, pelas plantas de raízes oleosas que nós arrancávamos no nosso quintal, lá de casa, onde meu pai colocou uma lareira européia. Ela era conhecida como casa das quatro chaminés, e uma delas era da lareira. Nova Friburgo, e lá em Nova Friburgo (minha mãe sempre grávida, a família é bem grande), eu li meu primeiro livro, *Contos de Grimm*. Esse também, se alguém souber... não, aliás, eu sei que está na rua Gomes Carneiro, em Ipanema. Esse aí ninguém precisa recuperar, porque ele está lá até hoje. Bem, aí eu fiquei extasiada com esse mundo do imaginário, que me pareceu assim perfeitamente compatível com a realidade. Eu já tentava juntar as duas coisas, jamais separar, jamais divorciar uma coisa da outra. E a voracidade de leitura era realmente uma coisa que não se poderia satisfazer nunca. Era comprar um livro num dia, no outro queria outro. E minha mãe dizia: - Não, mas ontem eu comprei aquele. - Não, mas aquele eu já li! - então era necessário arranjar sempre novos livros. Eu tinha tudo isso muito cedo. Muito cedo, porque a alfabetização foi com três anos.

Eu tinha aquele sonho chapliniano que todos nós temos. Todos aqui vão entender. Eu queria morar numa loja. Passar a noite naquela loja, ter acesso a tudo, e essa loja na qual eu queria passar a noite... ainda tenho esse sonho, só que agora é em relação ao Shopping Barra, que é o meu salão literário. Meu endereço é o Shopping Barra. Finalmente posso realizar meu sonho. Então eu queria morar num livro verde, não precisaria comer, viveria uma vida mágica, comeria barrinhas de chocolate. E mais tarde eu vim a saber... essa coisa de comer chocolate também, só há pouco tempo eu consegui cancelar. Mais tarde, eu li uma frase de Freud que dizia o seguinte: "A minha filha Ana Freud julgou-me um ser mágico, que posso apenas me alimentar de chocolate." Então é uma coisa assim arquetípica.

Eu era uma ilha cercada de afeto. Tive uma vida afetiva muito boa. Tive uma infância, não direi que haja sido um inferno ou um paraíso. Altos e baixos. Grandes alegrias. Mas de qualquer maneira eu era, isso já é o primeiro crédito, o objeto de grande desvelo e, por que não dizer, de grandes ambições.

Um belo dia, a família muito grande, meu pai veio, e depois ele trouxe tios, enfim, todo mundo foi para Campos. E aí um tio que mantinha comigo longas conversações... os adultos gostavam muito de mim, eu era uma criança muito ligada aos adultos e também às crianças, mas muito aos adultos, eles gostavam de conversar comigo, eu achava isso muito natural: meu tio ficar conversando comigo quatro horas ou passar o dia comigo, me levar para a casa dele, daí que eu desenvolvi essa naturalidade da conversação. Tem que haver a conversação: conversação alimenta, não se pode viver sem isso, é um hábito desenvolvido na infância. Então esse tio, que havia lutado na Primeira Guerra Mundial, e cujas fotos, vestido de soldado, eu prezo muito, que gostava de ouvir a BBC de Londres no rádio Westinghouse; esse tio, num belo dia, fez aquela pergunta

clássica que um adulto faz, (meu pai não, meu pai era mais na moita, soltava assim para deixar ver em que dava) e aí ele me perguntou o que eu desejava ser, e eu já sabia, quando ele me perguntou, eu já havia decidido não apenas a ler, mas também a escrever um livro. Mas eu não conhecia a palavra escritora. Essa pergunta veio muito cedo. Eu estudava piano, tive uma educação musical que eu logo compreendi que eu não poderia dizer: o que você quer ser? Beethoven... isso eu aprendi que não era realmente para mim, eu tinha uma sensação - isso af é uma coisa muito estranha musical, tinha uma familiaridade muito grande com o universo musical. Interessavam-me os nomes da história da música, é uma coisa muito nietzscheana. Então falar o nome de Beethoven, Liszt, Bach, fazer com que esses nomes soassem com naturalidade em minha boca, vinha disso, sobretudo: de um sentimento de que eu viera de um mundo musical (eu não saberia explicar isso), mas que eu me destinava agora a uma outra coisa. O piano, de certa maneira, aquele enorme elefante, ele me esmagava, eu sempre fui assim muito miúda e era excessivo para mim. Ficar assim com um pedaço de papel e um lápis e fazer aquelas composições, isso realmente me encantava, isso é a delícia da minha vida: escrever diários, bilhetes, cartas, isso me alimentava, e conversar com os adultos e também com as crianças, eu me dava muito bem com todos. Em breve a minha mãe faria o meu retrato perfeito. Bem, então quando meu tio - eu não vou me perder não - "O céu jamais me dê a tentação funesta de adormecer ao léu na lomba da floresta." Só que a identificação vai ficar por conta de vocês.

Ele me perguntou, conversando comigo, o que eu queria ser. Ele pensava que eu ia dizer pianista, solista da Orquestra Sinfônica, mas eu respondi que queria ser autora (eu não conhecia a palavra escritora). Aí eu recebi o primei-

ro aplauso - Ah! Juditinha quer ser escritora! Meu pai não gostava de apelidos, mas ele me chamava, por conta própria, de Juditinha. E aí, pronto, na infância eu fui uma escritora, isso é uma coisa que eu posso dizer a vocês, que eu era. Isso aí é uma coisa tranqüila. Até me parecia, é até interessante isso, que eu não precisaria escrever, porque eu já era uma escritora naquela família. Escrevia aquelas composições, eram chamadas de composição, com aquelas gravuras, era a aula de que eu mais gostava. Gostava também das outras: geografia, história, aritmética. Não gostava de desenho, porque não me sentia muito calmo, então eu ficava um pouco humilhada.

Eu era uma autora, uma escritora, sem obra, era conhecida como tal. Não gostava, me parecia difícil, às vezes, aquele aplauso. Também tinha um sentido assim contraditório, isso eu conservei, não é nenhuma ingratidão. Eu quero apenas que se compreenda isso, porque está um pouco na base do próprio texto escrito por mim.

Às vezes me parecia dispensável, ora, se sou uma escritora ninguém precisa saber, nem precisa me aplaudir tanto. Minha mãe queria ler para as visitas minhas composições, é claro que eu não deixava, mas quando eu saía, depois a empregada me contava, a babá - eu tive babá até os treze anos. Babá de fazer tranças, amarrar sapatos, e isso me parecia um mundo assim congenial, natural. Pode parecer uma coisa assim: ah, não, mas você deveria ter passado fome. Pois eu lhes digo que eu não passei fome. Não por nenhum tipo de arrogância, mas eu não posso chegar aqui e dizer a vocês que eu passei fome na infância, pelo contrário, acho até que comeia demais, até engordei demais. De maneira que esse brasão eu realmente não posso trazer para vocês. Eu fui muito bem alimentada, muito bem nutrida afetivamente, e isso é muito importante no sentido de que se criou uma personalidade, uma pessoa que sempre

guntas, e eu parei de falar. Ainda estou na infância: eu era então uma escritora... tem coisas assim, escavar tudo isso é uma coisa extremamente difícil. Havia profecias: pessoas que me olhavam e me diziam coisas incríveis! Profetas de mim mesma. Mas isso é material para uma possível obra.

Então eu já era autora. Eu chamava de autora, até que descobri a palavra escritora, e fiquei preocupada que havia dito ao tio Marcos, que era chamado *da-de*, que é tio em russo; a esposa dele era Luiza, chamava de *tote*, tia em russo, foi de lá que a família toda veio, e eu naquela barriga. Então fiquei preocupada, fiquei envergonhada. Meu Deus! Eu disse a palavra errada! Isso me acompanhou a minha infância toda. Eu havia dito autora e não era, era a palavra errada, tinha que ser escritora, eu havia perdido aquela oportunidade para sempre de, quando ele, pela primeira vez, me perguntou o que eu iria ser... aí eu teria dito: escritora. Já era assim uma perda lamentável, mas não havia como consertar o erro. E aí eu compreendi que de uma certa maneira não se pode errar. Não é que não se possa consertar o erro, tá bom, errou, vai consertar, mas não se deve errar, e não se pode errar. Tem que ser assim: de primeira.

Um outro fato importante desse mito que todos nós temos, que é o mito da nossa própria infância, e que eu procuro representar no meu texto, não minha própria infância, mas esse mito do homem que é a sua infância, a infância do homem. Já no início recuamos até o paraiso antes da maçã. Então isso nos acompanha, a todos nós. Um outro elemento dessa mitologia era o seguinte: é que eu não compreendia essa coisa de ser autora, e depois, de ser escritora, como uma profissão. Era uma coisa sagrada. Eu sempre mantive isso, não é? É uma coisa sagrada, assim como ser sacerdote(a) do templo, vestal, isso aí não se misturava com nada, veja que eu era uma criança, por mais discernimento, por mais precoce, eu era uma

criança estimada pelas crianças e pelos adultos, faço questão de colocar isso. Nunca usei óculos na infância, aquele protótipo de sentar e se isolar, não, não, eu estava sempre no meio da festa. Eu sempre adorei a festa. Existem inúmeros retratos com a família toda reunida. Celina Scheinowitz há poucos dias viu um deles, lá no Rio, no livro. E eu sempre estou no meio de todo mundo.

Aí surgiu a idéia da profissão, porque sempre tive isso, a coisa da independência. Não precisava ninguém me empurrar porque eu já era assim. Eu decidi que eu pretendia a profissão médica. Novamente eu transformei essa coisa da medicina numa vocação, porque seria uma forma de contato mais direto com o mundo, e depois isso se transferiu para a profissão de professora. Como professora, eu sempre repito isso, eu sempre fui médica. Depois chegaremos lá. Não sei se vai haver depois, porque eu já dei licença para vocês interromperem Scheherazade, no momento que quiserem.

Aí pronto, eu teci altas fantasias sobre ser médica. Já tinha toda uma postura. Escolhi a especialidade, seria psicanálise. Sempre me interessou o universo do outro. O outro, a peça indisponível. A moeda, a ficha, o fax seria esse. Não havia ainda, mas o fax me fascina. Já fascinava antes, e agora existe. Aí pronto, eu cultivava, eu falava que ia ser escritora e médica. Mas médica, ninguém me fez médica. Eu ficava assim, suspeitando que médico seria Fernando, seria Eduardo, seria Moisés, mas eu, ninguém deu o mínimo valor, eu falava quase sozinho, monologava sobre esse meu ideal de ser médica, e não sabia o que estava se passando.

Passaram-se os anos, muitos capítulos foram saltados aqui. Eu terminei o ginásio... estudei no Liceu de Humanidades de Campos. Era uma mansão colonial, era o paraíso. Os professores estavam lá esperando, eu entrava no meio da festa. Fiz o admissão, entrei, claro, eu ia entrar mesmo, isso dá uma

segurança à pessoa, ao indivíduo, assim, o êxito dos seus empreendimentos. Então eu entrei, estava tudo lá, a festa estava em curso, e eu comecei a bailar. Fazia parte do corpo de baile do Liceu de Humanidades, todo mundo que passou por lá me conhece, todo mundo. Inesqueçível! Porque eu não posso deixar de admitir que era uma criança bastante peculiar.

Quando eu terminei o ginásio, e havia aquela bifurcação científico e clássico, a voz parental se fez ouvir bastante grossa. Sr. Joseph Grossmann, com sua voz bastante grave, naquele momento me anunciou que eu iria fazer o clássico e que eu iria ser professora. Aí eu achei que a minha rebeldia era assim tamanha... Eu sempre fui uma menina muito obediente. Lá em São Paulo, recentemente, José Américo Motta Pessanha me apresentou assim: - Foi uma menina muito bem vestida, muito bem comportada, muito estudiosa e com longas tranças. As longas tranças também eram uma idéia do pai, se era uma idéia do pai, claro, o pai era o sábio. O pai conversava com Deus, então, embora eu quisesse cortar o cabelo bem curto, mas, se ele tinha essa idéia das tranças, o melhor que eu fazia, em meu próprio bem - não era ele que me dizia não - era conservá-las.

Entre para o curso clássico, e meu destino como professora já estava selado. No curso clássico, tive professores notáveis, notabilíssimos, com uma formação portuguesa, um grande amor à língua portuguesa. Tudo começou com uma coisa assim extremamente libidinal, quase incestuosa com a língua portuguesa, a coisa era assim: afagar a língua, as palavras. Eu aprendi a ler, também em parte, num dicionário. Esse ainda existe, o dicionário, em edição portuguesa: o *Lelo ilustrado*. Todo mundo aqui conhece, não é? É claro, está um pouco alterado, e depois, na sucessão de irmãos, um dos irmãos rasgou uma página, ele sempre rasgava. Aí eu senti como se estivesse rasgando

de vista existencial, foi realmente uma superproteção... mas nem por isso eu era uma pessoa problematizada ou retraída. Não havia grandes prejuízos. Eu era assim, pronto.

Houve essa mudança, a família foi para o Rio. E me parecia tão natural que fosse assim... Que era um transtorno enorme! Meu irmão menor ficou revoltado, quando a gente chegou na praça General Osório, e é um local livre, idílico. Não, ele queria voltar para Campos. (O caçula dos homens). Querida voltar para Campos, aí ficou revoltado comigo, porque se explicava a ele que eu tinha que entrar para a faculdade, mas aí ele não queria, mas depois ele realmente gostou muito de Ipanema. E aí eu entrei. E, os primeiros dias são muito difíceis. Eu entrei para a faculdade - já vou chegar à minha vida literária. Também achei tudo natural, que Jorge de Lima fosse meu professor, Alceu Amoroso Lima, Aíla Gomes de Oliveira, excelente tradutora, agora, que está traduzindo Emily Dickinson e outros poetas da língua inglesa.

O negócio era entrar no meio da festa e eu sempre conservei um pouco isso. Quer dizer, uma coisa assim um pouco mimada. Às vezes eu me interrogo, mas talvez já seja muito tarde para mudar. Valeria a pena? - Você não tem irmã? - Eu tenho, tenho irmã, Sílvia, foi uma ótima pergunta, porque um dos temas mais intensos é o nascimento da irmã. Eu tenho um texto chamado "Uma estação no paraíso", que é sobre esse nascimento. É uma irmã muito querida, mas que tomou outro caminho diferente do meu.

Agora, eu tenho um certo ar de filha única. Quando eu cheguei à Bahia, Joselice me perguntou: - Você é filha única? Aí, eu não consegui decodificar, mas muitos anos depois, eu disse assim: - Puxa! Eu devo ser muito mal-educada. Porque, para uma pessoa me perguntar, eu com trinta e quatro anos, se sou filha única... Na hora eu não me toquei, porque realmente eu tenho o meta-

bolismo, por isso eu tenho esse físico e também eu me defendo. É uma colega que eu estimo muitíssimo. É uma relação que evoluiu, hoje, de ambos os lados. Joselice Macedo de Barreiros, não sei se está aqui, ou talvez não tenha podido vir.

Ela me perguntou numa reunião se eu era filha única, é uma coisa inesquecível. Porque realmente eu comecei agindo como filha única de uma maneira sutil, mas eu não me toquei não, eu não fiz nenhum mal; mas anos depois eu compreendi. Foi uma ação altamente educativa. Eu fiquei devendo isso. Eu fiz minhas dívidas. Aí eu disse: - Meu Deus, eu preciso me educar! Eu sou uma pessoa terrivelmente mal-educada. Sou um pouco, mas também sou muito bem-educada, então pronto, nenhuma culpa. Ah! Anos mais tarde ela disse (isso eu vou dizer aqui): - De maneira que Judith é assim, às vezes ela é uma pessoa terrível, mas às vezes ela é encantadora! Estou aqui vendo que ela me educou. Todos me educaram. A minha mãe... Agora vou fazer uma abertura aqui, que eu prometi. Uma promessa que eu fiz a Evelina, Antonia. A minha mãe, na infância, ela fez um retrato perfeito de mim, agora ela fez no sentido crítico. Lembrem-se, autora eu já era, ninguém se opôs a isso, médica eu não era, porque meu pai ficou inteiramente na moita, mas ele já sabia que eu não ia para esse ramo; então minha mãe me via conversando com todo mundo, com velhos, crianças. Sempre que havia uma discussão familiar, eu ia conversar com os dois. Com os que haviam brigado, com um e com o outro. Aí a minha mãe, num belo dia, saiu-se com essa brusquamente, naquele silêncio... (cada um está pensando... Conhece a mesa familiar? É encantador. Isso aí, se eu fosse um pintor, só pintaria isso: famílias almoçando. Acho encantador. Talvez nem exista mais, e aí eu registraria e ficaria assim, todas as casas teriam. É um tema de que eu gosto muito, às vezes encontro até na música popular - "Hora do almo-

ço" - não existe? Ganhou um festival. Eu achei aquela música belíssima. Todos os escritores já escreveram sobre isso. Procurem, procurem Lispector, Lispector então, adora escrever sobre isso, que é uma coisa muito judaica. Eu sou de origem judaica, mas sou também cristã, porque me fiz batizar). Quer dizer, a minha mãe fez um retrato perfeito de mim. Ela disse: - Meu Deus! Esta menina trabalha em todos os *fronts*! Agora, ela disse no sentido crítico, certo, ela via isso como uma deslealdade, mas também ela conseguiu. Mas não era ela, era uma empatia pelo universal. Como é que eu não poderia tomar partido? eu não, eu queria estar junto do meu pai, dela, de Fernando, de Sílvia, de Eduardo, de Moisés e até do irmão que havia morrido num trem, de cianose, Alberto, Alberto Grossmann, que é o irmão mais presente, porque ele morreu com alguns dias de nascido. Meu pai tentando salvar a vida do filho, indo para um lugar alto, ele morreu no trem, aí ele disse para mim: - Minha filha, bote esse casaco. Ficou com medo que eu morresse também de alguma maneira.

Bem, então, a Faculdade, voltamos à festa. Era na praça Itália e aí eu entrei no meio da festa, era uma ingenuidade. Achava que o mundo estava preparado para me receber. Eu não tinha nenhuma ferida narcísica, eu demorei muito a... eu queria a companhia do outro, mas eu ainda não havia chegado a um grau de perfeição suficiente para ter o outro perto de mim, como um aliado. E isso veio muito tarde! Eu não tinha nenhuma ferida narcísica, eu achava que tudo aquilo era para mim, e que o Alceu Amoroso Lima estava lá. Agora temos a Oficina amorosa, que não deixa de ser um raptó, não é? São sobrenomes de família: Amoroso, Amaro, etc. Oficina amorosa, eu curto." Eu gosto de roubar quando me dão um objeto de valor, e eu dou em troca os bocados de metal."

Eu entrei lá, não é? Jorge de Lima, Aíla Gomes de Oliveira, Souza da Silveira, Inezinha, Amelinha, Slegliend, era

uma família, e era, porque Slegliend ia à Suíça e trazia chocolate suíço para a gente, distribuindo na sala... era um mundo riquíssimo. As vezes eu falo para José Américo Motta Pessanha, nós vivemos uma verdadeira *belle époque*, nós vivemos o melhor tempo, mas sempre o nosso tempo é o melhor. Ontem, eu olhando para a filha de Antonia Herrera, Karla, eu compreendi que sempre o nosso tempo é o melhor tempo. Então há muita esperança.

Bem, aí lá estava eu. E eu tive um pequeno vislumbre de que, já na faculdade, eu fazia aqueles excelentes trabalhos, eu tive, na parte de literatura... eu era assim, isso também estraga um pouco a pessoa, algumas pessoas também me dizem isso. O vício me estraga. Estraga um pouco aquela facilidade.... Uma vez uma professora, Regina Pinto, me disse o seguinte: - Seu trabalho sobre *Anthony and Cleopatra* está extraordinário, e você perdeu noites. - Eu não perdi noite nenhuma! Fiz em algumas horas. Aí ela disse - Meu Deus! mas quando eu tenho um trabalho para fazer, eu não durmo mais, eu perco noites, etc, e você fez realmente em algumas horas? Eu não acredito! - Pode acreditar, porque é verdade. Então, nessa parte de literatura, eu fazia. Era muito compensador. Eu fazia os trabalhos, recebia aquelas notas, recebia os aplausos das professoras e esse mundo me satisfazia, mas aí eu já era bem grandinha. Não na estatura, porque nunca ultrapassei essa medida.

Eu tive o primeiro vislumbre de uma coisa que se tornou para mim o centro de tudo: que é ter uma vida, uma existência pública. Como é que vou explicar isso para vocês? De que se vive um despertar, socialmente, em comunidade. Alguém poderá dizer: - Não, mas será que você é tão sociável assim? Então eu vou contar uma anedota exemplar: há poucos dias dizia eu: - eu sou muito misantropa! Aí disse um amigo meu assim: - Uma misantropa que ama a humanidade - Isso também é um retrato perfeito

to, porque eu não tenho nada de misantropa. As vezes eu preciso me isolar para fazer um trabalho, é diferente de ter um temperamento.

Então eu tive o primeiro vislumbre dessa coisa de que eu teria que ter uma vida pública. Como é que era isso? Tinha alguma coisa errada. Eu ficar só em casa, na escola (porque para mim a faculdade era uma escola), tendo notas, bofetim, foi a primeira vez que eu não me senti satisfeita. Não. O Rio de Janeiro, aí já veio logo assim: é oito ou oitenta; meu outro retrato familiar: ou oito ou oitenta - Uma crítica... - essa menina!

Bem, aí, o Rio de Janeiro, nem mais, nem menos, porque o Rio de Janeiro, para aquela faixa etária, vinte e poucos anos, poderia ser considerada Nova York, não é? Seria a mesma coisa, se eu estivesse em Nova York, eu teria dito a mesma coisa, então aí pronto, aí eu fui ser mesmo. Se eu quero ser uma escritora, todos vão ter que me conhecer como tal, ou pelo menos alguns. Rio de Janeiro vai ter que me conhecer aí pronto, já era o problema que havia se apresentado, e a insatisfação. Então (eu sempre li muito em jornais, revistas. Não agora. Agora eu mais escrevo do que leio. Mas conservo esse hábito. E agora temos a televisão. Procuo gastar o tempo mínimo possível, mas sempre leio alguma coisa, vejo televisão). Então eu lia todos os suplementos literários e eu me julgava parte daquele mundo. Era uma coisa que até hoje me espanta um pouco. Eu fazia parte daquele mundo do suplemento literário. Agora se alguém me perguntasse como: mas como você faz parte? Por quê? Eu não saberia responder. Só saberia que eu era parte daquele mundo. E, ainda hoje, foram entregues aí pelo Pedro Moacyr Maia os suplementos literários em que eu vinha colaborar.

Então apareceu no *Diário de Notícias*, - eu relato isso, porque eu acho uma coisa importante. As pessoas sempre me perguntam - Como é que você co-

meçou? Como você conseguiu? Ah, para você tudo é fácil! Uma coisa que as pessoas me dizem muito - Eu poderia negar? Possivelmente não, porque eu fui atrás da minha vocação. Então, quando temos uma vocação, seja para literatura ou para mãe de família (também tenho essa vocação), ou para jardineiro, matemático, então as coisas se tornam fáceis, porque a grande recompensa é o amor àquilo que estamos fazendo, e sem qualquer demagogismo. A minha ligação com o que eu queria fazer era uma ligação amorosa mesmo. O amor que move a inteligência, não é? Isso que é a mola dessa Oficina, possivelmente seria assim um mote. Ontem tivemos aqui uma tarde e uma noite memoráveis, em que esse axioma se objetivou com uma contundência que eu vou levar anos e anos para metabolizar, com esse meu metabolismo habitual. Eu não quero que seja realmente de uma outra forma.

Então apareceu no *Diário de Notícias*, que é um jornal que já não existe mais, um célebre jornal que tinha um suplemento literário. Se perdesse aquele suplemento, a minha vida estava comprometida. E apareceu um concurso literário. Era sobre Olavo Bilac, um trabalho crítico sobre a obra de Olavo Bilac. E eu vou aproveitar esse pretexto para explicar muitas coisas.

Na faculdade, embora minha modalidade fosse a literatura de língua inglesa, que se chamava Anglo-Germânicas, o meu desejo principal era fazer a crítica literária, quer dizer, o ensaio. Era nisso que eu era boa, e era nisso que eu era reconhecida, porque sem reconhecimento, nada feito, não é? E eu já estava acostumada, eu fui alimentada, desde o início, pelo reconhecimento. Queria ter méritos para ser reconhecida, sempre fui assim, e eu espero que sempre continuei sendo assim.

Apareceu esse concurso, e eu não havia chegado ainda à literatura brasileira. Tudo meu era ler em língua inglesa; estudar a literatura inglesa e norte-americana, por ordem, pela lei do

pai, ah, eu queria que a lei existisse. Então a lei do pai era essa. E eu deveria me considerar uma felizarda, por existir uma lei e um pai.

Pela lei do pai, eu ia ser professora, é tão bom, não é? Não precisamos escolher. Existe um filme de Buñuel em que a heroína diz que ela não gosta de escolher. É aquele em que ela perde uma perna. Então ela disse, ele não gostava de escolher e eu também não gostava de escolher, eu era assim, muito bem afortunada porque havia alguém, esse ser mítico que era meu pai, que me soprava tudo.

E eu não havia chegado à literatura brasileira, tudo meu era ler em língua inglesa. Abrir aqueles livros, aquelas coleções e aquelas estantes. A minha coisa era ler Joyce, Virginia Woolf, lia tudo em inglês. Entendia a metáfora. Desenvolvi um vocabulário fantástico. Era o meu ponto mais forte, era a parte vocabular. Isso depois seria muito útil para eu centrifugar com a língua portuguesa. Foi assim, básico quanto ao léxico. E apareceu esse concurso. Eu queria a crítica literária, então juntou aí tudo, estava dando tudo certo, logo agora que o Rio de Janeiro ia me conhecer. Ah! Isso aí eram favas contadas e realmente se tornaram, se tornaram.

Aí o *Diário de Notícias*.... o júri era ótimo, porque eles publicaram o júri. Nisso aí eu era esperta. Era uma menina esperta. Nesse júri eu confiei. Eles realmente vão dar o prêmio a quem for o melhor. Também eu confiava nessa lei, que existia esse júri, e se eu fosse a melhor, haveria justiça. Foi assim que eu entrei. Agora, eu queria a crítica pelo seguinte: porque eu... era aquela coisa de ser médica, entrar em contato com o outro, não é? Descobrir o universo do outro, e a obra era essa moeda. A obra é uma coisa generosa. A obra de um escritor era uma dádiva, era uma coisa generosa, porque ela abria as portas, e era como andar... não era nem genial, era de foguete espacial, porque alguém de repente abria aquele universo íntimo, e

lares, porque em primeiro lugar eu não ia ter, se eu começasse protocolarmente, eu não ia nem chegar da Europa para o Brasil, quanto mais aqui, mas isso é verdade mesmo. A informalidade ajuda a conceber o que eu gostaria de conceber: a intimidade. Ser um gênio no prosseguimento da intimidade.

Voltando a Olavo Bilac, a crítica literária me fascinava. Eu queria ser um grande crítico literário: um grande ensaísta, porque eu já tinha uma postura. Eu acreditava, eu confiava que o crítico é que acabava de engendrar a obra, e foi isso que aconteceu ontem. Eu me senti assim totalmente desnecessária, porque a crítica é que vai ter a última palavra. O escritor apenas escreve, foi assim que eu me senti ontem. Eu apenas escrevi, certo? Mas o crítico, o ensaísta, é que vai acabar de engendrar a obra, ele é quem vai dar a última palavra, e foi isso que pudemos presenciar ontem. A minha boca já estava caída para sempre, tanto que hoje eu não vou fazer nenhuma análise da minha obra. Eu vou dar apenas um depoimento de escritora. Contar como as coisas começaram e se desenvolveram.

Então eu gostava muito de ir ao centro da cidade, meu pai sempre me levava. Eu sei que vocês vão achar estranho, uma moça de vinte e tantos anos andar de braço com o pai como eu andava, lá da Gonçalves Dias à rua do Ouvidor. Meu pai foi meu pai e minha mãe. Porque minha mãe era muito mais nova, e claro, ela me deu tudo que uma mãe poderia dar a uma filha, inclusive essas críticas terríveis, que o meu destino não seria bom, por várias razões, porque eu trabalhava em vários fronts e ela não via nenhuma vocação em mim para bordar, cozinhar, procriar - e finalmente, uma até procriei - e que meu destino ia ser terrível, ela estava terrivelmente preocupada comigo, aí eu dizia a ela: - A senhora não precisa se preocupar, tudo correrá muito bem! mas ela não acreditava, ficava muito preocupada.

Bem, então a realidade do meu pai, que foi meu pai e minha mãe, escolhia as minhas roupas, comprava os tecidos, os anéis, as jóias, que eu tenho até hoje lá no Rio, guardadas em um cofre do meu quarto. Eu uso, em algumas ocasiões até poderia usar. - E andava com ele pela Gonçalves Dias, pela rua do Ouvidor. E eu dizia - Não, meu pai, eu vou sozinho. E ele dizia - Não, mas eu também vou. Você vem comigo. Aí fomos pelas livrarias, a papelaria União, que está lá até hoje. Está um pouco alterada. E a Francisco Alves era na rua do Ouvidor, agora está na rua Sete de Setembro.

Meu pai ia ao banco, eu ia, mexia naqueles papéis junto com ele. Ele ia tomar cafézinho, era uma coisa muito estranha, porque na minha geração, as moças não entravam lá pra tomar cafézinho com homem nenhum, mas eu entrava com ele. - Vamos tomar um cafézinho? - Aí eu ia e tomava com ele. Era um universo da máxima estranheza, que na época me parecia assim, inteiramente natural, porque assim é que as coisas eram, e aí agora, nesse dia eu fui sozinha, porque era uma coisa secreta, esse concurso, e era uma coisa decisiva, por isso que eu estou perdendo tanto tempo com ele. Um jornal seríssimo fazia um concurso, dizia um júri, dizia o prêmio. O prêmio seria em livros e a publicação do trabalho no suplemento literário. Viu como eu fazia parte, realmente? E minha alma profética. Nesse dia era uma coisa sagrada. Aí eu não fui mais com o pai. Foi assim independentemente ou morte. Eu nunca dirigi, jamais quis dirigir. Eu tenho um problema de campo visual. As pessoas acham que eu fico sempre olhando para um lado e não olho para o outro, e pronto, mas é um problema de campo visual. De qualquer maneira, eu não poderia dirigir. Não adianta me castigar, não me dar carona, me deixar na chuva para eu aprender a dirigir. Evelina está rindo porque ela disse que um dia deixou o marido na chuva para ver se ele aprendia a dirigir,

ficou alagado, e aí parece que ele aprendeu e até comprou um carro. Mas não adianta me deixar na chuva, no terremoto, na ventania, porque eu nunca vou aprender a dirigir mesmo. E aí eu fui de ônibus. Tomar uma condução, andar nas cidades. Cidades para mim são como romances, eu fui pro Rio com dezolito, dezenove anos e metabolizei aquela cidade com as pernas. Conhecia todos os ônibus, todas as suas numerações. Conhecia a Lagoa, a Lagoa era totalmente diferente do que é agora; o Leblon; o Jardim Botânico; e chegaria ao Méier, andava em trem da Central, e depois dessa independência ou morte, Tijuca, Andaraí, Grajaú, tudo eu ia. Eram passeios. Eu fazia excursões secretas, aí já havia havido uma independência ou morte.

E aí eu fui de ônibus. Desci lá na Avenida Rio Branco, entrei lá na Francisco Alves, comprei o livro: *Poesias, uma obra completa de Olavo Bilac*. Porque eu já tinha também essa idéia sobre a crítica. Uma idéia. Eu sempre mantive minhas idéias. A primeira idéia para mim já é a última. Não se pode mudar, estão lembrados? Tudo eu resolvi na infância, eu mantenho até hoje, eu não vou mudando uma decisão. Não é por nenhuma teimosia, é porque eu acho que eu tomei já uma decisão certa. Então, quando eu comecei a fazer crítica, Olavo Bilac, que era uma coisa inesperada, porque eu só conhecia literatura inglesa, exceto o seguinte: *Tesouro da juventude*, que era uma estante, era assim como um altar familiar, é muito bonito, não é? Havia aquela estante, a coleção já abria com uma estante, meu pai comprou, colocou e aí é uma coisa muito variada.

Há poucos dias, fazendo uma resenha sobre Cortázar, eu encontrei esse objeto na infância de Cortázar, um escritor que eu conheço, mas meu grande apego é a literatura brasileira. Uma digressão. Mas é assim mesmo que eu narro, eu narro à custa de digressões. É um exemplo do meu método. Eu ado-

rava Machado de Assis. Era assim um culto.

Em primeiro lugar, havia aquela estante que era um altar, aquelas capas de percalino, e aquela ocupação do tempo. Era como um relógio, um calendário. As estações do ano eram marcadas pela leitura de Machado de Assis. Mas compreendi que eu não poderia escrever como ele. Ele já fazia a paródia. A própria escritura de Machado, para mim, ela própria já se parodiava, ela tinha um ranço paródico, eu não precisava nem fazer paródia. Ela já era, pela passagem do tempo, paródia de si mesma. Eu tinha esse sentimento, uma coisa muito forte. Eu também sentia uma nostalgia daquele mundo machadiano, daquele Rio machadiano, que já não era o Rio que eu conheci e que eu conheceria, porque isso foi na adolescência.

Bem, então eu só conhecia isso, e conhecia aquela parte de poesia do *Tesouro da juventude*, aí eu lia a poesia portuguesa. Minha alma é portuguesa. Não é a alma de portuguesa como saiu no jornal, de maneira... - alma portuguesa. É uma coisa assim... creio que quando eu chegar em Portugal vai ser uma coisa tão forte, tão protelada, que eu acho que vou desmatar realmente. Vai ser uma emoção. Eu acho que eu nem posso ir lá, que vai ser demais.

Eu tenho essa alma portuguesa que eu colhi dentro daqueles poemas de Camões, Antero de Quental, *O Tesouro da juventude*. E poetas brasileiros também, como Junqueira Freire. Eu adorava "Órfã na costura", não sei se conhecem. Em que ela fala da mãe. É lindo! Me agradava aquele *pathos*. Eu pensava assim: Ah! é assim que eu quero me sentir ligada à minha mãe, mas eu não me sentia. Eu achava lindo a "Órfã na costura". Pode ser que alguém aqui... Mas aquilo era o *pathos* que o poema trazia e eu queria ter aquela espécie de sentimento filial, mas eu já não podia. Eu já era uma menina moderna. Isso eu sempre fui. Querida Machado de Assis parodiando, e a "Órfã na costura" tam-

bém. Querendo ter aqueles sentimentos e já privada daqueles sentimentos.

Aí eu peguei Bilac. Fiz aquilo que Joãozinho Trinta disse que ele fez com Drummond, na *Veja*. Ele disse assim: - Esse homem é louco, mas eu já destrinchei tudo. - Bem, então eu destrinchei tudo. Achei que eu podia fazer o melhor trabalho, fiz. O trabalho está publicado em 57, no *Diário de Notícias*. Eu tive o prêmio. Eu tinha certeza de que eu ia ter pelos meus méritos. Não é uma coisa... Eu sou Cleópatra, aliás, eu nunca fui. Um pouquinho, todos nós temos um pouco de Cleópatra. Todos nós. Eu sou Napoleão Bonaparte. Não, nunca fui, mas tenho um pouquinho de Napoleão Bonaparte também, inclusive na altura somos parecidos.

Eu sabia que eu tinha méritos. Eu conhecia minhas potencialidades, que nunca consegui desenvolver totalmente. Isso eu confesso a vocês. Para desenvolvê-las (eu não sei quem alegou isso), precisaria de duzentos anos. Certamente duzentos anos vai ser impossível. Então nós nunca, nenhuma de nós desenvolve... as nossas possibilidades são infinitas. Todo homem é um gênio, se ele recebeu o mesmo... eu não estou dizendo que eu seja... eu apenas tenho consciência das minhas potencialidades. E como fui muito bem alimentada, muito bem nutrida, como eu fui uma criança esperada, como deveria ser toda criança, não é? É isso que me angustia. Essas crianças não estão sendo esperadas. É quase um remorso, uma culpa. Eu fui uma criança esperada, aliás eu fui a primogênita, isso é uma posição! Eu vou falar sobre essa posição primogênita, aliás eu vou dizer um segredo para vocês: dentro da literatura brasileira, eu me considero a primogênita das escritoras, quer dizer, eu cheguei primeiro mesmo. Embora seja uma espécie de pirilampo. Faz parte do meu bestialário. Eu me sinto como um pirilampo, que aparece, desaparece, não por algum cálculo. Mas é que eu sou, eu tenho realmente essa personalidade de piri-

lampo. Então apareço, sumo. Ah, você sumiu, ainda está viva? Sim, aqui estou. Já até me perguntaram isso. Quer dizer, até achei bom. Foi um grande amigo meu, Liguei. - Ah, você ainda está viva? - Sim, estou. Vou almoçar com você amanhã - Almoçamos um peixe delicioso. E eu estava viva. Vivíssima. Peixe vivo.

Realmente eu ganhei esse prêmio. O trabalho se chama "Uma análise matemática dos temas de Bilac". O prêmio foi um livro, as *Obras completas de Mallarmé*, pela Pléiade. Eu tinha um amigo, poeta gaúcho. Ah, eu tenho um pé também no Rio Grande do Sul. Isso é uma coisa da juventude. Eu conheci Walimir Ayala, no Rio. Fui a um Congresso de poesia, no Rio Grande do Sul. Conheci a Rua da Praia, a Cadeia Pública, o rio Guaíba. Tenho um conto chamado "O Pampa", sobre um crime que aconteceu recentemente, no Rio Grande do Sul. Foi assassinado um certo político de nome Daudt e eu elucidei o crime, como Poe, através de um conto, chama-se "O Pampa". Aí vão pensar, é o quê? É Moacyr Scliar? Não, é Judith Grossmann, porque eu também tenho um pé no Rio Grande do Sul. Daí a professora Tânia Carvalhal. Eu tenho meu lado gaúcho, digamos assim.

Esse amigo meu, Francisco Bittencourt, autor de um livro bellissimo de poesia - *Jaula aberta* - que está lá na rua Gomes Carneiro, porque há muita coisa lá... Ele só vivia recitando Mallarmé, tinha uma francês lindíssimo. Professor Salah poderia, encantado, cativado, seduzido, conversar com Francisco Bittencourt, parecia um nativo da língua. Tinha uma memória fantástica e recitava Mallarmé dia e noite e eu emprestava os meus ouvidos para aquela música que havia na sua boca. E aí eu peguei e dei o livro para ele. Foi a primeira doação que eu fiz. Eu adorei isso. Era uma bagagem a menos. No momento eu não ia me dedicar a Mallarmé, e para ele foi um presente de reis e eu era uma rainha. E dei meu prêmio para Francisco Bitten-

court, gaúcho de Porto Alegre. Poeta, de quem eu nunca mais ouvi falar, mas é um grande amigo meu. E me dava presentes, discos, aí eu retribuía, ele me dava o Dylan Thomas gravado, ele con-seguia não sei onde. Ele me dava. Está também um aqui, mas esse já não foi dado por ele.

E aí o Rio de Janeiro, para abreviar, foi me conhecendo. E agora vamos andar por eras e séculos. E depois eu terminava a faculdade, e o Rio de Janeiro tinha que me conhecer. E aí eu ia, mas assim mesmo, porque, vejamos, eu era bem alimentada por uma vocação, pelo prazer. Uma coisa fortemente... a grande gratificação era o próprio trabalho, e o resto era uma consequência. Então eu ia colaborar no Suplemento Dominical do *Journal do Brasil*, que é um marco na memória cultural brasileira, dirigido por Reinaldo Jardim. A coleção pode ser encontrada na Biblioteca Nacional, na Círculo, na Avenida Rio Branco. É uma publicação que os editores, em vez de publicarem coisas periódicas, de estran-geiros, deveriam tratar de publicar em li-vro. Acho que se concordaria comigo.

Publicar livros, Suplemento Domini-cal do *Journal do Brasil*, que aliás saía aos sábados, e Reinaldo realmente era surpreendente - Reinaldo Jardim. E ser reconhecido no Rio de Janeiro, no Brasil. Falou do Suplemento Dominical do *Journal do Brasil*, esse monumento, então eu ia colaborar lá, e aí eu fui. Levei um conto. O conto... Eu queria tratar da mi-nha parte de criação literária (mais uns cinco ou dez minutos, terminamos). Aí eu ia colaborar. Colaborei até o término, de 58 até 60, com ensaios de literatura inglesa e norte-americana e alguma coisa de literatura brasileira, e com poemas. Eu tenho uma obra dispersa, tão vasta, importante já seria um ex-cesso, quanto a obra publicada em livro. Nessa época, eu recém-saída da facul-dade, onde estimava os estudos históri-cos da língua portuguesa, que era cha-mada de gramática histórica, lá desen-

damental, e depois eu queria partir. Ah, já tinha aquela coceira da partida, mas eu não queria partir para fazer excursões. Eu sempre tive essa idéia de ficar no lugar. Conhecer o lugar com meu corpo, com as minhas pernas. Conhecer... há poucos dias eu falava com a professora Tânia Carvalhal (anteontem, num jantar na Casa da Gamboa) que aí eu sou menos Proust, que conheceu a França de automóvel, sata do quarto, entrava no automóvel, e gostava desses inventos: o automóvel, o telefone. E achava que o telefone era pouco rápido, no que ele estava danadamente certo, que agora temos o fax. O fax ainda vou curtir muito. Pretendo. Que modifica as relações entre as pessoas. Já imagina-ram dois amantes através do fax? Se bem que nos Estados Unidos agora o fax não autorizado tem uma multa. Isso combina comigo, porque se ele me mandar o fax não autorizado, se fosse o caso, quarenta mil dólares de multa. Isso é em Ohio. Já tem essa multa para o fax, que eu achei perfeito. Hoje final-mente vivemos num mundo perfeito.

Bem, aí eu fui. E realmente eu tive uma das experiências mais contunden-tes, é como um soco no estômago, essa minha ida para Chicago, através de uma bolsa da Fullbright. Eu também disse: eu vou lá, eu vou conseguir. Porque eu já tinha toda aquela colaboração, o pai es-tava certo, e a literatura inglesa e norte-americana, ele estava redondamente certo, e aí eu ia. Eu fui lá e consegui a bolsa, bolsa Fullbright. Novinha em fo-lha. E aí eu fui, era tão simples, e o pai também fez a mala. Vocês vão pensar que eu era uma retardada. Eu gostava de ser retardada. Eu ainda gosto, se bem que agora já perdi o pai.

Ele fez a mala, era uma verdadeira escultura, a mala que ele fez. Fez até enxoval. Eu tenho até algumas coisas daquele enxoval. Era um enxoval com-pleto. Quando eu cheguei nos Estados Unidos, isso aí é realmente engraçado, pensaram que eu ia ser candidata a miss. Livro, eu não levei quase nada,

mas as malas cheias de roupas eram imensas! Acho que daí eu tomei um certo horror a esse negócio. Uma reação um pouco tardia. Porque eu descobri que nem tudo era um enxoval. Foi descobri-rem assim, muito tarde. Porque tudo para o pai era um enxoval. Linhos importa-dos, Georgette, cambraias, bordadeiras. Tudo era enxoval, era uma coisa estéti-ca. Era uma certa poética da indumen-tária, que aqueles que pertencem por origem... porque meu pai pertencia ape-nas por origem, ele não professava o ju-daismo. Vocês podem estudar isso em Kafka - Como é que termina? Não sei se é O processo, acho que é O processo ou então é O Castelo, um dos dois, pre-ciso releer... com a questão da roupa, que é uma coisa rática, preocupação com a roupa. É uma coisa espiritual, a roupa, e não deixa de ser. Agora estou recupera-ndo um pouco. Esses dias, eu recuperei o pai. Um pouco nessa preocupação, uma preocupação equilibrada com K. Eu recuperei o pai um pouco, mas em geral, realmente eu sou bastante *punk*. Uma reação ao pai. - Menina, você vai assim? - as pessoas me dizem. - Você vai assim? Eu digo: - Assim como? Não notei nada. Eu ia assim.

A roupa para os judeus é uma poé-tica, a poética da indumentária, não é uma coisa esnobe, não é, é o caráter espiritual da roupa. Eu acho que isso está nos meus textos. Não sei se concor-dariam....

Então eu fui para os Estados Unidos e, claro, a experiência acadêmica foi ótima! Eu participei de uma Oficina de Criação Literária, eu mudei de língua. Eu disse: já é tempo de eu mudar de língua, então eu vou ser uma escritora de língua inglesa. Eu publiquei em periódicos im-portantes, eu escrevi um livro na Oficina de Criação Literária, *The Dialogues of Plato and other fictions*. Eu causei uma fortíssima impressão, não posso contar aqui detalhes, certo? Eu já era uma es-critora de língua inglesa, mas não foi só a parte acadêmica, foi a parte existenci-al, porque eu tive uma experiência que

eu... — não sei de quanto tempo eu dissepo, vocês é que vão dizer. Já estão cansados? Então, Scheherazade... Bem, então me vejo obrigada a continuar, é a mesma coisa que perguntar se macaco quer banana.

Então, a coisa principal de Chicago... em primeiro lugar, a Universidade é em estilo gótico. Já pensaram? Viver num lugar... Conde Drácula. Se meus pais, eles nasceram russos e se tornaram romenos pela guerra e mudaram de língua. Eu acho que eu repeti essa história. Eu ouvia muitas línguas em criança, e... ah, esse episódio é imperdível, imperdível mesmo. Porque meu pai e minha mãe não professavam a religião. Eram considerados negligentes pela colônia (isso aí, só seiscentas páginas). Mas entre eles conversavam em ídiche. Aí eu ficava ouvindo e aprendi de ouvido, mas eu não confessei a eles que eu havia aprendido, então eles discutiam tudo na minha vista, e eu não dava o menor sinal. Sabia todos os segredos, tudo. Eu aprendi essa língua de ouvido. Falava um pouco de russo, um pouco de romeno e havia aquela coleção de Proust em cima do piano, aqueles livros lindos, em russo, com aqueles caracteres, uma coisa muito rica. Um mundo muito rico. Bem, lá em Chicago, eu tive uma experiência (mas isso não foi a bolsa Fullbright que me deu, nem o canudo, isso é toda uma outra coisa)... Uma experiência de passar (ah, isso é de máximo interesse para a lingüística), por um processo de aquisição de linguagem como passaria um bebê, a coisa comigo foi essa. Claro que eu já sabia muito inglês, eu teria que ser uma débil mental para não saber o inglês que eu sabia, porque desde os cinco anos, que eu nunca deixei de estudar inglês. O piano eu parei por conta própria. Foi uma verdadeira revolução doméstica porque eu disse ao meu pai que o piano tem que ser optativo. Ele disse: — Optativo na casa dos outros, mas aqui é obrigatório. Mas mesmo assim eu interrompi. Interrompi os estudos.

referências. Eu não gosto de ser isolada. Eu quero estar num sistema de referências, porque isolada eu não existo. A minha mãe me conta o seguinte: eu fui a primogênita, não havia irmãos. Havia aqueles tapetes (eles trouxeram tudo da Europa). É inacreditável, o que eles trouxeram da Europa naquelas malas de quíssimas. Que ainda existem lá na Gomes Carneiro. Eduardo, que significa guardião da propriedade, está lá com todos esses guardados. Eles adivinharam e puseram o nome dele de Eduardo. Eduardo Grossmann, médico obstetra. Realizou o que eu não pude realizar. Porque só os homens eram médicos. Bem, então embora não seja psicanalista, obstetra, eu tenho um conto, "O obstetra", que é sobre Eduardo.

Então vai ser um livro muito difícil de ser publicado, porque (eu tenho meu método), quando eu escrevo, eu sou o único leitor da obra. Eu sou o único que inicialmente pode se acerrar da obra. Eu escrevo obras para as quais só existe um único leitor, eu. Isso é uma verdade absoluta. E é assim que se deve escrever. Porque ontem eu realizei aqui o sonho de todo escritor: que eu tinha dois leitores ideais. Isso é uma coisa raríssima. E eu estava viva aí, ouvindo. Estava vivendo uma experiência que é o sonho de todo escritor. E isso porque esses leitores me escolheram. Porque na leitura vai o livre arbítrio. Eu não disse: me escolham. Eu nunca fiz isso. Ah! disse eu tenho o maior orgulho. Eu posso jurar sobre a Bíblia. Eu nunca me ensinei em lugar nenhum. Eu ensinei Machado, ensinei Guimarães, ensinei Lispector, ensinei Junqueira Freire, ensinei Cecilia Meireles, ensinei Manoel Bandeira, ensinei Carlos Drummond de Andrade, se é que se ensina. Ensinei tantos outros, Jorge de Lima, que foi meu professor. Só para contar sobre Jorge de Lima seria preciso... mas, sobre a Bíblia: jamais ensinei a obra de Judith Grossmann. Agora, Judith Gros-

smann, eu ensinei muito, aí já é um jogo.

Quando eu escrevo, a obra só tem um leitor, isso é um axioma que ninguém... deve-se escrever assim. Isso é até uma fórmula. Deve-se escrever um livro do qual somente um pode se acerrar, inicialmente, aquele que escreve, e com isso se escreve a obra mais exigente. Também pode dar errado, certo? Mas na maioria dos casos, é assim.

Então esse livro... Agora, eu distingo o sucesso da fama. Fama eu tenho, e sucesso fica por conta do tempo. Poderá vir ou não. Isso aí não me compete.

Sobre essa experiência nos Estados Unidos, basta, porque o principal é isso, não ter uma linguagem, porque na maioria dos casos é muito mais do que aprender uma língua pela primeira vez, não é só isso. Porque o Clarior personagem, não sou eu. E sou um pouco eu, como escritora. No início ele é mudo, emudecido, afásico, como Dostoiévski, Kafka, "Kasper Hauser", então eu era uma criança que tinha seus limites também. Quer dizer, o limite para mim já era muito avançado, porque eu não tinha aquela...

E outras plagas. Viajante conhece o mundo todo, e a mãe conhece pouca coisa, só conhece por outro tipo de viagem.

Então, sobre essa experiência existe o Clarior e estou empenhada nisso. Eu acho que vou fazer tudo para publicar. Tenho outro original, sobre o qual falei um pouquinho, esse já está mais ou menos... é um filho encaminhado. Mas o Clarior não, mas tem que ser assim mesmo. Então famoso ele já é. Agora resta apenas o que o tempo irá conferir a ele.

Bem, aí voltei para o Brasil, porque achei que tinha que voltar, mas é isso mesmo, para a língua portuguesa. Eu estava voltando, voltei para os braços da língua portuguesa. A língua portuguesa sempre me acalentou, me aconchegou, sempre foram aqueles braços; e aí eu voltei para a língua portuguesa. Foi uma

decisão. Eu poderia ter ficado lá, como poderia ter ficado no Rio. Eu já era muito conhecida no Rio. Poderia ter uma vida muito boa. Mas aí eu queria ir para outro lugar, quando eu voltei para o Rio. Por que o Rio já estava muito redundante. E eu sempre tive uma grande dificuldade de voltar. Isso eu tenho, eu não sei voltar. É um defeito, talvez. Eu nunca mais fui a Campos. Todo mundo vai a Campos, com tanta naturalidade, vão a Atafona, tomam banho de mar lá. - Você não vai? - Você não vem à festa do centenário do Liceu? - Eu fui a única, não compareci. Eu tenho uma grande dificuldade de voltar.

Então o Rio já me parecia redundante. Eu queria aproveitar aquela experiência acadêmica. A experiência não precisa de inspiração literária. Eu queria fundar alguma coisa. Eu queria ter uma vida cada vez mais... A vida que eu havia iniciado. Uma vida da qual eu pudesse dizer que era minha. Em níveis conscientes e inconscientes. Eu queria sair do Rio, de Ipanema. Mas como? Sair do Rio? De Ipanema? As pessoas querem ir para o Rio, ir para Ipanema. Não, mas eu queria ter um norte na minha vida, e aí eu sou muito literal. Uma coisa que eu queria dizer a vocês: eu sou uma pessoa muito literal. Uma coisa ríaca, certo? É uma coisa muito matéria de fato.

Eu queria um norte, eu fui para o norte. Queria dar uma direção à minha vida. Queria fundar alguma coisa. Não sei se fundei, não é isso que eu estou dizendo. Estou dizendo o meu projeto. Uma vida. Um projeto. Uma vocação. São palavras-chave. E realmente eu levei um ano no Rio. E contra toda opinião familiar, porque naquele ritmo, o ritmo do pai... Segundo o pai, (eu sempre conto isso) eu fugi de casa, quando eu vim aqui para a Bahia. Quando eu fui para Chicago também. - Pra quê? Não precisa, você está tão bem aqui, as coisas podem continuar. Então eu fugi de casa, eu vim trabalhar. Aí também arrumou a mala, levou ao aeroporto. Esse negócio de levar e buscar no aeroporto,

aqui. Eu faço isso com muito prazer, porque é isso, é a postura do prazer, da alegria. Claro que pode acontecer alguma coisa que me entristeça, mas dura pouco.

Eu tenho um amigo que diz o seguinte: quando eu fico zangado... *When I get mad, I stay mad*. Quando eu fico zangado, eu permaneço zangado. Eu, pelo contrário, quando eu fico zangado eu não permaneço zangado. E é por aí que a coisa vai, não é? Então essa coisa de professora, fazer uma coisa bem... Eu não estou me vangloriando de nada. Eu criei um estilo de ser professora, porque eu queria, eu queria muito. Eu queria demais. Eu quero oito ou oitenta. Uma coisa da paixão mesmo. É a paixão em si mesma. Se eu vou lavar um copo, aquele copo de geléia, conhecem? Eu quero logo transformar em cristal da Bavária, porque eu acho que pode. Você lava bem. Ah, eu adoro essa arte de lavar um copo, eu queria escrever um conto, seria à *la Cortázar* um pouco. Estão vendo como ele se reabilitou rapidamente? E aí eu lavo, eu coloco ao sol, mas fica igualzinho aos cristais da Bavária que havia na mesa da minha mãe, porque lá é porcelana e tudo isso cria uma sensibilidade, não é? Porcelana inglesa, cristais da Bavária. Nada é assim gratuito, não surge um ser do nada. Não surge um ser do nada. Ficou bonito, não é? É a gratidão. E a gratidão. Poderia ter sido de outra forma.

Kafka, ele dizia o seguinte, ah! Kafka é muito... muito teimosinho, precisava de um puxão de orelhas... Não, eu não precisava ter nascido aqui, no meio dessa riqueza toda. Eu diria, talvez eu fosse um menino pobre, um camponês, com uma camisa só, na estrada, imagina. Eu seria muito mais feliz. Isso é um alibi que ele apresenta, para aquela animosidade em relação ao pai, que na verdade é um grande amor. E eu não, eu escancaro a cancela, e vou amar o pai direito, da maneira que eu quiser. Incessante, tosa que seja, não é? Em termos simbólicos, evidentemente. Então é isso,

realmente, em criança eu achava meu pai o homem mais lindo do universo. Aqueles olhos verdes, aquele cabelo negro. Não poderia existir.

Aqui na Bahia, todo mundo sabe, a Oficina de Criação Literária, e aí eu quis ter esse sistema de referências, a literatura brasileira. Eu digo a vocês o seguinte: nesse conturbado panorama da literatura brasileira atual, tive equívocos. Eu tenho um sistema de referências. Eu escrevo como herdeira. Eu não sei se sou a herdeira, eu posso ser aí um peão qualquer. Não precisa eu ser a herdeira. Eu escrevo como herdeira. É completamente diferente. Eu posso ser um peão, um ajudante, um colaborador, posso ser qualquer coisa. E posso também ser uma herdeira. Quem sabe? Mas que eu escrevo como herdeira, eu escrevo. Isso é uma postura minha. Eu não escrevo sem Machado de Assis. Esse negócio de dizer que eu não gosto de Machado de Assis... a herdeira de Machado de Assis até agora é Lispector. Falei isso para *A Tarde*, essa pérola, joguei lá na *Tarde*. Que ela é a herdeira. Aquela linha intimista, não é? Que esse homem do século XIX colocou. Agora Lispector é. Agora, depois, ela já morreu, já completou sua obra, propôs a questão: quem é o herdeiro - não é nem o feminino - de Lispector? De Guimarães? De Machado?

Então eu sou um peão aí, mas a postura é essa: eu herdei uma língua; eu herdei uma pátria, conquistada a duras penas, até com a ajuda do meu pai. Eu herdei uma literatura. Eu escrevo dentro de um sistema de referências. Herdei a literatura inglesa, norte-americana. Eu escrevo literatura como herdeira. Eu misturo línguas, autores. Eu sucateio a literatura. Essa que é a verdade. E ontem nós ouvíamos aí coisas desse tipo. Isso está realmente no meu texto. Agora aquela, que esse leitor ideal surgisse tão rapidamente, isso é mais do que uma maravilha, por escolha própria. Eu não disse a ninguém que me escolhesse. Eu guardei uma extrema discrição e reserva quanto a isso. Fui escolhida. Existe até

exemplo disso, começa a chorar muito no meu ombro, que eu vou levá-lo à fé-lícia: — acho melhor você não publicar, depois eu vou ter uma baita culpa. Afí ficamos amigos. A minha questão é essa. Eu sou amiga do editor, sou amiga do Companhia das Letras; sou amiguíssima, nos trocamos cartas, ele me escreve. Sou a queridinha dele, e nunca serei publicada pela Companhia das Letras. Já ficamos amigos. Não podemos ser profissionais, mas, eu tenho cartas e cartas. Eu escrevo. Ele é o meu *darling*. Como eu vou levar meu *darling* à falência? Não posso. Bem, então tem esse problema. Agora, um dia ele vai querer, ele mesmo vai disputar um pedacinho de papel meu. Mas isso vai demorar um pouco. Então é isso, meus projetos com meu *darling* são esses, secretos, ele não sabe.

Os crimes é um romance como a nossa época. Agora eu criei uma estrutura mínima, para não ficar muito sem enredo; ele é especulativo, ele é pessoal. Fernando Pessoa é meu irmão. Ando de braços com ele como andava com meu pai. Meu pai de um lado, Fernando Pessoa do outro. Meu pai não sabia, porque senão ele ia morrer de ciúmes. Afí existe esse livro, eu criei uma estrutura mínima. O Maier, que eu tirei de *Outros trópicos*, é uma seqüência. A literatura prossegue através de seqüências. Mas não precisa ser a seqüência de "O vento levou". Eu sou a seqüência. Eu escrevo como herdeira: herdeira desse meu repertório que todo mundo já está careca de saber. Lá em São Paulo eles disseram: — Mas tem que ser esse repertório? Não, você escolhe o seu. Cada um tem seu repertório de acordo com seus dotos. Esse é o meu. Eu quero herdar isso. Sou peão de herdar isso. Bem, então eu criei uma estrutura mínima, que é a seguinte: o Maier, que eu tirei de *Outros trópicos*, é uma seqüência, mas também é independente. Ele é um homem maduro por um primeiro casamento. E afí ele quer provar que o casamento é uma instituição vigorosa, que o casamento

Sou aquela personagem da novela, a Maria do Carmo. Eu sucateio. Eu tenho o maior orgulho, porque é uma maneira de prestar uma homenagem. Eu sou a filha do meu pai. Este pai e mãe, porque meu pai foi meu pai e minha mãe, sem nenhum demérito para minha mãe, que era minha irmã, eu sou a filha da literatura brasileira, que é o meu pai e a minha mãe. Então termina assim, numa festa. O título é "A mãe", em que o menino presença, isso afí eu gosto... a parte do meu trabalho que eu realmente não teria a menor dúvida em pregar na parede, porque eu não prego quadros, eu prego poemas de Cabral, caso eu pregue. "Para a Feira do Livro"; e termina... é sobre o livro, e afí ele joga a música, a pintura lá para o beleléu, e diz a respeito do livro: — "e jamais exala: fechado, mesmo aberto".

Eu pregaria na parede "A mãe"... "A mãe" eu pregaria. É uma festa de aniversário dentro da classe social que eu conheço muito bem, que é a da minha família, e à qual eu jamais renunciarei inteiramente, quer dizer, eu tenho uma relação muito ambivalente, teórica, mas na prática... vê lá se eu vou perder um casamento e deixar de mandar presente. Ah, isso não é comigo não.

Eu sou a *darling* também da família, afí tem a festa do aniversário, "The bliss was"... Katherine Mansfield, Henry James... Afí eu parto para sucatear geral. Eu mostro uma coisa na qual eu não admito nenhuma influência, porque influência realmente não há. A maneira que eu operacionalizo a minha língua. Queiram me informar, ela escrevia em português? Ela escrevia em inglês, não tem nada a ver. Eu também escrevia em inglês. O Machado de Assis escrevia num português que já não é o nosso, e mesmo Guimarães e Lispector. Eu escrevo dentro do registro da nossa época. Eu quero todo aquele jargão do Shopping Barra, que eu vou lá catar. Eu sou badameira, não é?

A rua Paissandu que eu frequentava, eu roubei tudo, "eu roubo por prazer, quando me dão um objeto de valor, e eu dou em troca os bocados de metal"... e afí são os meus textos. Bem, então, nessa festinha, ele presença o adutério e não dá outra, Livia vem aqui comer na mãozinha dele e volta para o Maier. Então é o filho que traz a mãe de volta para o pai. E não há melhor desfecho que este. Eu acho que falei demais, e faltam os agradecimentos.

Eu quero dizer o seguinte: eu não sou muito boa em agradecer, assim instantaneamente. Eu tenho uma grande preferência por agradecer ao longo da vida. Eu quero ter dívidas. Eu sou uma pessoa que... ah, quanto mais dívidas, melhor. Já pensaram que delícia? Eu ficar devendo a todo mundo, quer dizer, dívidas monetárias, não! De uma outra ordem. Dívidas afetivas, que eu sou a mulher do afeto, eu não sou a mulher das grandes emoções. Eu sou a mulher dos grandes afetos e dos pensamentos perfeitos, certo? Eu não sou muito boa em agradecer assim instantaneamente, eu tenho um certo pudor. Eu sou muito tímida. Eu fui uma criança tímida. Eu vou morrer tímida. Sou uma pessoa muito tímida, porque o outro é sempre muito delicado, como eu vou agarrar assim o braço de alguém, aquilo que Kafka dizia, se dou a mão agarrar o meu braço. Então o outro para mim é sempre... eu quero dar ao outro o tratamento que eu gostaria de ter. Então, inicialmente o outro é um cristal da Bavária; é claro que num dado momento eu vou ter que agarrar o braço, porque a gente em alguns momentos tem que partir para isto, tem que reconhecer que isso às vezes é necessário, não é? Então temos que brigar, mas não procurar muito, tem que ser uma coisa efêmera. Afí voltamos àquele tratamento delicado, não se deve proliferar a briga, ou agarrar no braço.

Bem, então eu não sou assim, eu dou a mão à palmatória, se houver alguma falha nos meus agradecimentos,

mas ao longo daquilo que for me reservado de vida, eu tenho esse álibi. Eu quero escrever um livro dessa altura, de contos. Um livro grosso, que eu possa dizer assim — aceita? como uma caixa de bombons, um álbum musical que alguém possa fazer assim, conhece aquele gesto? Eu vou levar anos escrevendo, alguém pega o livro: que livro grosso! E faz assim com o dedo, certo?

Então tem esse álibi, as dívidas e os agradecimentos... mas eu estou profundamente, numa dose inimaginável, estou gratíssima por essa proposta da Oficina amorosa. A Oficina amorosa, Oficina irritada era de Drummond, os sobrenomes Amoroso, Amado e a menina que trabalha em todos os *fronts*. A menina amorosa. A menina que queria ser psicanalista e que foi. Foi, certo? E que tem assim uma capacidade de sacar imediatamente os pontos, às vezes eu tenho até medo, porque eu poderia manipular isso, mas eu tenho uma preferência por não fazer isso. Confiar no tempo, sobretudo agora, uma pedagoga. Tempo de educar. Há tempo, há tempo para tudo. A Bíblia já diz isso. Mas eu estou profundamente grata. Essa coisa da Oficina amorosa, a partir de 88, eu publicava meus poemas sob esta rubrica, parodiando coisas, aproveitando a Oficina de Criação Literária e esse meu sentimento de empatia universal. Eu gosto de conversar. Eu converso com o motorista do táxi, a não ser que ele queira ficar quieto, aí eu respeito o silêncio dele. Ele está cansado. Aí aparece alguém que quer jogar conversa fora, isso eu não faço. Mas eu converso com as meninas do Shopping, e eu sou uma figura familiar para elas, elas não fazem a menor ideia... Sou uma pessoa muito simples, uma pessoa muito simpática. Uma senhora inofensiva, e eu sou, porque se elas acham que eu sou isso, é claro que eu jamais desmerecerei aquilo que alguém acha de mim. Então, se alguém achar uma coisa ruim de mim, está perdido, porque eu vou insistir em ser exatamente o que ele está achando que eu

humanidade. Fui professora, escritora. Procurei juntar tudo, jamais criei qualquer incompatibilidade. Lutei bastante. É muito difícil. Tudo é muito difícil!

Quando eu presenciei esse momento em que duas pessoas especialistas, professoras, chegaram a um grau de maturidade que eu sequer poderia alegar que cheguei, quando eu vi a minha obra objeto de uma leitura, que eu vi a minha obra totalmente digerida, metabolizada, então... eu volto a Guimarães. Já vamos concluir isso, os agradecimentos, sempre falei muito, me julgarei culpada para sempre, não tenham dúvidas. Ah, bem, eu tenho isso, de repente transforma num grilo e pronto, mas por enquanto ainda não tenho grilo, só quando acabar. Então Guimarães dizia assim: - Não, eu escrevo para daqui a cinquenta anos. Todos nós escrevemos para daqui a cem anos. Mas ontem eu vi que eu não escrevi para cinquenta anos. Eu escrevi para ontem, dia vinte de novembro de mil novecentos e noventa e um, dia subsequente à morte de Guimarães Rosa, por sua vez dia subsequente à morte de Marcel Proust. Todos cancerianos. É uma linguagem, não é uma superstição. Eu pensava que havia escrito para daqui a cinquenta anos, então eu tenho que radicalizar minha postura de que, enquanto eu escreva, no momento de escrever, o único leitor serei para sempre eu, e depois haverá o veredicto do tempo. Para terminar, entrego o meu coração a vocês.

sou, aí é perigosíssimo, mas se me acharem uma coisa ótima, o que aliás, eu também acho que eu sou... Mas aí não tem erro, vai ser assim um idílio permanente. Eu sou profundamente grata a essas pessoas que se reuniram: a professora Evelina Hoisel que teve a ideia, é a autora intelectual; a equipe de Teoria da Literatura: professora Antonia Herrera, professora Ligia Telles; o Mesurado, na figura da professora Serafina Pondé; a Fundação Casa de Jorge Amado, a escritora Myriam Fraga; a Fundação Cultural do Estado, na figura da professora Edilene Mattos; a Academia de Letras da Bahia, na pessoa de Cláudio Veiga e de Carlos Cunha. Então essa gratidão é para sempre, é uma coisa inoxidável, inesquecível e que vai durar para sempre. Ontem tivemos aqui uma noite memorável. Uma tarde memorável, mas não foi para mim, foi para a crítica literária brasileira. Eu me tornei totalmente desnecessária.

Eu fui escolhida como objeto de estudo, e tivemos aqui os trabalhos que eu sonharia fazer. Isso é uma verdade absoluta, que seria constrangedor, já, com toda verdade, já é difícil, imagine se não fosse! Todos viram, todos presenciaram. Elas fizeram o trabalho que eu gostaria de haver feito. E que tentei. Elas fizeram. Seria um sonho (eu volto ao início) de todos os escritores, eu estava ali viva, eu pensei que fosse um sonho, sinceramente. Eu pensei que estava sonhando. Tive uma sensação de sonho, não por alguma ambição, não seria nem um ideal. Porque era uma situação onírica, de coisas que eu não tinha... aquela sensação de sonho, não é? Eu sei que qualquer escritor brasileiro daria a sua vida para viver o que eu vivi ontem, e de agora em diante, quando essas duas pessoas chegarem a uma maturidade, que talvez eu não haja atingido, sinceramente, porque eu sempre fui uma pessoa muito dividida, querendo ser médica, querendo ser mãe de família, até isso eu quis, eu sou um pouco como o Maier, queria ter uns doze, seria o mínimo. Queria educar a

OFICINA AMOROSA

Poemas*

Judith Grossmann

O TEMPO E O TEMPO

calma alma vai devagar em direção ao teu malogro
não queiras alvéolo deglutir sem que espaço haja
entre brilhâncias obscuridades vai
inteiro toma o que te pertença
singra como ave palma ou barca
tuas velas de partir!
quanto a chegar, nem fales!
é tempo de viagem!
não há lacaios, atiçadores, ceras,
apenas remos dos teus braços
calma, é ouro a palavra
em céu de tua boca,
sem ventos prossegue o percurso,
despojado de vocábulos antigos,
tão-somente este remanso
quando o olhar inclinas
e mal avistas
na convergência entre dois pátios
um bando de meninos que palrava.

* Os textos que integram esta edição da *Revista Estudos*: lingüísticos e literários fazem parte de uma coletânea mais ampla de poemas de Judith Grossmann, intitulada *Oficina amorosa*, e foram publicados, em ordem cronológica, nos seguintes periódicos:
O tempo e o tempo. *Letra Viva*: jornal de cultura, Salvador, n. 8, p. 20, dez. 1988. Republicado em *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, n. 18, p. 9, nov./dez. 1990.
Clangor. *Exu*, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n. 8, p. 8, mar./abr. 1989.
Aniversário. *ibid.*, p. 9.
Caligrafia. *ibid.*
Gideana. *ibid.*, p. 10.
Proustiana. *Metafísica atleiva*. *ibid.*, p. 11.
Virgo. *Quinto Império*: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa, Salvador, n. 2, p. 79, 1 sem. 1989.
Luto na praça. *ibid.*, p. 80.
O adolescente. *ibid.*, p. 81.
Coto. *Revista da Bahia*: Empresa Gráfica da Bahia/EGBa, n. 15, p. 22, dez. 1989/fev. 1990.
Sorveteria Primavera. *A Tarde Cultural*, Salvador, n. 25, 23 jun. 1990.
O dia mais intenso. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n. 37, p. 238-239, mar. 1991.
A canela-violão. *A Tarde Cultural*, Salvador, 28 mar. 1992, p. 12.
O abutre. *ibid.*
Espiral. *ibid.*
Transorbital. *ibid.*
Gatovska. *ibid.*

ANIVERSÁRIO

calma alma
não vás morrer como uma vela!
mil mais mil mais mil
o resultado sempre igual a zero!
não vás! atrás!
tem sempre o duende a vitória
os tardos aurorais como um rio
fluido de cardumes e de tigres,
um vezo de Swann
proustíbulu, proustpatíbulu,
vago pretexto para conhecer-se,
tua ausência, e não tua presença,
presente, o que serias tu?
viva ira dos que querem menos,
e assim a consciência a todos nos faz covardes,
tua presença, como asas eclatantes que impedem,
tua ausência, conferindo mundos.

mal e ogro! malogro!
proustituto da memória!
esta frota que são cárceres
e um navio fundeado em pleno porto
e todo este azinhavre do seu casco
sem tempo para múltiplas viagens
verso ao olhar da infância,
pequeno dolmã, redondos aros,
existiria o que acabasse?
e estas resmas em rolos irrealis
como papel tecido por chineses há dois mil anos
prensado nas calandras da memória.

CLANGOR

desfruto o luto
do teu amor
mando-te embora
e quanto mais te mando
voltas
e como um sino
bates.

um dia te encontrei,
mas foi tão breve,
posso uma aia,
é esta moça,
morena no feitio,
e vem à tarde
dizer-me
"vai-te",
com sua luz,
com seu carisma
e sua face,
"fica com teu lote,
a saudade" -

CALIGRAFIA

Inigualável a
acordar numa cidade se habita
com o bico do seio
por anos se aleitou.
Incômodo acordar numa cidade se visita
com suas malas
sempre por fechar.
Incomparável uma casa
com seu corpo se acabou de esboçar
e tudo que ela contém
de lápis de escrever finos apontadores laudas
e borrachas!
para enfim apagar
o que de imperfeito a vida ajuntou,
deixando apenas liso, como uma praia,
o seu suave cetim,
na preferida pólis que se ama,
seu espírito, mastro imenso, se desfralde
como sempre primeiro filho
de que filho também se é,
os caminhos do ser por aí vão,
abrindo interdições,
liberando proibições,
aqui se nasceu verdadeiramente,
alterando datas, espaços
em outros pergaminhos constantes.

GIDEANA. AUGÚRIO

Assim como cheguei, parto,
em busca das parturições da sorte,
a minha,
signo único indecifrável
nas vísceras das aves
no interior dos pomos
visível.
É preciso muitas vezes morrer
e outras tantas nascer.
É março.
Amo-te demais
e que ninguém,
tu sobretudo,
o saiba.
Mas assim como cheguei,
parto,
para não mais confundir
o que claro deve permanecer
e mais e mais e mais
claro.
Quem sabe
em cada estação renasça,
ou em outubro,
ou no ano passado,
o que por um segundo se sinta,
e como cânfora se evapora,
quem sabe -
mas, por agora,
parto.

PROUSTIANA. METAFÍSICA AFETIVA

No armário
pendem ainda
os corações de sachet
na impossibilidade do encontro
enviaste.
Na cidade
vergasta ainda
o olhar desferiste

na sala de espera
do marítimo restaurante
aquele olhar
com que se foi surpreendido.
Isto foi tudo.
Tantos laboram
cavam
procriam
lavram,
não o conseguem,
é cega a sorte.
Súbito nós,
por estes gestos mínimos,
nos vimos inscritos
no registro
dos imortais amantes.

VIRGO

Nestas plagas, planeta pobre
única possibilidade consiste
como diria Charles
em pôr-se ao largo
em viagem.

Livre de pobres aprendizes exigem respostas.
Livre de pobres amantes suplicam barracas
onde comerciêm lãs e linhas.
Longe de bocas ávidas lutam transformar
seu exclusivo corpo
em amorosa usina nuclear.
Mantenha mantenha virgens as vértebras
de qualquer animal predatório
no esforço de livrar única alma.
Não saia de própria pele.

*A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.
Carlos Drummond de Andrade.*

LUTO NA PRAÇA

*lá o luto não é de vestir
é de nascer com luto nato.*
João Cabral de Melo Neto

Pálido

desço do ônibus
penetro na praça.
Não existe nenhuma casa.
No bolso nenhuma canção de amor desesperada.
Sim Charles amor é perdição
que árduo árduo árduo trabalho de amar
(não se aprecia trabalhar).
Conceber que toda uma vida se pode ir assim.
Da mesma forma se imerge
a salgada veste
no redondo lago.
Do banco
respingos sobre os insetos
estivais passeiam pela grama.

O ADOLESCENTE

*Vinha boiando o corpo adolescente,
belo pastor e sonho perturbado.*
Jorge de Lima

O adolescente é a mais bela besta da criação.
Suas orelhas transparentes
são conchas.
Ilumina-se o ônibus
com sua presença.
O estridulo de sua voz
ainda não pousou.
Suas unhas furta-cor
do branco ao rosado
são estranha beleza.
Tudo nele alça
velas de barco
a branca blusa
a calça azul
a graça de galgo
ora se anuncia
o que diz
da sóbria melancolia
ao pungente humor.
Sábio em si se resguarda
como som em metal.

COLO

esta é que é a flor das flores mais ardida
Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*: X, x

viva língua
cult a multibelíssima opipara
manjar fruto do mar dona feita,
os padecimentos de amor,
seu cheirinho de suor,
seu hábito em polvorosa,
ressaca, beijo, hortelã, alfavaca,
fresca no seu túmulo está,
defunta infanta,
seu alento de criança,
esta menina com seus grãos de beleza,
estatuária frondosa,
com seus balaios,
com seus travos,
língua que ajuda
no invento de prazer em cada coisa,
furbunda irabunda terna unda
amada morena musa,
doce língua primeiro grito
falam seus solares lábios,
hiléia verdejante,
este amor andrógino visionário
língua portuguesa seja o nome,
rebanhos apascenta pelos campos.
em pau-brasil
grafar em língua portuguesa
e olvidar
existe além-mar,
aquém de tesouros
aqui se está,
trigueiro é o sertão
a língua um azeite,
tabuleiro de verduras
rendas batas amplitudes,
como viver longe destes côncavos
sem definir de mais secreto banzo,
cortadas as amarras
deste navio para dentro vem
varando serra do mar,
perfura canais do sono,

entra! adentra!
verdes esmeraldas dos seus olhos,
ó mãe falada com acento na alma gruda,
ó mãe amável tranças suas
seus morenos olhos de jabuticaba,
delicioso fármaco dos seus ópios,
agrária, não floresce
sem bom adubo,
amor, forragem nutriente
dos seus sais, minerais e outros bens,
persistente candeia, vela fugaz,
chama que flutua,
atua!

SORVETERIA PRIMAVERA

*Natal... Na provincia neva.
Nos lares aconchegados,
Um sentimento conserva
Os sentimentos passados.*
Fernando Pessoa

Onde as flores são eternas
amêndoas castanhas pistaches
o frio e suas cores
a família humana perambula
seus ócios e vagares no Natal
leva a passeio sua cria
ainda não acasalada
e furibunda
impreca com o corpo
lingua olhos boca
ela inventiva
tem por mãe a lógica
dama adiposa padece de elefantíase
o pai com sua imensa fachada
nas redondezas bolsas emborrachadas
óculos transados
relógios descartáveis
formas de qualquer forma
surtiram do gênio de Leonardo ou Michelangelo

Ah a doçura tranqüila desta tarde
escorre no frio limpo dos sorvetes
oh como guardá-la
ou melhor como não guardá-la
eu atrás desta família
viajante não mais enlutado do Natal
apenas vê e nada sofre
guloso degusta
praticando dos delitos
um dos sete catalogados
e mais de um dos não-catalogados
sobre-entre-vê
como não olhar?
pleno espiono
a mãe ora ruidosa
bate fotos
eu inconhecido
bem no fundo
em primeiríssimo plano

O DIA MAIS INTENSO

Está a noite destes tempos tão límpida tépida estival
enquanto sucateio imagens da tv dos vizinhos
projetadas sobre as enormes paredes das cavernas dos edifícios
& a luz que vem das moradas adjacentes
bate sobre a cozinha sonorizada de potes ao vento
peça perfeitamente elisabetana onde foram devorados
sonetos-de-shakespeare
gomos de tangerina e outros viveres
por cálculos matemáticos o que indicaria que estivesse eu aqui
para projetar recolhas de um dia que foi o mais perfeito
tão-só porque entreguei um objeto na seção de achados-e-perdidos
sentou-se ao meu lado na jardineira a moça que tem a bela tatuagem
da aranha no indicador da mão esquerda

pesquei um casal que foi atraído pelos mútuos pares de olhos dourados
 & dei ouvidos à velha senhora a discorrer sobre as maravilhas do seu
 guarda-chuva automático
 foi assim que viajei muitos países evitando o perigo das correntezas
 e das pedras
 embora haja doado todos os meus livros como monumentos públicos
 e rasgado todos os portulanos deixados por Walt Whitman e Fernando Pessoa
 para que houvesse mais espaço livre para navegar
 experiência do pai que de propósito queimou todo o mobiliário da mansão
 a história de cada um de nós é sempre a mais linda
 tem sua beleza própria
 está bem está bem a curva desta noite é a mais arriscada
 todo este silêncio é para gravar a voz
 e esta paixão por todos os sons que existem pode queimar a pele e
 tirar o ar
 mas sobram algumas onomatopéias e uma pequena pilha de dicionários
 como remos
 se o tempo esfriar existe o casaco de astracã do avô e existe o samovar
 & a blusa de moiré da avó cintila com suas ondas marítimas
 e para atravessar o deserto existem muitas tâmaras e um cantil
 ó cara não me confunda comigo
 mesmo com estes olhos mongóis e estes lábios leonardescos
 não me pareço nada com este que você vê
 sou a pequena frase no grande concerto
 e se alguém como um brinquedo me quiser levar para casa
 não pode mesmo com toda a emoção que faz com que me tome
 como objeto
 não pode porque estou muito ocupado
 e com este material com que fui ejetado de alguma ogiva
 nunca tive um só minuto de folga
 nem houve qualquer tempo para conhecer o mundo
 se o mundo é uma janela da qual espio
 sem nem ser preciso roubar
 se o mundo que tenho dentro da cabeça é inconsumível
 ainda dá tempo ó cara
 pode contar comigo
 fique esperando do outro lado da linha que sem falta vou ligar
 ainda dá tempo para você captar
 as instâncias várias da paidéia
 de como habitar o paraíso.

A CANETA-VIOLÃO

Literatur litera tour
 é um muro coberto de hera
 e você nunca esquece o que aprendeu
 eras que passam
 eras que erram
 e você entoando o que aprendeu
 livros velhos
 livros novos
 e você nunca esquece
 a visita da velha senhora
 alimenta a caneta e o seu violão
 não se esqueça
 de levar o seu livro
 e o seu violão
 e você nunca esquece
 o que cedo ou tarde aprendeu
 um pátio mourisco um moçarabe uma fonte
 um banco um esguicho
 e você nunca nunca
 e você e as horas
 e as horas e o livro das horas
 e você decora no seu coração
 e você arpeja no seu violão

O ABUTRE

Para Myriam Fraga

Um abutre no céu
 ele voa ele voa
 e verde de fome
 ele quer repetir
 e o prato sou eu
 ele quer sempre mais
 eu não sou albatroz
 sou bicho da terra
 um bicho pequeno
 buscando refugio
 um bicho com medo
 do verde da morte

do branco da sorte
buscando abrigo
em belas desculpas
talvez o ciúme
talvez o amor
e verde de medo
se esconde da morte
se esconde da sorte
se esconde se esconde
e brusco revida
e brusco ele bica
revida e bica
e dá um sentido
mais puro mais puro
às palavras da tribo

ESPIRAL

dorme, dorme, dormideira
pra acordar segunda-feira

A vida passou
não vesti Mary Quant
a vida passou
não comi as crianças
despachei o com sorte
despachei o sem sorte
a vida passou
e vendi minha boca
e vendi minha buka
e vendi minha booka
e minha bazooka
e mais vendera
a vida passou
eu trovo a dor
eu trovo o amor
cantante da dor
cantante do amor
bestseller
beatseller
bestcélebre

a fera na selva
a fera na silva
a fera na salva
as roupas da Biba
onde estão?
as crias?
o consorte?
cigarra e formiga
dancei?
e mesmo sem rouge
a vida ela rugue
beladormências
sem sapo nenhum
uma saia
uma meia
um baton
um reino por um
eu tu elas
sincerelas

TRANSORBITAL

"... cocaina moral dos bons livros"
Dom Casmurro

Ser feliz é possuir bons esfínteres e ductos
poros espalhados pelo corpo
o prazer de florir e pensar
ser feliz é morar numa casa
velha ou nova
e ninguém lhe atrapalha
idéias de ir e de vir
você janta
você dá largas passadas na Glória
você vai ao teatro
você lê um bom livro
conforme prescreve
neoneidecandolino Machado de Assis

GATOVSKA

Ser gatovska
é botar uma roupa quentinha de frio
é chegar sem atraso
num dia de tanto aguaceiro
ele vem ou não vem ou já vem
a estas horas já se afogou
nas mágoas de um novo amor
e longos cabelos molhados de chuva
e curtos cabelos
centelhas cintilam
cintilam centelhas
em seu caracóis
compêndio de aula
embaixo do braço
nada entende

tudo apreende
teoria é demais
um fio de óleo nesta salada
um vago açúcar
pimenta e sal
cheirando a leite
cheirando a talco
aquele jeitinho
entre gotas de chuva
sem nem se queimar
seu puro nonsense
brandindo talheres
são armas
na certa na incerta
de um dia a mais

A OFICINA AMOROSA DE JUDITH GROSSMANN:

Percurso de Leitura

Lúgia Telles

Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Estabelecimento de um roteiro para leitura dos poemas que integram a "Oficina amorosa" de Judith Grossmann, tomando como fio condutor a natureza amorosa do sujeito em relação à realidade e a objetos diversos.

No período de outubro de 88 a março de 92, Judith Grossmann publicou, em periódicos diversos (Revista *Exu*, *Leira Viva*, Revista *Quinto Império*, Suplemento Cultural de *A Tarde*, *Revista da Academia de Letras da Bahia*, *Revista da Bahia*), uma série de 17 poemas agrupados sob a denominação de "Oficina amorosa".

O que de comum entre eles existe? Qual a identidade a uni-los? Em que consiste essa "oficina amorosa"? Nesta reflexão, deparamo-nos inicialmente com uma aparente contradição entre os dois termos que constituem o título: *oficina* e *amorosa*. O primeiro nos remete para a concretidade, para o trabalho rigoroso, definido, quase manual. O apelo à *mão* como expressiva da atividade do homem. O labor, o exercício, a constância, que podem ser sintetizados no modelo do poeta apolíneo ou, como quer Valéry, do artista que, munido de vestes e instrumentos adequados (vestes brancas, luvas de borracha), opera no seu

"laboratório de pintura"(ou na sua oficina poética).¹

A palavra amorosa, que qualifica a oficina do poeta, nos conduz a outra direção. Diante da força evocada por esta palavra - sentimento de amor, capacidade de amar, natureza amorosa-particulariza-se a natureza do exercício poético, no qual um sujeito se coloca, na inteireza do seu pensamento e do seu sentimento. Trata-se de uma atividade exercida com amor, amor que torna suave e atividade, poeta e poesia, um só. Se na oficina predomina o uso da *mão*, nessa particular oficina - a do poeta - abre-se espaço para o *coração*.

Nosso objetivo, no estudo que aqui empreendemos, é percorrer o ciclo de poemas que integram a "Oficina amorosa" de Judith Grossmann, buscando identificar, nesse universo, o olhar do poeta que se põe sobre o mundo, que se detém nos seus signos, o sentimento amoroso de um sujeito em relação ao mundo, aos objetos tomados, e que pode ser traduzido como um sentimento ardoroso da vida.²

Em "Transorbital", um dos poemas que integram o conjunto aqui abordado,

¹VALÉRY, Paul. *Degas, danse, dessin*. In: *Oeuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Pléiade, 1957. (VI) p. 1174.

² A natureza amorosa do poeta integra o perfil de Amarilis, narrador-protagonista de *Cantos défiltozos*; romance, cujo nome é indicativo desse traço.

o estado de felicidade é definido através de um estar no mundo, de um situar-se no mundo, de um provar do mundo, de uma relação física com o real, através do corpo enquanto instrumento que viabiliza tal relação ("esfincteres", "ductos", "poros"). Define-se ainda pela percepção de uma integridade do ser (o sujeito que se percebe como ser integral), expressa como "o prazer de florir e pensar". Atos da maior simplicidade, de notadores do ritmo do cotidiano, como habitar uma casa, poder se locomover, se alimentar, pensar, para, progressivamente, conduzirem ao teatro e ao livro enquanto formas de contato com o real, já numa outra dimensão que não a puramente física do início do poema. Naturalmente, o poeta propõe as duas formas de apreensão do real: *sensação e reflexão*, expressas no verso já referido: "o prazer de florir e pensar".

Relação amorosa com o real enquanto espaço físico, geográfico: o poema "Caligrafia" estabelece o traçado amoroso de uma cidade afetivamente eleita, da "preferida pólis que se ama" - cidadania do coração -, elo estabelecido pela familiaridade do contato permanente, historicamente estabelecido. Por contraste, traça-se o perfil do lugar provisoriamente ocupado, do estado de trânsito representado pelas "malas / sempre por fechar"³. No traçado dessa "caligrafia do coração", *lápiz e borracha* exercem sua função: o ato de rasurar, de apagar, de substituir, e o ato de traçar, de inscrever, de gravar, dualidade que define a natureza do ato de criação poética em direção ao real. Apagar a letra, inscrever a letra, é ainda a possibilidade de alterar a origem, grafar nova origem, nessa busca empreendida pelo poeta de construir a sua própria biografia.

³O tema da partida é tema recorrente no conjunto de obra de Judith Grossmann, do qual elegemos três momentos representativos de três modalidades literárias: o poema "Gideana. Augúrio", o conto "A Sra. Büchern em Lebenswald" e *Cantos deliriosos*: romance.

"abrindo interdições, liberando proibições, aqui se nasceu verdadeiramente, alterando datas, espaços em outros pergaminhos constantes."

Ou ainda, inscrição no tempo, marco sugerido pelo título do poema "Aniversário", que assinala a fugacidade de um encontro eterno pela poesia: "um dia te encontrei, mas foi tão breve".

O poeta - esse olhar que percorre a cidade, que adentra a "Sorveteria Primavera" em perseguição de uma família (pai, mãe, filha) na época do Natal. Olhar que capta as cores dos sorvetes (aparência) e que capta os seres humanos contemplados na sua exterioridade-interioridade, olhar voraz - sujeito "guloso" do real, de apreendê-lo, de consumi-lo, inscrevendo-se nele mesmo nos delitos "catalogados" (a gula) e "não-catalogados" (o olhar, "guloso" entretanto!). "Sorveteria Primavera": espaço, mais do que de degustar o sorvete, de degustar o real. Nessa relação de sensualidade, o exercício de uma atividade amorosa.

Olhar presente ainda na "Proustiana. Metafísica afetiva", metafísica construída por Judith Grossmann, que se manifesta nos "gestos mínimos" definidores da permanência (eternidade / intemporalidade) do sentimento amoroso - do amante, do poeta. Objetos do real ("os corações de sachet", que preenchem a ausência do interlocutor), olhar lançado sobre o real: signos - gestos mínimos que preenchem a totalidade e garantem a permanência do sujeito, sua inscrição

"no registro dos imortais amantes."

Empreendendo uma viagem no tempo através da literatura ("Litera tour") ou, mais precisamente, da letra, o poema "A caneta-violão" acentua o caráter amoroso do aprendizado (da própria vida, experiência vivida), expressando a concepção do aprendizado como *aquilo que fica retido na memória* ("e você

nunca esquece o que aprendeu"). Torna-se esse verso motivo no poema, ao qual o poeta recorre, numa construção em que voltas são dadas, retornando sempre ao mesmo ponto, voltas essas condutoras ao final do poema, que constitui uma espécie de síntese, através da relação estabelecida entre os signos "decora" e "coração", a qual enfatiza o caráter amoroso do aprendizado:

"e você decora no seu coração e você arpeja no seu violão"

Sentimento amoroso ainda traduzido em aspecto marcante no poema, expressivo de uma tendência natural da literatura: a *intertextualidade*. Aqui, intertextualidade identifica-se com a própria trajetória do poema - viagem no tempo / aprendizado, que passa pela música através do eco de Caetano Veloso, que passa pela literatura em referência explícita a obras ("A visita da velha senhora", "O livro das horas") e que, ao se realizar - poema - em palavra, realiza-se em língua portuguesa, mas abraçando também outras línguas, em referência ao alemão, latim e inglês, unidos na definição de literatura que aqui o poeta estabelece: "Literatur litera tour", literatura que se faz em viagem da letra.

Se em "A caneta-violão" o tom notável predomina, sabor de passado que se quer recuperar, no poema "Gatovska" o poeta assume a voz atual, jovem, apropriando-se de uma condição definida pelo signo-título, índice do movimento, do transitório, da mobilidade de uma "língua descartável". Em ambos, a afetividade de um sujeito no trato com a sua língua, na busca da apreensão de sua diversidade.

Sujeito que busca também a apreensão da multiplicidade de signos/palavras da atualidade, como no poema "O dia mais intenso", no qual o exercício poético se configura como uma atividade de "sucatear" o real, de recolher seus objetos e imagens, resíduos que integrarão o

seu produto. Nessa atividade de "recolhas", associam-se, sem qualquer distinção,

"sonetos-de-shakespeare
gomos de tangerina e outros viveres"

como também a herança estrangeira de avós ("casaco de astracá do avô", "samovar", "blusa de moiré da avó", "olhos mongóis" - aceno à ancestralidade biográfica), ao lado de uma ancestralidade poética, representada pelas referências a Walt Whitman, Fernando Pessoa e, implicitamente, a Dürrenmatt ("& dei ouvidos à velha senhora a discorrer sobre as maravilhas do seu guarda-chuva automático").

O poema constitui-se como uma espécie de painel em que se superpõem imagens variadas, dicções variadas, configurando o grande espaço de intertextualidade que marca o estilo de Judith Grossmann.

Exercício amoroso, esse debruçar-se do poeta sobre o poeta, da poesia sobre a poesia, como realizado em "O tempo e o tempo". Confluência esta de dois tempos: o tempo de Judith Grossmann que se debruça sobre o de Proust, o da poesia que se debruça sobre o da narrativa. O tempo já existente e o tempo que ora se instala: o tempo e o tempo.

Identificamos nesse poema uma dicção poética singular, de timbre e ritmo próprios. A linguagem é articulada e o poeta mapeia esse trajeto - o da articulação - acenando aos seus vários momentos, ou até mesmo aos vários pontos de articulação ("alvéolo deglutar", "é ouro a palavra / em céu de tua boca") que, na constituição fônica do poema, se concretizam através de uma série de alterações, percorrendo as várias possibilidades desses pontos de articulação em língua portuguesa. Pois esses dois tempos que o poema associa são também as duas línguas, portuguesa e francesa, representadas na fusão que o neologismo possibilita: "proustibulo",

proustpatibulo" e "proustituto". Viagem poética, viagem da fala, da articulação, expressiva do sentimento amoroso de um sujeito em relação à sua língua.

A incorporação de outros textos, que se manifesta no seu aspecto de voracidade da escritura, e que aqui observamos através de um processo de absorção da obra maior de Proust *Em busca do tempo perdido*, é aspecto fundamental para uma leitura do conjunto de obra de Judith Grossmann e, em particular, do universo constituído pelos poemas que aqui examinamos.

Como signo do sentimento amoroso, situa-se o poema "Colo", canto de amor à língua portuguesa, língua-mãe onde o poeta se aconchega, hino de louvor à sua identidade e beleza, expressas através do léxico vigoroso que se ergue e da musicalidade que dela - língua - o poeta desentranha. Lirismo da modernidade, fronteiras que se desfazem e refazem, ao invadir o espaço épico, elegendo a língua portuguesa seu herói, percorrendo, ao exaltá-la em moderna epopeia lírica, a própria história do Brasil, em seus vários momentos, e construindo, através deles, o espaço de intertextualidade que também a língua permite. Na grandeza desse gesto, a geografia brasileira, a cultura brasileira, a tradição literária brasileira e portuguesa se deixam incorporar.

"viva língua
cultu multibelíssima opipara"

.....
"amada morena musa,
doce língua primeiro grito
falamos seus solares lábios,
hiléia verdejante,
este amor andrógino visionário
língua portuguesa seja o nome,
rebanhos apascenta pelos campos.
em pau-brasil
grafar em língua portuguesa
e olvidar"

Estruturado em uma única e longa estrofe de versos livres, o poema "Colo" inscreve-se na linha da tradição literária brasileira formada pelos sonetos "Língua Portuguesa" de Olavo Bilac e poema X do Canto X da "Invenção de Orfeu" de Jorge de Lima (do qual Judith Grossmann extrai a epígrafe).

Nos três poemas que constituem a "Oficina amorosa" publicada na Revista *Quinto Império* ("Virgo", "Luto na praça" e "O adolescente") há em comum o diálogo amoroso com a literatura brasileira contemporânea, representada pelos poetas Drummond, Cabral e Jorge de Lima, dos quais Judith Grossmann retira as epígrafes, com a tradição literária brasileira e com a tradição literária de língua portuguesa e espanhola.

Assim é que, no poema "Luto na praça", cria-se um espaço de confluência - a praça - de discursos poéticos vários, através de signos que os representam: o "Poema de sete faces" de Drummond ("ônibus", "casa", "Charles"), a obra de Neruda "20 poemas de amor, 1 câncion desesperada" ("No bolso nenhuma canção de amor desesperada"), o "Amor de perdição" de Camilo Castelo Branco ("Sim Charles amor é perdição"). E a praça de Castro Alves. Observa-se a existência de um princípio desconstrutor da tradição literária, o qual, estabelecendo-se, inscreve simultaneamente as obras referidas no espaço literário que ora se cria.

Ao nomear o exercício poético como "trabalho de amar", do qual ressalta sua condição infinitamente *árdua*, pela repetição desse adjetivo sem o uso de vírgulas ("que árduo árduo árduo trabalho de amar"), o sujeito poético está, explicitamente, nomeando a sua "oficina amorosa". Oficina na qual se realiza a trituração de dicções poéticas várias, de códigos diversos, no sentido de viabilizar o *amalgama* que, como pretende Barthes, ocorre na produção de todo texto, na medida em que o conceito de *texto* pressupõe a multiplicidade de escritas, indi-

cativas de uma diversidade cultural e da ausência de um código privilegiado⁴.

Nomeia igualmente o poeta a sua "oficina amorosa" no poema "Virgo", através da expressão "amorosa usina nuclear", instaladora de um teor de estranhamento da linguagem pela imagem que cria, e que abala um código da tradição lírica, elemento de ruptura e descontinuidade dessa tradição. Na construção de um jogo de textos, Judith Grossmann constrói o jogo de sedução da poesia e do poeta, em ato duplo de resguardar-se e lançar-se, de recusa e anseio, dessa "Virgo" singular que aí se delinea.

Olhar amoroso do poeta que se depreende na relação estabelecida no poema "O adolescente", entre o sujeito que articula o discurso e o sujeito articulado em discurso. Acenando a um signo indicador da condição amorosa - o adolescente - Judith Grossmann recorta, nesse poema, a figura anunciada, a partir de uma definição que o inicia: "O adolescente é a mais bela besta da criação".

O caráter desconstrutor da poesia de Judith Grossmann em relação à de Castro Alves é também afirmado no poema "O abutre", cujo diálogo é ressaltado por um processo de deslocamento, em particular, da poesia romântica pela poesia moderna. O discurso do poeta que se define como "bicho da terra", por oposição ao "albatroz", poeta que recorta um espaço-refúgio-abrigo onde se esconder, mas que, ambigüamente, desse esconderijo cresce em revide, expressivo da

⁴BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: *O rumor da língua*. Lisboa, Edições 70, 1987. p.17 (Signos, 44):

"O discurso científico julga-se um código superior; a escrita quer-se um código total, comportando as suas próprias forças de destruição. Daqui resulta que só a escrita é capaz de quebrar a imagem teológica imposta pela ciência, recusar o terror paternal difundido pela "verdade" abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir à investigação o espaço completo da linguagem, com as suas subversões lógicas, a amalgama dos seus códigos, com os seus deslizes, os seus diálogos, as suas paródias."

ação transformadora, desconstrutora do seu discurso em relação aos demais discursos. A referência explícita ao "albatroz", a qual já se vislumbra implicitamente no título "O abutre" (por um processo de contraste ou oposição), reafirma uma relação amorosa com a poesia de Castro Alves, que a revitaliza, desestruturando-a e reerguendo-a no panorama da poesia brasileira, momento em que põe sobre ele seu olhar amoroso, em que dinamiza seu poema no corpo do seu próprio poema.

Jogo, brincadeira com a palavra, com a linguagem, é o que faz o poeta no dinamismo do seu poema "Espiral". Jogo ainda em outro plano: o da intertextualidade, no qual, adequando-se ao caráter lúdico que marca estilisticamente esse poema, transforma-o também em espaço de articulação do discurso dos contos de fadas ("O sapo e a princesa", "Bela Adormecida", "A cigarra e a formiga", "Cinderela"), jogo que se manifesta no plano linguístico, inclusive através da criação de neologismos ("beladormências", "sincerelas").

O poder lúdico, pelo domínio da técnica e do discurso, permite ao poeta construir um poema sugestivo da figura geométrica que evoca - a espiral - através de recursos diversos, como a presença de reiterações variadas (entre as quais se destaca o paralelismo), de frases interrogativas, e, de modo especial, através do ritmo marcado, ágil, obtido à custa de versos curtos, cujo padrão métrico oscila entre versos de 2 e 6 sílabas.

Assim também no pequeno poema "Clangor", de apenas sete versos, desenha-se o movimento de ida e volta, a oscilação pendular do sino, através de uma disposição gráfica igualmente expressiva desse movimento, associado ao ritmo e à sonoridade que se acentua pela alteração do fonema *tu*. Da oscilação fica a permanência, o movimento de ida impulsiona o de volta. Há um *eu* e um *tu* no poema, diálogo também con-

to que finaliza o poema, tomado como símile.

Eu e tu: duas vezes ainda em diálogo, no poema "Gideana. Augúrio", no qual a voz poética anuncia a *partida*, pondo-a, entretanto, em simetria à *chegada*, assim como o ato de *morrer* em simetria ao de *nascer*.

O "augúrio" que compõe o título remete à noção do ato de partir como busca do próprio destino:

"Assim como cheguei, parto,
em busca das parturições da sorte,
a minha,"

Por outro lado, há um aceno, nesse ato de partir, em direção a um renascer, e até mesmo os conceitos de *morte* e *vida* são colocados como interdependentes, reafirmando a vida no seu *motu continuo*:

"Quem sabe
em cada estação renasça,"

"É preciso muitas vezes morrer
e outras tantas nascer."

A voz que prevalece é o *eu*, é a voz do sujeito, que se afirma, que afirma o seu espaço, que configura o seu trajeto, que define um universo de idéias. Que acena ao *tu*, em parentética declaração de amor.

Ao percorrermos esta nossa proposta de roteiro para leitura da "Oficina amorosa" de Judith Grossmann, buscamos, através da linguagem da crítica, entrelaçar os poemas na tessitura de uma escrita, recolhendo-os dos espaços dispersos em que foram publicados e, pela *leitura*, reafirmar a sua realidade poética, a amorosidade de sua oficina amorosa.

Em que consiste, enfim, esse amor disperso e recolhido? O amor da poesia é de natureza artística, e pressupõe uma doação - de linguagem, do ser, de pensamento, de sentimento, onde se insta-

lou um dia um povo, um lugar, uma língua, uma poesia, poetas: uma vida.

O amor, do ponto de vista da dinâmica de outros textos literários, é impulso criativo e vital de continuidade da literatura. Amor é vida, vida que se alimenta de temas, poesia, vivência.

RÉSUMÉ

Tracé d'un itinéraire pour la lecture des poèmes qui composent "l'Atelier Amoureux" de Judith Grossmann, prenant comme fil conducteur la nature amoureuse du sujet dans ses rapports avec la réalité et les différents objets.



Impresso na Gráfica Universitária do
Centro Editorial e Didático da UFBA,
rua Barão de Geremoabo s/nº, Campus
Universitário da Federação, Ondina.
CEP: 40170-290, Salvador-Bahia
Tel.: (071)245-9564/Fax: (071)235-8991
Atendemos pelo reembolso postal