

Os cânticos do quântico – Roberto Corrêa dos Santos

The canticles of quantum – Roberto Corrêa dos Santos

Sérgio da Fonseca Amaral*

RESUMO: Ao abordar a obra poética, teórica e crítica de Roberto Corrêa dos Santos, este artigo tem como propósito não apenas analisar parte de seus textos, como também fazer uma apresentação geral e incisiva sobre a obra desse pensador militante pela causa da vida, da liberdade e da leveza. Livros, textos, poemas, objetos, performances, interpretações são seus meios técnicos de inserir-se, adentrar e fazer avançar a afirmação. Afirmar a vida, eis sua poesia; eis tudo.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Corrêa. Obras recolhidas. Poesia. Crítica. Análise e interpretação.

ABSTRACT: This paper addresses the poetry, theory and criticism of Roberto Corrêa dos Santos in order to analyse parts of his texts, as well as to make a general and incisive presentation on his work as a militant thinker for the cause of life, liberty and lightness. His books, texts, poems, objects, performances and interpretations provide insights on his way of entering into and advancing affirmation. To affirm life, behold his poetry; behold all.

KEYWORDS: Roberto Corrêa. Collected works. Poetry. Criticism. Analysis and interpretation.

1. Considerações preliminares

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Uma referência*. Muitas edições. Rio de Janeiro, 1949. Um homem, vozes que agitam, gritam e sussurram. Esteta, pensador, teórico e crítico, professor e mestre. As palavras precedentes poderiam remeter a um panegírico num almoço de confraternização, de entrega de algum prêmio ou numa mesa de aniversariante, mas não é o caso. Trata-se de seus poemas e de escritos poéticos. De sua difícil, esotérica, rizomática poesia. A delicada tarefa de escrever sobre a heterodoxa escritura de Roberto Corrêa requer cuidado, atenção, intuição e acuidade para que o percepto linguístico e objetual nos distorça do hábito. Tente-se, pois.

2. Poesia e escrita

Para isso, recorro à contribuição de um antropólogo, sem entrar no mérito da formulação, até porque não há espaço para me reportar à polêmica da proposta: aqui, interessa

* Pós-Doutor pela PUC-RJ, sob supervisão da Prof^a Dr^a Eneida Leal Cunha. Doutor em Teoria da Literatura pela UFRJ. Professor Associado III de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura no Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

apenas destacar a reflexão de Alfred Gell (1998) sobre a arte, colocando-se fora do campo da estética. Pois: para ele, a arte antes de mais nada são objetos. E ainda, entre outras coisas, teria a estrutura de uma armadilha. Assim como numa armadilha encontramos a mente de seu autor e o destino da vítima, ou seja, uma rede de intencionalidades, diante de um objeto artístico o espectador, ou o receptor, também estaria em co-presença, marcada pela ausência, com quem o elaborou. Nessa reciprocidade, há uma mobilização complexa de intencionalidades. Pela mediação do objeto artístico-armadilha, se polarizam agenciamentos entre receptor, autor e objeto. Note-se que tal intenção não é a tradicional noção biográfica atribuída à autoria. Como artefato a arte é feita para maravilhar e inquietar um espectador; como aparato técnico assemelha-se à armadilha pela intenção de capturar seu corpo e mente. Essa recursividade intencional da arte reside na eficácia técnica do objeto que com isso dota-se de magia. Em suma, a magia da arte vem de seu artifício técnico que agencia mentes e corpos, encantando-os (GELL, 1992). A arte desse ponto de vista é entendida e encarada – mesmo que simbolizando ou representando uma pressuposta realidade transcendente – como um artefato produtor de eficácia, portanto criadora de magia, como costumam ser os nossos objetos mágicos. Desse modo, assim como um desenho ou um padrão de linhas e figuras numa superfície qualquer ativam coisas para proteger o corpo contra espíritos maus, um canto pode servir para invocar deuses ou para alguém se sentir como um. O importante dessas proposições é realçar o fundamento material da arte, ou seja em sua palpabilidade tátil, visual, ou auditiva.

Com tal percepção, podemos nos defrontar, atravessar e perscrutar com mais firmeza os poemas-objetos de Roberto Corrêa. A começar pelos *livros-artefatos* onde a materialidade do objeto conta como parte das palavras neles inscritas. Desse modo, deixam de ser apenas o suporte e se integram como significantes fortes no contexto da escrita poética ali dimensionada em toda sua extensão., abaixo exposta. Assim é um livro como *Talvez Roland Barthes em teclas: notações de teoria da arte*, na verdade um livro coletivo, juntamente com Adolfo Oleare e Lucenne Cruz, com 20cm de altura por 20cm de largura, todo em papel cartolina vermelho difuso, com dois tipos de impressão: letra cursiva e tipográfica. O que vem escrito numa letra, direto de uma página a outra, é ecoado ao fundo pela outra do mesmo modo, tal como: “Criar – em Roland Barthes – circunscreve mecânicas formais de interesse direto para o entendimento possível dos condutos que se ligam às ordens daquilo a chamar-se existir”. As palavras ali correm (um *riocorrente*, no dizer dos irmãos Campos, traduzindo James Joyce), exercendo uma pressão nas margens, a ponto de escorrer entre as páginas. Em outros casos, como no livro

Obra, a mancha tipográfica se alinha apenas num lado da folha, verticalizando a leitura e formando uma longa tira de letras no papel. Ou galáxias de palavras, com linhas em movimento, de *Zeugma Livro dos rastros o que você sabe sobre a dor*, espalhadas pelas folhas altas de 27cm de altura, com tipos graúdos para se enxergar de longe numa leitura pública.

Em *Primeiras convulsões: últimas notas sobre o grande vidro*, de 15x20, a diagramação da mancha é retangular em 7 linhas com amplos espaços divisórios com as frases quebradas por duas barras. Como se vê, tais livros-objetos procuram criar intimidade com o leitor ao apresentar-se antes de tudo como uma coisa singular em suas mãos para em seguida lhe chegar à cabeça: “Experiências não se registram || Experiências não se relatam || A virulência, a insubordinação, o descontrole que constituem o cerne das experiências impedem” (SANTOS, 2006, p. 9). Entendo que tais atitudes não visam simplesmente adornar o suporte, mas incorporá-lo às ideias ali inscritas na procura de chocar-se com a intenção engessada de uma leitura canonizada. Pois, como assinalado por Alfred Gell, adornos não são simples enfeites, mas também são imagens pertencentes às superfícies que agenciam significações, impactam o receptor pela forma, pela presença, pela aparência. Quanto mais eficazes forem numa dada coletividade, mais seduções e imagens-mundo agenciam. Os poemas e a escrita de Roberto Corrêa, acolhendo a tecnologia do livro como um espaço encantado capaz de fazer levitar as palavras, aturdem e inquietam esse leitor ao diferir o sentido imediato, um já reconhecível. Esse artefato-livro – uma máquina, um aparelho, um instrumento – desdobra-se em si mesmo, arregimenta energia, opera e ativa no leitor-espectador modos de deleitar-se com os conceitos que se formam ao olhar, manusear e ler. A eficácia do objeto esculpido em papel, tinta e tipos, mais as palavras que buscam desorganizar e reorganizar as intencionalidades do leitor. Nesse caso, a arte-armadilha de Roberto Corrêa primeiramente arma-se como um aparelho de captura para, em seguida, feito uma funda, lançar, centrifugamente, seu leitor-espectador para longe do buraco negro da fala convencional (a doxa). Isso significa dizer que tal escrita apresenta-se como um rizoma de linhas e versos que deslizam-se e dobram-se sobranceiramente umas nas e sobre as outras até que o seu leitor consiga pensar-se e deleitar-se em curtas pinceladas de palavras, milimetricamente organizadas.

Pois, os poemas robertianos

Em proximidade
da escrita
dissolve-se

o peso
certo alívio
algum riso
(não puros
mas riso
e alívio)
na frase ditos –
estamos.

(**Vincar**: SANTOS, 2004, p. 9).

Com isso, quero afirmar que os textos-objetos de Roberto, como artefatos artísticos, são duplamente carregados porque fundem poesia e artes plásticas pelos arranjos e ocupações das frases e versos no papel em cores diversas: as dimensões do espaço e do tempo, as categorias a priori do conhecimento kantianas, fundem-se no espaço-tempo, ultrapassando pelo mesmo objeto poético robertiano a tradicional divisão das artes em temporais e espaciais. Assim seus livros são poemas que contém escultura e pintura arquitetadas de modo a entrar e sair deles por todos os lados (as capas de seus livros são, principalmente os da última década, obras de artes plásticas). Os blocos de poemas sustentam a estrutura física do livro por se comportarem como argamassa, tijolos, vigas, pilastras, vergalhão, mas também portas e janelas. O inverso também é verdadeiro: a materialidade do livro são partes dos versos e palavras. Os poemas-coisas vêm *de encontro ao* para ir *ao encontro do* leitor: por um antes a imagem visual se antecipa por suas capas, folhas e tipos que dançam cada um a sua maneira, mas harmonicamente. Nesse primeiro momento, pela engenharia dos objetos poéticos, a música de certa maneira se faz presente¹. Por isso, a enorme capacidade de energia concentrada nos pequenos livros-máquinas de Roberto Corrêa acelera não só as partículas, sobretudo as apassivadoras, como também os verbos – transitivos e intransitivos – substantivos ou adjetivos, bombardeando as frases de provocações para que o leitor obtenha novos materiais de poesia e de pensamento. Dependendo da quantidade de energia para o conteúdo poético, os versos quânticos contidos nesses “livrinhos” expressam pelos mínimos componentes da língua uma poesia fortemente energética (sons, fonemas, vocábulos). Para um leitor de grandes palavras e de grandes frases, a opacidade desses versos podem obscurecer momentaneamente o entendimento, mas, insistindo, a luminosidade emitida por seus fótons verbais clareará a zona da sala escura mental. Esses quânticos poemas chocam-se com o palavreado da doxa, usando todo o material e o imaterial disponível: folhas,

¹ Não por acaso, o autor gravou um CD (*Cantos divinos; Queimar, Transitus*) com leitura de poemas, acompanhado do grupo CEP 20.000 com guitarra e percussão. Sem data informada. Provavelmente em 2005.

imagens e cores. O olho, o ouvido, o tato em performances procurando a distância da oralidade, relegando a récita talvez para os pequenos papéis de um encontro casual, apenas a escrita que irrompe contra e no papel, porque este já não a segura mais. Entre a mão e a cabeça, a tinta e a folha. Semelhante e inverso ao fenômeno da não-mistura da faca que corta com a carne fatiada, todos os elementos nos livros-máquinas de Roberto Corrêa juntam-se e mantêm-se próprios, formando unidades na diversidade icônica, rítmica e semântica.

Objetos e coisas nascem de processos complexos. Os blocos de palavras dos poemas de Roberto Corrêa são resultados dessa complexidade, e que rolam, rolarão por tempos², agindo, com fúria, forjando atritos e afetos, lapidando outros poemas-objetos e objetos-poemas para, quem sabe?, alisar os espaços estriados que persistem em conturbar, governar e violentar a vida. Esses poemas-objetos como máquinas de guerra, nômades, frágeis e potentes, necessitam deslizar sobre superfícies (não mergulhar nas profundidades), deslocar fronteiras e limites; e, para isso, haver menos obstáculos, rugas e rugas, é fundamental para seu movimento desdobrar-se em linhas para todas as direções. Capturar pelo encantamento; encantar para que a magia transforme-se sempre num “abre-te sésamo!” para nunca mais ouvir “sopro e bufo e mando tudo para o ar”. Isso implica dizer que tal escrita aposta na horizontalidade ao não procurar a palavra certa, mesmo sabendo que o erro existe, mas lançar palavras que torçam e dobrem o sujeito, estilhacem o eu, lançando-se contra identidades fixas, culpas, falas escravas, enfim, forças psíquicas e sociais do Homem e do Estado. Ou seja, poemas como os do Roberto Corrêa são aqueles que movem-se em muitas camadas: tanto existenciais como políticas, cada uma deslizando sobre a outra simultânea e sucessivamente em tectônicas sociais.

Os poemas-objetos feitos de diferentes materiais atuam no mundo como coisas que são, e também como artísticos que capturam as mãos e o olhar para afirmarem as existências como máquinas de vida. Viver é agenciar e ser agenciado: estar vivo é querer vida vivida. Só isso. Ao que atenta contra ela (o Estado e seus corolários paradoxais: divisor/unificador; generalizador/particularizador; simplificador/complicador; secreto/difusor; controlador/fomentador; centralizador/anárquico) deve-se estar muito atento e enfrentar, mas também proteger-se, driblar e fugir para a terceira margem: um nômade atravessando o caos. Assim é a poesia de Roberto Corrêa dos Santos.

² “Que este livro dure até antes do fim do mundo”. Frase inscrita abaixo do colofão do livro *Fantasma do futuro: luxo noturno*.

Certamente, fonemas, sílabas, vocábulos, versos que ecoam e ressoam para este século XXI. Mas também o refinado e quântico poeta que intui, percebe, observa o mundo para acolher a palavra de modo atômico e lançá-la num atônito movimento. Deslocamento de palavras, traços, riscos, rabiscos e rasuras que alisam, escavam e enlevam a textura das páginas; dos livros das mais variadas dimensões, das letras, miúdas, grandes, cursivas; do fúcsia choque clariceano: jogar areia em olhos ávidos de real.

————— Ler (pensar por invasão). A leitura como hospedeiro. Assim, o pensamento vai-se deixando habitar por uma outra espécie viva. História e afetos inteiramente da letra acabam por ser incorporados (e, logo, dilatam). A leitura: seres mentais dominantes de natureza exterior, acrescentando-se a nosso sumo vital. (SANTOS, 2001, p. 43).

Poesia que põe as palavras num frenético spin e freático vórtice, cataclismando o entendimento comum. Poesia em estado de fusão, quebrando a mono-*tonia* do pensamento único das *opiniões* (Rosa), ditadas pelas transmissões via tipos, impressões, tubos, cabos, satélites, bits, como se pode perceber no poema

umheimlich tremula

o estrangeiro o nativo. abalos por perto. demasiadas famílias. o sobre o sobre
[o sobre o

sobre. o terror natural.

em face de –
o bom pânico.

lapida-se a existência nos pontos dos octogramas dos

esqueletos.

inquietantes

ossos

ricos assustadores.

no aqui.
(SANTOS, 2011, p. 69).

Na entrevista a *Azougue*, Roberto afirma: “trato livros como coisa plástica, e também a casa, a jarra de água, o copo, o vidro da janela, os afetos. A escrita, por força especial e própria indica seus cuidados.” (REZENDE, 2014, p. 22). Encontra-se nessa indicação autoral uma excelente estratégia para se abordar nas páginas de seus livros tanto a usina de versos e de palavras, como explorar em sua materialidade (do livro) a busca, elaborada por letras, fala e ações, de uma *coisa* (a obra?) que proporcione a explosão dos sentidos e afetos novos (não a novidade, mas o ainda não cogitado) que alarguem as formas do existir. Na medida em que se procura adentrar seus poemas-objetos, capturá-los pelo interior, somos impelidos, a cada vez mais, ao exterior: a superfície é a sua alma, sua razão de ser, sua sensibilidade e sua intensidade; mostram-se o que são, reconfiguram outras coisas, falas e escritas para si para, assim, afetarem e serem afetados de modo que a irradiação do verdadeiro apresente-se na totalidade das coisas, corpos, línguas e *socius*. As figuras, os conceitos dançam conforme a geometria do espaço poético se organiza, apontando vetores para todas as direções e sentidos do espaço-tempo da leitura. Por isso, a poesia de Roberto Corrêa mune-se de muitos olhos e bocas, canônicos ou não-canônicos nomes, peças e pinturas, ciências e artes com o empenho de arquitetar um horizonte de fuga para a vida da arte e da arte da vida. Tome-se o [Esboço 53], sexto poema, à página 14, do livro *Osso carne tendão sopra*.

Ó florentino
disseram
– sabeis
dobrar
as linhas
os movimentos
as massas e tudo mais da matéria
à vossa vontade sana de compor.

O poema é parte da seção que abre o livro denominada “Da Vinci”. A escolha de um personagem tão emblemático para a história do ocidente como matéria poética deixa clara a estratégia de compor a obra: transformá-lo num traço elementar, fundamental, vigoroso, simples, transparente e suave para desvencilhar o pensamento do monumento. Tal “exercício de admiração” elenca biografia, técnicas pictóricas e campos de interesse do “homem total”, representados no personagem Da Vinci. Como se sabe os esboços de Leonardo da Vinci abrangem estudos de anatomia humana, de imagens de animais e escritos diversos de muitas páginas e abrangências; e muitos de seus desenhos estiveram ocultos por 300 anos após a sua

morte. Artista e cientista, esse homem renascentista dedicou-se a conhecer, a imaginar e a plasmar o mundo. [Esboços], então, procuram esculpir momentos desse cérebro, dessa mente em ação com o mínimo de palavras e traços (invisíveis linhas sustentando e quebrando as palavras caindo como cachoeira) possíveis. Focalização em campos visuais concentrados em máxima potência nos múltiplos saberes, pincelando o único de cada um: pintura poética do artista-inventor: “Geólogo engenheiro / anatomista / matemático / – esquadrinha / bem / agora / A Virgem dos Rochedos”. [ESBOÇO 39]; (SANTOS, 2014, p. 19).

Pela técnica, pelo traço e pelo cálculo a imaginação se materializa e alça voo: corpo e mente acoplados aos materiais previstos no sonho de Da Vinci. Hoje os Ciborgs. Do que trata o [ESBOÇO 53]? Primeiro, invoca metonimicamente, localizando e fundindo artista e cidade, sinônimos de magnificência. Pelo vocativo, a interpelação anônima e coletiva de um “eles” reconhece não só o saber, mas, sobretudo, a determinação do agir. Conhecer as formas, os corpos e seus deslocamentos, tudo isso é subsumido ao *compor*. *Compor*, do latim *compōnĕre*, significa juntar, misturar, produzir, inventar, dar feição ou forma a, portanto é um vocábulo que remete a vários segmentos criativos ou inventivos, tais como a música, as letras, as artes cênicas e plásticas, arte gráfica, arquitetura, além da química e da política³. Logo o sintagma *vontade de compor* (de potência?) indica nele mesmo o fabuloso homem renascentista em que cria, inventa e descobre: arte, ciência, filosofia e engenho, marcando no “florentino” a sanha de conhecer, saber, criar e pensar. Vê-se que a vontade é sana, em contraposição ao velho provérbio que afirma que o conhecimento humano diante de Deus é loucura. O florentino, pelas suas linhas e observação da matéria, em pranchetas ou corpos, horizontaliza, quebrando o prumo da divinal ordem judaico-cristã. Na superfície das paredes, dos papéis, das telas emergem as entranhas da alma, da carne, ossos, tendões, músculos, circulações, útero, cérebro. Os poemas dessa série realoca-os de modo a percebermos a atitude de Da Vinci e seu código: a verdade é criada. Outro ponto a se observar nesse poema é a dobra: nos oito versos o verbo *dobrar* faz parte do quarto, emitido por um “Eles” indeterminado presente no registro testemunhal que “transcreve” a observação sobre o florentino. Dobrar pode ser duplicar, vergar, fazer ceder, virar parte(s) de algo sobre si próprio, fazendo-lhe dobras. Todos esses significados juntam-se, formando um campo de força semântico de intensa radiação do personagem Da Vinci. O verso trata de afirmar os fluxos constantes pelo dobrar e desdobrar, não reconhecendo

³ Cf.: Dicionário Aulete digital. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Ver referências.

(*sfumato?*) os contornos ao enrugar linha e matéria em seus movimentos e rasurando a fronteira entre o sujeito (plástico pensador), a vontade e a realidade física para compor nisso o movimento no qual nos dobramos: a história. Portanto nesse poema [ESBOÇO 53] sentimos o padrão poético de Roberto Corrêa ao explorar a ideia de superfície dos corpos, da ação, dos saberes, da exatidão e do viver: a busca da sanidade na loucura do devir perene da matéria. Contudo, um dobrar-se constataremos que o personagem Da Vinci não fará caso:

[ESBOÇO 55]

Sem bradar

Negando

Príncipes

Banqueiros

Papas

Acordos

– age.

[ESBOÇO 93]

Chiaro

oscuro

sfumato

– pensamento

sobre

pensamento

triturando símbolos imagens ícones moedas economias

poderes

governos sensações.

Tanto o [ESBOÇO 55] quanto o [ESBOÇO 93] discorrem sobre ações. No primeiro exemplo, o poema destaca um agir. Vejamos de que natureza pode ser isso. O ponto nodal do poema, a meu ver, reside no verso *negando*, pois cria uma ambiguidade ao intersectá-lo como negação e afirmação. Da Vinci pode *sem bradar*, negar silenciosamente, sem alarde; ou também pode sem bradar *negando*, compactuar com os poderosos, ou seja, não há o conflito, não se arrisca; no anterior, dá-se exatamente o contrário, o conflito e o confronto são evidentes. Contudo, tanto faz num como noutro a ação sempre será política.

No [ESBOÇO 93], o verbo, também no gerúndio, *triturando*, indica o movimento da ação, porém nessa sequência a elaboração de técnicas pictóricas e o ato de pensar antecedem nos versos o ataque às instituições, tabus, crenças e devoções. Neste caso, a ação política não é velada, mas frontal. Se no [ESBOÇO 55] ela pode ser silenciosa, aceitando o *negando* da

primeira significação, no [ESBOÇO 93] não há brados, mas pensar, pintar, plasmar e esboçar são forças eloquentes o suficiente para o combate.

3. Escrita e poesia

Esses pontuais exemplos de poemas do mais recente trabalho indicam um forte grau de tensão disseminada por suas palavras e versos, já que eles também se querem e se fazem pensamento: em termos poundianos, uma autêntica logopeia. Entretanto, no inverso especular, presenciaremos em outra forma de composição a musicalidade do verbo: a escrita pensativa de Roberto também se quer e se faz poesia. Ambos os arranjos não abdicam das imagens e do ritmo. Podemos dizer com isso que sua escrita seria uma espécie de palíndromo: em verso e reverso guardamos poesia e pensamento. Desde ensaios iniciais nos depararemos, nem que seja num vislumbre, com a escrita desterritorializante de fluxos e ondas em que a linguagem procura o elevado saldo poético. Porém, antes de tudo, seria prudente observar o alerta que o próprio Roberto Corrêa aciona num trabalho sobre um escrito de Nietzsche – *A origem da Tragédia* – nos seus 27 anos:

Essa referência genérica acerca da biografia de Nietzsche, assinalando sua pouca idade quando da feitura de *A origem*, em nada se pauta na habitual atitude de se qualificar o gênio pelo aspecto etário, e menos ainda no interesse em dividir o conjunto da obra naquelas que pertencem ao jovem, e naquelas que – supostamente mais consistentes – retratariam um maduro Nietzsche: uma parte relativa às ideias ainda não de todo consolidadas e uma outra às posições então fortalecidas segundo nossos abstratos padrões de maturidade intelectual ou estética. (SANTOS, 1999, pp. 37-8).

Assim sendo, visitemos as tangências de sua geométrica escrita ao pensar o poético, poetizando o pensamento: um dobrando-se no outro. No mesmo ensaio do trecho acima citado, “A Bela Diacronia, Dados para uma História das Formas”, do livro *Modos de saber, modos de adoecer*, escolha-se, meio por acaso, a seguinte passagem:

O estilo que vê do alto, andando entre, expande-se, bem para além do paradoxo, na sinuosidade, na espiralidade da frase e do pensamento – ambos circulando em metamorfoses nocionais, em achados logo desfeitos, mais adiante remodelados. O estilo gera-se do apuro da personalidade e produz as lentes de que se valerá o olho iluminado. (Idem, pp. 38-9).

Mesmo na análise precisa, todo o livro dedica-se a essa atividade, percebe-se a preocupação com o trato da língua, o pesar das palavras. Ao falar do estilo do filósofo, o autor preocupa-se com o seu próprio e, pensando, burila cada frase, cada oração, cada proposição. Esse pequeno exemplo serve para introduzir uma preocupação constante de Roberto Corrêa, encontrada até mesmo em seus e-mails! Num livro anterior, *Tais superfícies*, na abertura do ensaio intitulado “Então respiramos”, sobre Eucanaã Ferraz, título por si só belo e expectante, o primeiro bloco de texto, curto, introduz o assunto com precisão e argúcia; econômico e leve: uma captura do poeta estudado por uma metáfora gustativa, orgânica em que a boca, a língua, e os pulmões comparecem para ativar o paladar e o ar: dois fatores essenciais para a vida.

Como provar um favo de mel. Não porque seja puro e doce, e é, mas porque comprime um pouco levemente nossa boca logo aguçada para o poema seguinte; ativa as glândulas do paladar, desliza pelos pulmões e dá-nos o estado súbito e refrescante (arrefece, reanima, restaura), pois – um certo oásis na cidade íntima e imaginária de cada qual – então respiramos, o ar enfim está limpo. (SANTOS, 1998, p. 59).

Em *Naco*, sobre fetiche, arte e literatura, lemos:

O *peso* em Michelangelo. Pois artes e culturas e saberes carecem de ter poderosos e férteis fetiches, pois é preciso seguir em frente, e com eles gerar histórias, ideias, propostas. Não perder-se de todo no tempo, já que há de a vida exigir o lançar-se no espaço, sublinhando na passagem a variedade de forças expressas em seres e coisas, em afetos e ações, em movimentos e repousos. (SANTOS, 2009, p. 46).

Mesmo no teor mais sóbrio, a escrita robertiana insiste em escapar às amarras da tradicional forma padrão de dissertar sobre o assunto focado. Porém em alguns outros “ensaios”, sobretudo sobre escritores como Oswald de Andrade ou Clarice Lispector, sua escrita parece dissolver-se, ou fundir-se, na folha em branco, reduzindo ao máximo palavras e frases, a recusa em explicar, mas indiciar e sacudir a porventura captada preguiça de algum leitor recalcitrante. Assim: pensa-se ou Clarice, ou Machado, ou Oswald, para ficarmos nesses três grandes nomes: diálogo intenso: poético, crítico, pensante. Desses escritos, afigura-se também poesia em forma de análise e síntese.

A obra brutal de Oswald.

Levar à lembrança o vigor da vida
ainda inscrito no vigor da página.

Retornar aos textos em suas tantas
mocidades discursivas, na inigualável
autodeterminação, na dura conquista
do a si mesmo ter podido dizer –
consinto-me.

A fortíssima liberdade dos imaginários,
sem reduzir a visão
do ao redor.

O apuro da arte do ataque imediato e
preciso. (SANTOS, 2000, p. 7).

Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está volumoso). Palavras de
abertura.

No
iniciar-se, abrandem-se o tom e o mistério. Jamais a energia (Abrigada, por seu
motivo gerador, no justo modo de distribuir-se). A beleza, toda a beleza no nome:
Clarice. As sentenças estarrecedoras; o mínimo vocábulo lança-nos a sua mão sabia.
Circunstância, tempo, objeto triturados por vontade ou escolha ou destino. (Não há
lugar para: se). (SANTOS, 2001, p. 7).

Os romances, os contos, as crônicas e a crítica (rara e jovem) de Machado anunciam
com clareza seu amor pelo já construído, seu reconhecimento e respeito pelos pares
por ele escolhidos, seu encanto pelas forças presentes de instrumentação (musical)
da língua. Estão lá pulsando em seu texto, a citação, a homenagem, a história dos
grandes nomes, dos grandes afiadores da frase. (SANTOS, 1999, p. 84).

Nesses casos acima, como também dos abaixo, os sintagmas se redistribuem, se
expandem e se adensam, lapidando direções. Rasgam linhas na folha tanto atrás como na frente
das frases: linhas para serem preenchidas? Respiração das palavras? Sulcos de versos? Ou
entrelinhas que se imiscuem no meio das proposições? Tudo isso e nada disso ao mesmo tempo.
A linha, tão explícita nos cadernos, no livro é apenas imaginária; marcada sua presença na folha
em branco, evidencia-se que a imagem do rastro de linhas construído pelas palavras, como se
as empurrasse ou as puxasse, ao saltá-las, as palavras-pensamento ordenadas de forma não

ortodoxas apontam para o vazio deixado pela língua, pela escrita e que é impossível preencher, satisfazer completamente, por isso os livros. Desse modo, pelo menos alguns, os livros de Roberto não deixam de ser não-livros ao marcarem sua objetualidade: dizer o máximo possível, com um mínimo.

Com isso, temos uma pequena mostra da sintaxe implosiva de Roberto Corrêa: são frases em movimento, se colapsando e corroendo o que está em torno numa poderosa voragem de pensamento. Os enunciados não apresentam conclusões fechadas, como se pode observar nos trechos acima, mas espécies de alusões carregadas de alta voltagem não para se aprender o artista, mas para pensá-lo, sabê-lo, degustá-lo: entrar em afecções com ele. Se o soneto for uma máquina silogística, os feixes e fachos *poemáticos* de Roberto são rizomas, redes que se cruzam por cada nódulo de palavras. Há uma lógica, porém de e para outra ordem. Os traços constituintes de seus vocábulos em textos curtos e maciços com alta concentração dos significantes explodem, disseminando sua energia inventiva e criando um universo de palavras, linhas, riscos, páginas, cores, caixas altas e baixas, diálogos literários, plásticos e filosóficos que gravitam entre si, compondo um léxico próprio no câmbio com Nietzsche, Deleuze, Barthes, Foucault, Derrida, Machado de Assis, Clarice Lispector, Oswald de Andrade, Hilda Hilst, Leonardo da Vinci, o cinema e mais o que e quem for matéria e artesão para a produção-pensamento e arte para a vida. Ali cintilam as letras, as palavras e as coisas. Os nomes das coisas são as coisas, para elas e nós.

8. Obras ligam-se a nomes de sujeitos – Da Vinci.

9. A nomes de culturas, cidades, países. Diz-se Egito, tendo em conta as pirâmides e.

10. Obras resistem e não resistem a estarem para sempre presas a estes outros nomes – humanidade, história. Por isso, com eles dialogam e digladiam. O nome comum será também o nome próprio da obra. Qual o nome próprio do jarro? Jarro. Seu nome pode vir também do sitio, da matéria, do uso. Sabe o jarro ser e não ser a jarra. (SANTOS, 2006, p. 13).

Elas (as coisas) não deslizam de nossas cabeças, estão em algum ponto quando nos deparamos, nós e elas, e, nessa afecção, delas para nós e de nós para elas, o mundo se realiza. Cada encontro desse é um *fiat lux*. Se o objeto for o que constitui o real no sentido kantiano lido por Heidegger, ou seja “chama-se *realis* àquilo que pertence à *res*, que quer dizer ‘coisa’. Real é aquilo que pertence a uma coisa, que constitui o conteúdo de uma coisa, de uma casa ou de uma árvore, por exemplo; real é o que pertence à essência de uma coisa, à sua *essentia*”

(2002, p. 203), em Roberto Corrêa a arte como *coisa* feita – objetos não existentes antes da modelagem humana – recusa a *mimesis* para 1) realizar livros-objetos-poemas-máquinas com a potência e a *poiesis* do martelo; 2) desrealizar as realidades do humano-coisa. Tais escritos, espraiando superfícies, confrontam as frases feitas do pensamento rígido dos dogmas metafísicos: seja estético, ou político.

4. Considerações finais

Então: os poemas-objetos-escrita de Roberto são daquelas coisas que existem para arremeter-se contra o muro da razão instrumentalizada, contra a lógica irracional do acúmulo desmedido e estatístico com sua cínica moral do progresso e do bem geral: livros-poemas-escrita contra a razão de Estado e do Capital⁴. Afinal, não deveria a arte ser um tipo de artefato para, além de encantar e capturar, também incomodar o seu admirador?

Referências bibliográficas

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2010.

Dicionário Aulete digital. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2015. Disponível em: [<http://www.aulete.com.br/compor>]. Acessado em: 28/02/2015.

HEIDEGGER, M. **Que é uma coisa?**. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2002.

REZENDE, R. (Org.). **Roberto Corrêa dos Santos**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. (Coleção Encontros).

SANTOS, R. C. dos. **Tais superfícies: estética e semiologia**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.

_____. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999.

_____. **Oswald: atos literários**. Belo Horizonte, MG: Edições 2 Luas, 2000.

_____. **O livro fúcsia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

_____. **Fiorese: Poesia: série comprimidos 6**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.

_____. **Obra**. Rio de Janeiro: Elo, 2006.

⁴ Como, em certa feita, já afirmou Eduardo Viveiros de Castro: “Se o Estado nem sempre está com a razão, a razão está sempre com o Estado”. Citado de memória.

_____. **Naco**: arte, literatura, fetiche, a parte e o resto – ficcionismos. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2009.

_____. **Clínica de artista II**: seis livros treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

_____. **Fantasmas do futuro**: luxo noturno. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

_____. **Osso, carne, tendão, sopro**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

Bibliografia

GELL, A. **The technology of enchantment and the enchantment of technology**. (1992). Disponível em: <http://www.utexas.edu/courses/arh400/lectures/301/Text3.pdf>. Acessado em: 07/02/2015.

_____. **Art and agency**: an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 09.06.2015