

ENSAIO





CARTA, ACROBACIA, EXÍLIO E CUPIM OU *EU VOLTO AMANHÃ!*

Manoel Ricardo de Lima*

Resumo – Uma discussão em torno da carta, das cadernetas de campo e do relato como um processo de remontagem da história e de recomposição de trabalhos *com* a arte numa deliberação do político. Essa proposição é construída a partir de uma série imprevisita: Rubem Braga, Karim Aïnouz, Maria Gabriela Llansol, Carlos Augusto Lima, Bertolt Brecht e Joaquim Cardozo.

Palavras-chave: Imagem. Carta. Poesia. Cinema. Política.

Fechar uma carta é fechá-la.

Maria Gabriela Llansol

CARTA E ACROBACIA

Rubem Braga, numa proposição política radical com a vida, insere a figuração da carta como potência e armadilha construída num vaivém deliberado e inventivo da imaginação afetiva. Ou seja, como imagem e jogo entre desmesura guardada, esquecimento e testemunho. Toda carta é um corte, logo é também uma corte, uma cortesia; mas é também uma "quête": justa, disputa, aventura, segredo e uma forma de coragem. "Coragem é entrega ao perigo que ameaça o mundo" e "para a pessoa corajosa o perigo existe e, no entanto, ela não o trata com consideração" (BENJAMIN, 2011, p. 44). Coragem é esta atitude que "quanto mais profundamente é compreendida, torna-se menos uma característica do que uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem" (BENJAMIN, 2011, p. 43). Braga (1998, p. 44-45) diz, pois, que

[...] cada um de nós morre um pouco quando alguém, na distância e no tempo, rasga alguma carta nossa, e não tem esse gesto de deixá-la em algum canto, essa carta que perdeu todo o sentido, mas que foi um instante de ternura, de tristeza, de desejo, de amizade, de vida – essa carta que não diz mais nada e apenas tem força ainda para dar uma pequena e absurda pena de rasgá-la.

* Poeta, professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) e da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). *E-mail:* manoelrl@uol.com.br

A questão é que, para ele, a carta é uma espécie de casa que viaja no tempo, algo como toda carta é e tem também um rosto. E, se assim, é e tem algum fantasma. O que pode nos remeter, quase diretamente, à cena final do documentário *Só tenho um norte*¹, sobre Cleber Teixeira e a editora Noa Noa. Cleber era um editor de livros singulares feitos em prensa manual. Nessa cena ele conta de uma imprecisão sua, apressada: uma ida a certa loja de ferragens. Fim de tarde, as portas abertas, mas os homens que atendiam ali já se encontravam do outro lado da rua, conversando. E, quando abordados por ele, não relutaram em dizer, com um sorriso expandido: "Expediente encerrado". Com este pequeno relato, Cleber desvela as brechas de nossa prensa diante da "via da vida". E solta, com a ciência da alegria dos homens, da porta aberta e do expediente encerrado, a frase doce: "Tudo bem, eu volto amanhã!".

Esta *frase-imagem*² permite, numa síntese, um mínimo contato com a temporalidade perdida da carta, com o sentido às avessas da carta contra a guerra fascista do *é preciso (il faut)*. Ela, assim, como *é* e em sua demora, desfaz toda a ideia do *é preciso* e do *é preciso ver (il faut voir)*. E, vagarosamente, estabelece uma temporalidade falhada, inaudita e incomum, quase a tarefa da arte, a de reexpor o resto frente ao horror, um *resta a ver (il reste à voir)*. Uma des-possessão entre a superabundância e a fraqueza (*défaillance*) do que se coloca como imagem, se apenas como visível, entre o demasiado, o demasiado pouco, o excesso e a falência (*faillite*). Derrida (2010, p. 37) fala de uma "gratidão do receber antes de ver", a carta como uma hospitalidade incondicional quando a razão do coração é a razão da política ao lado da vida. E este, me parece, é também o apontamento e o *in-expresso* amoroso da carta falada do narrador-escrevente no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes no acento vigoroso que vem na leitura de Irandhir Santos: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009).

No filme, quase sempre classificado como um *road-movie* (que como toda classificação, esgota-se num didatismo empobrecedor e irrelevante), tão simples e tão bonito talvez porque acidental, é possível entender, brevemente, que toda *imagem* só é antes e depois do visível porque falada ou, de outro modo, que todo texto (falado, escrito) só é antes e depois da palavra porque invisível, porque é uma memória e fatalmente uma imagem de nosso próprio espectro. A carta no filme ou o filme com a carta, o *filme-carta* (uma classificação?), tem uma divisa amorosa que é, ao mesmo tempo, vazia e expressiva, como diz Barthes (2003, p. 46): "*Nada tenho a dizer a você, senão que este nada é a você que o digo*".

1 - Documentário dirigido por Alexandre Veras, Demétrio Panarotto, Júlia Studart e Manoel Ricardo de Lima. Realizado entre 2006 e 2007, em Florianópolis, na casa de Cleber Teixeira e na oficina de prensa manual da Noa Noa.

2 - Jacques Rancière (2011, p. 65) define a *frase-imagem*: "pelo termo *frase-imagem* entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto. No esquema representativo, a parte do texto era a do encadeamento ideal das ações, a parte da imagem era a do suplemento de presença que lhe dá carne e consistência. A *frase-imagem* derruba essa lógica. [...] É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frásica – de continuidade – e em potência constitutiva de imagens – de ruptura".

A especulação da estrada é intensiva e extensiva, tem a ver com fragmentos da letra da canção que acompanha os primeiros "*travellings*" no filme, *Sonhos*, do Peninha (1977). Principalmente as linhas que dizem: "quando o meu mundo era mais mundo / e todo mundo admitia". Isso tem a ver com o que este personagem é: uma ambivalência entre *viator* e *faber*. Não há a carta se não houver antes a viagem e, mais radicalmente, se é uma carta desesperada de amor, é possível pensar numa zona intermitente que se aproxima do exílio. Ou seja, não há a carta se antes não houver o exílio. E tudo começa, no filme, num inventário de preparação *para* a viagem enquanto que na primeira parada, "para mijar", o personagem já *ex-creve* o paradoxo: "Eita! Vontade de voltar!". Há aí algum empenho muito próximo daquilo que Maria Gabriela Llansol sugere entre a "vida da carta" e a afrontalidade com a "via da vida" para interromper o gesto simplório da biografia ou, *grosso modo*, a geografia amorosa que é composta radical e minimamente com UM OUTRO: um choque entre um terreno vago no mapa e a geografia do há dois mundos. Diz ela:

A vida da carta faz um relato minucioso dos acontecimentos presenciáveis, tentando a biografia. Eu esquivo-me a essa maneira de pensar, e tento outra via _____
des-dato e reúno numa estreita proximidade os nós do visível para que a sua força se não disperse.

Se a via da vida me esquecesse _____
e eu, para finalizar encontrasse outra perspectiva,
esta morada não seria, como todas as vidas, um terreno vago
no mapa, mas um lugar na geografia do *há dois mundos*,
essa *carta das cores* onde se pode ver o contorno de um país
que uma dada luz realça (LLANSOL, 1996, p. 88).

Há uma leva de dias de distância de si mesmo, exilado, numa região árida de pedra seca e ferrugem, margem e contorno de um país absurdo, tanto faz se no encontro com um casal de velhos que vive junto há 50 anos e que nunca brigou, sem nenhuma ferida antiga, ou se enquanto registra anotações de uma consciência partilhada do impenetrável – "Galega, bom dia! Bom dia, meu amor!", "Chega me canso de tanto pensar em ti!" e "Fico olhando só para flores e pessoas. Não aguento mais tentar te esquecer" –, a carta passa a ser o desespero de uma geologia *enformada* nas falhas das rochas, do terremoto interior inscrito na "linguagem das flores", como desajusta Bataille. O que sobra, na carta, num outro inventário, são invenções de nomes e jeitos de outras mulheres que encontra pelo caminho para dizer uma só coisa: "Penso em você". E isso é *instintual*, ou seja, é uma restauração dos sentidos do corpo que despertam para o esquecimento e, instantaneamente, para a correspondência que se desdobra num apetite de vínculos que, por sua vez, anula o esquecimento. É assim que ele anota, ao final, que

precisa "voltar a viver" (estamos de volta ao imperioso do *é preciso*) ou, numa acrobacia das frases-imagens, que a "Minha vontade agora é mergulhar pra vida!". Essa última frase, por exemplo, vem superposta ao fluxo contínuo das cenas de mergulho dos homens de Acapulco, no México, que saltam de cima dos rochedos traçando acrobacias no ar próximos demais da morte; o que não é, senão, também, uma tauromaquia: uma coragem.

Daí, um outro ponto, porque estamos diante de uma carta de amor: espera-se uma resposta, porque "toda carta de amor impõe implicitamente ao outro que responda, sem o que sua imagem se altera, torna-se outra", diz Barthes (2003, p. 47). A imagem *da* carta no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes resvala na imagem *de* carta do livro de Carlos Augusto Lima, *Manual de acrobacias n. 1*, que é também uma carta de amor a alguém que vai embora porque hesita diante do abismo da vida mas que, sem o saber, leva consigo todo o seu vínculo amoroso sentado no banco de trás de um automóvel (o que traça acrobacias seguindo apenas o ritmo daquele que dirige sem poder intervir em nada, lançado a toda sorte e acaso):

eu sou o acrobata do banco de trás
 e só você me vê. vou deixar as
 duas mãos no vidro e me contorcer
 amarrado a este cinto que me livra
 do mal, toda sorte ruim, acaso,
 quebranto e freadas bruscas. estes
 os minutos finais do grande espetá-
 culo, até você ir embora, arrancando
 com vagar o seu rosto triste, miúdo
 como se quisesse chegar a algum lugar.
 aonde deve ir. os acendedores do fogão
 pifaram e estamos sem fósforo. não
 tomaremos calmantes naturais, mas ex-
 plodiremos com discreta naturalidade.
 vou deixar os vidros semiabertos na esperança
 de oxigenar o mundo e para que alguém
 me corte os pés e o estofamento novo.
 eu sou o acrobata do banco de trás
 e você não me vê. o mesmo ar que
 respiro não é o seu, pois estamos
 separados. entre um passo e outro, uma
 espera na fila do caixa eletrônico
 com seus enigmas, senhas alfanuméricas,
 nossa esfinge possível, um abismo.
 um abismo. diga comigo: um abismo (LIMA, 2009, p. 1).

A carta desse manual convulso é escrita 72 vezes, repetidamente, com mínimas e singulares alterações. São poemas incertos, e cada um deles é dedicado a alguém que pressupunha, provavelmente, ter recebido antes esse poema que lhe fora enviado como forma singular de atenção íntima. Mas não, porque não existe um poema e porque ele começa numa *ex-crição* figurada de um sujeito que se debate como se estivesse colocado numa posição de exilado e tentando compor imagens numa espécie de "caderno de trabalho" como forma de resistência para indicar que tem uma escassez de interesse por assuntos privados e que o problema, de fato, dessa acrobacia compartilhada, é a nossa incisão absolutamente pessoal, a linguagem³.

Eis o que ainda pode ser a poesia ou a imagem da arte. Ou seja, como disse Borges (1998, p. 75), "Escrevo 'imagens' e não deixo de saber como essa palavra é traiçoeira" e

A etimologia ampara esse erro: *imago* vale por simulacro, por aparecido, efigie, forma, às vezes por bainha [que é a aparência da folha de aço que está à espreita], mas também vale por eco – *vocalis imago* – e pela concepção de alguma coisa. Isto é o que diz a biografia dessa palavra e essa biografia não aconselhadora de acertos (BORGES, 1998, p. 76).

Como não há acerto ou erro algum na acrobacia insana que ainda insistimos em chamar de *carta de amor*.

EXÍLIO E CUPIM

Numa outra volta da acrobacia, entre exílio e cupim, num pequeno documento escrito por Oscar Niemeyer, *Minha experiência em Brasília*, datado de 1961, um caderno de trabalho, ele

3 - Importante apontar que mais de 20 pessoas, entre os que receberam o poema como uma espécie de carta de amor, única e atenta, responderam com outras versões do poema remontando o procedimento de Carlos Augusto Lima entre a repetição e o diferimento. Assim, ampliaram as questões que ele mesmo já se colocara como apagamento diante de uma arte involuntária da memória e de um narciso às avessas que nega qualquer ideia de 'controle total' (este fascínio do homem moderno) para desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo e restaurar o poder instintual dos sentidos corporais: perde-se de vista, desde o projeto do livrinho, qual é o primeiro poema-carta, se há um primeiro, para que um primeiro, qual o que vem depois etc. Isso não tem mais a menor importância, assim como *escrever não tem a menor importância*, tal qual afirma Joaquim Cardozo. Para ilustrar o móbile, apresento a versão que fiz como carta-poema-resposta à carta-poema de Carlos: "eu sou o acrobata do banco da frente / numa diagonal à esquerda, com / você. as duas mãos no volante até rachar / o ponteiro do medidor de velocidade. mas / não controlo nada. você me vê? seus braços / com medo de abismo e fúria, espasmo e / vômito. preciso chegar a algum lugar, você / repete. você contorce a língua, gagueja / e repete: preciso chegar a algum lugar. diz / que vai abrir os vidros para oxigenar o / mundo. diz que isto é o céu, uma ou duas / esperanças. mas isto pode nos matar rápido / demais. ninguém nos contou nada, nem / avisou sobre isso, porque ninguém sabe / sobre isso. consegue ver os meus olhos / alegres, pelo retrovisor? eu vejo bem os / seus, arregalados. suas mãos fincadas no / estofamento novo e a caixa de fósforos / vazia. este minuto final do espetáculo / acaba aqui. o abismo abre vento, sombra / e fila de caixa eletrônico. continuamos muito / separados, mas estamos perto. eu sou o / acrobata do banco da frente numa diagonal / à esquerda, sem você. posso até errar sua / vida na curva. mas não controlo nada".

relata, quase rapidamente, que "Diante da leveza de certas estruturas, lembrávamos então do grande Joaquim Cardozo, que tudo nos permitiu realizar, completando nosso trabalho com uma sensibilidade e um interesse inextinguíveis" (NIEMEYER, 2006, p. 31). O que pode ser pensado também como aquilo que Didi-Huberman chama, a partir dos cadernos de trabalho de Bertolt Brecht, feitos no exílio, durante a guerra, entre a fotomontagem e compilação de notas, um *diário de pensamento*, porque desfaz as fronteiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o resto e, principalmente, produz uma remontagem da luta das imagens para rearticular uma arte da memória: a que nos leva a uma aprendizagem de leitura das imagens. Diz ele que sem essa aprendizagem, sem esse saber, as imagens não nos dizem nada, não passam de meros hieróglifos.

Desse modo, é possível articular esse pequeno fragmento do caderno de Niemeyer como se fosse já, por sua vez, espectro e remontagem do que disse Carlos Drummond de Andrade no prefácio ao primeiro livro de poemas de Joaquim Cardozo, *Poemas*, de 1947, quando chama a atenção para o fato de que o engenheiro calculista "era um modernista muito mais ausente do que participante":

Inclinado à solidão pelas exigências do temperamento, Joaquim Cardozo foi, porém, *modernista mais ausente do que participante*. Se refletiu as inquietações de época e de grupo, fê-lo sem a passividade que em outros poetas daquela fase excluiria qualquer reivindicação do indivíduo. Um aparelho severo de pudor, timidez e autocrítica salvou-o das demasias próprias de todo o período de renovação literária. E permitiu-lhe dedicar às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo da poesia uma contemplação que não se deliciava na superfície, buscando penetrá-las no seu significado ou no seu mistério (ANDRADE, 1947, p. 7-13).

O fato é que todos os primeiros poemas de Joaquim Cardozo sempre foram escritos em seus cadernos de trabalho, em suas cadernetas de campo, enquanto trabalhava como engenheiro de estradas viajando pelo deserto que é o sertão nordestino. Assim como o geólogo-personagem do filme de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. São poemas que partem de um lugar de exílio para uma montagem reconfigurada da história presente num voo raso, tendo como plano figural firmar uma espécie de paz com um mundo sempre em guerra a partir do assombro da exploração capital do homem pelo homem. Talvez daí a sua vinculação interessada e política a poetas como Bertrand de Born (1140-1210), um "*troubadours*" político e guerreiro que no século XII admirava a guerra como uma encenação do *belo*; cavaleiro sem fortuna, vivendo da espada, com ódio e despeito, do alto do seu castelo de Hautefort, aos comboios de mercadores que passavam por ali a caminho das feiras e dos mercados; fazia parte de uma nobreza empobrecida, membro de uma classe que começava a perder o seu prestígio e alegrava-se com a aproximação da guerra: "*Vieirem en brieu que il se gles será*

bos" ("Veremos em breve como o mundo será belo"). Para ele, a guerra era um empecilho àqueles que em tempos tranquilos enriqueciam.

Depois, Bertolt Brecht, por quem Joaquim Cardozo tinha verdadeira predileção, principalmente pelos cadernos de trabalho (os diários de trabalho) com seu *abecedário da guerra*, um quase atlas que fez com que Brecht pudesse tomar a sua posição política diante da guerra. Didi-Huberman (2008, p. 32) lembra que esses cadernos de Brecht são uma "escritura de montagem documental" e cumprem uma verdadeira potência épica porque toda "montagem verdadeira parte do documento". Diz Joaquim Cardozo (1956) acerca de Brecht:

Bertolt Brecht foi um poeta político e pacifista: cantou no século XX a beleza da paz; testemunha participante da nova transformação social a se produzir no mundo, foi um trovador moderno e, como os "troubadours", na Idade Média, percorriam as cortes e os castelos, animando e proclamando a guerra contra os mouros, a partida para as Cruzadas, Bertolt Brecht também cantou e fez cantar nas ruas as verdades de nosso tempo. Na sua primeira coleção de poemas: *Hauspostille (Livro de orações domésticas)*, é evidente a influência das baladas de François Villon, comum é a atitude dos dois poetas diante da vida. Como Villon, Brecht está sempre ao lado do povo, usa a mesma linguagem coloquial e simples, emprega os mesmos refrãos ao fim de cada estrofe, introduz em cada poema alguma coisa de si e da sua precária condição humana. Apenas no grande poeta alemão, que vem de desaparecer, não há o pessimismo e a desesperante miséria física e moral do poeta francês. Brecht diz no seu *Voam barmen B.B.*: "Bi de Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich / Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit" (*Nos terremotos que hão de vir, espera, / Que, por amargura, não se apague o meu charuto*)

Ele comenta acerca da rapidez e da facilidade de induções, tão presentes na poesia e no drama de Brecht. E que, por isso, os textos do dramaturgo alemão provocam repercussões e sentidos tão amplos. Lembra também, é verdade, que esses efeitos são praticamente comuns na poesia moderna, sobretudo na poesia alemã – de Trakl e de Heym –, mas não com o despojamento e a despossessão da linguagem, sem halo poético, como a usada pelo autor de *Mutter Courage*. Comenta ainda que os poemas de Brecht, como os de Peguy, são planos de repetições de imagens que tendem propositadamente, muitas vezes, à monotonia e ao enfado. E que é a partir disso que as *induções* existentes nesse procedimento de arte parecem movidas por elementos que compõem a poesia ("*Verfremdungseffekt*" – *como invenção e proposição imaginativa de mundo*) como uma remontagem própria que vem dos seus cadernos de trabalho, impondo uma afrontalidade à guerra: músicas, desenhos, cartazes, fotografias, anotações, recortes etc. Afirma que isso é também um procedimento característico da poesia dos cantores de feira ("*Bankelsanger*"), procedimento que Brecht cultivou largamente em seus poemas e peças de teatro.

No seu livro *Signo estrelado*, de 1960, no poema "Cinematógrafo", Joaquim Cardozo (2011) registra essa convicção da remontagem que, segundo ele, lhe chega por meio de Brecht: a da construção de uma atmosfera produzida pelo efeito de imagens que se colidem numa imanência entre as coisas do mundo e as ações comuns da vida entre a *rapidez* e da *facilidade de induções* seguindo esse procedimento de montagem e remontagem próprio da manufatura diária nas cadernetas de trabalho:

E assim vos digo:

Foi no engenho Aracu que encontrei o Persinunga:

Colhi a rapidez das suas correntezas,
Apanhei todas as cotas do fundo do seu leito,
Detive o volume de suas águas cor-de-mel,
Liguei, amarrei muito bem as suas margens cobertas de ingazeiras.
Trouxe depois comigo todo o rio
Dentro da minha caderneta de campo
Que tenho ali guardada naquela escrivantina.

Em tardes de verão, quando me regresso nas lembranças,
Faço correr o Persinunga. Liberto suas águas morenas,
E me contemplo nelas. Contemplo as esperanças de longe
Na paisagem de outros tempos;
E, molhada nessas águas-imagens, apercebida e rastejante,
Uma insinuação de presenças invencíveis se propaga
(CARDOZO, 2011, p. 206).

O poema traça um percurso da descoberta pelo frágil e miserável rio Persinunga, anotado na caderneta de campo como um traço de uma água-imagem que insinua ali presenças invisíveis, algo muito próximo de uma possibilidade utópica, ou seja, remontagens a partir do que a arte *re-expõe*, um "resta a ver", e da tomada severa de posição contida na frase-imagem "eu volto amanhã".

DIGRESSÃO

Numa carta para Oscar Niemeyer, de 1956, Joaquim Cardozo recupera outra anotação de caderneta, que é quase um desenho – uma anamnese de um trabalho acidentado dos cupins nas páginas de um livro. Uma outra forma, me parece, de cumprir o enigma de que, de fato, as imagens que amamos não podem nos salvar. Anos depois, em 1970, Joaquim Cardozo

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. Prefácio. In: CARDOZO, J. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947. p. 7-13.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BORGES, J. L. La simulación de da imagen. In: BORGES, J. L. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BRAGA, R. *A traição das elegantes*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CARDOZO, J. O poeta Bertolt Brecht. *Para Todos: Quinzenário da Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 6, set. 1956.
- CARDOZO, J. *Poesia completa e prosas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2011.
- DERRIDA, J. *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Tradução Fernanda Bernardo. Lisboa: Gulbenkian, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Tradução Inés Bertólo. Madrid: A. Machado, 2008.
- LIMA, C. A. *Manual de acrobacias n. 1*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- LLANSOL, M. G. *Inquérito às quatro confidências – Diário III*. Lisboa: Relógio D'água, 1996.
- LLANSOL, M. G. O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 143/144, p. 7-18, jan./jun. 1997.
- NIEMEYER, O. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.