



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
DA LINGUAGEM



FÁBIO TIBÚRCIO GONÇALVES

**A LINGUAGEM DE UM CORPO, O CORPO DE UMA LINGUAGEM:
A POÉTICA DO REAL INSCRITA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE WESLEY PERES**

**CATALÃO (GO)
2024**

FÁBIO TIBÚRCIO GONÇALVES

**A LINGUAGEM DE UM CORPO, O CORPO DE UMA LINGUAGEM:
A POÉTICA DO REAL INSCRITA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE WESLEY PERES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Doutorado - da Universidade Federal de Catalão – UFCat, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.
Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges.

CATALÃO (GO)

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: -- <https://www.ufcat.edu.br>

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES
ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E
DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem resarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BD TD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Tese

2. Nome completo do autor

Fábio Tibúrcio Gonçalves

3. Título do trabalho

A linguagem de um corpo, o corpo de uma linguagem: a poética do real inscrita na literatura contemporânea de Wesley Peres

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: [] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa.

Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/02/2024, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fábio Tibúrcio Gonçalves, Usuário Externo**, em 22/02/2024, às 12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0037410** e o código CRC **8DD72992**.

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 01/2024 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, a partir das nove horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**A linguagem de um corpo, o corpo de uma linguagem: a poética do real inscrita na literatura contemporânea de Wesley Peres**", de autoria do doutorando **Fábio Tibúrcio Gonçalves**, matrícula 2019101293. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, **Professora Doutora Luciana Borges (PPGEL-UFCAT)**, com a participação do **Prof. Dr. Tiago Ribeiro Nunes (Coorientador/IBIOTEC-UFCAT)** e dos demais membros da Banca Examinadora: **Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL-UFCAT)**, membro titular interno; **Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (PPGEL-UFCAT)**, membro titular interno; **Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa (FFCLRP-USP)**, membro titular externo; **Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito (FL-UFG)**, membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato (X) Aprovado () Reprovado por seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Luciana Borges, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro.

Observações: Considerando a qualidade do trabalho apresentado e as contribuições para o campo dos Estudos Literários e para a fortuna crítica do escritor Wesley Peres, a banca recomenda a publicação da tese em formato livro.

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 12:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **FABIANNA SIMAO BELLIZZI CARNEIRO, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 13:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **TIAGO RIBEIRO NUNES, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **BRUNO FRANCESCHINI, Coordenador(a)**, em 06/02/2024, às 13:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto de Brito, Usuário Externo**, em 09/02/2024, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0026228** e o código CRC **155E0ED2**.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Gonçalves, Fábio Tibúrcio
A LINGUAGEM DE UM CORPO, O CORPO DE UMA
LINGUAGEM : A POÉTICA DO REAL INSCRITA NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA DE WESLEY PERES / Fábio Tibúrcio Gonçalves.
- 2024.
210, CCX f.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de
Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Catalão, 2024.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Literatura contemporânea. 2. Wesley Peres. 3. Real lacaniano.
4. Corpo. I. Borges, Luciana, orient. II. Título.

CDU 82

Para Lindão, Lili e Lego
Para Luciana Borges e Walter Addeo também.

RESUMO

A presente tese tem como objeto de pesquisa dois livros de autoria do escritor goiano Wesley Peres: o romance *As pequenas mortes* (2013) e o livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada* (2019). O itinerário da pesquisa parte de uma convocação da literatura para discorrer sobre o próprio homem, sua relação consigo mesmo e com o outro, num eterno duelo de alteridades. Partindo-se da *Odisseia*, poema épico de Homero, busca-se uma ancoragem na contemporaneidade para situar as obras sob análise, pois é no torvelinho do agora que tanto a lírica, quanto a prosa de Wesley Peres surgem como frutos estranhos ou gêneros literários de ossatura híbrida, nos quais uma alta voltagem poética contamina a palavra, fabricando-a nova e outra, numa exaustiva tentativa de dar verbo à tragédia do Césio – 137, ocorrida em Goiânia, em 1987. Com lastro na noção de real, do psicanalista Jaques Lacan (1974-75; 2007; 2008a; 2008b), bem como nas ideias do pensador Giorgio Agamben (2006; 2009), a respeito da impossibilidade do testemunho daqueles que sobreviveram ao holocausto, a lírica de Wesley Peres revela-se um contundente território de reflexão a respeito do medo e da morte daqueles que foram espoliados de seu quinhão de humanidade e, por essa razão, privados de linguagem suficiente para contar sua própria história. Temos assim o real da letra, plasmado na impossibilidade do testemunho, restando aos poetas fundar uma nova e outra língua, cuja palavra é sintoma do corpo que escreve, sentido e significado daqueles que mortos, só podem falar, por intermédio daqueles que sobreviveram. A figura iconoclasta de Felipe Werle, narrador do romance *As pequenas mortes*, cujo título faz remissão ao constante estado de gozo do protagonista, é marcada por incontáveis obsessões em torno da figura do pai, do irmão, da música, da amante, da literatura, do célio e, sobretudo, de um câncer, ainda não detectado. Aqui o corpo emerge como repositório de múltiplos sintomas, tornando-o maldito, erótico, acústico, significante e, notadamente, mortífero, gozoso e doloroso. De criação livre, o quarto capítulo ousa um novo arranjo a partir de poemas minimalistas, urdidos a partir daqueles escritos por Wesley Peres, resultando numa lúdica antologia de seu particular léxico e alguns neologismos, que gravitam em torno de sua voz lírica fragmentada. Por fim, a hipótese fundamental da presente tese, é que o poeta mimetiza a linguagem de seu corpo, vivo, falante e pulsional, marcado pela impossibilidade do testemunho absoluto, em especial a respeito da morte e do sexo, cuja literatura produzida condensa o corpo de uma linguagem, imperfeita e lacunosa, ante a inexistência de um significante, primeiro e último, capaz de dizer tudo.

Palavras-chaves: literatura contemporânea; Wesley Peres; real lacaniano; corpo.

ABSTRACT

The present thesis focuses on two books authored by the Goiás writer Wesley Peres: the novel *As pequenas mortes* (2013) and the poetry book *O corpo de uma voz despedaçada* (2019). The research itinerary starts with a call from literature to discuss about man himself, his relationship with himself and with the other, in an eternal duel of alterities. Departing from the Odisseia, Homer's epic poem, an anchoring in contemporaneity is sought to position the works under analysis, as it is in the whirlwind of the present that both the lyric and prose of Wesley Peres emerge as strange fruits or literary genres of hybrid structure, in which a high poetic voltage contaminates the word, fabricating it new and other, in an exhaustive attempt to give voice to the tragedy of Cesium-137, which occurred in Goiânia, in 1987. Anchored in the notion of the real, by the psychoanalyst Jacques Lacan (1974-75; 2007; 2008a; 2008b), as well as in the ideas of the thinker Giorgio Agamben (2006; 2009), regarding the impossibility of testimony from those who survived the Holocaust, Wesley Peres' lyric reveals itself as a compelling territory for reflection on the fear and death of those who were stripped of their share of humanity and, therefore, deprived of sufficient language to tell their own story. Thus, we have the reality of the letter, embodied in the impossibility of testimony, leaving poets to establish a new and other language, whose word is a symptom of the writing body, sense and meaning of those who, dead, can only speak through those who survived. The iconoclastic figure of Felipe Werle, narrator of the novel *As pequenas mortes*, whose title alludes to the constant state of enjoyment of the protagonist, is marked by countless obsessions around the figure of the father, brother, music, lover, literature, cesium, and above all, a cancer, still undetected. Here the body emerges as a repository of multiple symptoms, making it cursed, erotic, acoustic, meaningful, and notably deadly, joyful, and painful. Created freely, the fourth chapter dares a new arrangement based on minimalist poems, woven from those written by Wesley Peres, resulting in a playful anthology of his particular lexicon and some neologisms, which revolve around his fragmented lyrical voice. Finally, the fundamental hypothesis of this thesis is that the poet mimics the language of his body, alive, speaking, and driven by impulses, marked by the impossibility of absolute testimony, especially regarding death and sex, whose produced literature condenses the body of a language, imperfect and gappy, in the absence of a signifier, first and last, capable of saying everything.

Keywords: contemporary literature; Wesley Peres; Lacanian real; body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O autor	18
Figura 2 – Do som da sombra (fragmento 1)	20
Figura 3 – Capa do livro <i>As pequenas mortes</i>	56
Figura 4 – Capa do livro <i>O corpo de uma voz despedaçada</i>	56
Figura 5 – Interior do livro de poemas	57
Figura 6 – Interior do romance.....	58
Figura 7 – Do som da sombra (fragmento 2)	77
Figura 8 – Do som da sombra (fragmento 3)	130
Figura 9 – Do som da sombra (fragmento 4)	188
Figura 10 – Do som da sombra.....	199

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – ULISSES: ESTRANGEIRO, ESTRANHO, NÁUFRAGO	21
1.1 O estrangeiro do eu, o eu-estrangeiro: literatura e alteridade	32
1.2 Depois do fim: a literatura na contemporaneidade	39
1.3 As pequenas mortes de uma voz que ecoa em seus (des)pedaços: a literatura cancerígena de Wesley Peres.....	47
1.4 Goiânia, 1987: um delicado filme de terror.....	60
CAPÍTULO 2 – O REAL DA LETRA: A IMPOSSIBILIDADE DO TESTEMUNHO..	78
2.1 Pássaro amitológico	102
2.2 Então resta-me restar	106
2.3 Vago vazio.....	109
2.4 Língua: inamordaçável nervura andarilha	117
CAPÍTULO 3 – EPISTEMOLOGIA DO CORPO	131
3.1 O corpo erínio.....	131
3.2 O corpo significante	142
3.3 O corpo acústico.....	149
3.4 O corpo erótico.....	156
3.5 O corpo-não	168
3.6 A porra do ato segundo F. W.....	172
CAPÍTULO 4 – PALIMPSESTOS	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS: LITERATURA, OBRA DE DEUS	200
REFERÊNCIAS	204
ANEXOS	208

INTRODUÇÃO

A escrita de uma tese pressupõe a existência de um plano de rota no qual o esboço de alguns objetivos torna-se imprescindível à trajetória de todo um percurso deflagrado com a elaboração de um projeto de pesquisa. O esforço de interpretação surge aqui como uma necessidade de sobrevivência e perpetuação da própria obra (seja ela qual for), ao mesmo tempo que permite e proporciona ao intérprete o exercício de uma hermenêutica que esgarce os campos de significação e o alcance interpretativo do texto sob análise.

O texto literário ganha aqui especial contorno, haja vista que é plurissignificativo e metafórico em suas diversas camadas que dão corpo à própria obra, seja ela urdida em prosa ou poesia, ou ainda quando de ossatura híbrida, isto é, quando poesia e prosa confluem para o bojo da mesma narrativa, tornando impuro o gênero literário, sendo que para os fins que se propõe a presente pesquisa foram escolhidos o romance *As pequenas mortes* (2013) e o livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada* (2019), ambos de autoria do escritor goiano Wesley Peres (1975).

Fato é que esse exercício de interpretação, fruto de reiteradas leituras e reflexão sobre o texto lido, constitui no campo acadêmico, em geral, e na escrita de uma tese, em particular, na consecução de alguns objetivos a serem observados durante a pesquisa.

Para além de uma simples necessidade de um recorte que delimita as fronteiras da pesquisa, tem-se como objetivo geral da presente tese, tanto no romance *As pequenas mortes* (2013), quanto no livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada* (2019), demonstrar uma linguagem poemática forjada pelo crivo poético, proveniente do manejo com a palavra em ambas as obras.

Surge ainda, como uma espécie de nuance do objetivo geral, circunscrever o corpo do poeta como território de mimetização da linguagem, haja vista que se trata de um corpo vivo, falante e pulsional, bem como verificar a linguagem produzida por esse corpo, marcada pela impossibilidade, em ambos os discursos, romanesco e lírico, de dizer tudo, resultando-se assim numa linguagem imperfeita e inacabada, ante a inexistência de um significante absoluto. Ênfase aqui dever ser dada à instância do *real* (tema do capítulo 2), enquanto categoria lacaniana e construção teórica criada pelo psicanalista francês Jacques Lacan para designar, em síntese, tudo aquilo que escapa à apreensão humana pela linguagem ou, em outras palavras, tudo aquilo que subtrai do homem a possibilidade de ser dito ou simbolizado, fazendo-o refém de um angustiante vazio existencial, especialmente quando confrontado com a finitude da vida.

O real como trauma nos aponta exatamente para esse “branco” impossível de ser tingido no qual o homem é subitamente lançado em seu percurso existencial e diante desse oco da vida é convocado a enfrentar questionamentos que se relacionam aos seus afetos, seu corpo, sua sexualidade, sua vida e sua morte.

É nesse contexto que o real deve ser pensado e problematizado, isto é, a partir das obras selecionadas para a pesquisa, especialmente no livro de poemas, revelador da insuficiência da linguagem para discorrer sobre temas que escapam à compreensão humana quanto à produção de signos e símbolos que dariam conta de temas árduos e traumáticos como a morte, questão existencial essa que põe aturdido o poeta, movendo-o no labor de uma poética edificada a partir de inúmeros neologismos (em ambos os livros), corrompendo a língua no ímpeto da busca de significação de algo inquietante e que pede para ser escrito.

Se numa perspectiva hermenêutica de maior amplitude a busca é pela demonstração de uma linguagem poética cuja tessitura, ritmo e ressonância faz eco naquilo que pode ser dito e ditado pelo inconsciente, nos objetivos específicos buscar-se-á a configuração de uma estética do corpo, repositório de sintomas que vão desde a palavra (aqui incluída sua plasticidade explorada pela literatura), bem como afetos, traumas, obsessões, desejos, paranoias, erotismo, sexualidade, até outros pontos de tensão que, num lento e repetido movimento pendular, fazem do protagonista – no romance, e na voz lírica fragmentada – no livro de poemas, oscilarem entre a euforia da vida e a angústia da morte.

Cumpre ressaltar que o protagonista do romance, Felipe Werle, cuja voz ressoa e pode ser ouvida no livro de poemas, é um músico em crise existencial, um paranoico-obsessivo que alimenta a certeza de que está acometido de um câncer (ainda não detectado). Porém, não é apenas a convicção de um tumor que o aflige, pois Felipe Werle sabe que vai morrer de câncer, ou algo ainda pior, que já morreu de câncer. Por essa razão, sua escrita emana de suas inquietações provenientes do corpo, um discurso da carne em que a palavra surge como sintoma e a memória como uma cicatriz desencadeada pelo acidente do Césio-137, em Goiânia, tragédia essa vivenciada pelo narrador em plena infância, quando contava com apenas 12 anos de idade.

O corpo e todas as questões existenciais e de alteridade que gravitam em torno dele surgem como um epicentro do qual emanam objetivos específicos a serem demonstrados durante o processo de escrita da tese, podendo aqui, numa breve síntese, serem descritos do seguinte modo: 1) evidenciar as relações de alteridade que afetam e

são necessárias e irrevogáveis à condição humana; 2) esmiuçar a relação do eu com o inconsciente freudiano, a partir da premissa de que há um outro, estranho e estrangeiro que nos habita e desse lugar denominado inconsciente nos comanda; 3) analisar como o corpo do personagem, pelo viés das narrativas, relaciona-se com a sexualidade, o gozo, o câncer, a literatura e, sobretudo, com os demais corpos que, junto ao protagonista da trama, compõem o enredo; 4) investigar a sexualidade aflorada do personagem como um liame responsável para situá-lo nos territórios, tanto do erótico como da morte; 5 buscar a correlação entre corpo e linguagem, enquanto instâncias produtoras de signos que simbolizam o estar do homem na vida e diante da morte, bem como a relação desse corpo produtor de linguagem com o gozo que o aflige ante a perturbação de seus afetos; 6) verificar a voltagem poética das narrativas que as situam no campo literário, ou seja, perscrutar a literariedade dos textos como uma das possíveis vertentes estéticas da literatura na contemporaneidade; 7) perceber a insuficiência de linguagem permeada pelo/no real da palavra, traduzido num impossível de significação diante da morte, o que também pode ser lido numa impossibilidade de testemunho, mesmo que se sobreviva à morte do outro.

Nesse compasso, o primeiro capítulo da tese, intitulado “Ulisses: estrangeiro, estranho, naufrago”, parte de um épico e milenar poema de Homero para discorrer a respeito das relações entre o eu e o outro e as diversas questões e afetos, sobretudo os mais perturbadores, que nascem desse inevitável encontro. De modo mais específico, faz-se um recorte do Canto IX da *Odisseia*, no qual Ulisses, na condição de estrangeiro, adentra à gruta do gigante Polifemo e é por ele hostilizado, ocasião em que Ulisses, além do vinho que trazia consigo, faz da linguagem ou mais especificamente da palavra, elemento de troca e de socialização, na tentativa de escapar ilesa da fúria do temido ciclope, filho de Posêidon, sacudidor dos mares.

Se nesse primeiro momento tratamos do outro, enquanto figura estranha e estrangeira a nós mesmos, num segundo momento, com o subtítulo “O estrangeiro do eu, o eu-estrangeiro: literatura e a alteridade”, trataremos do caráter ontológico da literatura, na medida em que coloca o humano no epicentro de suas narrativas, o que permite ao homem colocar-se no lugar do outro, vivenciando situações para além dos estreitos limites de sua individualidade (o estrangeiro do eu), ao mesmo tempo que nos permite pensar na literatura como arena de linguagem, memória e imaginação, que convoca o homem a essa problemática do outro que nos confronta.

Convoca-se, num dado momento do capítulo, o aporte teórico da psicanálise, que muito se estruturou na literatura, para discorrer sobre o inconsciente (o eu-estrangeiro), instância produtora de linguagem e chave de leitura desse eu-estrangeiro. Com o subtítulo “Depois do fim, a literatura na contemporaneidade”, busca-se tratar da delicada e sinuosa questão sobre a produção literária nos dias de hoje, numa tentativa não necessariamente de categorização das obras analisadas, mas de compreensão de aspectos que giram em torno de sua estética e filiação literária, por exemplo, convocando alguns pensadores num exercício de reflexão a respeito de uma literatura mutante e viva, mesmo após a decretação de seu fim por alguns no limiar do século XX.

Segue o subtítulo “As pequenas mortes de uma voz que ecoa em seus (des)pedaços: a literatura cancerígena de Wesley Peres”, no qual se busca considerações gerais a respeitos de ambas as obras em estudo, fazendo-se um breve recorte do enredo de cada uma delas – poesia e prosa, além de contextualizá-las com os aspectos da produção literária contemporânea delineada no capítulo anterior.

Por fim, “Goiânia, 1987: um delicado filme de terror”, parte do enredo e da narrativa poética do livro *As pequenas mortes* para reconstituir o acidente do Césio-137 em Goiânia, evidenciando como essa tragédia se sobressai como um importante fio da narrativa que permeia tanto as paranoias e as obsessões do narrador Felipe Werle quanto sua voz que ecoa fragmentada, elíptica e fúnebre nos versos do livro de poemas.

No segundo capítulo, intitulado “O real da letra: a impossibilidade do testemunho”, a análise debruça-se sobre o livro de poemas e o recorte que se faz põe a linguagem em relevo. De modo mais específico, disserta-se sobre a impossibilidade ou a insuficiência da língua em simbolizar o corriqueiro e inevitável acontecimento da morte, tanto do eu quanto do outro. Convocam-se aqui dois pensadores para dar sustentação teórica ao vazio da linguagem e ao oco da língua, que culmina na impossibilidade do testemunho, quais sejam: o psicanalista francês Jacques Lacan e o filósofo italiano Giorgio Agamben.

Quatro subtítulos estruturam esse capítulo, sendo que em todos eles a tônica é a insuficiência da linguagem diante da morte como objeto inapreensível, momento em que a língua surge como uma ferramenta necessária, porém imperfeita. Em síntese, é sobre essa contradição que os seguintes subtítulos são escritos: “Pássaro amitológico”; “Então, resta-me estar”; “Vago Vazio” e “Língua: inamordaçável nervura andarilha”.

No terceiro capítulo, intitulado “Epistemologia do corpo”, tendo como foco a construção do personagem Felipe Werle no enredo da obra *As pequenas mortes*, passamos

a discorrer sobre as questões existenciais, em especial a morte, que darão ensejo a verificação de tipos corporais surgidos no curso da narrativa, quais sejam: “o corpo erínio”, “o corpo significante”, “o corpo acústico”, “o corpo-não” e o “corpo erótico”.

Numa breve síntese, pode-se dizer que o “corpo erínio” é aquele maldito e atormentado, herdado do pai do protagonista, enquanto o “corpo significante” é aquele repositório de marcas indeléveis no sujeito a partir de seu contato com o simbólico produzido pela linguagem. O “corpo acústico”, por sua vez, também ressoa do pai odiado e de um câncer latente e seu modo de proliferação embalado por uma noite sonora, onde seus demônios tornam-se libertos e libertinos. Tem-se ainda o “corpo-não”, configurado a partir de um não de uma célula à outra, anunciando a morte do narrador que se avizinha. Por fim, o “corpo erótico”, no qual sexo e morte, pelo viés da mulher amada (e odiada) – Ana, colocam o ser em questão, numa tentativa de conectá-lo a uma continuidade, perdida e rompida, fazendo-a ainda experimentar o gozo da morte.

Segue ainda como subtítulo do terceiro capítulo “A porra do ato, segundo Felipe Werle”, no qual se trata da conturbada relação do protagonista com a escrita, o que coincide ainda com o abandono de sua carreira de músico.

O quarto e último capítulo, intitulado “Palimpsestos”, surge como um produto lúdico e inesperado da tese, em especial, com a leitura reiterada dos poemas. Aqui, houve um brusco e prazeroso desvio do plano de rota que permitiu trilhar outros caminhos e me deparar com um capítulo de autoria criativa. É complicado explicar, mas talvez posso dizer que se trata, na realidade, de uma espécie de “reedição”, que resultou em nove poemas forjados a partir daqueles já existentes no livro *O corpo de uma voz despedaçada*, resultando assim numa espécie de índice onomástico poético da obra de Wesley Peres.

A princípio, a ideia era apenas listar todos (são inúmeros!) os neologismos que vão se desenhando ao longo do mencionado livro. No entanto, num dado momento, percebeu-se certa filiação entre eles, permitindo assim que alguns deles fossem arrebanhados em pequenos grupos, alojados num mesmo cômodo, dispostos em versos (ainda que de uma única palavra) e a eles atribuir um título para, a partir de então, contemplá-los como poemas, pequenas composições líricas siamesas conectadas pelo fio (in)visível de uma mesma poética – a do real lacaniano.

Os versos, sempre compostos por um ou mais neologismos içados do corpo dos poemas, a meu ver, compõem uma síntese do léxico, engenhoso e singular, de todo o universo lírico de Wesley Peres em torno de sua poética a respeito do Césio-137, em especial seu modo lacaniano na construção de muitos neologismos. Estão todos lá,

cuidadosamente extraídos das dobras intransitivas da língua: “O minério das palavras”; “Césio-137”; “Pesadelo azul”; “Goiânia 1987”; “Acontecimento sumário”; “Leide das Neves”; “Lacaniana 1”; “Lacaniana 2” e “Zeus”.

O título “Palimpsestos” busca sinalizar ao leitor essa técnica ou manejo de pós-edição literária, na qual a montagem dos poemas se dá a partir de fragmentos de um texto anteriormente escrito. Um texto nascendo de outro texto, um poema extraído da costela de um outro, enxerto a ser (trans)plantado em outra página, a exemplo do que alguns artistas plásticos fazem a partir de detalhes de obras clássicas ou midiáticas.

Um exercício de linguagem, um lego linguístico com infinitas possibilidades de (des)montagem que se converte numa espécie de tributo à perturbadora lírica contemporânea de Wesley Peres. Ecos da uma escrita fragmentada, disruptiva e de alta voltagem inventiva que não cessa de fabricar verbo a reverberar na vida (e na morte) daqueles que o lê.

Por fim, as considerações finais intitulada “Literatura, obra de Deus”, condensa algumas ideias principais tratadas ao longo dos capítulos, bem como elabora a hipótese fundamental a respeito do testemunho absoluto da linguagem que emana do corpo vivo e pulsional do poeta para o corpo despedaçado e imperfeito da linguagem poética.

Figura 1 – O autor

Fonte: Google Imagens / © Dennis Melo

Wesley Peres é um escritor goiano, nascido na cidade de Goiânia, em 1975.

É romancista, poeta, psicanalista e leitor voraz de Mallarmé, James Joyce, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Lacan, espectros esses da literatura ocidental e da psicanálise que irão reverberar explicitamente em seu estilo de escrita e manejo com a linguagem, explorando ao máximo a palavra, no limite de sua plasticidade.

Conforme pode ser lido na orelha do livro *As pequenas mortes* (2013), publicado pela editora Rocco, Wesley Peres é autor do romance *Casa entre vértebras* (Record, 2007), vencedor do Prêmio Sesc de Literatura 2006, finalista do Prêmio São Paulo de Literatura 2008 e indicado ao Portugal Telecom 2008. Publicou ainda os seguintes livros de poesia: *Palimpsestos* (Editora UFG, 2007) e *Rio Revoando* (USP/Com-Arte 2003). É também um dos criadores da revista virtual de poesia e de arte *Mallarmargens* (www.mallarmargens.com).

Sem sombras de dúvidas, a publicação do romance *As pequenas mortes*, projetou Wesley Peres para o cenário da literatura brasileira contemporânea, o que chamou a atenção de alguns críticos literários da atualidade, em especial Heitor Ferraz Mello que em resenha crítica intitulada *A metáfora do céssio*, publicada na Revista Cult de abril de 2013, referiu-se ao autor como um intelectual inserido no contexto da tragédia do Césio-137, o que lhe permitiu um diagnóstico de seu próprio mundo “[...] girando entre o

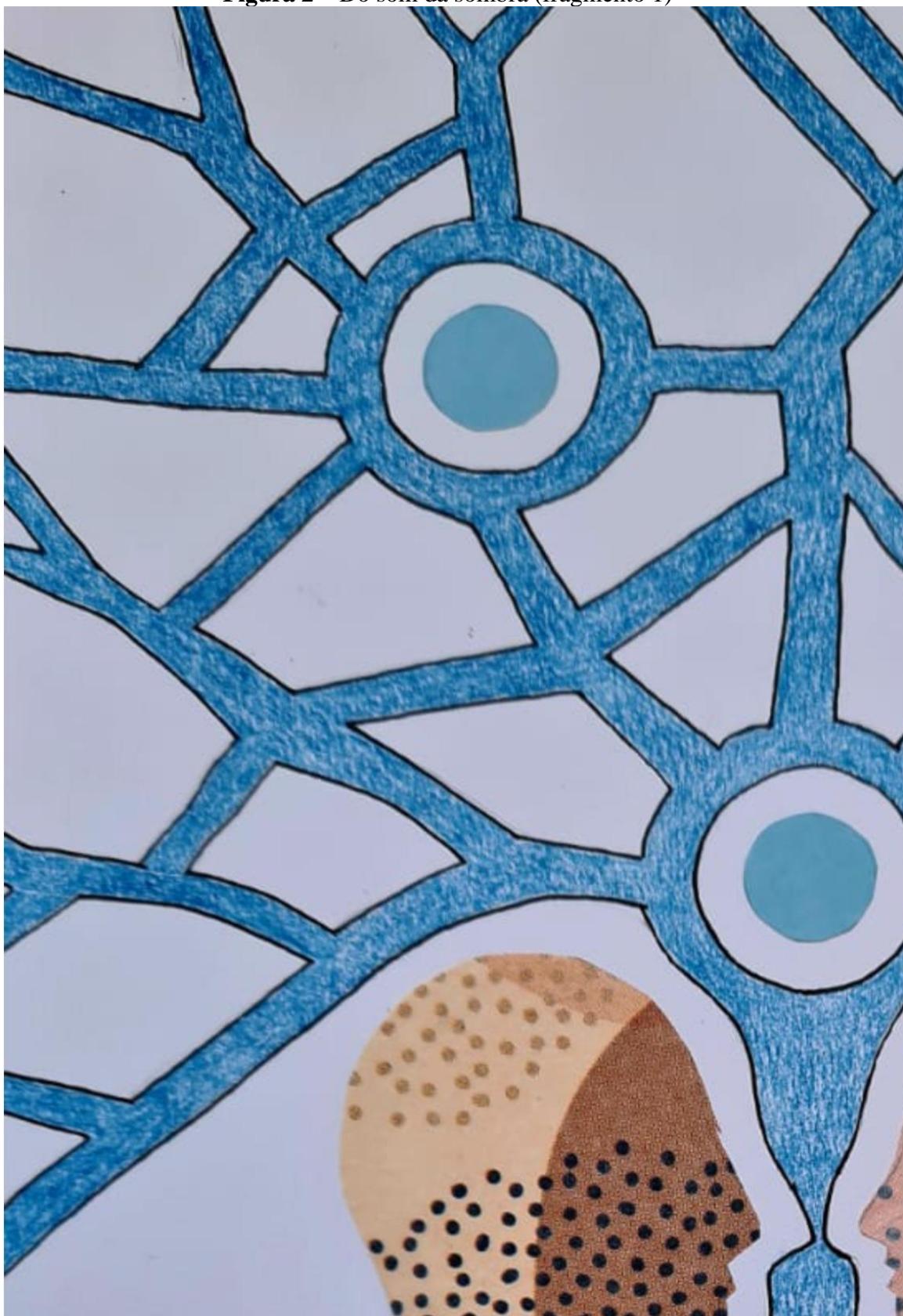
esnobismo e a falta de sentido da própria vida. São pontos altas desse romance, ou melhor, da obra já madura desse romancista” (Mello, 2013, p. 58).

Já a publicação do livro de poema *O corpo de uma voz despedaçada*, mereceu uma notável resenha crítica do escritor André de Leones, publicada na versão *on-line* do Jornal *O popular*¹ de Goiânia/GO, em setembro de 2020, sob o título *A memória da cidade e do corpo*, quando então o resenhista enfatiza o efeito físico da escrita de Wesley Peres, psicanalista “[...] ciente de que a ‘palavra vive o que nela morre’, da carne ‘nada abstrata’ que ‘confere larvas à escritura-corpo’” (Leones, 2020, s/p).

É nesse contexto de recepção e crítica literária, em que a figura do escritor é adensada pelo perfil do psicanalista lacaniano, que Wesley Peres surge como um dos expoentes da nova geração de escritores brasileiros da primeira metade do século XXI, cujo repertório de obras publicadas abrange tanto o romance, quanto a lírica, deleite e delírio para aqueles leitores que ainda se dispõem a percorrer as páginas de um livro num labirinto de rotas possíveis.

¹ Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/cronicas/a-memoria-da-cidade-e-do-corpo-1.2126232>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Figura 2 – Do som da sombra (fragmento 1)



Fonte: Ferreira, 2023.

CAPÍTULO 1 – ULISSES: ESTRANGEIRO, ESTRANHO, NÁUFRAGO

Homero que nos deu, dá a ver as paisagens iniciais da aventura do Ocidente
 (Peres, 2013, p. 11)

O discurso literário é conhecido por ser um terreno profícuo de possibilidades narrativas e interpretativas, o que equivale a dizer que o texto literário é polissêmico por natureza e, por essa razão, admite inúmeras camadas de leitura.

A construção de um grande personagem, como por exemplo, Ulisses, protagonista criado por Homero para viver seu périplo no monumental poema intitulado *Odisseia*, pode ser tomado como uma espécie de matriz ficcional poliédrica, a partir da qual podemos pensar o humano e explorar as inúmeras questões incrustadas em sua existência.

E pensar o humano envolto na névoa de sua existência implica uma árdua, porém, necessária abordagem de questões relativas à alteridade, isto é, ao inevitável encontro com o outro, esse que de nós se avizinha, de modo tão familiar e tão estranho ao mesmo tempo.

Dentre as inúmeras peripécias e perigos vivenciados por Ulisses em seu demorado retorno ao seu reino – a mítica ilha de Ítaca, o episódio por ele vivido na gruta do gigante Polifemo, pode ser lido e pensado como uma problematização da própria natureza humana, a partir do momento em que o homem se vê diante de um outro, especialmente, quando esse outro lhe causa estranheza, trazendo à tona inúmeras questões intimamente ligadas à alteridade, ou seja, a essa experiência que exige aproximação, diálogo e alguma partilha, o que pode ser amistoso ou hostil, mas que inevitavelmente irá exigir um mínimo de linguagem daquele que aporta em território estrangeiro.

Todo esse percurso do eu ao outro, nos leva a outro questionamento ainda mais complexo e desafiador do qual a psicanálise tem se ocupado desde sua teorização seminal por Sigmund Freud, no limiar do século XX, isto é, a existência de um outro, estranho e estrangeiro que nos habita e nos constitui: o inconsciente.

É exatamente nesse ponto que literatura e psicanálise são convocadas a tensionar questões relativas à alteridade, o que implicará ainda uma necessária aproximação com outros temas relacionados à linguagem, à memória, à subjetividade, ao corpo, à sexualidade e à morte, temáticas essas que constituem uma espécie de eixo narrativo sobre o qual se instalaram os enredos das obras eleitas para esta pesquisa: *As pequenas mortes* –

romance publicado em 2013 e *O corpo de uma voz despedaçada*, livro de poemas publicado em 2019, ambos de autoria do escritor goiano Wesley Peres (1975).

Partindo desse contexto e da particular circunstância de que a própria literatura de Wesley Peres convoca aquele que nos deu a ver as paisagens primordiais da aventura do ocidente, conforme se extrai da epígrafe transcrita neste capítulo, retomamos aqui a figura de Ulisses, lendário herói da guerra de Troia que é contada por Homero em duas narrativas épicas consideradas textos fundadores da literatura ocidental, isto é, os poemas milenares intitulados *Ilíada* e *Odisseia*², respectivamente.

Se na *Ilíada*, os feitos de Ulisses, herói de mil ardis, se dão no campo de batalha, culminando na vitória dos gregos contra os troianos, na *Odisseia*, o percurso do herói por tantos mares se dá numa tentativa de volta para casa e sua terra natal (Ítaca), numa sucessão de perigos e peripécias que fará de Ulisses um personagem lembrado pela sua astúcia, coragem e incessante ímpeto de sobrevivência, ou seja, a aventura de Ulisses pode ser lida e interpretada como a própria aventura humana, pois como bem pontua o crítico literário Otto Maria Carpeaux: “Homero fala de tudo que é humano” (Carpeaux, 2019, p. 47) ou ainda: “O enredo das duas epopéias é como a própria vida humana: nada foi inventado” (Carpeaux, 2019, p. 49).

Partindo-se dessa premissa, a leitura da *Odisseia* não deve ser empreendida como uma viagem que percorre lugares geograficamente situados no mediterrâneo ou no mar Egeu. Não, a *Odisseia* é, sobretudo, uma metáfora da condição humana, razão pela qual a professora titular de filosofia na PUC-SP e livre-docente em teoria literária na Unicamp, Jeanne Marie Gagnebin defende a ideia de que essa viagem deve ser lida como “[...] uma trajetória alegórica entre a perda inicial de rumo, a desorientação funesta sobre ‘o mar sem caminhos’, como diz Homero, e a volta à Ítaca, à Pátria, à ordem familiar e política” (Gagnebin, 2006, p. 13).

Mas é importante registrar que Ulisses, durante a guerra de Troia, era reconhecido e respeitado por seus pares e temido pelos adversários troianos. Sua identidade, enquanto guerreiro que lutava ao lado das tropas dos reis Menelau e Agamêmnon, trazia-lhe tamanha fama e reverênciia que o próprio Ulisses ao se apresentar na corte do rei Alcino,

² O filósofo grego Aristóteles, em sua obra fundamental intitulada *Poética*, traça um preciso resumo do poema épico de Homero: “Com efeito, o argumento da *Odisseia* não é longo: um homem vagueia solitário durante muitos anos longe de seu país, sempre sob a vigilância de Posídon, entretanto, em sua casa, as coisas ocorrem de tal modo que seus bens estão sendo dilapidados pelos pretendentes – de sua mulher –, e seu filho, [20] acometido por conspirações; maltratado por intempéries ele enfim regressa e, após se fazer reconhecer por alguns, ataca adversários e se salva, destruindo os inimigos” (Aristóteles, 2019, p. 147).

depois de naufragar na costa do reino dos Feácios, assim se autoproclama: “Sou Ulisses, filho de Laertes, conhecido de todos os homens/ pelos meus dolos. A minha fama já chegou ao céu” (Homero, IX, v. 19-20).

Ocorre que com o fim da guerra e a vitória dos gregos, após anos de cerco e combate diante das muralhas de Troia, surge a necessidade de voltar para casa. E é justamente nesse ponto que haverá a intrusão de um elemento novo na jornada do herói que desestabilizará todos seus planos e seu itinerário no regresso à saudosa Ítaca, qual seja, o desvio da rota ou melhor dizendo, a perda pelo caminho, fazendo com que Ulisses sofra a perda de toda a sua tripulação e toda a riqueza angariada com o saque da cidade de Troia.

Em outras palavras, da condição de guerreiro nobre, reconhecido e dotado de considerável fortuna, Ulisses chegará a muitos lugares – ilhas, reinos e territórios míticos que surgem em seu percurso, como um estranho, um estrangeiro e até mesmo um naufrago desprovido das próprias vestes, às vezes um hóspede bem-vindo, às vezes um estranho hostilizado pelo outro com o qual se encontra e é preciso estabelecer algum tipo de troca, um mínimo gesto de comunicação ou diálogo.

Chegará ele, aliás, tempos depois nas dependências de sua residência, em Ítaca, disfarçado de mendigo, graças ao auxílio que então recebe da deusa Atena, a qual o protege da fúria de outro deus – Posêidon, durante todo seu percurso de dez anos, na tentativa de se chegar em casa, para só então reencontrar sua esposa Penélope e seu filho Telêmaco.

Mas não foi sem razão que Ulisses passou por todas e tantas atribulações em alto mar, pois, se por um lado, nas palavras do renomado helenista francês Jean-Pierre Vernant, era reconhecido como “[...] o herói da *mêtis*, da astúcia, da capacidade de encontrar saída para o inextrincável, de mentir, tapear os outros [...]” (Vernant, 2000, p. 104), por outro, o herói grego detinha uma característica abominada pela sabedoria grega, ou seja, a *hybris* ou *híbris* (Brandão, 2014, p. 328) que nada mais é do que a arrogância, a qual, nas palavras do mesmo autor é muito bem interpretada como “[...] o prazer da jactância e da vaidade” (Vernant, 2000, p. 105).

Ponto crucial na *Odisseia* para a compreensão desse contexto, bem como o extravio do caminho de Ulisses, o despojamento de seus bens, abrangendo a morte de sua tripulação e até mesmo a perda da sua identidade na volta para casa, acarretando sua condição de estranho ou estrangeiro perante outros povos e reinos onde foi obrigado a aportar, concentra-se no episódio descrito a partir da chegada do herói na ilha dos

ciclopes³, mais especificamente, daquilo que se deu no interior da caverna do gigante Polifemo.

Conforme narrado pelo próprio Ulisses: “Mas quando chegamos ao lugar que estava ali perto, / ali, perto da costa, vimos uma gruta ao pé do mar (Homero, IX, v. 181-182) / [...] / Aí dormia um homem monstruoso, que sozinho apascentava / seus rebanhos, à distância, sem conviver com ninguém: / mantinha-se afastado de todos e não obedecia a lei alguma. / Não se assemelhava a quem se alimentava de pão” [...] (Homero, IX, v. 187-191).

Ulisses, na sanha de aventuras e impelido de invencível desejo de conhecer a figura monstruosa e selvagem, adentrou à morada do gigante, pois “Ulisses é o homem que não apenas deve se lembrar, mas também é aquele que quer ver, experimentar tudo o que o mundo pode lhe oferecer, e até esse mundo subumano no qual foi atirado” (Vernant, 2000, p. 101-102).

O mundo e suas maravilhas sempre exerceram verdadeiro encanto sobre o homem grego. Ulisses é o arquétipo desse homem primitivo que se lança ao mar na busca de um conhecimento que passa, necessariamente, pelo encontro com o outro. Uma experiência atravessada pelo medo do desconhecido, mas sobretudo, motivada pela curiosidade desse confrontamento com o estrangeiro, uma vez que, nas palavras do helenista André Bonnard: “Ulisses não resiste nunca ao desejo de ver coisas estranhas” (Bonnard, 2018, p. 62). Ele – Ulisses, precisa do encontro com o ciclope Polifemo, especialmente “[...] porque quer ver esse ser estranho, esse gigante que não é um ‘comedor de pão’” (Bonnard, 2018, p. 62).

Lá dentro, no interior da gruta habitada pelo gigante, Ulisses e seus homens fartaram-se com o leite e o queijo produzidos pelas cabras balidoras apascentadas pelo ciclope. Quando planejaram o saque desses produtos, pensando em empreender imediata fuga, frustradas foram as tentativas dos companheiros de Ulisses de convencê-lo a deixar o local, ante o temor do perigo iminente. Nas palavras do próprio Ulisses: “Mas não me persuadiram – mais proveitoso teria sido se o tivesse feito! – porque eu queria vê-lo, e dele receber os presentes da hospitalidade” (Homero, IX, p. 264).

³ Segundo o pesquisador e estudioso de cultura grega Júnio de Souza Brandão, etimologicamente, a palavra ciclope significa “o que tem um grande olho redondo”, explicando ainda em seguida que os ciclopes, no contexto da *Odisseia* de Homero “[...] eram selvagens de altura desmedida e antropófagos [...] Moravam em cavernas e os únicos bens que possuíam eram rebanhos” (Brandão, 2014, p. 129).

Nesse particular, a crítica especializada faz certa censura à ingenuidade de Ulisses, ou melhor, sua recalcitrância em ficar naquela caverna na tentativa de estabelecer tratativas de hospitalidades com aquele gigante, quando o seu *modus vivendi* já o denunciara como criatura selvagem e indisposta ao contato com o outro, uma vez que:

Aos seus companheiros que lhe aconselhavam roubar alguns queijos e alguns cabritos, mas depois fugir rapidamente, Ulisses responde que quer aguardar a chegada do Ciclope paravê-lo e para receber os presentes de hospitalidade. Ulisses, porém, deveria ter ficado desconfiado: pois um ser que não conhece nem agricultura nem organização política dificilmente reconhecerá o estrangeiro, o *xenos*, como amigo e estabelecerá com ele uma troca (Gagnebin, 2006, p. 18).

Instigado também pela ousadia de Ulisses ao adentrar em território alheio, Bonnard, de igual modo, se questiona o porquê de o herói tê-lo feito e conclui que, inobstante os indícios de não se tratar o ciclope de um ser civilizado, Ulisses acreditava em sua retórica e poder de persuasão, a fim de lograr a troca de presentes, advindo do dever de hospitalidade do outro, em relação aos estrangeiros, pois: “Porque penetra ele na caverna do Ciclope, apesar das súplicas dos companheiros? Ele o diz: em parte porque espera obter dele, os presentes de hospitalidade que é uso oferecer aos estrangeiros [...]” (Bonnard, 2018, p. 62).

A crítica e semiologista Julia Kristeva, em primorosa monografia intitulada *Estrangeiros para nós mesmos*, assevera que aquele que se coloca na condição de estrangeiro pode contar tão somente com sua retórica, impulsionada pelos anseios e veleidades ditos perante o outro. Porém, é um discurso que não encontra ressonância na realidade exterior, da qual o estrangeiro não faz parte, ou seja, ele é estranho e exótico aos olhos daquele com o qual se encontra. Nesse contexto, a palavra assume o aspecto de uma eloquência exacerbada, pura, mero entalhe retórico, o que dá ao estrangeiro contornos de “homem barroco”, impotente e impossível de se fazer compreendido perante seu anfitrião:

A palavra do estrangeiro pode contar somente com a sua força retórica e com a imanência dos desejos nela investidos. Mas ela é desprovida de qualquer apoio da realidade exterior, pois exatamente o estrangeiro é afastado dela [...] torna-se [a palavra] um formalismo absoluto, de uma sofisticação exagerada – a retórica é soberana e o estrangeiro um homem barroco (Kristeva, 1994, p. 28).

Ao contrário, porém, das expectativas de Ulisses, ao flagrá-lo ao lado de seus homens no interior da gruta, o ciclope não cumpriu com as regras de hospitalidade conhecidas no mundo grego, uma vez que se tratava de um selvagem que não se alimentava de pão e vinho, a exemplo dos costumes do povo grego antigo, pois: “Para os gregos, o próprio homem, o que o define como tal, é o fato de comer pão e beber vinho, ter um certo tipo de alimentação e reconhecer as leis da hospitalidade, acolhendo o estrangeiro em vez de devorá-lo” (Vernant, 2000, p. 100).

Atenta a essa condição ou pressuposto de homem civilizado estabelecido por Homero na *Odisseia*, a partir dos traços vigentes na cultura grega da época, a professora Jeanne Marie Gagnebin vai anotar que: “Ao chegar na costa desconhecida, Ulisses muitas vezes se pergunta quem são os habitantes dessa região, se são ‘mortais’, ‘comedores de pão’, ou se são outros – monstros, deuses, animais” (Gagnebin, 2006, p. 14).

No entanto, tão logo o gigante Polifemo avistou Ulisses e seus companheiros no interior da caverna, indagou-os: “Estrangeiros, quem sois? De onde navegastes por / caminhos aquosos?” (Homero, Canto IX, v. 252), ao que, numa imediata tentativa de diálogo, respondeu-lhe cordialmente Ulisses: “Somos Aqueus que desde Troia andamos à deriva / sobre o grande abismo do mar, devido a toda espécie de ventos. / Queremos voltar a casa, mas seguimos em vez disso / outro caminho [...]” (Homero, IX, p. 265-266).

Invocando a figura de Zeus Hospitaleiro, “[...] que salvaguarda a honra de suplicantes e estrangeiros” (Homero, IX, v. 270), Ulisses suplica ao ciclope hospitalidade e generosidade próprias dos anfitriões, sendo imediatamente replicado por aquele que ao mesmo tempo adverte, bradando com palavras impiedosas: “És tolo, estrangeiro, ou chegas aqui de muito longe, / se me dizes para recear ou honrar os deuses. / Nós, os Ciclopes, não queremos saber de Zeus, detentor da égide, / nem dos outros bem-aventurados, pois somos melhores que eles” (Homero, IX, v. 273-276).

Atento ao tom e ao teor das palavras, Ulisses percebe sua condição de estranho e estrangeiro que não é bem-vindo naquele território onde impera as leis de um outro, o que se consuma com o ato de selvageria do gigante, estraçalhando e devorando dois dos homens que lá estavam (outros serão comidos depois), pois o gigante, conforme narrativa do próprio Ulisses:

[...] levantou-se de repente e lançou mãos aos meus companheiros. / Agarrou dois deles e atirou-os contra o chão como se fossem / cãezinhos. Os miolos espalharam-se pelo chão, molhando a terra. / Depois cortou-os aos bocados e preparou o seu jantar. / Comeu-os como

um leão criado na montanha: nada deixou, / mas comeu as vísceras, a carne, os ossos e o tutano (Homero, IX, v. 288 - 293).

Da fala e do comportamento do ciclope, denota-se, em especial, que ele pode ser reconhecido como aquele que não teme aos deuses, os bem-aventurados, a começar por Zeus que, vencendo os Titãs, restabeleceu a ordem do cosmos, quando antes tudo se agitava num grande caos, ou seja: “Esse não-respeito é ressaltado pelo fato de que o Ciclope não sacrifica, não faz libações e come cru, entre outras coisas, os infelizes companheiros de Ulisses” (Gagnebin, 2006, p. 18).

O comportamento hostil e antropofágico do ciclope pode ser lido ainda como uma conduta daquele que vê no estrangeiro a figura de um invasor, alguém que, de algum modo desestabiliza, ameaçando o anfitrião, até então único e inviolado em seu território, razão pela qual Kristeva firma entendimento segundo o qual a presença deste outro, na figura do estrangeiro, que aporta de forma inopinada em lugares até então não visitados, desperta no nativo, no anfitrião, uma paixão que estava oculta, qual seja: aquela de matar o outro, numa demonstração selvagem de poderio e vingança:

Pois o estrangeiro, perseguido como um invasor, desperta no nativo uma paixão sepulta: a de matar o *outro*, inicialmente temido e desprezado, depois promovido de categoria de dejeto ao estatuto de perseguidor poderoso, contra o qual um ‘nós’ se solidifica para vingar (Kristeva, 1994, p. 27).

A essa altura, Ulisses e seus homens estavam diante de uma grande emboscada, haja vista que se encontravam todos presos no antro do gigante, caverna cuja porta era vedada por uma grande rocha que, nem mesmo Ulisses e seus homens juntos seriam capazes de remover. O diálogo estabelecido com o ciclope não resultou na troca de bens, gesto típico das leis de hospitalidade entre os povos civilizados da época, notadamente os gregos.

Polifemo, ante sua condição selvagem, não comia pão, não bebia vinho, nem prestava culto aos deuses, culminando com sua brutal hostilidade aos hóspedes⁴, isto é: “Essa falta de respeito pelos deuses é ressaltada por Homero num aspecto muito

⁴ Curiosa anotação é feita por Gagnebin (2006, p. 20) ao nos ensinar a respeito do radical comum do qual provém as palavras hóspede e hostil, pois: “o *xenos* corresponde ao futuro radical latim de *hostis* que dará tanto a palavra *hóspes*, hóspede, amigo, como também *hóstis*, inimigo, marcando bem a ambiguidade dessa relação que pode ser o início de uma aliança duradoura ou, então, de uma guerra”.

específico: a falta de respeito pelo estrangeiro, o desrespeito pelas regras mínimas de hospitalidade” (Gagnebin, 2006, p. 18).

Perspicaz, Ulisses percebe ainda que o ciclope não construía naus que dessem conta de uma necessidade muito particular do homem grego, ou seja, lançar-se ao mar e ir ao encontro do outro “[...] chegando às cidades dos homens, tal como os homens atravessam o mar, visitando-se uns aos outros” (Homero, IX, v. 128-129).

Tudo isso fazia daquele gigante, dotado de um único grande olho redondo, uma criatura não civilizada que ignorava as leis da hospitalidade, levando-o a consumir a carne crua daqueles que aportavam em sua ilha, o que tornava Ulisses e seus companheiros o próximo banquete daquele horrendo monstro antropófago.

Ardiloso, angustiado e pensativo, Ulisses ficou “[...] revolvendo no fundo do coração como poderia vingar-me dele, se Atena ouvisse minha prece” (Homero, IX, v. 316-317). E Atena de fato o ouviu, pois Ulisses, no intuito de fazer trocas com o anfitrião, estava munido com odres do mais escuro e inebriante vinho, o qual fora oferecido ao ciclope: “Ele pegou na taça e bebeu. / Maravilhosamente se alegrou, / ao beber o vinho doce. E pediu logo para beber uma / segunda vez” (Homero, IX, v. 353-354).

O vinho farto fora servido a Polifemo, até que, embriagado, indagou a Ulisses o seu nome, quando então o herói, imbuído de dolo e muita esperteza, disse-lhe com palavras ardilosas: “Ó ciclope, perguntaste como é meu nome famoso. Vou dizer-te, / e tu dá-me o presente de hospitalidade que prometeste. / Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me / a minha mãe, o meu pai, e todos os meus companheiros” (Homero, IX, v. 364-367).

Porém, não contava Ulisses que o presente prometido seriam essas palavras proferidas pelo gigante de coração impiedoso e irado: “Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será este o teu presente de hospitalidade” (Homero, IX, p. 369), isto é, “[...] em troca, oferece um estranho presente de hospitalidade: promete devorar Ulisses por último – um presente, portanto, que anuncia a morte em vez de propor aliança” (Gagnebin, 2006, p. 21).

Embriagado e sonolento, a criatura monstruosa dorme, uma vez que “[...] dominou-o o sono, que tudo conquista” (Homero, IX, v. 372-373), tendo Ulisses percebido que este seria o momento para agir, o que fez com que se apossasse de um tronco, talhando-o numa das pontas, até que ficasse pontiaguda e afiada, levando aquela espécie de lança gigante ao fogo, deixando-a em brasa.

Auxiliado por seus homens, Ulisses toma o tronco abrasivo e o enterra no olho do Ciclope, girando a lança, incandescente, fazendo com que o sangue quente escorresse farto pelo chão da caverna.

Gritos lancinantes são ouvidos para além daquela gruta, o que faz com que outros ciclopes venham ao socorro de Polifemo, o qual, por sua vez, perguntado sobre quem tamanha dor lhe causara, responde: “Ó amigos, Ninguém me mata pelo dolo e pela violência!” (Homero, IX, v. 408), o que faz com que os outros ciclopes vão embora, pensando que Polifemo está só em sua gruta, tendo sido acometido de alguma loucura ou momentâneo delírio, restando-lhe apenas rogar preces ao soberano Posêidon, o que faz com que Ulisses se alegre em seu coração, pois seu ardil havia logrado êxito, “[...] porque os enganara o nome e a irrepreensível artimanha” (Homero, IX, v. 414), estratagema esse que vai além do engano, do disfarce, do passar-se por outro, na medida em que o herói deixa de existir, a partir do momento que se nomeia de alguém que não existe, isto é, “Ninguém”, razão pela qual: “Ulisses aqui se faz inexistente, ele explora, como diz Adorno, o espaço, o vazio entre a palavra e a coisa, para melhor montar sua armadilha” (Gagnebin, 2006, p. 21).

Enfurecida e ferida, a criatura descomunal remove a pedra que vedava a saída da caverna, quando então Ulisses, num outro lampejo de estratégia e astúcia, amarra seus companheiros no ventre dos carneiros, agarrando-se ele próprio no ventre de farta lã de um outro, de modo que o ciclope não os encontraria, caso, mesmo cego, tentasse apalpar o dorso de seu rebanho.

Deu certo. Ulisses e seus homens conseguem se livrar do gigante, alcançam a nau aportada na ilha, reencontram seus homens que lá ficaram e de imediato ordena que a embarcação seja lançada ao mar para que pudessem o mais rápido possível empreender fuga, zarpando daquela ilha.

Furioso e percebendo a fuga mar adentro, Polifemo arranca o cume de uma montanha e o atira ao longe, sendo que por pouco não atingiu a embarcação, agitando as águas marinhas como fazem as tempestades.

Já a uma certa distância da ilha, Ulisses grita e profere insultos ao ciclope, mesmo que seus homens o tenham advertido com palavras acertadas: “Teimoso, por que queres provocar a ira de um selvagem?” (Homero, IX, v. 494). Porém, Ulisses é dominado por sua arrogância – sua *hybris*, e as palavras de seus companheiros não foram suficientes para persuadirem seu magnânimo coração, donde provieram essas palavras envoltas de jactância e vaidade: “Ó ciclope, se algum homem mortal te perguntar / quem foi que

vergonhosamente te cegou no olho, / diz que foi Ulisses saqueador das cidades, / filho de Laertes, que em Ítaca tem seu palácio” (Homero, IX, v. 501-505).

A soberba de Ulisses, revelando sua identidade ao proferir insultos ao ciclope terá graves consequências no retorno para sua casa, na medida em que sabedor de quem violou sua caverna, deixando-o cego do único olho que lhe servia de visão, Polifemo rogará ao seu pai, o deus Posêidon, que impeça ou dificulte a volta de Ulisses a sua casa e, se porventura, lá consiga chegar, que seja na condição de um desconhecido ou estrangeiro.

Em outras palavras, as preces de Polifemo – atendidas por Posêidon que as ouve, delineiam como será difícil e mortífero, a partir de então, o percurso de Ulisses e sua tripulação até Ítaca, pois com palavras rancorosas e vingativas dirigiu-se o gigante cego ao seu pai Posêidon, agitador dos mares:

Ouve-me, Posêidon, de cabelos azuis, Sacudidor da Terra! / Se na verdade sou teu filho, e se declaras ser meu pai, / concede-me que nunca chegue a sua casa Ulisses, / saqueador das cidades, filho de Laertes, que em Ítaca habita. / Mas se for seu destino rever sua família e regressar / ao bem construído palácio e à terra pátria, que chegue tarde / e em apuros, tendo perdido todos os companheiros, / na nau de outrem, e que em casa encontre muitas desgraças (Homero, IX, v. 528-535).

A imprecação de Polifemo coloca Ulisses na condição de um estranho ou estrangeiro, exatamente como fora recebido naquela ilha, onde ao outro não era deferido tratativas de hospitalidade, mas gestos de hostilidade. De fato, o ciclope implora à sua ascendência divina e paterna que Ulisses retorne a sua casa e lá chegue tardivamente, em apuros, sem sua tripulação, isto é, como um “Ninguém”, identidade forjada pelo próprio Ulisses para poder se vingar do gigante, cujo desejo de vingança agora, implorado a Posêidon, é exatamente essa:

Que Ulisses não possa voltar ao país de Ítaca sem ter padecido mil sofrimentos, sem que todos os seus companheiros morram, sem que seu navio afunde e o deixe só, perdido e naufrago. Porém, se caso Ulisses conseguir escapar, que volte como um estrangeiro, num navio estrangeiro, e não como o navegante esperado que regressa à sua terra em seu próprio barco (Vernant, 2000, p. 106).

O mar escuro sobre o qual Ulisses tanto velejou, sofreu e naufragou é uma bela metáfora do escuro no qual ele – Ulisses, lançou Polifemo no breu de sua cegueira ou, em outras palavras, “por ter cegado Polifemo e tê-lo atirado na noite, Ulisses vai se ver no caminho de tudo o que é noturno, escuro e sinistro” (Vernant, 2000, p. 106), circunstância

essa determinante a ponto de todo esse sofrimento experimentado pelo caminho constar nos versos inaugurais da *Odisseia*, donde se pode extrair: “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, / depois que de Troia destruída a cidade sagrada / [...] e foram muitos no mar / os sofrimentos por que passou para salvar a vida” (Homero, Canto 1, v. 1-6). Nesse sentido e atento à importância dos versos acima transcritos, o helenista e tradutor português da *Odisseia*, Frederico Lourenço, anotou que:

A primeira palavra do poema (em grego) é “homem”. Desde o primeiro verso somos convidados a nos identificar com “o homem astuto que muito sofreu”, a ver nele a própria consubstanciação da inteligência humana (aqui referida por meio da ideia de “astúcia”) e da vocação do ser humano para o infinito sofrimento (Lourenço, 2018, p. 96).

A figura de Ulisses surge assim como arquétipo da essência do próprio homem que em seu périplo existencial é desafiado a sobreviver ante às adversidades da vida. Nesse ponto, como já se interpretou, Ulisses é um herói mais próximo do humano, especialmente se comparado ao irado Aquiles ou ao benévolos Eneias, na medida em que: “Trata-se, portanto, de um herói mais ‘humano’, mais próximo de nós que o colérico e sanguinário Aquiles, ou que o piedoso e cumpridor Eneias. Ulisses mente, mata, sobrevive” (Lourenço, 2018, p. 96).

Certo modo, a condição de sofredor de Ulisses decorre de sua própria condição humana, mas que isso, desse homem perdido, desamparado, estrangeiro e estranho que precisa se defrontar com outros pelo caminho que nem sempre serão hospitaleiros, pois o episódio do herói na gruta de Polifemo nos traz a reflexão da própria alteridade e suas reverberações. Em outras palavras:

O episódio do Ciclope é, nesse contexto, paradigmático, pois Polifemo fere, uma depois da outra, todas as regras de respeito aos deuses e, portanto, aos estrangeiros: ele não sacrifica, ele não faz libações, ele come cru, ele não aceita os suplicantes ou os estrangeiros, amados e protegidos por Zeus, ele não vai, portanto, trocar presentes nem estabelecer alianças (Gagnebin, 2006, p. 20).

Esse outro como mediador das relações humanas pode assumir várias formas no contexto de uma determinada cultura, mas é sobretudo o outro homem, aquele com o qual nos defrontamos, isto é, ficamos de frente, mas que nos é estranho ou estrangeiro, cujo nome ou de onde é sequer sabemos, que nos causa maior desafio, pois é desse encontro de hospitalidade ou hostilidade que algum tipo de troca vai ocorrer e, por que não, um

flagrante do estágio embrionário de uma relação política mais abrangente, para além daqueles primeiros gestos advindos do inesperado encontro.

Enfim, o outro é o outro homem, na sua alteridade radical de estrangeiro que chega de repente, cujo nome não é dito nem conhecido, mas que deve ser acolhido, com quem se pode estabelecer uma aliança através de presentes, embrião de uma organização política mais ampla (Gagnebin, 2006, p. 21).

Nesse ponto a literatura surge como um campo fecundo e problematizador das questões relacionadas à alteridade ou melhor dizendo “alteridades”, na medida em que, para além do outro que de nós se aproxima, a literatura traz ainda para o campo da narrativa, uma espécie muito peculiar de estrangeiro, qual seja, aquele amalgamado no nosso próprio eu, espécie de hóspede hostil que nos confronta, nos confunde e nos desafia, revelando-se à nossa revelia, um eterno inquilino a habitar a complexa morada da nossa subjetividade.

Enfim, se a figura de Ulisses, conforme dito alhures, pode ser lida como o arquétipo do homem que se coloca no epicentro das complexas relações de alteridade, o gigante Polifemo pode ser lido como a alegoria do próprio inconsciente, isto é, o lado estranho e temido do próprio Ulisses, espécie de criatura interna, inquieta e incontrolável que o herói mítico de Tróia não controla, mesmo fazendo uso de sua refinada astúcia.

1.1 O estrangeiro do eu, o eu-estrangeiro: literatura e alteridade

O episódio de Ulisses na gruta do ciclope, com ênfase nas questões de alteridade, evidencia como a literatura, desde há muito tempo, trata das diversas e complexas relações existenciais humanas, colocando o homem no centro de uma roda que gira vertiginosamente na busca de uma possível compreensão a respeito da natureza humana e suas vicissitudes. Não sem razão, o linguista e filósofo Tzvetan Todorov situa a literatura como verdadeira “ciência humana”, ao argumentar que ela nos ensina e mostra os aspectos da condição humana, a exemplo do que outras ciências também o fazem.

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, não há nada de tão complexo) a experiência humana (Todorov, 2012, p. 33).

A tentativa de compreender a experiência humana atribui à literatura seu caráter nitidamente ontológico, isto é, o território da ficção, dentre outras possibilidades, permite ao homem colocar-se no lugar do outro, vivenciando situações para além dos estreitos limites de sua individualidade. Aqui, a obra de arte literária restitui ao homem o importante quinhão relacionado à sua liberdade, uma vez que a literatura é o campo do possível, no qual pode ele – o homem, ser e viver alguma ou todo tipo de situação que a vida real impede ou dificulta. É nessa linha argumentativa que o professor Anatol Rosenfeld defende a necessidade da literatura em primoroso ensaio, afirmando que:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar sua própria função (Rosenfeld, 2009, p. 48).

Em outro instigante ensaio, o crítico literário Antonio Candido amplia o conceito de literatura para tratá-la como toda e qualquer composição de cunho poético, ficcional ou dramático (Candido, 2011) que surge como manifestação de todos os povos, em todas as épocas, pois: “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2011, p. 176).

Nesse ponto é que a literatura, pela via da fabulação, para além da fruição estética proporcionada pela leitura do texto, atua na formação de um sujeito que seja capaz de enxergar e compreender o outro como uma extensão de si mesmo, dotando-nos assim de mais humanidade e compreensão.

Em outros termos, o contato com a literatura expande nossos pensamentos, potencializa nossos afetos para que possamos, revigorados em nossa humanidade, lidar com a complexidade do mundo, no qual, sem dúvidas, inserem-se questões de alteridade, o que, nas palavras do emérito professor John Sutherland, pode ser lido da seguinte forma: “A literatura em sua melhor forma, não simplifica, mas expande nossas mentes e sensibilidades numa medida pela qual podemos lidar melhor com a complexidade [...] Ela nos torna mais humanos” (Sutherland, 2019, p. 14).

Este poder humanizador da literatura, tornando o sujeito mais aberto e perspicaz no manejo com a própria existência e sua exterioridade, parece-nos consenso entre

aqueles que se propõem a pensar a literatura e suas reverberações na vida do homem, pois Candido, a exemplo do pensamento de Sutherland, assevera ainda que: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 2011, p. 182).

A compreensão desse “semelhante”, pela senda da fabulação literária, na forma proposta por Candido, merece ênfase, pois aquele que de mim se avizinha é outro, é estranho e estrangeiro, na mesma medida que me é também parecido, semelhante, familiar. Compreender e enxergar essa tênue linha que margeia territórios tão limítrofes, do eu e do outro, é um desafio que convoca a literatura a proporcionar ao leitor uma experiência para além daquilo que pode ser apreendido na superfície do texto.

O discurso literário nesse particular passa a atuar como um elemento catalizador capaz de ampliar nossa leitura de mundo, fazendo com que o sujeito, perceba o outro não como um mero alguém perdido em sua trajetória de vida, mas como um ser outro fundamental e cúmplice da nossa própria existência, na medida em que sua parcela de alteridade vem ao encontro da incompletude do meu próprio eu. Como ciência, arte ou espécie *sui generis* de conhecimento, a literatura não nos torna apenas mais humanos, mas nos aparelha para melhor conhecer e lidar com tudo aquilo que diz respeito ao humano: “Como o objeto da literatura é a própria condição humana, aquele que a lê e a comprehende se torna, não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (Todorov, 2012, p. 33).

Ainda, na esteira das questões entre literatura e alteridade, a escritora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés, vai nos lembrar de que tantos os escritores filiados à tradição literária, bem como boa parcela daqueles ditos contemporâneos trazem para o campo literário um discurso que não é apenas egóico ou centrado na individualidade narcísica, mas que expressa sentimentos e afetos que também atravessam o outro, o que, por sua vez, não exclui certos questionamentos, destituídos de qualquer pretensão de se produzir uma resposta conclusiva:

Essa prática, que felizmente ainda é de vários escritores contemporâneos, se caracteriza por alguns valores básicos: a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas (Perrone-Moisés, p. 35, 2016).

Percebe-se assim o quanto a literatura pode nos dar, o quanto ela oferece ao nosso imaginário, à nossa emoção, ao prazer estético, os inúmeros modos de expressão, leitura de mundo, manejo e crítica da realidade, o encontro com a palavra e, sobretudo, com o outro. Ao menos é isso “[...] que a grande literatura nos pode dar: ampliação do imaginário, *encontro com o outro* [...] visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada” (Perrone-Moisés, 1998, p. 214, grifo nosso). De fato, a literatura pode muito, em especial “[...] tornar-nos ainda mais próximos dos seres humanos que nos cercam, fazer-nos compreender melhor o mundo e nos ajuda a viver” (Todorov, 2012, p. 32).

Ora, dizer que a literatura pode contribuir para a humanização e a produção de significantes transindividuais é afirmar que o artifício da fabulação, inerente ao homem desde os tempos homéricos, atua diretamente na subjetividade humana. Nesse ponto em particular, o renomado professor de literatura e teoria literária Antoine Compagnon é categórico em afirmar o quanto a literatura forjou a subjetividade do homem moderno, colocando-o como um leitor atravessado por questões de alteridade, um eu surpreso e surpreendido pela notícia de que sua suposta integridade, sua ilusória individualidade, é marcada por um outro, estranho e exterior à morada do eu.

A subjetividade moderna desenvolveu-se com a ajuda da experiência literária, e o leitor é o modelo de homem livre. Atravessando o outro, ele atinge o universal: na experiência do leitor, “a barreira do eu individual, na qual ele era um homem como os outros, ruiu” (Proust), “eu é um outro” (Rimbaud), ou “sou agora impessoal” (Mallarmé) (Compagnon, 2010, p. 36).

A literatura, arena da linguagem e da imaginação, convoca o homem a essa problemática do outro que nos confronta. Em especial, escritores vanguardistas como Mallarmé e Rimbaud, suscitaram no campo literário questões de alteridade que se tornaram imperativas com o advento da modernidade, época em que defrontar-se com o outro, era tão necessário quanto tornar-se um outro, e nessa condição perder-se no torvelinho de um tempo inaugural, moderno e cosmopolita:

O “Eu é um outro” de Rimbaud não era somente a confissão do fantasma psicótico que assedia a poesia. A expressão anuncia o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados (Kristeva, 1994, p. 21).

Na esteira do mesmo pensamento, a escritora Rita Olivieri-Godet (2007) faz menção ao que, no campo literário, ela nomeia de *poética da alteridade*, colocando a literatura na seara privilegiada do estranhamento provocado com o outro, haja vista que: “As narrativas que abraçam a *poética da alteridade* se articulam em torno da possibilidade de nos reconhecer-nos no Outro, de descobrirmos, ao sermos confrontados a modos de alteridade perturbadores, os limites do irreconhecível que está em nós” (Olivieri-Godet, 2007, p. 237).

Dizer do inevitável confronto com “alteridades perturbadoras”, “limites do irreconhecível que está em nós”, implica também em dizer que, conforme antes esboçado, a literatura além de nos colocar frente ao outro – estrangeiro do eu, deflagra ainda uma espécie de mecanismo que nos coloca diante de um outro que também nos habita – o eu-estrangeiro.

Essencial à compreensão da alteridade, na forma acima elaborada pelo viés dos estudos literários, foram os estudos em psicanálise desenvolvidos por Freud no limiar do século XX, cuja descoberta do inconsciente e a existência de um discurso outro hospedado no eu, fez ruir a concepção cartesiana do indivíduo, subvertendo assim uma tradição científica e filosófica que colocava o homem no centro e no controle narcísico de sua própria vida.

Chave de leitura deste eu-estrangeiro, num primeiro momento, reside na construção psicanalítica teorizada por Freud que, num texto datado de 1917 – *Uma dificuldade em psicanálise*, aborda as feridas narcísicas da humanidade, resultantes dos estudos, primeiramente, de Nicolau Copérnico e, em seguida, de Charles Darwin. Se a primeira grande afronta do ser humano foi experimentada no campo da cosmologia, ante o heliocentrismo defendido por Copérnico, a segunda teria sido de ordem biológica com o advento da teoria da evolução das espécies de Darwin.

Porém, a terceira e última ferida narcísica, e talvez a mais sentida de todas elas, seria exatamente aquela de ordem psíquica, culminando com os estudos do próprio Freud e sua descoberta do inconsciente, instância do humano da qual não se tem o controle, não se tem o domínio, nem tampouco a linguagem suficiente para acessá-la e significá-la em absoluto. Em outros termos, essa “ferida narcísica”, nas palavras do escrito e psicanalista Luiz Alfredo Garcia-Roza, pode ser lida como um corte epistemológico na cultura ocidental fundada na soberania da racionalidade e do saber consciente do homem:

O próprio Freud apontou a psicanálise como a terceira grande ferida narcísica sofrida pelo saber ocidental ao produzir um descentramento da razão e da consciência (as outras duas feridas foram as produzidas por Copérnico e por Darwin). Sem dúvida alguma a psicanálise produziu uma derrubada da razão e da consciência do lugar sagrado em que se encontravam. Ao fazer da consciência um mero efeito de superfície do Inconsciente, Freud operou uma inversão do cartesianismo que dificilmente pode ser negada (Garcia-Roza, 2009, p. 20).

Assim, segundo a própria concepção freudiana, a descoberta de que no humano há um hóspede perturbador e tirano – o inconsciente, responsável por pensamentos, impulsos e ações que fogem à inspeção e ao controle do eu, causou na humanidade uma afronta, na medida em que, até então, o homem se sentia soberano em sua própria psique. No entanto, com a descoberta do inconsciente demonstrou-se que:

O eu se sente mal, depara com limites a seu poder em sua própria casa, a psique. De repente surgem pensamentos que não se sabe de onde vêm; tampouco se tem como expulsá-lo. Esses hóspedes desconhecidos parecem até mais poderosos do que os submetidos ao Eu (Freud, 2019, p. 247).

O que Freud diz, de certa forma e numa bela exposição argumentativa, é que, para além da existência de um outro que para nós é estranho, exterior, porém, de nós se avizinha, é que somos estranhos de nós mesmos, constituídos de uma clivagem e estranheza amalgamadas em nossa própria subjetividade.

O homem, antes pensado ou imaginado como indivíduo íntegro e inteiro é, na realidade, regido por algo (o inconsciente) que ao mesmo tempo lhe é estranho e familiar, premissa psicanalítica essa que mereceu apurada leitura de Kristeva (1994), ao tecer considerações a respeito do impacto do pensamento freudiano no limiar do século XX, isto é:

Com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde o seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma *alteridade* ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do *mesmo*. A partir de então, o estrangeiro não é nem uma raça, nem uma nação [...]. Inquietante, o estrangeiro está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos (Kristeva, 1994, p. 190).

Freud amplia assim a noção de estrangeiro ou estranho, ao trazer tal figura para o âmbito da própria psique humana. O homem, seria interpretado e regido a partir de então,

segundo essa concepção psicanalítica, por forças antagônica, conscientes e inconscientes, com reflexo nas ambivalências dos afetos, nos quais o ímpeto de controle do eu vê-se afrontado por um hóspede – um eu-estrangeiro, que não se curva à cega tirania do ego:

Isso porque, ao apontar as ideias súbitas e os impulsos involuntários como hóspedes alienígenas que mostravam não ser o eu legítimo dono de sua própria casa, Freud ([1917] 2010) acabaria também por tornar mais claro o estatuto do estrangeiro como uma parte considerável do psiquismo que, mesmo alijada da consciência, promoveria um embate entre duas forças distintas dentro de um mesmo sujeito. Eis aí, portanto, o sujeito do inconsciente ou se, preferirmos, o próprio sujeito da psicanálise (Souza, 2015, p. 76).

Freud prossegue e pontua: “O que é mental, em você, não coincide com o que lhe é consciente” (Freud, 2019, p. 250), concluindo adiante que a psicanálise tem a ensinar ao eu, na medida em que não possuímos o domínio de nossa sexualidade, bem como pelo fato de que os processos mentais são inconscientes, acessíveis ao eu de modo incompleto, opaco, obtuso. Resta ao sujeito à compreensão forjada por Freud, cuja síntese resultou numa instigante metáfora já esboçada anteriormente, qual seja, a de que o homem não é soberano nem senhor de sua própria morada. Há um outro, um estranho, um estrangeiro que nela coabita e reina:

Isso a psicanálise quis ensinar ao Eu. Mas esses dois esclarecimentos, de que a vida instintual da sexualidade não pode ser inteiramente domada em nós, e de que os processos mentais são inconscientes em si e apenas acessíveis e submetidos ao Eu através de uma percepção incompleta e suspeita, equivalem a afirmação de que o *Eu não é senhor em sua própria casa* (Freud, 2019, p. 250-251).

O eu-estrangeiro é essa pavorosa, porém necessária, constatação elaborada por Freud de que nossa identidade, assim como nossa fala, são forjadas por elementos estranhos e exteriores ao próprio eu, ou seja, nossa constituição subjetiva é atravessada por um outro, assim como um outro pode também ser ouvido em nosso discurso. Não estamos sozinhos em nossa própria casa, território esse também alheio, na medida em que nele há um estrangeiro ancorado: “Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia” (Kristeva, 1994, p. 9).

Se por um lado a literatura, pela via da fabulação e da leitura, permite ao homem uma experiência ontológica atravessada por implicações de alteridade, por outro, isto é,

pela perspectiva da psicanálise freudiana, essa experiência com o outro implica necessariamente um encontro com o estrangeiro e também com o inconsciente, ou seja, é esse “outro de si”, nas palavras do professor e psicanalista Luiz Cláudio Figueiredo: “O encontro com a alteridade é sempre condicionado por essas duas figuras – o estrangeiro e o inconsciente como ‘outro de si’ – e sobre ambas incide” (Figueiredo, 2015, s/p).

Por outro lado, se em Homero, o episódio de Ulisses na gruta do ciclope nos faz pensar na alteridade mediada pelo outro que de nós se aproxima e nos desafia, a literatura moderna, a exemplo do lapidar aforismo rimbaudiano “eu é um outro”, passa a discutir esse outro que em nós faz morada, o que, num segundo momento, foi objeto de profunda teorização psicanalítica.

Herdeira de toda essa tradição, que vai das clássicas epopeias de Homero, passa pela poética subversiva de Rimbaud e culmina nos estudos psicanalíticos inaugurados no limiar do século XX, a literatura contemporânea é campo profícuo na qual a discussão existencial do homem e as inúmeras alteridades que o atravessam potencializam os arranjos de linguagem que perfazem tanto a narrativa em prosa, quanto aquela forjada em poesia.

Tendo seu “fim” ou sua “morte” anunciada por algumas vozes no início do século XX, a literatura não se findou, nem tampouco agonizou, do modo como proclamaram alguns. Ela sobreviveu numa constante movência de estilos e infinitas possibilidades narrativas, chegando à contemporaneidade mais viva, rica e surpreendente do que nunca. Em outras palavras, depois de um fim anunciado, temos a continuidade de uma arte, cuja poética se renova, alimentando-se da fome e do estranhamento humanos de narrar a si e o outro.

1.2 Depois do fim: a literatura na contemporaneidade

Ao discutir a lista dos grandes escritores da literatura ocidental e ao se perguntar o porquê de alguns escritores e escritoras serem considerados “grandes” por relevante parte da crítica literária de uma determinada época, a professora Leyla Perrone-Moisés, no último capítulo de seu livro intitulado *Altas literaturas* (1998) trata especificamente daquilo que ela própria intitulou “A modernidade em ruínas”, ao tratar da problemática transição entre esses dois períodos históricos, a modernidade e a pós-modernidade.

O ponto nevrálgico dessa celeuma é a indefinição, ou seja, a dificuldade ou impossibilidade de se eleger um marco preciso ou data exata para se deflagrar o início e

o fim desses dois períodos, havendo inúmeras teses e teorias, inclusive contraditórias, a respeito do começo de uma era e o término da outra. Com refinada ironia a ensaísta assevera acerca dessa matéria na qual “[...] reina aí muita confusão, que não cabe aqui discutir em termos gerais, levando mais água turva para um moinho teórico que já moeu muitas páginas sem dar muito trigo” (Perrone-Moisés, 1998, p. 183).

De qualquer modo, os parágrafos introdutórios a respeito das ruínas da modernidade, nos oferecem uma boa síntese a respeito desse malogrado moinho teórico e o quanto ele girou impulsionado pelas diversas teorias, de inúmeros pensadores, que se propuseram a teorizar a respeito da modernidade e seu fim, de modo a conferir-lhe um “pós” ou, ainda, uma certa qualificação “tardia”, como preferem outros.

O que se percebe é a eleição de parâmetros e critérios distintos na concepção de cada ideia, sendo todos praticamente plausíveis e defensáveis em seus argumentos. É a própria Leyla Perrone-Moisés que vai nos oferecer, de alguma forma, uma rota possível e navegável em águas tão escuras e agitadas, a começar pela noção da própria modernidade “[...] para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje” (Perrone-Moisés, 1998, p. 180).

Ainda que esse “talvez” possa denotar certa dúvida ou imprecisão quanto ao período a que chamamos modernidade, a dissidência maior nos parece, no entanto, residir exatamente na colocação do prefixo “pós” a esse termo (modernidade), especialmente, quando o intuito se destina a evidenciar um “posterior” que se opõe a uma fase “anterior”, com ela se antagonizando, necessariamente. Aqui começa um torvelinho de ideias, conceitos e teorias sem fim ou em outras palavras: “Vista historicamente, a pós-modernidade, como parece indicar a partícula *pós*, seria o movimento estético que veio depois da modernidade e a ela se opõe. Começam aí as contradições e dificuldades conceituais” (Perrone-Moisés, 1998, p. 180).

De fato, a concepção do início e do fim da pós-modernidade pode ainda se agravar pelo fato dela – a pós-modernidade, não se diferenciar tanto assim da modernidade. O que teria ocorrido nesse “pós”, cogitam alguns, teria sido uma potencialização, um acirramento daquelas características então vigentes nas artes e, sobretudo, na literatura, com o advento da modernidade, o que autoriza a defesa da tese, segundo a qual: “A pós-modernidade pode ser vista como apenas mais uma etapa da modernidade, convalescença para uns, doença senil da modernidade para outros” (Perrone-Moisés, 1998, p. 189).

Ao que tudo indica, o melhor caminho a ser seguido, e a ele nos filiamos, é a eleição de uma teoria, ou melhor ainda, a busca de um ponto de consenso entre tantas

teorias, a nos guiar, conforme já dito anteriormente, numa rota possível nesse revolto mar de tempestuosas ideias que, para alguns, começa com as teorizações de Nietzsche, ainda em fins do século XIX.

No entanto, com escólio nas pesquisas de Perrone-Moisés (1998), entendemos plausível o entendimento segundo o qual a “pós-modernidade” ou “modernidade tardia”, no campo das artes e em especial na literatura, tem seu início com o término da segunda guerra mundial e se estende até os dias de hoje, numa constante movência de estéticas e pluralidade de narrativas, cujo mapeamento torna-se um árduo trabalho, quando não impossível. Nesse ponto, tanto a síntese dessas ideias, quanto o ponto de consenso sugerido por Leyla Perrone-Moisés são primorosos e merecem a exata transcrição.

Considerada como um ‘movimento’ estético e filosófico, a pós-modernidade começou no fim do século XIX (com Nietzsche, para Vattimo), no fim dos anos 50 (para Lyotard, Foster e outros), nos anos 60 (para Jameson), “em algum ponto entre 1968 e 1972” (para Harvey) etc. Há, entretanto, um certo consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do ‘pós-estruturalismo’ francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos (Perrone-Moisés, 1998, p. 181).

Fato é que toda a discussão em torno da concepção da pós-modernidade e delimitação de seu marco na história do homem, nos remete também a pensar a contemporaneidade, o que mereceu do filósofo italiano Giorgio Agamben, em sua obra *O que é o contemporâneo?* o resgate do pensamento de Nietzsche, através de um preciso recorte conceitual lapidado por Roland Barthes, em seus cursos no Collège de France, isto é: “O contemporâneo é o intempestivo” (Agamben, 2009, p. 58).

Para o filósofo italiano o verdadeiramente contemporâneo é, precipuamente, aquele fora do seu tempo, ou melhor dizendo, aquele que não apresenta exata coincidência com este, nem tampouco apresenta-se adequado às suas pretensões “[...] é, portanto, nesse sentido, inatural; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo” (Agamben, 2009, p. 58-59).

Tão importante quanto as noções acima gizadas, é a abordagem da literatura no panorama contemporâneo, a partir de sua contextualização com um ponto imprescindível dessa mesma época que surge como uma espécie de bússola e também de antecedente histórico e epistemológico para a melhor compreensão da produção literária dos últimos

tempos, ou seja, o anúncio de vários “fins” ou “mortes”, proclamadas logo no início do século XX, sob o principal fundamento de que as grandes obras e os grandes escritores, enfim, a chamada “alta literatura”, não floresceria no novo milênio: “O fim do século XX, coincidindo com o fim de um milênio, viu o anúncio de muitos “fins”: fim do Homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte [...]” (Perrone-Moisés, 2016, p. 17).

O que se viu, no entanto, não fora a consumação desses “fins” que muitos anunciaram num tom extremado e apocalíptico. De fato, aquelas mortes então anunciadas eram, na realidade, presságio de mutações típicas da mudança dos tempos, metamorfoses essas que a literatura, assim como boa parte da arte ocidental, por óbvio, teve que experimentar com o advento do século XX, pois: “Felizmente, nenhum desses ‘fins’, até agora se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações. A literatura não escapou às mutações da virada [...]” (Perrone-Moisés, 2016, p. 17).

De modo mais específico ainda, quando se fala do “fim da literatura”, temos que ter em mente que “[...] trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade” (Perrone-Moisés, 2016, p. 25). Entenda-se: é o fim da literatura produzida numa fase da modernidade, período este hoje também ultrapassado com o advento da pós-modernidade ou modernidade tardia, como preferem outros.

Sabe-se assim o quanto o século XIX e as primeiras décadas do século XX foram períodos pródigos em grandes escritores e escritoras, com uma vasta publicação de obras notáveis, hoje consideradas canônicas, ainda que não de modo consensual, por parte da crítica e leitores especializados, uma vez que esse consenso em torno do cânone fora enfraquecido, impulsionado por um movimento revisionista, especialmente em fins do século XX, pois:

No decorrer do século XX, o cânone modernista alcançou certo consenso entre especialistas de literatura e leitores “bem informados”. Neste fim de século, esse consenso está enfraquecido. É inegável que algo mudou, no gosto que preside à produção e à leitura dos textos literários. Essa mudança que, como tal, tende a contrariar o status quo anterior, recebeu o nome de pós-modernidade e tem repercussão no cânone literário (Perrone-Moisés, 1998, p. 175).

Fato é que no século XIX, em especial, a literatura teria alcançado o auge se seu reconhecimento social, sendo que “os poetas foram então considerados demiurgos e

profetas, e as nações (recém-criadas) os assumiram como porta-vozes” (Perrone-Moisés, 2016, p. 9).

Exemplares desse fecundo período que abrange boa parte do século XIX, senão quase ele todo, e os primórdios do século XX são escritoras e escritores, como Marcel Proust, Kafka, Rimbaud, Dostoievski, Mallarmé, Goethe, Machado de Assis, Miguel de Cervantes, Gustave Flaubert, Anna Akhmátova, Fernando Pessoa, Virgínia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield e Clarice Lispector, apenas para citar alguns e algumas. São esses, exemplos de alguns escritores e escritoras, protagonistas da chamada “alta literatura” que agora assombraram a produção literária contemporânea e sobre ela lança o espectro da alta modernidade:

A literatura de ficção da modernidade tardia é assombrada pelo espectro da alta modernidade. Qualificada de “pós-moderna”, ela carrega esse “pós” como um fardo do qual deseja se livrar, mas que a condiciona de maneira persistente. As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescrita, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado (Perrone-Moisés, 2016, p. 149).

A consequência de todo esse panorama, sem dúvidas, é a produção de uma literatura outra, atingida pela mutação das transformações históricas e culturais, o que não exclui certa melancolia ou porque não um luto estético implacável pelo qual passam os escritores que surgiram na modernidade tardia e nessa condição figuram como herdeiros daquelas grandes obras que culminaram na “alta literatura”, legado esse que hoje resulta também num “[...] sentimento de existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas *tardia*” (Perrone-Moisés, 2016, p. 149).

A emblemática escritora Virgínia Woolf, ícone do modernismo da literatura inglesa, citada acima como um desses espectros da alta modernidade que ronda a produção literária contemporânea, em visionário ensaio intitulado *Poesia, ficção e o futuro*, publicado em 1927, ao tratar da ficção em prosa mais especificamente, faz uma acertada previsão quanto ao futuro do gênero romanesco, ou seja, a necessidade de se inventar um novo nome para essa espécie de “canibal” que já mordeu, mastigou e deglutiou inúmeras outras formas de arte. No futuro, isto é, na contemporaneidade, o romance para Virgínia Woolf, seria algo da ordem do inominável, porém, com muitas características de poesia:

O romance, esse canibal, que já devorou tantas formas de arte, terá então devorado muitas outras. Seremos forçados a inventar novos nomes para os diferentes livros que se disfarçam sob esse único rótulo. E é bem possível que venha a haver algum, em meio aos chamados romances, que dificilmente saberemos como batizar. Ele será escrito em prosa que há de ter muitas características de poesia (Woolf, 2014, p. 215).

A tese de Woolf não se mostra desarrazoada, pois a crítica especializada é categórica ao afirmar que “[...] se há algo indiscutivelmente novo na produção literária atual, é a mistura de gêneros, ou sua indefinição” (Perrone-Moisés, 2016, p. 12), o que, por outro lado evidencia que, realmente, a literatura não morreu. Numa linha cronológica, pode-se afirmar que certos traços característicos do romantismo, manifestaram-se também, de modo potencializado nas vanguardas do século XX, culminando agora nessa constelação de hibridismos e fragmentações de uma estética que lança suas raízes no romantismo e hoje surge em espécies inomináveis, exóticas e inclassificáveis:

Revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência e assunção do efêmero e do transitório, fragmentação, autoteorização, autoquestionamento e autodissolução das artes – são propostas que, modificadas mas não abandonadas, partem do *Athenaeum*, atravessam o primeiro e o segundo romantismos, manifestam-se nas vanguardas do século XX, e atingem a sua consequência lógica (talvez terminal) na chamada pós-modernidade (Perrone-Moisés, 1998, p. 189).

Como se vê, a literatura resiste, porém, mutante, assumindo outras formas de si mesma (é ainda literatura, porém, “uma outra”), dando provas de sua indiscutível vitalidade, em suas mais diversas manifestações, pois como ironicamente já se afirmou: “E a literatura atual, em suas variadas vertentes, mostra que o cadáver está bem vivo” (Perrone-Moisés, 2016, p. 26).

Essa “mistura de gêneros”, “variadas vertentes” (Perrone-Moisés) ou ainda esse algo difícil de “sabermos como batizar” (Virgínia Woolf), que inflama a indefinição e a fluidez da literatura e seus gêneros textuais na contemporaneidade, pode também ser interpretada como “frutos estranhos”, nessa feliz expressão da pesquisadora Florencia Garramuño (2014), cuja obra que aborda a inespecificidade na estética contemporânea, traz título homônimo.

Esses então chamados “frutos estranhos” são espécies que brotam em abundância nesse vasto e fértil pomar da contemporaneidade, seara onde predomina a inespecificidade do labor artístico, na medida em que esses frutos tão exóticos, colhidos

no campo das artes em geral e no território da literatura, em especial, são destituídos de características que os tornam “próprios” de uma única espécie, ou ainda, os fazem com que não se tornem rígidos e imutáveis a cada safra, destituindo-os assim de qualquer ideia de “pertencimento” a este ou àquele gênero, em específico.

A abordagem de Garramuño, num primeiro momento, é abrangente, de modo a abranger a arte contemporânea no geral, com ênfase na multiplicidade de seus suportes, tornando-as híbridas, impuras, enfim, estranhas, linha argumentativa essa que também nos oferece um norte para pensar a literatura produzida desde os fins da segunda grande guerra, até os dias de hoje.

A expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido de idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido de próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra (Garramuño, 2014, p. 85).

A mesma autora vai dar ênfase ao que ela chama de “expansão das linguagens” (Garramuño, 2014), o que no nosso entendimento funciona como chave de leitura para as obras de arte, no geral, produzidas na contemporaneidade, na medida em que o esgarçamento dessas linguagens artísticas “[...] desdobra os muros e barreiras de contenção” (Garramuño, 2014, p. 15) de gêneros específicos, tornando-os impuros, híbridos, não raro inclassificáveis.

Nada tão novo e inédito assim, ainda que notória a potencialização dessas características acima destacadas nos últimos tempos, uma vez que, a pós-modernidade foi (é ou está sendo) um período fortemente marcado pelas cicatrizes da fragmentação, indeterminismo, heterogeneidade e experimentação da linguagem, herança oriunda, num primeiro momento, das vanguardas em voga no início do século XX:

De modo geral, os traços pós-modernos são considerados os seguintes: heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados como ‘totalitários’) abandono das utopias artísticas e políticas (Perrone-Moisés, 1998, p. 182-183).

Soma-se a toda revolução vanguardista a produção de certos escritores, hoje canônicos, porém malditos e, de algum modo, marginalizados em suas épocas, a exemplo

do que ocorreu explicitamente com Mallarmé e de modo menos contundente com James Joyce (considerada pornográfica, a publicação de *Ulysses* (1922), fora proibida na Inglaterra, num primeiro momento).

Todas essas circunstâncias e características acima arroladas por Perrone-Moisés, (1998), recebem as mais diversas leituras, a fim de sublinhar, por exemplo, no campo literário uma “intensa porosidade de fronteiras” (Garramuño, 2014, p. 16), colocando assim em questão a ideia da especificidade do gênero ou a noção de pertencimento da obra como um todo, uma vez que: “Livros de poesia incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso à prosa e que, em movimentos quase obscenos – no sentido mais literal – elaboram a dor de uma perda familiar [...]” (Garramuño, 2014, p. 16).

Instabilidade – parece ser a essa a palavra-chave desencadeada por esse novo ou pelo menos renovado processo de escrita que se esquiva, dribla e mimetiza um atual arranjo para a composição textual, seja da prosa, seja da poesia, culminando não raro, na quebra da sintaxe, compondo uma gramática do *non sense* ou ainda: “É como se, na retirada do sentido dessa mescla e fusão, o sem-sentido do mundo passasse para a arte” (Garramuño, 2014, p. 16).

Essa completa instabilidade e deslocamento, colocando o texto e a produção de seu sentido em contínua fluidez irá produzir na contemporaneidade uma “literatura fora de si”, ou seja, uma literatura produzida nas últimas décadas que dá ênfase ao “[...] transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos de 1960” (Garramuño, 2014, p. 33).

A literatura do hoje, aquela que sobreviveu aos brados de seu fim nos primórdios do século XX, seria a produção de um discurso descentralizado e perfurado em seus elementos estruturais que não sustenta especificidade ou propriedade suficientes a compartimentá-la neste ou naquele gênero, de modo definitivo e acabado, como o fazia a tradição.

Mais do que nunca, há um campo de força que coloca a literatura fora de si, num constante movimento de transformação estético e estímulo de sobrevivência, ainda que fora ou à margem de um território onde, alguma vez já esteve e, dificilmente, retornará:

Talvez não seja necessário reter a categoria de campo para pensar a literatura contemporânea fora de si, atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para a definição

dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma (Garramuño, 2014, p. 44).

Enfim, há algo de inespecífico nas artes, há algo de estranho na produção romanesca contemporânea, assim como há algo de exótico na lírica produzida nos últimos tempos, o que não impede de identificá-los como prosa ou poesia, porém, um “outro” tipo de prosa ou poesia, causando visível deslocamento e desconforto desses gêneros, impedindo que sobre eles recaia uma catalogação específica que os determine como tais, a exemplo do que vinha sendo feito até certo tempo pela tradição.

De fato, como bem elaborado por Perrone-Moisés, a modernidade ruiu e sob os escombros desse “pós”, a que hoje também chamamos contemporaneidade, muita coisa de outrora renovou-se e de modo diferente brotou, ramificando-se numa densa flora tropical, de frutos estranhos e espécies exuberantes, a que também chamamos “literatura contemporânea”, aquela que vicejou no “pós” ou continuou viva e se revigora mesmo depois do seu aclamado “fim”.

É justamente na confluência desse contexto que surge a literatura intempestiva ou pós-moderna de Wesley Peres, o qual percebe seu tempo jogando com as palavras num tabuleiro atemporal que permite uma movência que desloca sua escrita entre um agora e um anacronismo necessário a todo aquele que pertence verdadeiramente à sua época.

1.3 As pequenas mortes de uma voz que ecoa em seus (des)pedaços: a literatura cancerígena de Wesley Peres

É nesse contexto de produção literária pós-moderna, no qual muita coisa ruiu e tantas outras despontaram e ainda brotam, que surgem as obras mais recentes do escritor goiano Wesley Peres que, no ano de 2013 publicou seu romance (ou ao menos assim é catalogado) intitulado *As Pequenas Mortes* e, após um lapso de seis anos, no ano de 2019, publicou seu livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada*, ambos eleitos para leitura e alguns apontamentos na presente pesquisa de doutorado.

Se a literatura do “pós” é essa literatura desconfiada da linguagem e de seu potencial de representação, a literatura de Wesley Peres, especialmente aquela extraída de seu romance, filia-se explicitamente aos contornos dessa ideia, ou seja, do fracasso da literatura enquanto forma de representação absoluta da vida e da realidade, momento em que a obra ficcional acaba tecendo uma autoteorização sobre o próprio fazer literário ou melhor, das impossibilidades que atravessam o ofício da escrita.

Identifica-se aqui nesse ponto a metaliteratura, a autoteorização e os autoquestionamentos acima apontados pela crítica literária Leyla Perrone-Moisés (1998), o que levou ainda a docente e escritora Tânia Rivera, ao redigir a orelha do livro *As pequenas mortes*, afirmar que: “Este romance tem, a bem dizer, ossatura híbrida: ficção e teoria” (Rivera, 2013, s/p).

No entanto, seja na narrativa em prosa, seja no livro de poemas, o que se denota é a existência de uma voz que tenta testemunhar esse impossível, esse algo que, muito embora íntimo, inquietante e estranho, reluta em ser dito no bojo de um discurso dotado de significação plena ou de fácil compreensão. É a literatura hermética ou exigente, aquela que não dá moleza para o leitor, também denunciada por Perrone-Moisés (2016).

Tanto Felipe Werle – narrador protagonista do romance, quanto a voz lírica que agoniza nos poemas, são expressões emblemáticas da vida humana, são “personagens” que trazem até o leitor aspectos cingidos ao trágico e ao sublime do mundo, tocando ainda em questões demoníacas, cotidianas, grotescas ou ainda luminosas do homem e seu entorno existencial.

Ora, mas falar desse impossível requer uma personagem ou ao menos uma voz que a singularize e a ela dê eco, e tal feito apenas se torna possível na medida em que exista um trabalho de elaboração de linguagem – “uma composição verbal”, que dê conta dessa impossibilidade de uma narrativa, espécie de cava existencial no qual o sujeito se sente confinado, sozinho e mudo.

A verdade da ficção assegura assim ao homem a veracidade daquilo que, se fosse dito fora da literatura, não teria aspecto de certa realidade e desse modo, não seria verossímil. “Se as coisas *impossíveis* podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade” (Rosenfeld, 2009, p. 78).

A linguagem assim nos foi dada porque algo em nós, de modo mítico e primordial nos foi tirado, perfurando na subjetividade do homem uma espécie de falta, buraco no fundo do qual se agoniza uma vontade humana de dizer e representar a vida. Sem esse furo, sem esse vazio existencial, a necessidade do homem pela palavra, sua ânsia de nomeação, fabulação e narrativa do mundo, não o teria acompanhado desde Homero, desde antes de Homero, até essa literatura do hoje, estranha e fora de si, pois precisa romper com os limites da linguagem para produzir mais e outras linguagens.

Ainda que considerada em seus estreitos limites, a linguagem continua sendo, e por isso a literatura continua viva em suas inúmeras mutações, uma forma privilegiada de testemunhar o não dito, pois o sentido da narrativa é dar ao homem aquilo que a vida, na imensurável trama de sua incoerência não foi capaz de nos dar, de nos dizer, enfim: “[...] a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida” (Rosenfeld, 2009, p. 76).

Ao se indagar a respeito da morte do romance, mais especificamente daquilo que pode dizer o romance que não se possa dizer de outra forma, o escritor Carlos Fuentes parte da premissa de que o autor de romances se depara com o “território do não-escrito” (Fuentes, 2007, p. 14), o qual, na visão do referido autor é bem mais abrangente, infinitamente maior que o território daquilo que foi escrito.

As artes de um modo geral e a literatura de um modo particular, seria dotada de uma capacidade única de nos ensinar exatamente o que não sabemos, na medida em que tanto o artista, quanto o escritor, tampouco sabem:

A sua aventura [dos escritores] é saber dizer o que ignoram. A imaginação é o nome do conhecimento na literatura e na arte. Quem só acumula dados veristas jamais nos poderá mostrar, como Cervantes ou como Kafka, a realidade não-visível e, porém, tão real como a árvore, a máquina, o corpo” (Fuentes, 2007, p. 18).

Linguagem e imaginação, dirá o mesmo autor, são as exigências de um escritor para movimentar a roda da escrita, sendo o romance a forma privilegiada para se dizer o porvir, pois voltado a desvendar aquilo que ainda não fora dito, uma vez que o romance, ao mesmo tempo que movente e poroso, absorveria os inúmeros modos de narrativa: “Forma mutante, permeável e nômade, o deslocamento é consubstancial à narrativa, de Odisseu a D. Quixote e a Lolita” (Fuentes, 2007, p. 18).

As “coisas do impossível” que para Rosenfeld assumem verossimilhança no bojo do texto literário, no qual labora-se por uma coerência maior do que aquela nem sempre encontrada na contingência do mundo, torna-se “realidade invisível” nas palavras de Fuentes, para o qual o romance é uma constante busca de algo que anseia e espera para ser dito.

Esse “algo” buscado pela ficção, nada mais é do que essa realidade fugidia e caótica, que no romance contemporâneo assume a característica de uma consciência e assunção do efêmero (Perrone-Moisés, 1998), exatamente como aquela experimentada pelo protagonista do romance *As pequenas mortes* – Felipe Werle, cuja transitoriedade do seu cotidiano é administrado em pequenas mortes:

O romance é uma busca verbal do que espera para ser escrito. Mas não só o que diz respeito a uma realidade quantificável, mensurável, conhecida, visível, mas sobretudo o que diz respeito a uma realidade invisível, fugidia, desconhecida, caótica, marginalizada e, amiúde, intolerável, falaz e até desleal (Fuentes, 2007, p. 31).

Fica evidente assim para Fuentes que a busca da literatura, em sua manifestação privilegiada – o romance, consiste no contar mais uma vez, uma segunda história, convocando-se linguagem e imaginação a materializarem-se no texto. Uma busca que leva o leitor ao encontro de seu quinhão de liberdade, quando então torna-se coerente a pergunta: “O que é a liberdade senão a busca inalcançável da liberdade, que só se atualiza na busca dela mesma?” (Fuentes, 2007, p. 33).

Na contemporaneidade, em que quase tudo assume um valor de mercadoria de consumo, numa constante exaltação ao pragmático e ao utilitário, “a literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” (Perrone-Moisés, 2016, p. 37).

Isso talvez explique ou ao menos nos faz pensar o porquê de Felipe Werle, para além dos conselhos de seu analista, escolheu a literatura para tecer suas incompreensões, inventariar suas neuroses, descrever seu apocalipse, poetizar seu corpo e sua sexualidade diante de uma realidade invisível, inapreensível, porém, ainda contaminada pelo Césio-137 que, mesmo tempos depois, precisava ser dita, momento em que a palavra surge como sintoma daquela experiência traumática da infância.

O mesmo pode-se pensar a respeito da voz lírica agônica do livro de poemas, cujo corpo despedaçado pela radiação azul da morte, precisa de todo um repertório de palavras novas, escritas numa outra sintaxe, para testemunhar o horror de algo que ressoa como mortífero, indizível, num constante jogo de sentidos que só se constrói à medida que os versos produzem mais imagens do que significados propriamente ditos. Identifica-se aqui o esgarçamento ou o que Garramuño (2014) tão bem nominou de “expansão das linguagens”, como um necessário e recorrente expediente das artes na contemporaneidade.

“É possível que me compreendam, desde que possuam uma linguagem e um corpo” (Peres, 2013, p. 20), anota em tom solene Felipe Werle em seu diário existencial, porque a linguagem é da ordem do corpo e nele produz ato, pois a linguagem de um corpo que se entrega ao ofício da palavra reverbera no corpo de uma linguagem, fruto de pulsão

e desejo, poética que pode ser observada nessa literatura fora de si, deslocada, vinda depois, mutante, estranha, inominável, “aqui” presente.

Ainda que uma análise mais apurada de conteúdo fique reservada para os próximos capítulos, é possível afirmar, a título introdutório que, de algum modo as obras de autoria de Wesley Peres eleitas para análise e apontamentos nesta pesquisa de doutorado, sofreram as mutações da literatura dos últimos tempos e, por essa razão, admitem uma leitura capaz de nelas identificar várias daquelas características anteriormente elencadas por Perrone-Moisés (1998), em especial: a fragmentação, a colagem, a citação, a ironia, a reescrita, o intertexto, a revolta, a desconfiança dos discursos universais e o abandono das utopias artísticas e políticas.

O surgimento de algumas dessas características na literatura dita contemporânea, pode ser atribuída a autores que, a exemplo do que pode ser percebido e extraído das obras de Wesley Peres, “[...] assimilaram as vanguardas do século XX e desejam, agora, sair da modernidade para encontrar maneiras de dizer mais apropriadas para o século XXI” (Perrone-Moisés, 2016, p. 251), ou seja, buscam uma nova maneira de contar, num cenário pós-moderno, caótico e complexo, cujo enredo (quando existe) fica difícil de ser alinhavado, na medida em que as narrativas parecem ter se esgotado todas numa modernidade agora tardia, cujo apogeu parece não ter sido há tanto tempo assim.

De modo mais específico, tanto o romance, quanto o livro de poemas de Wesley Peres, inserem-se numa vertente atual da literatura brasileira contemporânea que a professora Leyla Perrone-Moisés chama de “literatura exigente”, isto é, aquela que, dada à constituição de seus elementos textuais intrínsecos e o alto manejo e experimentação com a linguagem, tornam sua leitura num verdadeiro esforço de compreensão, ou seja, uma literatura “exigente”, na medida em que não dá “moleza ao leitor”, isto é: “São autores de obras de gêneros inclassificável, misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia. São livros que não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, reflexão [...]” (Perrone-Moisés, 2016, p. 251).

No romance, muitas das características da literatura pós-moderna podem ser verificadas, especialmente a impureza do gênero romanesco, a metaficação, a ironia e a desconfiança de discursos universais, na medida que apresenta um narrador desconfiado de seu próprio eu, dúvida ou descrença essa que erradia para outras questões e outros aspectos de sua vida. A crítica especializada, ao arrolar alguns dos traços que arrebanham certos escritores dessa tendência dita “exigente”, afirma que: “O principal deles é a desconfiança. Desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das

personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade” (Perrone-Moisés, 2016, p. 244).

A desconfiança dos discursos universais abrange ainda o explícito descrédito nas instituições que os representam, aqui incluída a própria literatura, o fazer literário e sua suposta aptidão de mimese de uma realidade cada vez mais fugaz, inapreensível e difícil de ser representada, num verdadeiro abandono das utopias artísticas. Daí porque esses escritores: “Desconfiam da literatura como instituição e repetição de fórmulas [...] Desconfiam da escrita como representação” (Perrone-Moisés, 2016, p. 244).

No que toca ainda à narrativa de ficção, são escritores revoltados, desprovidos de mensagens, descompromissados a uma causa determinada, pois se limitam ao registro do desamparo da espécie humana, seu transtorno pessoal e existencial ou ainda o relato do mundo e o mal-estar da civilização às portas do século XXI. Enfim, são escritores que “[...] também não acreditam na literatura de mensagem, na literatura engajada. Apenas registram com lucidez e desgosto o estado lamentável de nossa ‘civilização’” (Perrone-Moisés, 2016, p. 247).

É exatamente nesse espaço de desconfiança, desamparo e mal-estar existencial que se dão os registros do protagonista do romance *As pequenas mortes*, ou seja, escreve ele em seu diário fragmentado e convulsivo, numa tentativa de ordenar o próprio caos, porque ele é o próprio caos: “Escrevo para ninguém, para mim mesmo, para tentar organizar o caos. Eu sou ou estou o caos” (Peres, 2013, p. 55), culminando num constante movimento de dessacralização e ruína da literatura ou do ofício da própria escrita, aqui reduzida a um ato medíocre, comum, questionável: “Escrevo isso para continuar vivo, enquanto escrevo, vivo, então não parar, apenas o ato, a porra do ato” (Peres, 2013, p. 55).

No livro de poemas, por sua vez, a ênfase se dá no campo da experimentação da linguagem, numa constante desconstrução e reconstrução do verso e sua sintaxe, bem como a recorrência ao intertexto de escritores canônicos, ganhando densidade e corpo a produção de uma lírica que impõe ao leitor, a exemplo do que também ocorre no romance, desafios de leitura e interpretação.

Conforme já se mencionou em linhas anteriores, o fantasma de alguns autores da modernidade, da chamada “alta literatura”, ronda a produção literária do agora e no caso da poesia, por exemplo, há uma vertente que, de certo modo, filia-se ou se mostra herdeira legítima da linguagem elíptica e da versificação engenhosa e intuitiva oriunda de autores como Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound ou a Brecht, apenas para citar alguns.

Em poemas ou romances tradicionais, a preparação tradicional, a preparação especial dos aspectos é bem mais discursivas do que, por, por exemplo, em certos poemas elípticos de Ezra Pound ou do último Brecht, em que a justaposição ou montagem de palavras ou orações, sem nexo lógico, deve, como num ideograma, resultar na síntese intuitiva de uma imagem, graças a participação intensa do leitor no próprio processo de criação (Rosenfeld, 2009, p. 14).

Lado outro, a discursividade na qual se plasma o romance *As pequenas mortes*, é nitidamente permeada por tipos textuais diversos que vão do ensaio em tom filosófico e existencial, passa pela escrita de um convulsivo diário no qual se inventariam obsessões, culminando em trechos de alta voltagem poética, o que nos remete aqui, tanto à tese de Leyla Perrone-Moisés quanto ao hibridismo ou à impureza do gênero romanesco na contemporaneidade, quanto às palavras de Virgínia Woolf que afirmou o quanto o romance, futuramente, seria constituído de uma linguagem com muitas características de poesia.

Fato é que toda essa impureza quanto ao gênero literário, culmina numa narrativa não linear, fragmentada, híbrida, num sucessivo processo de colagem e citação, com evidentes apagamentos dos elementos estruturais da narrativa, em especial do enredo, num nítido e proposital empobrecimento de aspectos diegéticos do romance escrito por Wesley Peres.

Aqui, a descrição cede lugar a uma super valoração de aspectos de linguagem que exploram, sobretudo, o psicológico do personagem, um narrador obsessivo, que narra em primeira pessoa, que tenta se haver com sua sexualidade, seu corpo, a ideia fixa e paranoica de que tem câncer e que vai morrer, ou melhor, que já morreu em razão desse tumor, pois é esse tom que assume sua escrita diária: “Obcecado com a certeza de que teria câncer, de que morreria de câncer, de que já morreu de câncer (Peres, 2019, p. 75).

Sobre esses aspectos, com enfoque na morte, registra-se ainda na produção literária brasileira contemporânea, o fato de que:

A morte é um tema constante em suas obras, não porque ela é o tema humano por excelência, tratado em toda a história da literatura, mas porque, em nosso tempo, ela está presente nos noticiários, nas imagens e até mesmo na recusa em aceitá-la. Nesses escritores, o sentimento de que estamos numa época terminal da humanidade se mistura à reflexão sobre a morte individual (Perrone-Moisés, 2016, p. 249).

A neurose do personagem narrador, mortificado pela paranoia do câncer, rompe os limites da fisicalidade de seu corpo para atingir outros, em especial de suas inúmeras amantes, dentre as quais uma se destaca (Ana) e ainda o corpo do pai (não nominado), já falecido e também odiado pelo protagonista, cumprindo nesse aspecto registrar que: “Entre os mortos e ausentes evocados nessas narrativas, avulta a figura do pai [...] a morte do pai, experimentada na existência ou ficcionalizada, é um Leitmotiv de nossa época” (Perrone-Moisés, 2016, p. 249).

O narrador do livro *As pequenas mortes* é ainda um personagem que circula convulsivamente pelos labirintos de seu “apocalipse de bolso” (Peres, 2013, p. 15), como ele mesmo anota em seu diário, quando, aconselhado pelo seu analista, decide entregar-se ao ofício da escrita, anotando à exaustão todas essas neuroses após sagrar-se vencedor na Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro. Sim, Felipe Werle, 33 anos é um músico que não mais consegue compor, nem orquestrar sua vida, por isso recorre à escrita, à palavra, numa tentativa de sustentar seu gozo, suportar sua dor, a certeza de que tem câncer (ainda não detectado), o odioso afeto pela figura do pai e sua sexualidade exacerbada pelas mulheres.

Nos últimos tempos, tenho me dedicado a três coisas, à margem o meu câncer ainda não comprovado: as mulheres, odiar meu pai, a música. Sou compositor. Venci a Bienal de Música Contemporânea, ano passado, o que me possibilitou comer mais e melhores mulheres, além de odiar meu pai com muita intensidade (Peres, 2013, p. 12).

Em linhas gerais, num voo panorâmico, é o que se pode avistar quando sobrevoamos a superfície da prosa que recobre toda a narrativa do romance *As pequenas mortes*, sendo que toda essa discursividade do romance, amalgamada numa escrita intimista, ensaística e poética, é drenada para o livro de poemas *O corpo de uma voz espedaçada*, o qual, de modo breve e a título introdutório, passa a ser abordado.

Esse livro de poemas, exemplo típico de fruto estranho da literatura produzida na contemporaneidade, pode ser visto como uma poética na qual inexiste uma preocupação com a produção de um sentido lírico imediato advindo do texto (ainda que se tratam de poemas escritos em prosa). O que se percebe é a formação de imagens, a composição de cenas, pela justaposição de palavras, numa linguagem elíptica, com rotas interpretativas possíveis, que desafia a intuição e a imaginação do leitor.

Atenta a esse contexto de produção da lírica na contemporaneidade, umas das maiores autoridades hoje em poesia contemporânea, a escritora e teórica americana

Marjorie Perloff (2013), nos ensina que boa parte da poética produzida em nosso tempo perdeu o que ela chama de “referencialidade”, havendo uma constante recusa de clareza ou transparência que facilitam o sentido ou a interpretação do poema: “[...] trata-se de poesia de não referencialidade programática, as palavras e expressões se recusam a ‘se somar’ de modo a formar qualquer tipo de declaração coerente, que dirá transparente” (Perloff, 2013, p. 34).

Proliferam assim poemas sem títulos ou cujos títulos já podem ser lidos como os versos inaugurais do próprio poema. Cito aqui dois deles que, dado ao emprego da linguagem assumem essa incursão inaugural, constituindo e principiando o próprio poema: “última escansão para neves em sol sólido e só” (Peres, 2019, s/p) e “esta grande flor de carne, o homem” (Peres, 2019, p. 63).

Denota-se ainda, em alguns poemas, a não utilização de letras maiúsculas, o uso do negrito no primeiro verso, supressão de pontuações e acentos, numa constante desconstrução da sintaxe, com inúmeros neologismos, alguns contidos, a partir da simples justaposição de duas palavras como “nessacidade” (Peres, 2019, s/p), outros extremados, infinitamente anelados e complexos, numa junção semântica que costura muitas palavras numa única apenas, tecendo uma espécie de mini conto encapsulado no verso do próprio poema: “goianiazulinscritaluminososanocorpodamulher” (Peres, 2019, s/p).

Uma hipótese a sustentar tamanha inventividade, pode ser explicada pela necessidade da lírica de Wesley Peres reclamar uma nova língua, um novo idioma para dizer (a voz) de um corpo (despedaçado) ou o que dele ainda resta da trágica experiência do acidente radioativo ocorrido com o Césio-137, em Goiânia, nos idos de 1987, o que ainda muito diz sobre a principal temática dos poemas: a morte, aqui iluminada pelo azul do césio – o brilho da morte, o que ainda contaminou toda a concepção editorial do livro, cuja capa, impressão textual e indicação do número de páginas (quando existe) foram cunhadas, todas, em azul.

Percebe-se aqui no tratamento estético dado ao livro de poemas um provocante diálogo ou intertexto semiótico com o protagonista obsessivo do romance *As pequenas mortes* – Felipe Werle, que numa das passagens de seu diário faz a seguinte anotação: “Obcecado pela cor azul, pela palavra Césio” (Peres, 2013, p. 56).

Enquanto na capa do romance apenas metade de um corpo é reproduzido, esmaecido em seu contorno, com nuances de cores fúnebres e apagamentos que vão do preto, cinza e azul, no livro de poemas a capa traz um enorme coração, todo tingido de azul (cor que predomina ainda em toda a concepção da capa).

Figura 3 – Capa do livro *As pequenas mortes*

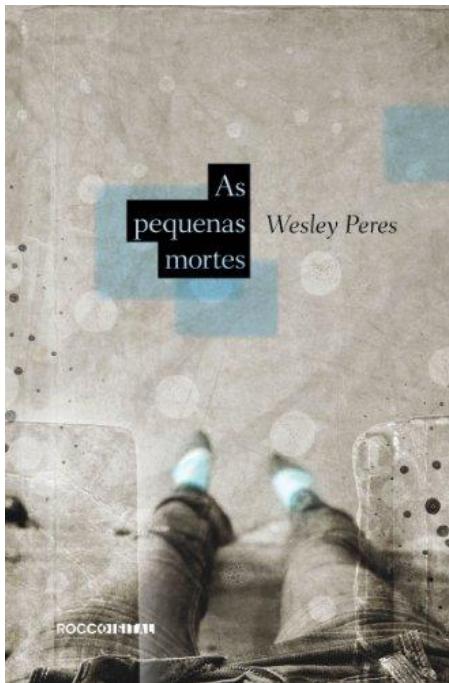
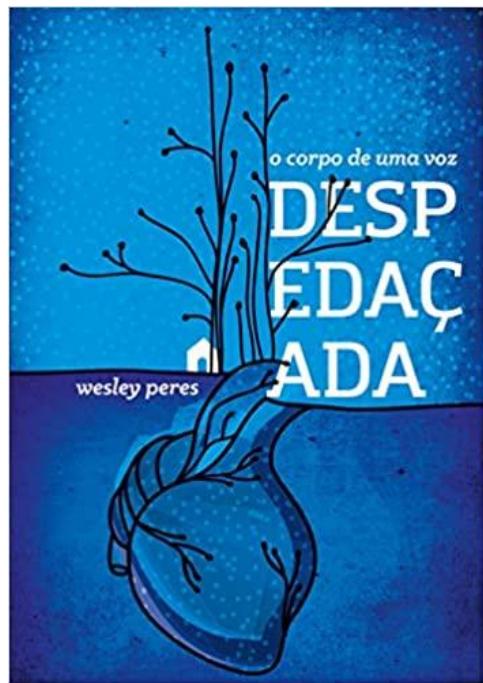
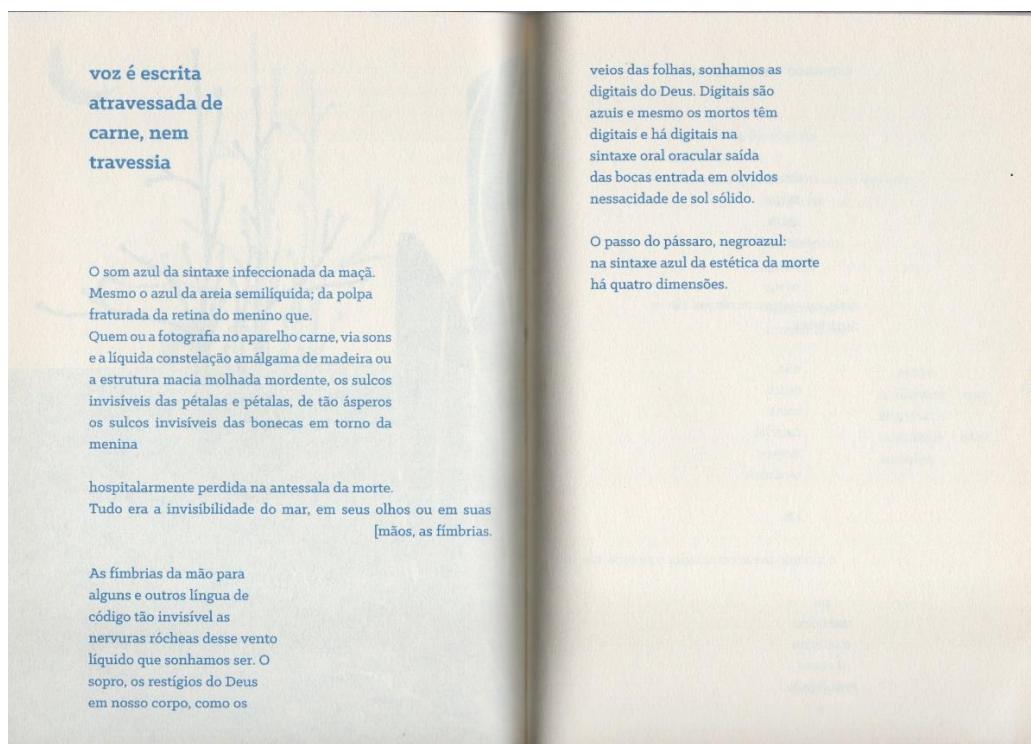


Figura 4 – Capa do livro *O corpo de uma voz despedaçada*



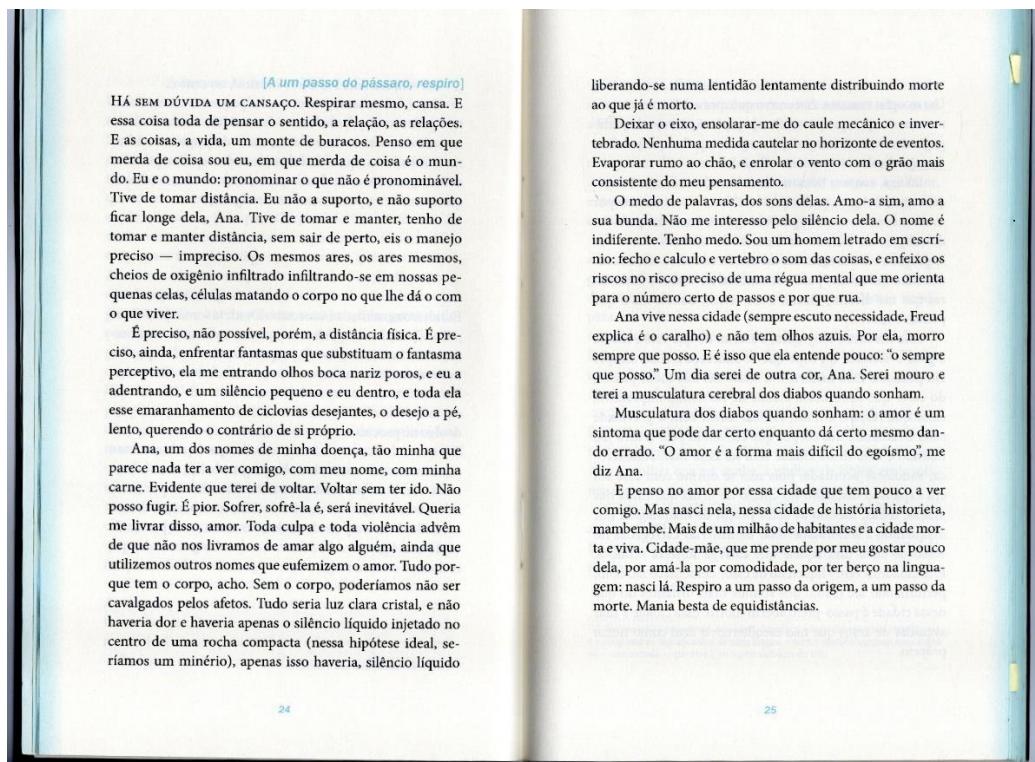
Um coração túrgido, eviscerado, radioativo, enterrado abaixo de uma linha negra que atravessa a capa ao meio; do coração, artérias se convertem em ramificações, rompem aquele subterrâneo azul e despontam como árvores psicodélicas, sob a qual avista-se a fachada de um casebre branco ou talvez um único cômodo que, de forma metafórica e metonímica, como num sonho ou num pesadelo, faz remição à cidade de Goiânia, palco e espaço urbano do então trágico acidente radioativo eclodido em 1987. Abaixo, a reprodução digitalizada de duas páginas do livro de poemas ilustram a predominância do azul que cunharam as palavras contaminadas de célio e morte.

Figura 5 – Interior do livro de poemas



Na realidade, no livro no qual fora publicado o romance também houve um investimento na estética editorial da obra de modo a enaltecer a cor azul, desde pequenos detalhes na capa até uma espécie de fluorescência azul que margeia suas páginas. Os títulos de alguns capítulos (quando existem) também foram impressos em azul, assim como tingidos da mesma cor o interior da capa e da contracapa da obra, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 6 – Margens e título do romance



Importante ressaltar que nesse ponto ambas as obras, de ficção e poesia, se tocam na medida em que a neurose de Felipe Werle com o câncer e, por isso também com a morte, decorre igualmente do acidente radioativo que ele vivenciou na infância e que agora retorna na vida adulta, sintoma e metástase que atinge tanto seu corpo quanto sua escrita, sua linguagem: “Goiânia, 1987, eu Felipe Werle, 12 anos e a certeza de que tenho câncer” (Peres, 2013, p. 10).

Se no romance a fluidez da narrativa se dá ao gosto das neuroses e obsessões confessadas pelo narrador protagonista, no livro de poemas o eu-lírico converte-se em puro corpo, corpo audível, pulsional, lírico e trágico, porque se constitui de despedaços radioativos que agora ressoam em poemas, igualmente fragmentados, azuis, agônicos, decompostos.

E se por acaso coubesse aqui a figura de um narrador, seria aquele, de alguma forma, já identificado na literatura exigente, isto é: “O narrador pode ser apenas uma língua sem corpo” (Perrone-Moisés, 2016, p. 245), o que torna o contexto da obra mais ainda impactante, fruto mais que estranho, modificado em sua genética, seja pelo acidente radioativo, seja pelo próprio estado terminal da modernidade, no qual fora concebido.

Não por acaso, todo esse contexto nos faz lembrar que no livro *As pequenas mortes*, a dedicatória é endereçada a todos os tipos de afeto, “sobretudo os mais

perturbadores” (Peres, 2013, s/p), exatamente porque a literatura de Wesley Peres incomoda e inquieta o leitor do começo ao fim, exigindo dele não apenas a atenção de seus olhos, mas de toda a pulsão de seu corpo, imbuído de todo tipo de afeto (sobretudo os mais perturbadores).

É do leitor que se exige fôlego e resistência para acompanhar o protagonista em sua odisseia pós-moderna que compreende várias ancoragens: seja nos repetidos exames para a detecção de um câncer que ele não tem – ou melhor dizendo, ainda não detectado, seja em suas aventuras amorosas e sexuais, seja em seu constante exercício de odiar o pai, seja em seu ofício de inventariar, de forma exaustiva, repetitiva, porém, solene, todas essas obsessões: “Muitas obsessões. Ana Pai Césio Música no centro [...]” (Peres, 2013, p. 103).

No livro de poemas, por sua vez, atenção se deve às epígrafes: “*aceita essa chaga de nove aberturas que é o corpo, segundo o Bhagavad-Gita. A sabedoria? Sofrer dignamente a humilhação que nos infligem nossos nove buracos*” (Émile Cioran), seguida de outra citação, tão contundente e categórica quanto a primeira: “*O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos, mas o nosso homem decifra com seus ferimentos*” (Franz Kafka).

Epígrafes não são aleatórias. A primeira faz remissão direta ao corpo e seus orifícios (nove). Sofrer dignamente não apenas a existência deles, mas o sofrimento que eles nos acarretam seria um ato de sabedoria, segundo o livro sagrado hindu. O corpo é essa morada, um convite à angústia de sofrer em casa, debaixo do próprio teto, entre as paredes perecíveis e ocas da própria carne. Hóspede primeira, a morte não é uma visita, ela sempre morou, pois morremos desde sempre e o corpo é lugar da morte no homem.

A segunda epígrafe trata da linguagem, mais especificamente da escrita, tomada por Kafka como algo a ser decifrada não pelos olhos, mas pelo sofrimento de quem vive a condição humana, ou seja, lê-se a partir do corpo, da dor deste ser corpo. O sofrimento como chave de interpretação da palavra, em especial do poema que se recusa a dar seu sentido apenas aquele que o vê. É a partir dos ferimentos que se faz a leitura e interpretação do texto, espécie de letramento particular só conferido àquele que tateando as feridas do próprio corpo, os vazios da linguagem, alcança o significado de outro corpo, o corpo do texto.

O azul do pó fluorescente que se desprendeu da cápsula de célio em Goiânia, tornando-se um dos maiores acidentes radioativos do mundo, numa espécie de fulgor tardio deflagrado pela palavra, vem agora iluminar prosa e poesia, num constante embate

de questões existenciais a respeito da vida, da sexualidade, da linguagem, do corpo, da morte, dos afetos, da alteridade e de como a literatura, da qual se desconfia e se ironiza (ainda) pode lidar com tudo-isso.

No romance, certamente mais do que no livro de poema, o acidente do célio 137 é mencionado, descrito e reinventado em exaustivos parágrafos que retornam às circunstâncias do fato traumático, numa espécie de eterno retorno ao evento traumático do qual Felipe Werle parte para contar sua própria história, de vida e morte.

1.4 Goiânia, 1987: um delicado filme de terror

O que não acontece, acontece.

É com essa sentença emblemática, lacônica e contraditória que logo no primeiro parágrafo do livro *As pequenas mortes*, seu narrador, o músico em crise existencial e paranoico Felipe Werle, dá início a sua incursão pela literatura, ou seja, inicia uma atormentada escrita de seu diário pessoal, para contar sua própria história, enredo tramado a partir dos muitos fios narrativos dos quais o acidente do Césio-137 é o principal deles e, ante o caráter paranoico-obsessivo do narrador, a tragédia radioativa é a todo tempo lembrada, repetida, recontada. Deflagra-se a partir daí um exercício de memória e invenção e como numa espécie de susto e desabafo tardio o narrador, solenemente, confessa: “Quase vinte anos depois, custa às pessoas admitirem que o que não acontece, acontece” (Peres, 2013, p. 9).

A narrativa, num evidente fluxo de consciência, retrocede para alcançar o trágico ano de 1987, quando o protagonista tinha 12 anos e, agora, quase vinte anos depois, a certeza de que tem câncer: “Goiânia. 1987, eu Felipe Werle, 12 anos e a certeza de que tenho câncer” (Peres, 2013, p. 10).

No contexto da obra, o tom apocalíptico e escatológico dita o compasso da narrativa em sucessivas tentativas de reconstruir uma Goiânia tomada pelo caos, pelo pânico radioativo e, sobretudo, pela presença da morte que aniquilava a vida de centenas de pessoas, como uma espécie de castigo ou peste divinas: “Pensa-se que a peste é coisa estrangeira, que foices não podem ser azuis” (Peres, 2013, p. 9).

Ao retomar as consequências psicossociais do acidente de Goiânia, o pesquisador Sebastião Benício da Costa Neto e a pesquisadora Suzana Helou compararam o acontecimento com o desastre de Hiroshima e Nagasaki, notadamente no que concerne

aos efeitos psicológicos causados na população que foram contaminadas pelo elemento radioativo:

No que se refere ao acidente radioativo com o Césio-137, ocorrido em Goiânia, em setembro de 1987, a divulgação dos fatos rapidamente adquiriu um grande vulto e alcançou níveis realmente alarmantes. O medo foi-se disseminando para além da normalidade e, sob alguns aspectos, os primeiros efeitos psicológicos se assemelham ao que ocorreu em Hiroshima e Nagasaki, Three Mile Island e em Armero (Costa Neto e Helou, 1995, p. 10).

Para o narrador Felipe Werle, um Deus cruel e sádico é convocado para fazer girar sua industriosa máquina de fazer morrer, sobre uma cidade sitiada pela treva densa e azul do câncer: “Deus dá sabedoria, e a máquina de morrer permanece em seus giros e em sua arte repetida de pulverizar o que está sobre o sol” (Peres, 2013, p. 9).

Uma espécie de hecatombe, um “pequeno imenso holocausto” que se abateu sobre aquela cidade “cu do mundo”, ceifando a vida daqueles que foram ungidos a morrer sob o sol de fogo, um mordorento setembro que para sempre se desdobraria numa fúnebre paisagem diante dos olhos daqueles que, de alguma forma e a exemplo do narrador, sobreviveram: “Os habitantes de Goiânia eram perversos e grandes pecadores diante do Senhor? O certo é que houve um cancro nessa cidade cu do mundo, cancro azul, ainda por cima” (Peres, 2013, p. 9).

Enfim, conclui o narrador: “somos todos parte de um sacrifício” (Peres, 2013, p. 9), rito de morte, cujo cheiro da carne fervilhada pelo câncer era prazerosa e muito agradável ao banquete do Senhor: “Um pequeno imenso holocausto, um sacrifício consumado pelo fogo, um odor agradável ao Senhor [...]. Fomos ungidos, nós, os dessa cidade, ungidos com o doce odor da voz áspera de Deus” (Peres, 2013, p. 9).

Chama a atenção aqui, a ótica do narrador sobre a tragédia do Césio-137, fazendo remissão a um Deus que muito se aproxima daquele de matriz judaico-cristã, em especial o Deus bíblico do antigo testamento, austero e punitivo. Todavia, há também fortes elementos da cultura pagã, na medida em que o narrador associa o *modus operandi* das mortes causadas pelo Césio-137 aos rituais expiatórios da religião grega.

Na Grécia antiga, a depender da divindade cultuada, degolavam-se sobre os altares externos aos templos, animais em oferenda aos deuses olímpicos, degolando-se a vítima, descarnando seus ossos e levando-os, envoltos de gordura e aromatizantes, ao fogo. O farto odor da fumaça resplandecia na atmosfera, elevando-se até o alto, para deleite e

regozijo de Zeus e outros moradores do éter: “Normalmente, trata-se de um sacrifício cruento de tipo alimentar [...] Envoltos em gordura [os ossos], são consumidos pelas chamas com aromatizantes e, sob a forma de fumaça perfumada, elevam-se para o céu, em direção aos deuses” (Vernant, 2000, p. 54).

O cenário de holocausto descrito pelo narrador deve ser lido a partir do caos desencadeado pelo acidente radioativo em Goiânia, haja vista a rapidez com que a contaminação ocorria, aliada às dificuldades dos poderes públicos em dar tratamento adequado às vítimas, das quais muitas foram alojadas no ginásio de esporte da cidade, reservando-se os hospitais àquelas em estado mais grave, gerando aos sobreviventes alto nível de ansiedade e estresse pós-traumático:

Em seguida ao reconhecimento da ocorrência do acidente radioativo de Goiânia, foram identificadas 249 pessoas com diversos graus de contaminação, dentre as quais cerca de 120 foram descontaminadas no próprio local de monitoração (Estádio Olímpico de Goiânia) [...] as 129 pessoas restantes foram distribuídas em três diferentes locais para serem tratadas de acordo com seus níveis de comprometimento (Costa Neto e Helou, 1995, p. 10).

Na realidade o que se sabe até então é que a cápsula de Césio-137 estava abandonada no centro da cidade de Goiânia, deixada entre as ruínas do antigo Instituto Goiano de Radioterapia (IGR), numa área arrendada da Santa Casa de Misericórdia de Goiânia, local esse que, posteriormente, fora adquirido pelo Instituto de Previdência e Assistência Social de Goiás (Ipasgo), o qual deu início à demolição do prédio, incluindo a edificação onde funcionava e estava instalado o IGR. Porém, num ato de imensa irresponsabilidade e sucessivas negligências, o aparelho radiológico que continha a cápsula com o elemento radioativo fora deixada no local, permitindo assim que fosse encontrada e posteriormente aberta, deflagrando índices alarmantes de contaminação entre os moradores daquela região da cidade:

Em 1984, o Instituto de Previdência e Assistência Social de Goiás (Ipasgo) comprou toda a propriedade da Santa Casa, incluindo o prédio onde se encontrava o IGR, e deu início à sua demolição. Os proprietários do Instituto desocuparam o local, mas não retiraram todos os equipamentos, deixando ali o aparelho de radioterapia, àquela época já desativado (Costa Neto e Helou, 1995, p. 13).

Segundo ainda narra Costa Neto e Helou (1995), por volta do dia 13 de setembro de 1987, dois rapazes, no intuito de obter vantagem econômica com a venda do chumbo

que revestia o aparelho radiológico, furtaram da antiga sede do IGR a peça que continha a cápsula de chumbo, cujo interior estava o deletério pó azul, isto é, o cloreto de Césio-137.

A pesquisadora Suzane de Alencar Vieira, ao reconstituir o drama do Césio-137, faz um minucioso relato das circunstâncias que antecederam a abertura da cápsula de chumbo até sua venda para Devair Alves Ferreira, dono de um ferro velho, onde também funcionava uma oficina de reciclagem, situados no Setor Aeroporto, bairro localizado nas imediações do centro goiano. Nas palavras de Vieira, foi o que ocorreu:

Os dois rapazes, que estavam temporariamente sem emprego, viram naquela parafernália de ferro e chumbo a possibilidade de conseguir algum rendimento. Roberto Santos Alves e Wagner Motta Pereira encontraram o aparelho radioterápico contendo a cápsula de Césio-137 e levaram-no para a casa de Roberto na rua 57. Os dois rapazes romperam o invólucro de chumbo e perfuraram a placa de lítio que isolava as partículas radioativas do contato com o ambiente. A peça de chumbo foi vendida para Devair Alves Ferreira, dono de um ferro-velho, localizado na Rua 26-A, no Setor Aeroporto. Embora não apresentasse valor comercial, a cápsula seria incluída na transação (Vieira, 2014, p. 20).

Tais fatos não passam desapercebidos pelo narrador d'*As pequenas mortes* que registra em seu diário as circunstâncias em que o furto da cápsula contendo o Césio se deu, momento em que faz uma contundente denúncia social daqueles que vivem às margens, entregues à miséria e a desumanização tão características dos grandes centros urbanos:

Sobretudo é setembro outubro de 1987. O Hospital Radiológico da cidade desativado. Entre escombros ou semiescombros, a cápsula de Césio 137 lá *guardada*. Ferrovelheiros andam nos arredores. A miséria é uma desgraça. Ser ferrovelheiro é uma desgraça. Ser ninguém é uma desgraça (Peres, 2013, p. 37).

Ironicamente, para além de toda a tragicidade e gravidade que contornam os fatos, a emblemática frase de Felipe Werle aqui ressoa como uma espécie de presságio tardio, isto é, “o que não acontece, acontece”, ou melhor ainda, “aconteceu o que não acontece” (Peres, 2019, s/p), conforme verso do poema inaugural intitulado “acontecimento sumário” do livro *O corpo de uma voz despedaçada*, isto é: Nas mãos de Devair – proprietário do ferro velho, a cápsula de Césio-137 resplandece num azul fascinante e mágico.

Eufórico com o pó iluminando aquela noite de setembro, Devair distribui entre parentes e amigos o precioso achado, sem saber de seu potencial mortífero. A luz azul, tendo escapado de sua redoma de chumbo, seduzia moradores de Goiânia, na mesma medida em que se tornava fonte de contaminação radioativa imediata e incontrolável, pois: “sob a forma de pedra ou pó, o Césio-137 circulava de mão em mão como uma dádiva maravilhosa que, por vezes, era recebida como um signo de sorte e bem-aventurança” (Vieira, 2014, p. 20). Dádiva, signo de sorte, bem-aventurança ou ainda, nas palavras do narrador: “É mágica, só que de verdade” (Peres, 2013, p. 50).

O câncer é uma certeza na vida de Felipe Werle: “Desde os 12 anos, portanto, convivo com a certeza permanente de que o câncer possui meu corpo” (Peres, 2013, p. 10) o que leva o protagonista a submeter-se a inúmeros exames que vasculham seu corpo, examinam suas vísceras, à procura do tumor (que não está lá): “O pior de tantos exames: a invasão do corpo. Tenho horror a máquinas chafurdando o interior do meu corpo, bisbilhotando as minhas vísceras, sem encontrar vestígios do câncer que está lá, desencadeado pelo Césio [...]” (Peres, 2013, p. 14).

Por outro lado, o que sabe é que as pessoas que tiveram contato com o Césio passaram por um violento controle e monitoramento de seus corpos, uma vez que a substância radioativa que os contaminou era, agora, fonte de irradiação e contaminação: “Todas as pessoas que entraram em contato com a luz azul foram categorizadas como vítimas e submetidas a um violento processo de controle intensivo sobre seus corpos e fluidos corporais” (Vieira, 2014, p. 21).

A violência da contaminação foi tamanha que o termo “inscrição”, referindo-se à irradiação do elemento radioativo no corpo dos radioacidentados, é comum na literatura produzida a respeito do desastre em Goiânia. Nesse sentido, Felipe Werle é categórico e anota: “Ficou inscrita em traços, em microtraços, em nanotraços que, pouco a pouco, romperiam, rompem o sistema funcional das células do corpo e da alma” (Peres, 2013, p. 14). Outro não é o termo utilizado pela literatura científica quando se refere ao alto nível de contaminação desencadeado pelo Césio em suas vítimas: “A substância radioativa foi inscrita de maneira indelével em seus corpos, convertidos em fontes de radiação” (Vieira, 2014, p. 21).

Enfim, os radioacidentados carregam em seus próprios corpos a marca de um trauma redigido em suas escrituras carnais, ferida essa que o narrador obsessivo expande para a consciência de um outro corpo que se sobressai na narrativa: o corpo da cidade, vivo, contaminado, consciente, cancerígeno, pois o evento trágico também “[...]

permanece inscrito como azul invisível na consciência da cidade [...]” (Peres, 2013, p. 36).

A partir desse contexto, pode-se afirmar que, certamente, uma das melhores metáforas que podem ser observadas na narrativa de Felipe Werle refere-se à cidade de Goiânia, ao sentenciar que: “Goiânia é uma espécie de tumor” (Peres, 2013, p. 37), um corpo urbano tomado pelo câncer, na medida em que “[...] a coisa piorou com a porra azul que explodiu em Goiânia” (Peres, 2013, p. 40). A exemplo de um transeunte que perambula de forma aleatória ou perdida pelo labiríntico centro de Goiânia, o Césio percorreu as ruas e avenidas da cidade, deixando um rastro de contaminação, medo e morte que, silencioso, abatia-se sorrateiro sobre a população, pois: “Como se sabe, o Césio passeou de ônibus no bolso de várias pessoas” (Peres, 2013, p. 83).

O vento forte que vez ou outra soprava nas tardes modorrentas daquele setembro não trazia apenas a chuva, as rajadas eram também radioativas, carregadas de micropartículas de radioatividade e morte, um vento “intenso e azul”, no dizer de Felipe Werle que até hoje está arraigado na arquitetura da cidade: “[...] um azul intenso e invisível estará eternamente arraigado no vento esquecido da cidade” (Peres, 2013, p. 48).

De fato, a contaminação pelo Césio-137 não atingiu apenas as pessoas, mas suas casas, seus pertences, seus animais, seus vizinhos, as ruas, as praças, enfim, a cidade. Os relatos são de um pesadelo sem tamanho, cujo trauma dificilmente será apagado daqueles que tiveram seus lares e seus pertences transformados em lixo radioativo: “os assistentes sociais ocupavam-se de entrevistar as famílias das áreas interditadas, fazendo o levantamento e a listagem de móveis e pertences pessoais contaminados, transformados em lixo radioativo” (Helou, 2017, p. 26).

Houve, na realidade, a necessidade de toda uma logística batizada de “Operação Césio” que possibilitasse a coleta dos despojos contaminados, o que incluía os pertences pessoais das famílias, seus móveis, roupas, objetos domésticos, animais de estimação, plantas, sendo muitos imóveis, a depender do grau de contaminação, demolidos e interditados posteriormente. O centro de Goiânia e suas imediações transformara-se numa zona caótica e pavorosa, subvertida pela contaminação radioativa.

Naquele dia, as partículas invisíveis do Césio 137 ainda espreitavam as casas da vizinhança. Tudo o que havia sido tocado por elas transformava-se, então, em ruínas e lixo radioativo durante os procedimentos de descontaminação. Para grande operação técnica, reputada como “Operação Césio” uma nova encomenda de tambores de aço carbono e chumbo havia sido feita, além de contêineres e carretas

com blindagem especial. Milhares de tambores chegavam diariamente a Goiânia para abrigar todo o lixo radioativo (Vieira, 2014, p. 23).

Um lixo radioativo que dada à sua composição, isto é, a natureza de seus objetos, pode muito bem ser nominado de entulho afetivo ou de despojos de família, ou ainda, restos de memória. Não sem razão o estresse pós-traumático das vítimas veio acompanhado de sintomas psicossomáticos como cefaleia, diarreia, coceira, insônia e pesadelo (Helou, 2017), sem mencionar o natural sentimento de revolta ante a perda de seus lares e suas pertenças, o afastamento definitivo e imediato de seus espaços doméstico e de sociabilidade.

Em comovente registro, e sob o título *Césio-137, o drama azul – irradiações em narrativas*, Vieira (2014) faz um inventário daquilo que, carregado de afetividade, sentimentos e memória, tornou-se lixo radioativo e, como tal, precisou ser enterrado: “Os objetos pessoais, as ruínas das casas, relíquias de família, animais domésticos, tudo o que constituía o patrimônio dessas pessoas contaminadas foi transformado em lixo radioativo e enterrado em um depósito de rejeitos radioativos” (Vieira, 2014, p. 39).

Ao rememorar uma circunstância importante de todo enredo da tragédia com o aparelho radioterápico, Felipe Werle surpreende-se ao lembrar que não só destroços da cápsula de chumbo foi carregada no ônibus, mas também um pássaro-preto de estimação que vivia na casa onde funcionava a oficina de reciclagem de Devair, esposo de Gabriela, tios da menina Leide das Neves (com seis anos de idade à época), umas das primeiras vítimas fatais do Césio: “Gabriela, tia da menina Leide das Neves, carregou pedaços da cápsula no ônibus. Carregou seu passo-preto morto contaminado também” (Peres, 2013, p. 83).

Se para todo lixo o destino é um aterro sanitário, para os despojos recolhidos junto aos lares contaminados pelo Césio-137 é necessário um “cemitério atômico” (Vieira, 2014), o que levou uma equipe de profissionais vinculados à “Operação Césio” à construção, num raio de 20 quilômetros de Goiânia, de um local onde pudessem ser enterrados os contêineres abarrotados de lixo radioativo, restos de memória e afetividade das vítimas:

A Operação Césio era empreendida como uma operação de guerra que deixava em seu rastro ruínas e violência. A 20 quilômetros do perímetro urbano de Goiânia, os técnicos e operários também trabalhavam na construção de um grande aterramento. O lixo radioativo era removido

da Rua 57 para Abadia de Goiás, então distrito de Goiânia, localizado na porção sudoeste do município (Vieira, 2014, p. 24-25).

Tanto a construção desse aterro-cemitério-sanitário quanto a chegada dos caminhões transportando o lixo letal à Abadia de Goiás, foram acompanhados de forte protesto da população local que não queria aquele depósito radioativo como vizinho. Todo aquele contexto traduzia-se numa verdadeira sentença, condenando-se os moradores locais a conviverem com o espectro da contaminação e o medo da morte por mais de cem anos, haja vista o tempo necessário ao completo decaimento da substância radioativa. Surgia assim o cemitério atômico, à revelia da resistência e insatisfação dos moradores locais:

No lugar designado para o depósito, os primeiros caminhões carregados com tambores radioativos eram recebidos pelos moradores com uma vigorosa artilharia de pedras e paus [...] Cerca de 300 anos seriam necessários para que aquele lixo perdesse completamente seu poder de contaminação (Vieira, 2014, p. 25).

Mas se por um lado, o romance *As pequenas mortes* pode ser resumido numa tentativa autobiográfica de Felipe Werle – “Essa história é biográfica” (Peres, 2013, p. 26), imbuído na descrição de seu caos existencial, a partir do acidente do Césio-137, donde se desencadeiam boa parte de suas paranoias e suas obsessões, por outro, há um fato, em particular, no contexto de toda daquela tragédia, que irromperá inúmeras vezes no curso da narrativa, qual seja, a morte da menina Leide Ferreira das Neves acima citada, vítima emblemática daquele acidente, que a exemplo de sua tia Gabriela, não resistiu à forte contaminação a que fora exposta: “Maria Gabriela e a criança Leide das Neves não suportaram a excessiva dose de radiação a que foram expostas e morreram no Hospital Naval Marcílio Dias, na cidade do Rio de Janeiro” (Vieira, 2014, p. 21).

As circunstâncias que envolvem tanto a contaminação de Leide das Neves quanto aquela de sua tia Gabriela, reconstituídas por Vieira (2014) assumem traços de um filme de terror, tão pavoroso quanto bizarro, pois a cápsula de Césio rompida fora levada por Gabriela para o interior de sua casa e abrigada em sua sala de estar, enquanto seu esposo Devair exibia entusiasmado para a vizinhança e amigos o encanto daquele pó que, na escuridão, iluminava-se de um azul mágico e místico.

O pai de Leide das Neves (Ivo Ferreira, irmão de Devair), por sua vez, fora presenteado com uma pequena porção daquela coisa interessante e misteriosa, pequenas

pedrinhas ionizantes que foram dadas à filha para brincar. Naquela noite, durante o jantar, a menina, desavisada e imersa na distração inocente de sua infância, fora contaminada ao comer um ovo cozido com as mãos imantadas da substância invisível e radioativa, culminando não muito tempo depois com o horrorendo diagnóstico: “contaminação interna aguda” (Vieira, 2014, p. 50).

Aqui é preciso um breve parênteses para explicitar que a grande tônica da prosa de Wesley Peres em seu romance é a repetição, sem que isso seja interpretado ou lido como mera redundância textual ou exercício de pura retórica, ante uma incapacidade de expansão ou diversificação do enredo. Na realidade, o que pode ser extraído do contexto da obra como um todo é que, dado ao seu perfil paranoico e a exemplo dos inúmeros exames que o narrador se submete no intuito de detectar um câncer até então não aferido, as circunstâncias da contaminação e do enterro da criança Leide das Neves são, igualmente, repetidos e recontados à exaustão no livro, pois a memória de Felipe Werle, conforme já mencionado alhures, é da ordem do corpo, é pulsional, o que torna o corpo inquietante e, inquieto, escreve: “[...] a memória é feita de carne e a carne é uma coisa inquieta, inquietante” (Peres, 2013, p. 92).

O narrador sempre retoma às mesmas palavras, um rol obsessivo e reiterado que alimenta sua paranoia, faz girar todo seu pensamento, confuso e aturdido, que sempre retoma ao mesmo ponto, ao mesmo lugar, à mesma cena: “Obcecado pela cor azul, pela palavra Césio, pelo nome e pela imagem da mão dilacerada de Leide das Neves. Tenho sonhos com Leide” (Peres, 2013, p. 75). Ora, palavras são imagens, e a imagem de Leide se contaminando merece destaque nas anotações de Felipe Werle que retorna inúmeras vezes à cena daquele jantar, *locus* no qual a morte sentou-se à mesa e serviu-se, ela própria, de prato principal à fome inocente daquela menina: “Sempre a mesma cena: a filha em seus 6 anos, a farinha entre dentinhos azuis-ensanguentados, o pai dizendo “No claro não se vê, é uma beleza que só se vê no escuro”. Que nem mágica, só que de verdade” (Peres, 2013, p. 45).

O recorte da cena da contaminação de Leide das Neves é retomado nas páginas seguintes, cuja ênfase parte de uma cena cotidiana muito comum: o pai retornando da rua com um pequeno presente aos filhos, geralmente guloseimas, balas ou doces. Porém, o teor corriqueiro da cena não exclui seu forte traço macabro ante a descrição de que a menina ri soprando entre os dentes aquela farinha branca, puro pó de Césio-137 a irradiar por todo seu corpo até a morte (até muito tempo depois da morte): “Aos 6 anos é gostoso comer com a mão aquele ovo ali com farinha. O pai, recém-chegado da rua com novidade

boca afora. Uma coisa bonita que não se vê. A menina ri soprando (ou sopra rindo?), farinhas voam entre dentinhos” (Peres, 2013, p. 49-50).

No entanto, a primeira descrição da cena de Leide das Neves comendo ovo com as mãos untadas de Césio, traz, inicialmente, uma intertextualidade com o conto de fadas de *Alice no país das maravilhas*. A referida intertextualidade é sugerida no parágrafo inaugural, logo no início, quando o narrador se põe a narrar o sinistro jantar: “Leide das Neves na Cidade das Maravilhas” (Peres, 2013, p. 40).

Numa bela inversão do enredo que constitui o núcleo das aventuras de Alice numa terra de fascínio e maravilhamento, o narrador situa Leide das Neves, em plena infância, na cidade de Goiânia, naquela noite, já tomada pelo azul da morte. As mil maravilhas protagonizadas por Alice, agora tornam-se mil partículas de radiação ionizante entre os dentinhos daquela menina. A contaminação é silenciosa, imperceptível e imediata, enquanto a menina fica absorta entre a figura exultante do pai falando sobre o Césio, e a figura precavida e zelosa da mãe que, sem êxito, repreende Leide, ordenando-a a lavar às mãos ante de levá-las à boca:

Às mil maravilhas, as mil partículas de farinha entre dentinhos, olhando para o pai que não para de falar, ela, nos seus longos 6 anos nunca que viu o pai falar daquele jeito, e olha o pai enquanto suas moléculas começam a dizer não umas às outras e ela nem imagina, e ela olha a mãe que parece nem ouvir o pai, o que ele diz, pois a mãe fala junto, ao mesmo tempo, um tanto desconfiada, ralha com a menina, manda lavar “essa mão, não põe na boca” [...] (Peres, 2013, p. 40-41).

O parágrafo é longo e a narrativa assume um tom expressionista, num jogo de luz e sombra naquele ambiente mal iluminado por uma lâmpada de 40 watts, distorcendo a silhueta dos comensais, aumentando e diminuindo as ranhuras da parede, amarelando e esgarçando, em tempo e espaço, os limites daquela tragédia para além de seu âmbito doméstico “[...] alterando-lhe a densidade, da atmosfera e do tempo, alterando a cor da mãozinha já alterada pelo amarelo-gema enfarrinhado e pelo azul que não se vê insuflando as moléculas a dizer seus não inaudíveis” (Peres, 2013, p. 41).

Para além da cena do funesto jantar, reelaborado por mais de uma vez por Felipe Werle em sua atordoada autobiografia, a cena do enterro da menina Leide das Neves, sem dúvidas merece destaque, seja pelo tom apocalíptico como é narrada, seja pelo número de vezes que suas circunstâncias são retomadas pelo narrador no cerne de sua narrativa.

Reitera-se que se trata de memórias que vão além da esfera mnemônica do protagonista, na medida em que estão inscritas em sua própria carne pela tinta azul do Césio-137.

É no corpo vivo e aflito do protagonista, tatuado com fina agulha pelas lembranças de sua infância, que seus pesadelos são norteados vinte anos depois: “Não sabia de, mas ao meio-dia acontecia algo em Goiânia que só vim a saber depois, e o saber disso orienta até hoje os pesadelos do corpo” (Peres, 2013, p. 52).

Esse “algo” que aconteceria ao meio-dia em Goiânia seria o enterro de Leide das Neves, cujo grau de contaminação e ante as medidas sanitárias impostas, fora enterrada num caixão de chumbo lacrado, tendo seu corpo todo eviscerado, o que provocou impropérios e atos de violência e protestos da população, fato esse que marcaria de modo definitivo o corpo e a memória de Felipe Werle, desencadeando suas obsessões:

Meio-dia: o corpo eviscerado fechado em chumbo. Em instantes deveria, deverá ser enterrado no Cemitério Parque, Setor Urias Magalhães. Em companhia do sol sólido de Goiânia e de aproximadamente duas mil pessoas compondo uma peça óssea na história dessa cidade. Caixão de chumbo com menina eviscerada. Leide. Então. Gentes (Peres, 2013, p. 49).

Foi necessário todo um esquema de segurança e de logística para que os corpos de Maria Gabriela e Leide, vindos do Rio de Janeiro, fossem levados do aeroporto de Goiânia ao cemitério Parque, onde seriam sepultados. Todo esse aparato, envolvendo corpo de bombeiros, polícia militar e agentes da vigilância sanitária, implicava desde a checagem da espessura do concreto que impermeabilizava as covas, até o delicado transporte dos dois pesados caixões, revestidos de chumbo, nos quais estavam dois corpos que não mais irradiavam vida, o que deles emanavam, para além da morte, era pura contaminação radioativa:

No cemitério Parque, onde seriam enterradas as vítimas, os técnicos faziam as últimas avaliações de segurança nas covas. Testavam a espessura da concretagem e instalavam os cordões de isolamento. Após o anúncio sobre o pouso do avião da Força Aérea Brasileira (FAB) no aeroporto Santa Genoveva trazendo os caixões de Maria Gabriela e Leide das Neves, a Polícia Militar e o Corpo de Bombeiros iniciaram a intricada tarefa de transportar em segurança os pesados caixões de chumbo até o cemitério (Vieira, 2014, p. 30).

A morte de Leide das Neves e o modo como sucedeu seu enterro em Goiânia naquela tarde ensolarada marcaram em definitivo os pensamentos obsessivos de Felipe

Werle, repetição de imagens numa memória que a todo tempo produz e reproduz a chegada do corpo da menina em Goiânia, o surto coletivo em torno da morta, os xingamentos, o caixão de chumbo, a menina oca, sem suas vísceras, enfim, o acontecimento mais uma vez escrito em seu diário em dois parágrafos que, praticamente se sucedem nas páginas 51 e 52, porque é preciso lembrar, esquecer, recordar, escrever: “Então as gentes. Menina eviscerada, dentro. Caixão de chumbo. Vitupérios, todos os vitupérios, até os que não existem – ou não existiam, ainda [...] Desgraça Demo Coisa Morrida Corpo dos infernos” (Peres, 2013, p. 51).

Conforme dito acima, na página 52, a cena se repete num parágrafo espelhado naquele da página anterior, reflexo esse que traz toda a comoção e trauma diante do enterro de uma criança de seis anos que teve suas vísceras extraídas, o caixão de chumbo selado destinado a uma cova de concreto a fim de evitar futuras e eventuais contaminações: “[...] o corpo eviscerado fechado em chumbo. Em instantes, deveria, deverá ser enterrado no Cemitério Parque, Setor Urias Magalhães. Em companhia do sol sólido de Goiânia [...] Caixão de chumbo. Dentro, menina eviscerada. Leide” (Peres, 2013, p. 52).

O que se tem notícias e pode ser lido a respeito do que ocorreu naquela tarde é um tumulto generalizado de uma turba tentando impedir o sepultamento da menina, cuja vizinhança do cemitério Parque não a queriam ali, ante o temor de uma iminente contaminação de suas casas e quintais:

Uma equipe do corpo de bombeiros escoltava os caixões em carros blindados, enquanto uma multidão enfurecida se aglomerava na porta do cemitério para impedir que o sepultamento se realizasse. A vizinhança do setor Urias Magalhães, onde se localizava o Cemitério Parque, temia que a energia radioativa do Césio-137 se instalasse tão próximo aos seus quintais (Vieira, 2014, p. 31).

Felipe Werle, seguindo o tom apocalíptico do início da narrativa, retoma algumas alegorias bíblicas para narrar o episódio, enfatizando que, naquele momento, tratava-se de Leide e não de Maria Madalena e que nenhum Cristo estava lá, apenas a mãe da morta tentando se aproximar daquela caixa de chumbo que sua filha, morta e eviscerada: “Leide e não Maria Madalena. Nenhum Cristo por ali. Mas a mãe. Dela. A menina eviscerada dentro do caixão de chumbo. O corpo da mãe suado, encostado pelo sol, corpo de mãe entre chumbo de caixão que guarda a morta eviscerada” (Peres, 2013, p. 51).

A turba que se aglomerava em torno do caixão tentava a todo custo, sob a arremessa de pedras, paus, cruzes, palavras de insulto e vitupérios, impedir o sepultamento, o que muito dificultou a retirada dos caixões dos veículos oficiais, não tendo os atos de violência cessado mesmo após a descida das urnas funerárias às covas de concreto. O que se percebe é que o enterro das duas primeiras vítimas fatais do Césio-137, Maria Gabriela e Leide das Neves, não foi muito diferente, ou talvez pior, do que aquele ocorrido com o lixo radioativo em Abadia de Goiás.

No último parágrafo de apresentação de seu livro sobre a tragédia em Goiânia, sob a epígrafe *drama azul*, Suzane de Alencar Vieira nos relata, com uma extensa riqueza de detalhes, o comovente e grotesco episódio que, para sempre, ficará inscrito no inconsciente coletivo daquela cidade:

Quando o caminhão blindado assomou na rua do cemitério, um motim ruidoso começou o ataque lançando palavras de rechaço e protestos que evoluíram para insultos [...] Pedras, torrões de barro, nacos de paralelepípedo, pedaços de cruzes eram atirados com fúria contra todo o aparato de veículos blindados e guindastes [...] Os poucos parentes das vítimas se escondiam atônicos na confusão para não se tornarem novos alvos da ira popular [...] Os ruídos pavorosos daquela revolta tornaram inaudíveis as palavras do padre que tentava coordenar a tensa cerimônia de sepultamento. Ao invés do descanso do barro, da terra, os mortos se refugiaram no abrigo do chumbo e do concreto. O retorno cristão ao pó não lhes será possível (Vieira, 2014, p. 31).

Todas essas circunstâncias nos fazem retomar o parágrafo inicial do romance *As pequenas mortes*, o qual também serviu de mote ao introito deste subtítulo destinado a rememorar o acidente do Césio-137 em Goiânia, naquele ano de 1987.

Ora, ainda que o nome de Leide das Neves não apareça explicitamente naquela essa espécie de preâmbulo que o narrado faz sobre o acidente do Césio 137 no início da narrativa, na qual a sanha de um Deus sedento por vingança culmina num pequeno grande holocausto, na figura de um cancro azul que se abateu sobre aquele local, como parte de um grande sacrifício, há uma referência sutil, incrustado naquela narrativa na qual a figura de Leide das Neves surge de forma elíptica e quase incompreensível quando o narrador, logo nas primeiras linhas, registra: “Não se via um ao outro, só se viam os mortos, e o desejo de todos era matar os mortos” (Peres, 2013, p. 9).

Esse desejo, esse ímpeto de “matar os mortos” faz exata referência àquelas circunstâncias nas quais se deram o enterro de Leide das Neves, acontecimento esse que, conforme já mencionado, será retomado por diversas vezes pelo narrador no curso da

narrativa, quando retoma essa ânsia das pessoas em matar novamente a menina morta, comportamento esse difícil de ser compreendido, explicado e representado, o que certamente justifique essa locução encerrada em numa redundância contraditória e absurda: matar os mortos: “[...] e pedra e cruz e concreto voando e pelo-sinal e tudo [...] pois que enlaçados a vitupérios velhos e outros inaugurados só para matar de novo a morta, só para desterrar a morta já desterrada, eviscerar de novo a morta eviscerada” (Peres, 2013, p. 51).

Goiânia tem em seu solo, em seu seio, em seu corpo urbano rizomático um grande tumor, uma caixa de pandora selada em concreto e chumbo, enterrada a poucos metros do centro. Os sobreviventes do acidente com o Césio-137 e seus descendentes terão que conviver com esse espectro da contaminação e da morte, pois a desumanização na qual se deu o enterro de Leide das Neves deixou evidente que tanto ela quanto Maria Gabriela foram enterradas como lixo radioativo, cujo poder de contaminação ainda leva trezentos anos para se extinguir, razão pela qual, afirmou-se acima que o trauma desencadeado após aquele episódio ficou também sepultado no inconsciente coletivo daquela cidade: “É MESMO ESTRANHO, mas daqui a pouco o corpo da menina chegará. Tal acontecimento ficará na cidade como um nódulo maduro, que se expandirá como se expande o universo. Ficará, ficou, está no inconsciente da cidade” (Peres, 2013, p. 36).

É, “[...] quem vê não imagina o que foi setembro outubro de 1987 [...] um delicado filme de terror” (Peres, 2013, p. 40), um longa-metragem cujo fim não se deu com o macabro enterro de Leide das Neves, o que se explica em razão do altíssimo poder letal e perigo de contaminação pela substância radioativa que se prolonga no tempo.

Aos sobreviventes e aos seus descendentes, o latente perigo de danos à saúde, que comprehende desde quadros de angústia e depressão ao surgimento de tumores e leucemias: “Quatro anos após o acidente, a angústia dos pacientes volta-se para as consequências da radiação sobre a saúde, a médio e longo prazos, já previstas: a formação de leucemia, linfomas, tumores de medula óssea e tumores sólidos” (Costa Neto e Helou, 1995, p. 23).

Felipe Werle sabe desse futuro funesto surgido como legado do acidente que o tornou um paranoico-obsessivo. Sabe ele do câncer do qual é acometido, porém, ainda não detectado. Fora isso, fetos eviscerados, crianças deformadas e pessoas apodrecendo povoam tanto o futuro da cidade, quanto os pensamentos daquele que assistiu de perto o delicado filme de terror do qual Goiânia serviu de cenário:

Crianças nascem sem órgãos, com esqueletos defeituosos, isso vinte anos depois. Fingimos em Goiânia que nada acontece. Sonho muito com crianças evisceradas, que nascem sem cérebro, sem mandíbula, sem os genitais, sem orelhas. O Césio caminhou por Goiânia de ônibus e ainda circula na cidade, circula em pessoas com apodrecimento acelerado que fingem não sabem (Peres, 2013, p. 87).

Ponto inquestionável em todas as circunstâncias que contornam essa experiência trágica é o surgimento de uma grande ruptura na vida das vítimas que, de algum modo, passaram pelo evento trágico do Césio-137 e tiveram seu cotidiano contaminado pelo medo da morte e, caso sobrevivessem, de doenças tão nefastas como o câncer. No entendimento de Vieira, no entanto: “A ruptura é recuperada no drama narrado [...]” (Vieira, 2014, p. 33).

Felipe é um homem atormentado e nessa condição se entrega a compor narrativas que recuperam o drama vivido. Desiludido com a música, apesar de vencedor do Prêmio *Ars Eletronic*, na categoria *Digital Musics*, com a composição eletroacústica *Floresta de ossos*, decide abandonar a carreira de músico e se entregar à escrita de sua autobiografia ou como ele mesmo anota “relato fiel dos meus passos” (Peres, 2013, p. 26) ou “escrita do que vive e morre e goza” (Peres, 2013, p. 26).

Não nos causa surpresa, até porque o próprio nome sugere, que a peça com a qual Felipe fora premiado, faz remissão ao acidente do Césio-137, em especial, à Leide das Neves, conforme ele deixa entrever num determinado trecho da obra: “Em companhia do sol sólido de Goiânia e de aproximadamente duas mil pessoas compondo uma peça óssea na história dessa cidade. Caixão de chumbo com menina eviscerada. Leide. Então. Gentes” (Peres, 2013, p. 49).

No entanto, é nas páginas finais do livro que ele confessa estar escrevendo duas outras obras, momento em que se opera um flagrante de metaficação, na medida em que é possível detectar a obra discorrendo sobre ele própria, como num jogo de espelho em que *As pequenas mortes*, num corte brusco de narrativa, refletisse seu próprio enredo, no bojo do próprio livro: “Como de fato não consigo compor mesmo, eu vou abandonar a música, rascunho dois livros. *O livro de W.*, que transcrevi o que dele já fiz acima e *As pequenas mortes*, cuja transcrição interrompi para transcrever o que já tenho de *O livro de W.* (Peres, 2013, p. 49).

O que se percebe é que todas essas incursões de Felipe Werle, tanto pela música, quanto pela literatura, são tentativas de narrar o drama, recompor a tragédia que rompeu com sua trajetória de vida, trazendo-lhe o aparecimento de um câncer (ainda) não

detectado e outros pensamentos obsessivos em torno do acidente radioativo, em especial à figura emblemática da menina Leide das Neves.

Sabe-se que o trauma não é imediatamente assimilado, até porque a catástrofe em si é desprovida de uma forma ou linguagem que atenda aos anseios de interpretação e resposta daqueles que a viveu, surgindo daí a necessidade da narrativa, sendo que nesse ponto aflora uma questão perturbadora que impele Felipe Werle às suas inúmeras composições, qual seja: os limites da própria linguagem em narrar algo que beira o indizível:

A catástrofe é constituída como uma unidade narrativa. É um evento histórico de ruptura intensa e dramática que provoca um trauma. Pressupõe-se que a vivência traumática é constituída da catástrofe, a qual abre uma ferida/trauma no mundo do sujeito que não é imediatamente assimilada. Trata-se de um evento destituído de forma e de medida, que provoca a necessidade de narrar a experiência, ao mesmo tempo que marca sua impossibilidade e os limites da própria linguagem (Seligmann-Silva, 2000) (Vieira, 2014, p. 46).

Inquietante, com a memória do trauma inscrito em seu corpo, vivendo em uma cidade acometida por um tumor azul, Felipe Werle ainda se debruça sobre uma terceira composição: *A voz de um corpo despedaçado*, pois conforme acima esboçado: “Um evento crítico não se encerra no momento de sua ocorrência. Ele é ampliado e persiste através da linguagem e da memória” (Vieira, 2014, p. 46).

Curioso ressaltar que a notícia desse fato – a composição de *A voz de um corpo despedaçado*, se dá quando o narrador comenta sua condição de professor universitário, no curso de música da faculdade federal. Verbera que naquele momento só sai de casa para ministrar suas aulas e que o governo o paga para dizer coisas esquisitas “[...] e o dinheiro que o governo me paga para dizer coisas esquisitas me permite compor coisas esquisitas com nomes esquisitos como *A voz de um corpo despedaçado* (Peres, 2013, p. 93).

Temos aqui então, nas palavras do próprio Felipe Werle, o surgimento seminal do livro de poemas e que constitui a análise sobre a qual se escrevem as linhas do próximo capítulo.

Compêndio poético extraído da costela do romance *As pequenas mortes*, o livro de poemas, certo modo, dá sequência ao teor das diversas camadas que constituem o enredo da escrita de Felipe Werle em suas pequenas mortes, pois: “O acidente vai se constituindo como um evento crítico que abala o mundo das vítimas e desafia o

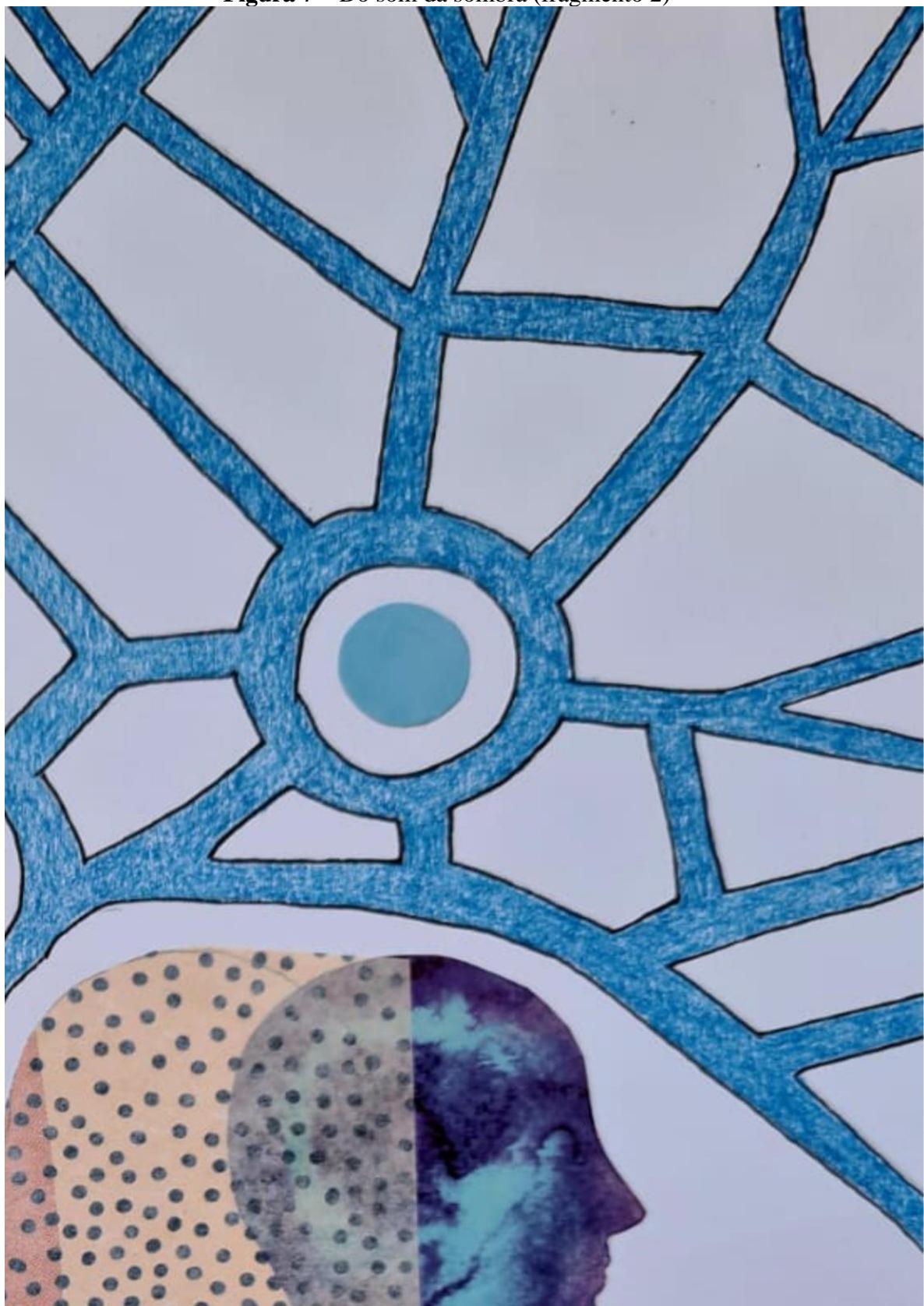
entendimento e a capacidade de significar a experiência” (Vieira, 2014, p. 59). Ainda que não se possa falar em um narrador, temos agora no campo da lírica uma voz, um eco de um corpo despedaçado pelo acidente do Césio-137, ressonância essa na qual ecoam com abundância o corpo da cidade de Goiânia acometido de um “pesadelo azul” (Peres, 2013, p. 16) e, sobretudo, o corpo eviscerado da menina Leide das Neves.

Segundo os estudos antropológicos de Vieira (2014), tanto as diversas nuances do azul irradiadas pelo Césio-137, quanto a morte da menina Leide das Neves podem ser compreendidos como elementos simbólicos decisivos para a constituição do drama. Nesse sentido afirma que: “O simbolismo das cores orquestra outras reconvenções em torno da cápsula (signo de bem aventurança que se degenera em um objeto maligno, em uma fonte de infortúnios)” (Vieira, 2014, p. 33), sendo que em relação à morte precoce e aterradora de Leide das Neves enfatiza que: “Entre as referências simbólicas do evento, Leide das Neves é conhecida como a criança que ingerira uma pequena porção do pó de cloreto de césio e representa a consubstancialização entre a vida humana frágil e indefesa e o poder brutal da radiação” (Vieira, 2014, p. 33).

O que ocorre é que agora tanto esse “negócio azul” (Peres, 2013, p. 93), quanto o corpo da menina eviscerada estão entalhados num conjunto de versos cirurgicamente lapidados, elípticos, lacônicos, outros extensos e prolixos e, não raro, talhados numa espécie de *non sense* que, lembrando as palavras de Perrone-Moisés, não dão moleza para o leitor, cujo esforço de leitura exige às vezes uma meditação demorada de cada verso em si e a constatação de que este – o verso meditado, não guarda, necessariamente, qualquer conexão ou continuidade com o próximo, até porque a fragmentação textual segue o descompasso da voz, a desafinação da lira diante da morte, o despedaçamento do corpo ionizado, registros de uma poética disruptiva e contemporânea.

Caberá então ao leitor, uma vez atento e em muitos momentos também aturdido, a constatação de que alguns poemas que surgem naquele corpo de uma voz despedaçada são, na realidade, a migração na íntegra de algum parágrafo do romance *As pequenas mortes* que, alcançando voo ambicioso, migratório e ousado, fora pousar no livro de poemas, pássaro raro e amitológico, a exemplo de ave semelhante que também sobrevoa toda aquela poética.

Figura 7 – Do som da sombra (fragmento 2)



Fonte: Ferreira, 2023.

CAPÍTULO 2 – O REAL DA LETRA: A IMPOSSIBILIDADE DO TESTEMUNHO

Um real que ultrapassa mil vezes qualquer mecanismo de representação

(Peres, 2013, p. 36)

Ainda que, conforme dito no capítulo anterior, boa parte da poesia contemporânea denuncie a perda da referencialidade, mediante a produção de um discurso poético que se opera numa constante recusa de sentido ou transparência de interpretação que impede ou dificulta, dentre outras especulações, a identificação de possíveis filiações literárias daquele que escreve na pós-modernidade, fato é que no livro *O corpo de uma voz despedaçada*, a presença de alguns autores canônicos podem ser notados no bojo de alguns poemas, quais sejam: Clarice Lispector, Drummond, Mallarmé, Homero e James Joyce.

O espectro de Clarice Lispector, plasmado numa intertextualidade explícita, inaugura o livro de poemas de Wesley Peres (2019, s/p)⁵, num diálogo poético e provocante com as primeiras palavras do livro *A hora da estrela* da referida autora, o que pode ser percebido numa sutil inversão de sentidos, porém absolutamente pertinente com a temática da morte que atravessa todo o livro de poemas, no qual a voz lírica, numa espécie de presságio, anuncia:

DE MODO INESPERADO, OU NEM TANTO
 as coisas do mundo começam com um
 não. Uma molécula diz não a outra
 molécula e a morte principia a destecer
 a colcha

Clarice Lispector, por sua vez, em *A hora da estrela*, um dos romances mais aclamados da literatura brasileira do século XX e que no dizer da ensaísta Lúcia Peixoto Cherem, fora considerado pela aclamada estudiosa de Clarice na França – Hélène Cixous, como um dos “grandes livros do mundo” (Cherem, 2007, p. 53), tendo como protagonista a emblemática Macabéa, inicia seu enredo num tom nada ortodoxo, impactando o leitor com duas assertivas tão complexas quanto instigantes: “Tudo no mundo começou com

⁵ A fim de não prejudicar a disposição estética dos poemas ou seus excertos que serão transcritos *ipsis litteris* no corpo da tese, a referência bibliográfica que a eles correspondam será feita nos parágrafos que os antecedem.

um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (Lispector, 2017, p. 47).

Denota-se que a expressão da emoção pessoal do eu lírico tão marcante na produção literária da tradição cede lugar, aqui, à explicitude da intertextualidade, sem que tal circunstância possa ser interpretada como indolência do poder imaginativo do poeta, herdeiro de todos aqueles outros que vieram antes dele e que agora escreve uma literatura do “pós”, marcada, como dito no capítulo anterior, por um constante e intenso diálogo, espécie de simbiose literária com outros escritores e obras produzidas numa modernidade não tão distante assim.

Ademais, há todo um trabalho de ressignificação, reconstrução e remodelagem do dito anteriormente, pois, se na obra de Lispector o parágrafo inaugural anuncia a gênese da vida, nos versos seminais de Peres, temos o eco funesto da morte, na medida em que uma molécula diz não à outra, dando início ao desfazimento da própria vida, delicada colcha tramada pela fragilidade de muitos fios que a qualquer momento podem-se romper.

É graças a essas reiteradas e inovadoras (re)interpretações que uma obra de arte sobrevive. No campo da literatura em especial, temos uma constante movência de livros alimentando livros, escritores nutrindo escritores. Nesse ponto, oportuno lembrar a lição do ensaísta e escritor mexicano Carlos Fuentes que, citando a radicalidade poética de Virgínia Woolf, lembra-nos de que a tradição para se manter como tal precisa nutrir-se, necessariamente, de nova criação, numa cadeia *ad infinitum* que constitui o atravessamento da própria literatura no tempo e no espaço.

Estes são os tempos que fazem de cada consciência individual a herdeira e mantenedora da tradição e da criação parelhas: “Não posso mover-me sem desalojar o peso dos séculos”, escreve Virgínia Woolf no livro *As ondas*, no qual o romance recupera seu radicalismo poético para dizer-nos que não há tradição que sobreviva sem nova criação que a alente, mas tampouco há criação que prospere sem uma tradição que se radique (Fuentes, 2007, p. 32).

A figura de Mallarmé nos poemas de Wesley Peres aparece sob o engenhoso contorno de alguns neologismos: “mallarmargens”, “mallarmaica” e “mallarmar”, palavras novas essas que já dão pistas de uma poesia que resiste ao lugar comum, ao sentido fácil e imediato do discurso poético no qual estão inseridas, exatamente como boa parte da poesia de Mallarmé é hoje compreendida.

O crítico literário Otto Maria Carpeaux (2019), ao abordar o movimento simbolista nas letras, afirma sua heterogeneidade, isto é, havia uma vertente rara de poetas “revoltados” que pretendiam produzir uma nova poética, cujos nomes eram: Verlaine, Rimbaud e, sobretudo, Mallarmé.

Esse pequeno grupo de poetas que se reuniam em torno de Mallarmé tornaram-se representantes daquilo que ficou conhecido como “torre de marfim”, isto é, local onde se reuniam “[...] os inimigos da realidade social, laboratório de experimentos poéticos inéditos e estéreis [...] um poeta experimental, de extravagâncias incompreensíveis e inúteis” (Carpeaux, 2019, p. 2115).

Era o poeta do devaneio ou do “verbo mágico” (Carpeaux, 2019) que, em substituição à realidade, convocava sua imaginação, num constante exercício de pura arte que se resumia à ostentação de sua capacidade poética “[...] a serviço de uma grande inteligência, de modo que a dificuldade do poeta só seria prova da insuficiência intelectual dos leitores” (Carpeaux, 2019, p. 2115).

Aqui cabe um parêntese para algumas considerações sobre o poema intitulado “1987” (Peres, 2019, s/p), no qual Mallarmé aparece nos versos finais, travestido do neologismo “mallarmargens”, isto é, trata-se da resposta a uma carta enviada por Arseni – espécie de “personagem” que de súbito surge no referido poema, sem qualquer referência a seu respeito, narrando os horrores do acidente radioativo em Goiânia naquele ano. Porém, a referida missiva só fora encontrada trinta anos depois, quando então provoca uma espécie de resposta àquela voz poética que emana do poema. Dada à extensão do poema, transcreve-se, aqui, seu início e trechos que possam ilustrar a presente abordagem:

Era setembro Arseni,
E trinta anos depois
Recebi a sua carta: a
Morte imprime o seu
Selo sobre todas as
Coisas, era setembro.

Se a grande crítica à poesia de Mallarmé e àqueles que junto dele se reuniam nos recônditos da “torre de marfim” era o distanciamento da realidade e dos problemas sociais, no poema de Wesley Peres há a brutal realidade de um acidente radioativo imbrincado com questões existenciais e de linguagem e aqui, isto é, na experimentação

com a linguagem, há um ponto de tensão ou de convergência entre esses dois poetas, na medida em que o discurso poético de Wesley Peres traz para a superfície do texto poético um “cãoazul multipliflorando” para falar da contaminação radioativa que rapidamente se espalhou pela cidade, o que impactou na fala e no discurso das pessoas, ou melhor dizendo, na impossibilidade narrativa de se explicar o azul da morte sob a pele. Era setembro Arseni.

[...] vogais e
consoantes azuis,
aletria azul sob e
sobre a pele, como se
um vermelho celeste
queimasse-nos o
paladar [...]

O célio é assim metaforizado no mencionado cão azul, fera solta, sem rumo e sem laço nas ruas da cidade, a morder a carne de centenas de pessoas e nelas fazendo florescer o câncer, lastreando morte e esquizofrenia que o poeta, trinta anos depois, rememora, como quem abre um caderno, lembrando também que era tempo de política, economia, tudo isso somado àquele inesperado interlocutor: Arseni, sua carta, letra, aletria.

[...] o
cãoazul
multipliflorando
inchando as células
multiplicando-as
rizomaticamente em
era de politicoeconomia
e esquizofrenia entrelaçadas. Lembro-
me da sua letra, Arseni:
como se abre um
caderno [...]

Carpeaux nos dá uma chave de leitura para os poemas de Mallarmé: “[...] essas poesias herméticas seriam vasos de profundos conceitos filosóficos” (Carpeaux, 2019, p. 2115), mas, ainda assim, conclui adiante que: “A maior parte das poesias de Mallarmé fica incompreensível” (Carpeaux, 2019, p. 2115). Mas qual seria então o grande mérito do poeta que, ao fim e ao cabo, permanece incompreensível? Carpeaux arrisca uma acertada resposta:

Tinha [Mallarmé] lido todos os livros, e sabia que uma palavra nova, por mais insignificante que pareça, já era um triunfo. Mallarmé era modesto. Estava satisfeito com algumas pequenas poesias, dignas de serem transformadas por Debussy em música de câmara (Carpeaux, 2019, p. 2115).

No poema-carta-resposta a Arseni, o poeta, nos versos finais, porém antes de apelar para “mallarmargens”, expressa seu anseio por “sonorizar nimbos”, o que o põe atento ao “chilrear da cidade”, música peculiar que o fascina pela sua beleza sonora, percussão acústica de um espaço urbano de sol sólido. Era setembro de 1987, Arseni.

Ah, Arseni, resta-me
Sonorizar nimbos e
Grafar ainda que nos
Ventos das águas, ainda
Que nos intervalos do belo chilrear da
Cidade, resta-me
Restar oraculando,
Adivinhando o passado
[...] nessacidade
De sol sólido [...]

Ao colocar a realidade social entre parênteses e laborar na essência das palavras, apartando-as desse mundo caótico, Mallarmé estava em busca de algo escondido atrás dessas palavras tão gastas e usadas, daí porque seus poemas considerados herméticos e cerebrais eliminavam a narrativa e qualquer elemento que os tornasse didáticos e de fácil compreensão, o que os levava “[...] ao sentido absoluto da língua, tão absoluto como o da música sinfônica sem palavras e sem programas [...] a música de Mallarmé é intelectual e classicista” (Carpeaux, 2019, p. 2118).

Resta à voz lírica despedaçada que ecoa da poética de Wesley Peres dois caminhos: sonorizar e grafar, compor partituras de vogais e consoantes azuis, para fabular a respeito de um cão (também azul) livre e solto na cidade, cravando suas presas nas vítimas, contaminando-as de um câncer a florir morte adentro de seus corpos.

Resta ao poeta, agora, apelar a Mallarmé, a seu verbo mágico para, talvez, às margens do incompreensível, produzir uma espécie de ilusionismo, digitando notas sonoras para serem lidas como partituras e, à moda dos antigos aedos, serem cantadas ao som solene de uma outra e nova lira.

resta-me restar e apelar
para mallarmargens

e prestidigitações
de toda ordem para
rediviver os proscritos
às notas azuis de um
subsolo esmaecido.
Era setembro, Arseni.

Se a música de Mallarmé, “mestre de uma nova sensibilidade poética” (Capeaux, 2019, p. 2118), buscava o sentido absoluto da língua, num exercício de ressignificação e sentido da palavra, a poética de Wesley Peres se presta a uma tarefa mais humanista, na qual luto e memória surgem como veios de uma narrativa cujo estuário deságua numa tentativa de testemunho a respeito do horror de um acidente radioativo, na medida em que o canto do poeta desafia a definitividade da morte, naquilo que pode a sua mão compor, prestidigitar e “rediviver” (outro neologismo – redimir e dar vida) os mortos, trazendo-os de um Hades contemporâneo, subsolo cujo escuro é esmaecido pelo lampejo de um azul sedutor no qual também mora a morte.

Ainda, se a música de Mallarmé é intelectual e classicista, parece que a de Wesley Peres também o é, pois, não sem razão, vários de seus poemas trazem títulos que fazem expressa remissão à música ou, para ser mais específico, a uma grande orquestra, num coletivo de instrumentos como oboé e piano, além de remissão a outros termos ligados à arte musical, como interlúdio e estudos para peças orquestradas, até porque, o compositor desses arranjos – Felipe Werle, vale lembrar, era músico premiado. Eis aqui alguns exemplos: “tatuagem sonora nº 1 para criança de seis anos e oboé” (Peres, 2019, s/p), “tatuagem sonora nº 2 para criança de seis anos e oboé” (Peres, 2019, s/p), “palimpsesto nº 1 para piano e pássaro morto” (Peres, 2019, p. 29), “agora ou Ana interlúdio nº 1” (Peres, 2019, p. 57), “outro agora ou Ana interlúdio nº 2” (Peres, 2019, s/p).

Aos instrumentos dessa orquestra, soma-se o canto de um pássaro preto morto, metáfora da própria morte, metonímia da vulnerabilidade da menina Leide das Neves, presente em vários outros poemas, como em “estudo nº 1 para octaedro do som do cheiro do passopreto morto azulado” (Peres, 2019, p. 39) ou ainda “é necessário cantar o canto passopreto” (Peres, 2019, p. 39).

Mas, talvez, para além do apelo às “mallarmargens” do poeta marginal Mallarmé, outra chave de leitura para o poema “1987” está no fato de que nele o poeta trava um diálogo com a própria morte, pois o nome dado ao seu interlocutor, aquele a quem a carta é endereçada – Arseni, deriva de arsênico, mineral venenoso, a cuja exposição crônica

pode levar ao surgimento de vários tipos de câncer, a exemplo do que também ocorre com o Césio-137.

Irrompe aí a hipótese de que o poeta, ao longo de seu poema, lembrar-se da letra de Arseni, ou seja, da inscrição da própria morte, “horror amoral e sem nome” (Peres, 2019, p. 37) que se abateu sobre Goiânia, tatuando no corpo de seus habitantes uma narrativa só possível de ser cantada num poema que, a exemplo de tantos de autoria de Mallarmé, resulta numa música, cujo ritmo dissoluto e dissonante escapa à nossa percepção e ao nosso entendimento.

Os dois outros neologismos extraídos da poética de Mallarmé são: “mallarmaica” e “mallarmar”, sendo que o primeiro deles surge no título do poema “mallarmaica espiral” (Peres, 2019, p. 41), cujo primeiro verso faz uma explícita intertextualidade com Homero. O termo “ilíadas” aqui aparece no plural e associada a “significantes”, ou ainda, “arquipélagos de sons” que dialogam com o acidente radioativo, “ferida aberta no centro da cidade”.

Troia, onde reinava Príamo, foi sitiada pelos gregos comandados pelas tropas de Agamenon e de seu irmão Menelau. Para além da cadeia de significantes eleitas pelo poeta, a Troia de Wesley Peres é Goiânia, sitiada pela radioatividade, tão letal e mortífera quanto as armas de um Aquiles.

Evoca-se, também, a luta travada pelo poeta que, ao eleger uma palavra viva, percebe que nesse seu gesto algo nela – na palavra, morre. É nesse labirinto que o poema se esconde e nele aparece, ressurgindo em códigos significantes, um arquipélago de palavras compõe isso que o poeta tenta cantar desde tempos homéricos: “ilíadas mallarmaica e espirais”. O poema, campo de batalha, onde ressignificar é o mesmo que lograr uma segunda vida.

MALLARMAICA ESPIRAL
 Ilíadas significantes
 Arquipélagos de sons e códigos de bolso
 Tentativa monólítica de matar a coisa viva
 A ferida aberta no organismo da cidade
 Entanto matar
 Significantizando é o mesmo
 Que uma segunda vida.
 A palavra vive o que nela morre: fabrica-se cultura
 Substituindo o tempo por

Uma escritura fere e confere larvas à carne abstrata.

em Goiânia.

A despeito de Clarice Lispector, Mallarmé e Homero, que aparecem nos poemas de forma mais sutil, amalgamados numa espécie de intertextualidade, ora velada, ora explícita ou reconfigurados em engenhosos neologismos que nos remetem àqueles escritores, a presença do escritor irlandês James Joyce (1882-1941) é mais marcante, seja porque a menção ao errante personagem Stephen Dedalus aparece de forma absolutamente explícita em um dos poemas, seja pela forma da escrita que predomina em quase todo o livro de poemas, o que muito nos remete, de certo modo, ao estilo ou à literatura forjada por James Joyce, em especial a partir da publicação de *Ulisses* (1922), cuja experimentação da linguagem, que marcou profundamente o modernismo inglês, vai culminar no monumental *Finnegans Wake* (1939), do mesmo autor, tempos depois.

Em uma bem alinhavada costura de recordes biográficos a respeito da vida de James Joyce, a escritora e editora Jane Gleeson-White compõe um interessante panorama de *Ulisses*, especialmente quando relata um James Joyce, ainda adolescente, empenhado na redação de um texto sobre seu herói predileto, possível ponto de partida para, na fase adulta, compor uma emblemática obra, um épico moderno, considerado ícone não só do movimento modernista inglês da época, mas reconhecida como um clássico da literatura universal, não muito tempo depois de sua primeira publicação, o que ocorreu na França, em 1922.

Quando James Joyce era um garoto na escola, escreveu uma redação sobre seu herói favorito, Ulisses. Ele deve ter conhecido o protagonista da *Odisseia*, de Homero, graças a versão para crianças de Charles Lamb, *The adventures of Ulysses*, por isso deu a Odisseu a variante latina de seu nome, Ulisses, na gigantesca obra que já começa a pensar aos 30 anos. *Ulisses*, o romance, explora as riquezas do original de Homero, reelaborando a história trimilenária das longas viagens mediterrânicas do herói, agora transplantadas para Dublin em um único dia da vida do Odisseu do século XX, Leopold Bloom (Gleeson-White, 2010, p. 163).

O tema, que gira em torno da humanidade de Odisseu, teria intrigado James Joyce, servindo, assim, de gatilho para a elaboração de seu *Ulisses*. Haveria ainda a beleza de ao menos dois motivos pontuais em Odisseu que teriam instigado o ímpeto literário de Joyce, quais sejam: “era o único homem na Hélade [Odisseu] que é contra a guerra e o pai” (Gleeson-White, 2010, p. 163).

Ora, adverte de forma perspicaz Jane Gleeson-White, o tema da paternidade, em especial, domina em boa parte o enredo de *Ulisses*, o que pode ser lido como uma espécie

de tormento ou preocupação artística do próprio Joyce, pois: “O tema da paternidade é o refrão dominante em *Ulisses* – a grande preocupação de Joyce como artista e a grande preocupação de Leopold Bloom e Stephen Dedalus” (Gleeson-White, 2010, p. 163).

Sem dúvida alguma, sem desconsiderar toda engenhosidade do enredo de *Ulisses* e de toda sua intertextualidade com o poema épico de Homero, marcado pela típica ironia de uma inteligente paródia, o que mais surpreende e tem ocupado a mente dos leitores e, não sem razão, da crítica literária, desde a sua publicação, é a forma, o estilo e o emprego da linguagem a que recorre Joyce para compor seu romance.

E ao falar do estilo de composição e escrita joyceanos não há como deixar de mencionar sua intensa e marcante recorrência aos inúmeros neologismos que povoam o extenso território de *Ulisses*. Basta um atento percurso pelas suas trezentas páginas iniciais – o livro tem mais que o dobro desse número de páginas, para perceber o talento do escritor irlandês na invenção de palavras aneladas – às vezes frases inteiras, para compor o prolífero cotidiano de Leopold Bloom.

A título de exemplo, passa-se a listar apenas alguns daquelas centenas de neologismos que fizeram do léxico de *Ulisses* quase uma segunda língua, idioma falado numa Irlanda edificada na planície de um descampado chamado literatura: “verdemeleca” (Joyce, 2007, p. 29), “ondabranca” (Joyce, 2007, p. 34), “velafantasma” (Joyce, 2007, p. 35), “espíritobruxo” (Joyce, 2007, p. 45), “marfrios” (Joyce, 2007, p. 58), “vômitomortal” (Joyce, 2007, p. 45), “contrasmagnificaejudeubanguebanguelismo” (Joyce, 2007, p. 66), “Eu zsinto o zcheiro do zsangue de um zirlandês” (Joyce, 2007, p. 74), “desamo” (Joyce, 2007, p. 79), “homemflor” (Joyce, 2007, p. 109), “podiatersido” (Joyce, 2007, p. 160), “cinzaelefante” (Joyce, 2007, p. 192), “ventoeágua” (Joyce, 2007, p. 202), “assentiusorriubocejou” (Joyce, 2007, p. 216), “cabeçacalva” (Joyce, 2007, p. 288), “longoagonizante” (Joyce, 2007, p. 300), “vestidadeazul” (Joyce, 2007, p. 307), “Bloomelequem” (Joyce, 2007, p. 312).

Destaque para o neologismo “corpodecão”, de James Joyce, ao se referir à moribunda mãe de Stephen Dedalus em seu leito de morte: “Ah, pobre corpodecão! – disse ele com voz branda” (Joyce, 2007, p. 30), que é tomado de empréstimo por Wesley Peres no livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada* (Peres, 2019, p. 19), ao se referir ao corpo eviscerado da menina morta, Leide da Neves.

De algum modo, todo aquele que se propõe a percorrer os labirínticos parágrafos de *Ulisses* se vê surpreendido e convocado a refletir a respeito da habilidade e maestria de Joyce no manejo com a linguagem. Em outros termos, pelo modo como ele narra o

percurso de um único dia, 16 de junho de 1904, na vida de um homem comum, o agente de publicidade judeu Leopold Bloom, que percorre as ruas de Dublin.

Composto de múltiplas narrativas e vozes, rico em experimentações, especulação intelectual e percepções luminosas – “Espere. Cinco meses. As moléculas todas mudam. Sou outro agora... –”, o romance de Joyce também é um hino ao corpo e suas funções – comer, urinar, defecar, masturbar, copular. Até a estrutura básica do romance leva em conta o corpo, com cada capítulo dedicado a um órgão diferente (Gleeson-White, 2010, p. 166).

O professor e escritor brasileiro Donaldo Schüler lembra que “*Ulisses* inaugurou a técnica do monólogo interior na literatura ocidental” (Schüler, 2007, p. 133), recurso esse de escrita literária adotada por inúmeros outros escritores e escritoras, como a inglesa Virgínia Woolf e a brasileira Clarice Lispector, apenas para citar duas das grandes vozes da literatura feminina do século XX.

A genialidade da escrita de Joyce passa por um complexo processo de elaboração textual que vai desde a sua obsessão em fazer inúmeras anotações e apontamentos, tanto sobre temas de alta indagação, quanto àqueles banais e cotidianos, até seu profundo conhecimento advindo do estudo de línguas clássicas, o que culminou na produção de uma narrativa que, além de revolucionar o modo de se escrever literatura no ocidente, serviu de fio condutor a uma multiplicidade de estilos e formas de escrita que vieram a eclodir depois, notadamente na contemporaneidade.

Trabalhando a partir de um número infinito de notas e apontamentos, [Joyce] realizou uma longa articulação formal fragmentada e caleidoscópica, que envolve inúmeros discursos e estranhos vocábulos, incluindo-se neologismos, inventados com base nos seus conhecimentos de línguas clássicas. Sua obra revolucionou a concepção da moderna narrativa ocidental (Schüler, 2007, p. 133).

Toda essa erudição, aliada a uma criatividade característica de um grande artífice, atribuíram a Joyce, a partir de *Ulisses* e, especialmente, após a publicação de *Finnegans Wake*, a pecha de autor difícil, hermético, cuja literatura pode, certamente, ser considerada como aquela que “não dá moleza para o leitor”, no dizer de Leyla Perrone-Moisés, quando da análise de alguns textos produzidos na contemporaneidade, na forma exposta no capítulo anterior.

Fato é que “a fama de *Ulisses* como obra-prima modernista vem sempre acompanhada pela reputação de livro difícil e inacessível” (Gleeson-White, 2010, p. 166),

o que, no entanto, deve ser visto com reservas, a partir do momento em que nos voltamos para as muitas “delícias” da referida obra, a começar pelos inúmeros artifícios linguísticos talhados por Joyce em sua narrativa, sem que nos esqueçamos ainda do elemento humano que permeia todo seu enredo, ou seja, o cotidiano de um homem comum, seu casamento, seus afetos, suas emoções, sonhos, conversas, enfim, sua vida.

As muitas delícias de Ulisses incluem: o ouvido apurado de Joyce para a linguagem; a imensa vitalidade e modernidade do livro; o humor desbocado, a jocosidade e a sensibilidade humana; além do retrato comovente de um homem e seu casamento, que está no cerne da história (Gleeson-White, 2010, p. 166).

Certamente, muitos outros pontos poderiam ser levantados aqui a respeito da genialidade de Joyce, em especial na ousadia da composição de *Ulisses*, um livro memorável, que se aproxima das mil páginas, nas quais é narrado o cotidiano de um homem comum, em um único dia, na Dublin de 1904, o que levou Bernardina da Silveira Pinheiro, emérita professora da UFRJ e tradutora de Joyce no Brasil, a concluir que a referida obra constitui uma verdadeira e grandiosa comédia da vida humana:

Realmente, tudo acontece naquele bendito 16 de junho de 1904: nascimento, morte, frustração, alegria, rejeição, traição, prazer, masturbação, menstruação, tudo, enfim, que um ser humano vivencia. *Ulisses* é, na realidade, uma extraordinária comédia humana (Pinheiro, 2007, p. 13).

Sem a pretensão de querer traçar um paralelo entre as obras ou empreender aqui um estudo de literatura comparada, pode-se afirmar que a voz lírica que se ouve nos poemas que ecoam de um corpo despedaçado é também de um homem comum – Felipe Werle, morador da cidade de Goiânia, que viveu e sobreviveu aos horrores cotidianos do acidente do Césio 137, em setembro de 1987, quando ainda contava com 12 anos de idade.

Ora, a exemplo de Leopold Bloom, Felipe Werle e nos dizeres do letrista e escritor Cícero Antonio, o poeta: “[...] não é diferente de nenhum outro ser humano” (Antonio, 2005, p. 18), e mais especificamente ainda, ao se referir ao poeta moderno, isto é, àquele que escreve após o advento das vanguardas históricas, ressalta que dispõe ele (o poeta) de plena liberdade para tramar a tessitura de seus versos, enfim: “O poeta moderno – e ‘moderno’ aqui quer dizer: que vive depois que a experiência da vanguarda se cumpriu – é capaz de empregar as formas que bem entender para fazer seus poemas [...]” (Dias, 2005, p. 24).

Conforme também nos ensina Schüler (2007), o ofício do poeta consiste em recolher, reinterpretar, recompor. É esse o labor de Wesley Peres, em especial na composição poética sem título, que pode ser lida na página 45 de seu livro de poemas, ou seja, convocar James Joyce, que antes recorreu a Homero, e na figura de seu notável personagem Stephen Dedalus, recompô-lo em tempo-espacô, trazendo-o para perambular em Goiânia, sob um sol de um possível setembro de 1987, oportunidade em que o célebre personagem de Joyce será acometido de uma terrível enxaqueca, ele – Stephen Dedalus, que tendo recusado sua mãe, na hora de sua morte, rezou-lhe reza, momento em que se encerra a primeira estrofe do poema, escrito em verso livre.

Em um brusco e inesperado corte de narrativa, inaugura-se o próximo e último verso, no qual a menina Leide das Neves, morta, surge eviscerada, porém viva na memória do corpo do poeta, pois é como se nele – na cavidade óssea do poeta – ela habitasse e, de dentro dele, gritasse e solfejasse um canto sem órgão, momento em que se dá vida ao corpo de uma voz despedaçada.

Eis o que o poeta recolheu e sob a forma de poema laborou em sua (re)composição intertextual: Dublin convertida em Goiânia, grito convertido em canto, sol convertido em noite, junho em setembro, 1904 em 1987, Dedalus⁶ decifrador de monstros, o poeta decifra a dor da menina morta. A tinta escura da cinzenta e suja Dublin, agora iluminada pelo azul solar radioativo e cancerígeno de uma infeliz cidade infecionada.

DEDALUS, TEMO O SOL COMO O SOL TEME OS OLHOS.

Dedalus, labiríntico decifrador de monstros.

Esteve em Dublin e andarilha por Goiânia.

Stephen, mais do que ter recusado sua mãe,

na hora da sua morte dela

rezar-lhe reza

uma certa enxaqueca lhe dói,

adquirida em Goiânia

---- Como se uma menina me habitasse
os ossos e gritasse dentro deles

e solfejasse um canto de corpo sem órgãos,
química de estrelas infecionadas

⁶ Conforme nos ensina os estudos a respeito de Joyce: “O nome de Stephen Dedalus evoca o Dédalo antigo, nome derivado do verbo *daidallo*, fazer com arte. Dédalo é o construtor mítico das primeiras estátuas e do labirinto. Ateniense exilado em Creta, acolhido por Minos, Dédalo ergueu o labirinto e engenhou o simulacro de novilha, para revestir a rainha, esposa de Minos, quando esta concebeu o Minotauro, filho de um touro apolíneo, saído do mar. Irritado, o rei prendeu o artista em sua própria construção. Dédalo conquistou a liberdade com a força das asas, engenhosamente presas ao corpo. Misto de engenheiro e mártir, Stephen Dedalus vive num labirinto, Dublin, cidade em que os caminhos se enredam” (Schüler, 2007, p. 38).

A exemplo de James Joyce e de Lacan, Peres faz uso de um recurso estilístico fonético que mergulha a palavra numa espécie de ambiguidade ou equívoco produzido entre o som que dela emana e a grafia com a qual é escrita. Tal aspecto é percebido no poema, cuja fonética do nome do consagrado personagem “Stephen” de James Joyce encerra um jogo lúdico e homófono com a palavra “esteve” trazendo “dublin” para uma “goiânia” não menos labiríntica, constelando o poema de uma química infecçãoada por uma explícita intertextualidade na qual a voz do poeta produz microfonia, aliteração de muitas vozes que se confundem com muitos “(O)outros” (Peres, 2019, p. 45).

Há ainda, no poema, a evocação da morte, tema central da lírica de Wesley Peres, sendo duas delas bem pontuais: a primeira diz respeito ao falecimento da mãe de Stephen Dedalus, um dos protagonistas de *Ulisses*, o que pode ser lido ainda como uma possível alusão à morte da genitora do próprio James Joyce, o qual, em 1903, após seu exílio em Paris, “[...] voltou para casa, para junto do leito de sua mãe moribunda” (Gleeson-White, 2010, p. 164). A outra morte é da menina Leide das Neves, vítima do acidente radioativo em Goiânia, cuja morte e o modo doloroso e deplorável dos protocolos que seguiram seu sepultamento serão constantemente objeto de diversos poemas ao longo do livro.

As mortes mencionadas no poema, assim como outros elementos associativos, como, por exemplo, as cidades e a própria alusão à literatura de Joyce, são amarrações textuais tão imprevistas quanto intrigantes, o que faz da lírica contemporânea um repositório de signos sedentos de sentido, pois é nesse *caoscosmos* (Schüler, 2007) de conexões improváveis, porém plenamente possíveis, que o poeta, fazendo uso de sua liberdade criativa, recolhe e reinterpreta suas vivências, experiências de vida que também são de morte, boa parte delas, senão todas, experenciadas pelo poeta nas cidades, a exemplo de Joyce, em Dublin, e Peres, em Goiânia, ambos espaços urbanos presentes no poema.

Ao leitor não iniciado ou simplesmente desatento, é um poema destituído de sentido algum, puro *non-sense*, na medida em que, divorciado de uma estética presente e fortemente marcante na tradição literária, na qual vicejam temas nobres, cujas histórias são contadas, em boa parte, nos limites de formas métricas fixas ou, mesmo quando delineadas em versos livres, não exigem do leitor grande esforço interpretativo. Porém, quando se trata de poesia, notadamente aquela considerada contemporânea, a bússola a guiar o leitor e o intérprete aponta para outro norte.

Sabemos hoje que um poema não precisa, por exemplo, contar nenhuma história, nenhum mito, nem ter tema “elevado”, nem empregar vocabulário “nobre”, nem usar formas tradicionais, nem obedecer qualquer esquema métrico, nem ser composto de versos, nem ser rimado, nem ser rítmico, nem ser discursivo (Dias, 2005, p. 23).

Denota-se que a questão relacionada à produção do poema, sua leitura e interpretação são de natureza complexa e envolvem inúmeras nuances e possibilidades de investigação que vão desde uma análise da voz lírica que nele foi empregada, bem como discussões a respeito de sua intertextualidade e filiação literária, como a feita acima, até questões relacionadas à estilística e outros elementos formais empregados na escrita, ofício que toca diretamente o poeta, isto é, aquele que escreve.

Nesse sentido, a figura de Joyce, como aquele que escreve e dessa produção escrita produz um tipo muito particular de arte ou de literatura, foi objeto de curiosidade e investigação pelo psicanalista e escritor francês Jacques Lacan, ao qual coube também a releitura e reformulação teórica da psicanálise pensada por Freud, no limiar do século XX.

O “ensino” de Lacan, conforme ficou conhecida sua performance a partir de seus seminários, mediante a releitura e revisão das categorias freudianas, especialmente, a partir dos anos de 1950, na França, resultou numa edição dedicada à figura de James Joyce – uma seminário inteiro, intitulado *O Sinthoma* (1975-1976), obra essa que mereceu apurado estudo da psicanalista e escritora francesa Colette Soler, em seu genial livro *Lacan, leitor de Joyce* (2018), cujas páginas inaugurais, ainda a título de introdução, já advertem o leitor a respeito do seguinte ponto: “*O Sinthoma* de Lacan, não há o menor fascínio pelo texto que constitui seu objeto, e não se encontrará nada que se pareça com uma análise literária” (Soler, 2018, p. 18).

Tal ponto parece de extrema relevância no estudo que Lacan empreendeu a respeito do escritor modernista irlandês, tanto que Colette Soler, nas páginas seguintes do texto introdutório, reitera a referida advertência, momento em que ressalta o fato de que a investigação lacaniana culminou naquilo que ela denomina “um diagnóstico original” forjado pelo psicanalista a respeito do escritor, denominado “o artífice” pelo próprio Lacan, cuja obra *O Sinthoma* teria reconhecido em Joyce uma “unicidade” do fazer artístico.

“Joyce o sinthoma” não é uma interpretação da obra joyciana, mas um diagnóstico original daquilo que Lacan chama, como o próprio Joyce

diz, de “o artífice”. O diagnóstico de uma unicidade, o contrário de um padrão, portanto. Diagnóstico de uma “diferença absoluta”, o único digno de um psicanalista (Soler, 2018, p. 21).

Ora, mas se a análise lacaniana não se debruça sobre a literatura de Joyce, mas à sua pessoa, isto é, ao escritor ou ao “artífice”, qual o interesse da referida abordagem, inserida no presente capítulo desta tese que investiga os contornos da produção literária poética de Wesley Peres, relacionada ao seu último livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada?*

A resposta é simples, isto é, Lacan, ao investigar o escritor James Joyce, o faz sob a perspectiva, por óbvio, da psicanálise e, ao fazê-lo, traz à tona, dentre tantas outras nuances, sua teoria a respeito da estrutura do sujeito do inconsciente delineada sob as categorias que ficaram conhecidas como o Imaginário, o Real e o Simbólico, aporte teórico esse a nos auxiliar numa possível interpretação dos poemas ou, ainda, pontuar um possível desarranjo ou insuficiência dos postulados da psicanálise frente à imensidão plurissignificativa e metafórica do discurso literário.

Na realidade, o que se percebe é que Lacan, muito embora não parta diretamente da obra, do texto literário de Joyce para tecer sua análise e proferir seu seminário, acaba recorrendo ao produto então forjado pelo artista, ou seja, no caso de Joyce, sua literatura. Até porque, de outro modo não seria possível, na medida em que, até onde se sabe, Joyce jamais fora analisando de Lacan que, nessa condição, nunca esteve eu seu divã.

A plausibilidade da assertiva acima formulada repousa na circunstância de que inúmeras foram as incursões de Lacan pela literatura de Joyce quando se debruçou sobre seu seminário *O Sinthoma*, fato esse objeto de registro pela própria Colette Soler em sua monografia dedicada ao estudo do referido seminário. “Evidentemente ele [Lacan] o evoca [Joyce] de passagem, comenta tal epifania, tal expressão, tal contribuição da vasta literatura sobre Joyce, mas ainda assim fala bem pouco, embora o tenha lido cuidadosamente, e tenha se encarregado de inúmeras críticas” (Soler, 2018, p. 18).

Conforme brevemente já esboçado a respeito do seminário de Lacan – *O Sinthoma*, o que deve ficar entendido, ao menos para os propósitos dessa tese, é que ao empreender seu estudo a respeito de como funcionava o escritor, o artífice James Joyce, o psicanalista francês, além de recorrer à literatura do escritor irlandês, retoma aquilo que na teoria lacaniana fora denominado de “nó borromeano”, isto é, uma representação gráfica em forma de nó, ou simplesmente três círculos que se enodam, formando uma unidade na qual se enredam as três instâncias: imaginário, simbólico e real, que na ótica

de Lacan constituem o sujeito do inconsciente e sem as quais “[...] não é possível compreender a técnica e a experiência freudianas” (Lacan, 2009, p. 101).

Não sem razão, o capítulo inaugural do seminário *O Sinthoma*, qual seja, “Do uso lógico do sinthoma ou Freud com Joyce”, traz como espécie de epígrafe “O espírito dos nós”, informando ao leitor que Lacan terá como ponto de partida o nó borromeano, extraído de sua própria teoria para pensar James Joyce. Para tanto, logo no tópico 3 do primeiro capítulo, Lacan faz menção ao nó borromeano, dizemos menção porque ele não se detém a retomar e explicar tal ponto de sua teoria, até porque, àquela época, ou seja, final do ano de 1975, as noções de imaginário, simbólico e real já estavam consolidadas nos seminários que antecederam àquele dedicado a Joyce, limitando-se Lacan a pontuar que:

Para que fosse expressamente estabelecida a condição de que, a partir de três anéis, fizéssemos uma cadeia tal que o rompimento de apenas um, o do meio, se posso dizer de modo abreviado, tornasse os outros dois, quaisquer que sejam eles, livres um do outro, foi preciso que percebêssemos que isso estava inscrito no brasão dos Borromeus (Lacan, 2005, p. 20).

De forma mais precisa e datada, a história da psicanálise (Roudinesco e Plon, 1988) nos informa que essa expressão cunhada por Lacan de nó borromeano surgiu em 1972, exatamente, para designar as figuras topológicas com o intuito de representar a trilogia do imaginário, do simbólico e do real, sendo que, a partir de então, os exercícios topológicos feitos a partir do enlaçamento de nós, simbolizando o referido tríptico, começaram a assumir um lugar de relevância no ensino lacaniano.

Ocorre que, no ano de 1975, a tradicional representação do nó borromeano sofrerá uma brusca e significativa alteração, ante a introdução de um quarto círculo ou quarta volta no nó, isto é, ao elaborar seu seminário sobre James Joyce, Lacan insere aquilo que ele denominou “sintoma”, ponto nevrálgico que vem a fundamentar a teoria da criação, a respeito do artífice e literato irlandês – James Joyce.

Em 1975, Lacan acrescentou ao tríptico uma quarta volta, para a qual cunhou uma palavra-valise, “santhomem” [*sinthome*, combinando *symptôme* e *homme*, além de aludir a *saint*] em homenagem ao *Finnegans Wake*, de James Joyce (1882-1941). Trata-se de designar o escritor por seu “sintoma”, isto é, por sua teoria da criação, a “epifania” ou êxtase místico, retirada de S. Tomás (“santo homem”) (Roudinesco e Plon, 1988, p. 541).

Atenta a essas nuances que marcam os aspectos fonéticos e morfológicos do termo “sinthoma”, com uma ortografia forjada do grego antigo, Soler enfatiza que Lacan fez uso de “[...] algo que Joyce usou bastante – o equívoco entre o som que se ouve e a grafia que se vê” (Soler, 2018, p. 13), o que só confirma o fato do leitor atento e reativo que Lacan fez da obra de Joyce.

Feitas essas breves e pontuais anotações referentes ao seminário *O sintoma* e sua contextualização tanto em relação a James Joyce, quanto ao nó borromeano, é necessário refluir um pouco na teoria lacaniana para que se possa compreender a respeito dessas três instâncias enodadas no sujeito: imaginário, simbólico e real, pois além de constituir ponto de partida para análise do escritor James Joyce, ao qual é possível perceber explícita filiação de Wesley Peres, a poesia de autoria deste último em muito pode ser pensada a partir da noção do real lacaniano, o que corrobora a necessidade de convocação desse recorte teórico para, num momento posterior, se empreender uma leitura e análise de alguns poemas selecionados.

Partimos, assim, da noção lacaniana de imaginário, o qual, desde já, adianta-se, em nada coincide com o conceito ou a ideia de que temos a respeito do ato de imaginar. O imaginário lacaniano diz respeito à constituição do eu, aspectos de sua identidade e sua relação de alteridade com o outro, mais especificamente com o grande Outro, isto é, a figura materna ou aquela que desempenha tal função durante o período da infância, conforme teorizado pelo psicanalista em seu memorável texto intitulado “O estádio de espelho como fundador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, datado de 1949.

Em breve síntese, pode-se afirmar que o estádio do espelho diz respeito a um determinado momento em que o bebê, a partir da idade de seis meses, se percebe no espelho e, vendo sua imagem refletida, experimenta uma espécie de júbilo, contentamento esse que é confirmado pela presença e assentimento, geralmente, de sua genitora que, estando ao seu lado, desempenha a função materna. É uma captura instantânea da imagem, na qual o infante, mesmo sem ter o domínio e o equilíbrio plenos de seu corpo, esforça-se para sustentar sua postura ereta, a fim de que aquela imagem especular não se desfaça, pondo fim, assim, àquela notável experiência.

[...] o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem ter o controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (o que chamamos, na França, um *trotte-bébé* [um andador]), supera numa azáfama

jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixa-lo, um aspecto instantâneo da imagem (Lacan, 1998, p. 97).

Lacan se refere ainda a essa experiência frente ao espelho como uma espécie de “aventura original” do homem, que vai estruturar e reverberar por toda sua vida, haja vista que, pela primeira vez, ele se vê e, pelo reflexo, percebe a existência de outro corpo que não ele mesmo. “É uma aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe corpo outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia” (Lacan, 2009, p. 109).

É o momento em que, na infância, se deflagra a constituição do eu daquele que ainda não fala – o infante, o qual, porém, consegue apreender diante do espelho a totalidade de seu corpo, apreensão essa precoce e imaginária, uma vez que não corresponde ao domínio real do sujeito em relação ao próprio corpo (Lacan, 2009). De acordo com os ensinamentos de Marco Antônio Coutinho, psicanalista, médico e professor associado do Instituto de Psicologia da UERJ:

O estádio do espelho é, para Lacan, o momento inaugural de constituição do eu, no qual o *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira. O **eu** é, assim, descrito por Lacan como essencialmente **imaginário** (Coutinho, 2020, p. 45).

É também um “drama” vivido na história do indivíduo, no sentido de que, capturado pelo engodo de sua imagem refletida num espaço virtual, imprime no sujeito fantasias tanto de uma totalidade, quanto de uma fragmentação corporal e, principalmente, recobre sua identidade de uma armadura identitária alienante que marcará profundamente seu psiquismo de uma aguda rigidez.

[...] o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (Lacan, 1998, p. 100).

O que se percebe com a formulação dessa categoria lacaniana é que essa vivência do bebê diante do espelho e diante do assentimento do outro confere à criança uma percepção de integridade ou contorno nítido e definido de seu eu, através da imagem corporal refletida e percebida em sua totalidade no espelho, ou seja: “[...] estabelece a passagem da sensação de um *corpo espedaçado*, no qual há uma indiferenciação entre seu corpo e o de sua mãe, para a do corpo próprio” (Coutinho, 2020, p. 45).

Dessa experiência deflagrada em tenra idade reside a “alienação fundadora do eu”, isto é, para sua constituição, o sujeito precisa de um outro, pois a imagem refletida no espelho é um simulacro, uma ilusão de um eu ideal, meramente refletido, enfim: “Aí reside a alienação fundadora do eu, que, para se constituir, se vale de uma imagem que, no fundo, não é ele mesmo, mas um outro: ‘o eu é um outro’, Lacan formula em consonância com o poeta Arthur Rimbaud” (Coutinho, 2020, p. 45).

Já o simbólico lacaniano lança suas bases na linguagem, na qual se estrutura toda relação humana, pois: “O simbólico, eu lhes ensinei a identificá-lo com a linguagem” (Lacan, 2009, p. 102). Nesse sentido, o articulista Wilson Camilo Chaves, ao traçar um percurso do real na obra de Lacan, afirma que: “O simbólico estrutura a realidade humana e como corolário, o homem só tem acesso ao mundo na medida em que além do imaginário, das significações, ele faz uso do significante” (Chaves, 2006, p. 162).

Ora, se o imaginário é oriundo daquela relação dual e especular do sujeito com sua imagem frente ao espelho, na busca de um sentido e uma identidade, o simbólico, com lastro na linguagem, logo na constelação de seus significantes e no inventário plurissignificativo das palavras, é da ordem do duplo sentido, fazendo-se, assim, ruir a percepção de unidade do eu experimentada durante o estádio do espelho.

[...] se o eu é da ordem do imaginário e do sentido, o sujeito é partido entre os significantes do simbólico. Isso equivale a dizer que a unidade obtida no eu não é jamais no nível do sujeito, pois este é sempre dividido, conflitivo, impossível de se identificar de modo absoluto (Coutinho, 2020, p. 46).

Lacan é categórico ao afirmar o *locus* onde se situa o sujeito, ou seja, aquele lugar de primazia do humano, que não é outro senão o campo do simbólico, aqui compreendido a vastidão do significante ou, ainda, o campo equívoco e plurissignificativo da palavra: “É a situação do sujeito – vocês devem saber – desde que lhes repito – é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra” (Lacan, 2009, p. 111).

Por fim, o real lacaniano, que em nada se confunde com nossa noção de realidade, é formulado por Lacan durante todo seu ensino, acarretando assim permanente movência de seu significado. Nesse sentido, o psicanalista Luís Francisco Camargo nos ensina ainda a acepção de real ligada ao trauma, estando ainda atrelado ao nó borromeano, a exemplo das outras duas instâncias: simbólico e imaginário: “Lacan inventa o conceito de real. Segundo Lacan (2007, p. 127-128), a realidade não é o real. O real tem o valor daquilo que se denomina trauma e mantém ligado ao simbólico e ao imaginário” (Camargo, 2017, p. 98-99).

No Seminário 22, intitulado *R.S.I.*, proferido nos anos de 1974-1975, que permanece inédito no Brasil, sem tradução, Lacan afirma que: “Se podría decir que lo Real es lo es estrictamente impensable” (Lacan, 1974, p. 4). Atento a esse dizer de Lacan, e conforme nos ensina a historiadora da psicanálise Elisabeth Roudinesco e o psicanalista Michel Plon: “Lacan deu o nome de *R.S.I.* (Real, Simbólico, Imaginário) ao tríptico em que o real é assimilado a um ‘resto’ impossível de se transmitir, e que escapa à materialização” (Roudinesco e Plon, 1998, p. 646).

Diz respeito assim àquilo que foge da possibilidade de ser simbolizado pela linguagem, o que nos escapa e se refugia numa espécie de não-senso, impossível de ser dito ou verbalizado em sua plenitude, razão pela qual se diz que quanto mais falo, mais falta, inexistindo um significante que me permita dizer tudo a respeito de uma determinada realidade – como por exemplo, a morte, cuja representação fica inacessível ao pensamento humano. Em outros termos, pode-se dizer que o real lacaniano se apresenta como: “[...] uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar” ou ainda “[...] um ‘resto’: uma realidade desejante, inacessível a qualquer pensamento subjetivo” (Roudinesco e Plon, 1998, p. 645).

No entanto, sabe-se que ao final do ensino de Lacan, o real emerge como um termo pensado a partir da noção de pulsão de morte freudiana, noção essa complexa e delineada a partir da fronteira entre o orgânico e o psíquico: “O termo pulsão é a noção que representaria o limite impensável entre o orgânico e o psíquico. A pulsão é ‘um conceito fronteiriço entre as esferas da psicologia e da biologia’” (Freud, 1913/1996e, p. 184) (Camargo, 2017, p. 99).

Para circunscrever os limites entre o orgânico e o psíquico, Freud então formula a noção de pulsão de morte, fornecendo assim a Lacan, tempos depois, elementos necessários para que o termo real fosse forjado a partir da ideia de um impossível, com

ênfase na morte, a qual então seria impossível de ser pensada e, sendo assim, simbolizada no campo da linguagem:

A pulsão de morte é o real na medida em que ele só pode ser pensado como impossível [...] abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real (Lacan, 2007, p. 121).

Assim, partindo-se da noção de simbólico a fim de se produzir um contraponto com a noção de real, afirma-se que: “Já o simbólico é da ordem do duplo sentido, e o real, que não se confunde com a realidade, é o não-senso radical, ou, como diz Lacan, o ‘sentido em branco’” (Coutinho, 2020, p. 46).

Em um outro seminário – *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan recorre a metáforas para conceituar o real como um “encontro” – “essencial” e “marcado”, do sujeito com algo inapreensível, ou como ele mesmo diz, algo que “escapole”, pois é esse o *locus* do real na existência: “Esse real, onde o encontramos? É, com efeito, de um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu – de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole” (Lacan, 2008a, p. 58-9).

Noutro momento, no mesmo seminário, Lacan recorre ao sonho – uma das manifestações do inconsciente assinaladas por Freud, para nos dizer que o real habita no sonho, exatamente, naquilo que ele não nos mostra, isto é, naquilo em que, nas suas imagens remanesce elíptico, envelopado ou escondido ante a ausência de representação. Enfim, não como algo que inexiste na cena onírica, mas como algo que, sendo da ordem do inconsciente, não se revela facilmente: “O real, é para além do sonho que temos que procurá-lo – no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual só lá existe um lugar-tenente” (Lacan, 2008a, p. 65).

Porém, há um ponto que precisa ser esclarecido, isto é, ainda que o real lacaniano seja visto como esse impossível, esse algo que nos escapa, ou diante de nossos olhos se dilui num branco difícil ou inviável de ser tingido, é pelo simbólico, isto é, pelo registro da linguagem (da palavra, em especial), que se busca essa espécie de intermediação ou diálogo com tudo aquilo que, fazendo-se em absoluto inexplicável, nos deixa sem palavras, rouba nosso sentido e sequestra nossa possibilidade de expressão: “Dito de outro modo, o simbólico é o registro que permite ao falante mediatizar o encontro com o não-senso do real” (Coutinho, 2020, p. 46).

É exatamente nesse ponto da teoria lacaniana que nos é possível ler os poemas de Wesley Peres, mais ainda quando pensamos, para além de um contexto estritamente psicanalítico, na possibilidade da incidência do nó borromeano nos atos de fala: “Com efeito, o nó borromeano é convocado na psicanálise para dar conta dos efeitos de uma experiência de fala, e a fala, ainda é preciso que seja emitida, que haja dizer” (Soler, 2018, p. 43).

Dissemos acima “para além de um contexto estritamente psicanalítico”, a fim de esgarçar a teoria lacaniana, sem, porém, descaracterizá-la, trazê-la para o campo da fala poética e, a partir daí, pincelar a primazia do real que contorna, senão todos, boa parte da produção poética encontrada no *Corpo de uma voz despedaçada* de Wesley Peres.

Retomamos, aqui, ainda que de modo breve, porém extremamente pertinente, o argumento segundo o qual a ficção literária era para Freud (e Lacan não discordava) uma forma de representação do inconsciente, antes mesmo de sua descoberta e nomeação no início do século XX, bem como a semelhança do percurso de uma experiência analítica, com aquela empreendida pelo escritor na elaboração de sua narrativa, ou seja, na tentativa de, ao contar uma história, dizer sua verdade.

Sabemos o quanto Freud levou em conta a literatura, mas no que lhe diz respeito, ele reconheceu nos artistas os precursores da psicanálise e nos textos literários uma oportunidade para pôr à prova o método analítico. De Sófocles a Goethe, passando por Jansen e Dostoievski, ele pensou que a ficção literária era como uma antecipação da descoberta do inconsciente e que a elaboração do escritor era homóloga à do analisante que tenta dizer sua verdade, a interpretar, portanto, ainda que ela só possa ser meio dita [*se me-dire*] (Soler, 2018, p. 20).

Irrompe-se, aqui, um poderoso ponto de intersecção entre psicanálise e literatura, o que, num paralelismo de ideias, pode ser formulado nos seguintes termos: até onde a leitura de uma grande obra pode levar o leitor, assim como até que ponto o processo de análise pode conduzir o analisando?

Ao proferir as últimas linhas do seu texto *O estádio do espelho*, ainda que a questão relativa à literatura, na forma acima hipoteticamente formulada, não tenha sido objeto de sua exposição, Lacan responde: “[...] até o limite extático do – Tu és isto” (Lacan, 1998, p. 103), resposta que também pode ser lida como uma espécie de enigma do destino que não deve ser interpretado como o marco de algo que chegou ao seu fim, mas um momento crucial da nossa existência no qual começa a verdadeira viagem.

Os poemas de Wesley Peres fazem isso, a exemplo dos sonhos, contam uma história, desencadeiam uma viagem, cuja narrativa, na verdade, esboça uma tentativa de se dizer algo diante do acidente do Césio-137 em Goiânia, sobretudo a respeito da angústia da morte, repentina e fatal, que sitiou toda uma cidade e vitimou boa parte de seus moradores, instalando, em sua população, um surto coletivo de medo, delírio e luto.

Tudo porque, de modo inesperado (ou nem tanto), aconteceu o que não acontece, e o real – esse acontecimento sumário – exige do poeta uma língua nova, um dizer outro, enfim, um neologismo que dê conta de expressar algo cujo ímpeto de nomeação beira uma impossibilidade de registro.

Sendo assim, é preciso trazer para o poema palavras inventadas, multiplicadas em sua semântica, alteradas em sua ortografia, corrompidas em sua escrita, eclodindo para além de seu efeito de sentido. Como num sonho (manifestação do inconsciente), é preciso uma nova sintaxe, linguagem outra, que dê conta de todo esse desenredo.

Fruto de um grande ímpeto criativo, ao estilo de James Joyce, passa-se a listar alguns neologismos de autoria de Wesley Peres (foram computados mais de quarenta), os quais podem ser notados no curso de todo o livro de poemas, sem prejuízo de serem citados posteriormente, quando de uma análise dos poemas nos quais foram inscritos cada um deles: “azuluzazul” (Peres, 2019, s/p), “nessacidade” (Peres, 2019, s/p), “amorodiar” (Peres, 2019, p. 13), “logoilógica” (Peres, 2019, s/p), “imagemnemônica” (Peres, 2019, p. 15), “substânciangústia” (Peres, 2019, s/p), mortoabertorrassgado” (Peres, 2019, p. 19), “maldororazul” (Peres, 2019, p. 19), “solazuluz” (Peres, 2019, p. 25), “goianiazulinscritaluminosanocorpodamulher” (Peres, 2019, p. 25), “fechadoaberto” (Peres, 2019, s/p), “deusgramática” (Peres, 2019, s/p), “cãoazul” (Peres, 2019, p. 37), “mortazulada” (Peres, 2019, s/p), “seroutro” (Peres, 2019, s/p), “eutridade” (Peres, 2019, s/p).

Oriundo de todo esse contexto, o primeiro poema do livro *O corpo de uma voz despedaçada* vem impresso em letra branca sobre um fundo azul da contracapa do livro. Intitula-se “acontecimento sumário”, um neologismo que, a exemplo daqueles de autoria de Joyce e de Lacan, desafia o leitor diante de sua estranheza e engenhosidade poética.

Ao longo da leitura do referido poema, vem à tona questões pontuais que nos levam a refletir a respeito da tragédia do Césio 137, suas vítimas, Leide das Neves em especial, a morte, a linguagem, o próprio poema e, principalmente, como alocar um acontecimento sumário no estreito cômodo da linguagem; ou ainda, como narrar uma

tragédia que reduziu o corpo de uma menina de seis anos a lixo radioativo, sepultado sob toneladas de concreto?

O poema é convocado a ser essa voz, enquanto a língua do poeta, nervura invertebrada, decifra. O poeta se põe nesse ofício do verso, inventariando palavras, arrebanhando o que restou daquilo que, de modo inesperado, sumário e incompreensível, aconteceu: o real, aqui plasmado, sobretudo, num acontecimento que desde tempos remotos nos deixa sem palavras, sem ter o que dizer: a morte.

Tal qual a própria morte, o poema ao combinar palavras num esforço de tradução daquilo impossível de ser simbolizado, se faz sumário também, trazendo em si uma alta voltagem de incompreensão, no sentido de que é uma narrativa inesperada, constituída de um recorte no qual as falhas e lacunas da língua também o compõem, e a ausência daquilo que não pode ser dito também lhe dá significado: é quase pássaro os caminhos que respiram, é quase um não-poema os versos que recusam um sentido fácil e pronto.

acontecimento sumário

de modo inesperado, ou nem tanto, a lógica o objeto o pássaro morto a carneviva
 e aconteceu o que não acontece e descobriu-se que é quase pássaro os caminhos que
 respiram quando ele viu a coisa no escuro azulazul, a
 a boca medula os vazios de lugar belo é ouvir o chilrear a
 língua é nome invertebrado guardado decifra
 com suas nove chagas o tempo se lhe dissolve
 inamordaçável nervura andarilha

É por essa linha, na qual a engenhosidade de neologismo compõe uma voz lírica fragmentada e sem linearidade narrativa, que a poética de Wesley Peres retoma o acidente do Césio-137, reconstrói a cidade de Goiânia como uma grande colcha, fúnebre e noturna, sobre a qual sobrevoa um pássaro mortífero, ele também tolhido em seu voo, amordaçado em seu canto, corroído pelo azul radioativo e sumário da morte.

A “lógica”, o “objeto”, o “pássaro morto”, a “carneviva” são um rol, exemplificativo e metafórico, de tudo aquilo que foi alvo da contaminação pelo Césio-137, cujo pó “azulazul” radioativo se espalhou pela cidade, contaminando tudo e todos, em especial, o *logos*, que pode ser lido tanto como a lógica das coisas, o comum dos dias, configurada na rotina da cidade e das pessoas, quanto o discurso, afetado pela impossibilidade plasmada no real da morte, no real do próprio fato, enfim, no real do corpo, configurado na incapacidade de exprimir algo que explique ou console tamanha

tragédia, tamanho desamparo e drama instalados naqueles tantos atingidos pela radioatividade.

É o que não se sabe explicar, não pode ser simbolizado pela linguagem de modo claro, objetivo, racional e satisfatório, dada ainda às lacunas que constituem a fala, cuja boca medula inúmeros vazios. A propósito, conforme já teorizado pela psicanálise lacaniana, a existência da linguagem deve tributo às suas próprias lacunas, o que, no poema, fora descrito como uma cavidade óssea, isto é, o oco da boca de onde ecoa esse vazio próprio do humano – ser de linguagem, o que mereceu de Lacan a seguinte formulação: “A falha exprime a vida da linguagem” (Lacan, 2007, p. 144).

A boca silenciada, assim como o pássaro morto no poema. É isso então: não há palavra, não há canto, não há significante bastante. Há o real, isto é, o significante perdido dessas duas instâncias: morte e sexo, que no corpo não encontram linguagem verbal suficiente, certa e precisa, capaz de representação. Aliás, no que toca ao corpo, resta-nos muitas incertezas e um questionamento fundamental formulado por Lacan, no capítulo de encerramento de seu seminário *O sinthoma*, isto é: “Quem sabe o que se passa no seu corpo?” (Lacan, 2007, p. 145). Ninguém sabe.

É isso, então: o poema nasce dessa experiência de fracasso, diante de uma impossibilidade que ao tentar ser dita, escapa, esvai-se e quando dita, o é apenas pela metade, isto é, só há “meio-dizer” no poema, parafraseando Lacan, quando ele teoriza a respeito do discurso que se propõe a dizer a verdade: “só há verdade na medida em que ela apenas pode ser dita pela metade, tal qual o sujeito que ela comporta” (Lacan, 2007, p. 31).

Figura marcante desse primeiro poema, além da morte que percorre toda a obra, é o “pássaro morto”, metáfora do luto, do silêncio e da vulnerabilidade e fragilidade humanas. Um pássaro comum, sem nenhum traço que o torne excepcional, exuberante ou mítico. Enfim, um simples pássaro que, a exemplo do homem, dada a sua condição de ser vivente, está destinado à morte.

2.1 Pássaro amitológico

Ao longo da leitura dos poemas, percebe-se que a narrativa do poeta consiste num discurso poético contornado pelo vazio da linguagem e pelo silêncio da morte, o que produz uma poética edificada em “carneviva”, cuja movência do discurso o coloca na

direção e sentido de uma lírica que se sustenta naquilo que não pode ser dito, “força disruptiva” deflagrada pela experiência do homem com o real.

[...] a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadoras (Imaginário), por estruturas sociossimbólicas (Simbólico) que visam a garantir e assegurar identidades, mas também por uma força disruptiva cujo nome correto é Real (Safatle, 2017, p. 76).

Surge, assim, a necessidade de se recorrer à metáfora, e há uma no livro, em especial, que se sobressai, a do pássaro que, logo no primeiro poema “acontecimento sumário”, aparece como “pássaro morto”, mas que, ao longo da obra, sofre inúmeras metamorfoses e passa a ser abordado sob o contorno de outras alegorias, inseridas em vários outros contextos, porém sempre associado ao acidente do Césio-137 e, mesmo quando vivo ou em pleno voo, remete-nos à morte ou a algo que a ela seja equivalente, de modo explícito ou tácito.

O pássaro, quando morto, é associado à “lógica”, ao “objeto” e à “carne viva”, palavras eleitas para compor uma espécie de cláusula ou fórmula poética que aparece tanto no primeiro poema “acontecimento sumário”, quanto num outro “desmontagem de um haicai inscrito ou homem pensando eixos de sua biografia inervada nessacidade” (Peres, 2019, s/p), compondo o verso inaugural do mencionado poema:

A lógica o objeto o pássaro morto a carne viva
do homem morrendo as estrelas entristecem a paisagem,
iluminam o pó da pele e a matéria das palavras [...]

Mas é apenas no “poema gerado de implosões do Levítico e de impressões deixadas por haver acontecido o que não acontece em Goiânia” (Peres, 2019, p. 19) que o pássaro amitológico aparece como metáfora da própria tragédia, signo da própria morte.

E aconteceu o que não acontece e descobriu-se que as
foices também podem ser azuis e foi um pássaro amitológico
mortoabertorrasgado pela invisível lâmina azul que
simulava cidade vista de cima e à noite no corpo nu da
mulher de longos cabelos dona do pássaro amitológico
mortoabertorrasgado e foi na cidade de sol sólido e em
setembro e o sol sólido da cidade e tudo permanecia
quando alguma pessoa tocar em corpo morto ainda que não
soubesse, contudo será ele imundo e culpado.

Se os poemas são reverberações de uma voz cortada, essa voz só é possível porque ouviu o voo de um pássaro que não existe. O poema nasce, assim, dessa experiência da falta, do vazio, da perda, dessa tensão entre o olho que vê e a coisa que não há, porém é dada. O pássaro percorre uma paisagem insólita, pois alça seu voo sob uma chuva seca e laminada, cuja função é lapidar os sonhos, aparando suas arestas. Categórico e aforístico, conclui o poeta que “falar é haver morrido” (Peres, 2019, p. 23), morte que não se consuma no seu todo, de modo resoluto e definitivo, pois haverá sempre um resto que a linguagem não abarca. E é sobre esse refugo, essa sobra, que o labor de uma outra voz produzirá ressonâncias.

FALAR É OUVIR O VOO DE UM

pássaro que não há, deslocar Deus
de casa e não dar nome. Falar é
experimentar entre o olho e a
coisa dada o que há não há. E o
pássaro que voa, voa na polpa seca
da chuva que aresta os sonhos.
falar é haver morrido, tocar outra
Voz.

Sob o signo inexorável da morte, a figura do pássaro amitológico é retomado em vários outros poemas, cuja lírica é ditada por um tom, um chilrear silencioso, em obediência a um silêncio maior e implacável, uma vez que: “E o pássaro assoviando suas vísceras, em silêncio, pois a morte não adere nem mesmo à palavra pássaro” (Peres, 2019, p. 25).

Dois poemas, em particular, deslocam a metáfora do pássaro para o seu título: “estudo nº 1 para octaedro do som do cheiro do passopreto morto azulado” (Peres, 2019, p. 39) e “palimpsesto nº1 para piano e pássaro morto” (Peres, 2019, p. 29), sendo esse último poema de alta voltagem lírica, que trata das circunstâncias em que se deu a morte e o sepultamento da menina Leide da Neves, cujo “[...] invisível azul mastigava ela por dentro e por fora” (Peres, 2019, p. 29), a qual pode ainda ser lida como uma “personagem” dos poemas sob análise, razão pela qual a ela será destinada um tópico específico.

Cabe aqui, porém, afirmar que a figura de Leide das Neves, ainda que de modo sutil, confunde-se com a do próprio pássaro morto, vítimas que se assemelham pela inquestionável vulnerabilidade, característica tanto de uma criança, quanto de um pássaro. Retoma-se aqui, ante à confluência das temáticas do pássaro e à morte de Leide, ao poema sem título, no qual fora analisada, anteriormente (p. 76), sua explícita

intertextualidade com a literatura de James Joyce, para dar ênfase à menina morta que passa a habitar o poeta e toma dele emprestado sua voz para solfejar um canto funesto que ressoa de um corpo eviscerado, sem vida, em carne viva.

DEDALUS, TEMO O SOL COMO O SOL TEME OS OLHOS.

Dedalus, labiríntico decifrador de monstros.
Esteve em Dublin e andarilha por Goiânia.
Stephen, mais do que ter recusado sua mãe,
na hora da sua morte dela
rezar-lhe reza
uma certa enxaqueca lhe dói,
adquirida em Goiânia

---- Como se uma menina me habitasse
os ossos e gritasse dentro deles
e solfejasse um canto de corpo sem órgãos,
química de estrelas infeccionadas

O outro poema citado, intitulado “estudo nº 1 para octaedro do som do cheiro do passopreto morto azulado” (Peres, 2019, p. 39). Anuncia um pássaro portador de mau presságio, pois não traz, em seu bico, um ramo verde de oliveira. Ao contrário, seu canto exala o cheiro indesejável de sua própria morte, capaz de transformar o destino da própria cidade de Goiânia ao “desinventar” seu fim.

o som do cheiro do passo
preto do pássaro morto o
aquele que não trouxe
nenhum ramo no bico
e morrendo reinventou
goiânia ao desinventar
o dela fim.

É um pássaro que sobrevoa todo o livro, emprestando seu frágil corpo e seu silencioso canto à escrita de uma voz lírica na composição de uma estética da morte. O pássaro é preto, mas o azul que dele reluz é da morte causada pelo Césio-137, que teceu em Goiânia uma imensa colcha radioativa e letal, espalhando morte e câncer que, tempos depois, contaminam também o tom da escrita dos poemas de Wesley Peres, versos compostos numa sintaxe azul, cuja fonética despedaçada traz o descompasso agonizante de uma ortografia atravessada de caos e inventividade, o que não exclui ou prejudica inúmeros pontos de intertextualidade, como aquela acima apontada, na qual a escrita de

James Joyce, a exemplo do azul radioativo, contamina também o texto no qual ainda se espraia o real lacaniano.

Outro exemplo de intertextualidade ocorre quando a pedra e as retinas de Carlos Drummond de Andrade são convocadas a ladear com o pássaro amitológico de Peres, num poema sem título, numa página sem numeração, que antecede aquela de número 57 (Peres, 2019). Tanto a pedra no caminho, quanto as retinas cansadas do poeta de Itabira se contrapõem à voz lírica do poeta de Goiânia, em cujo caminho não há pedra (há perdas), cujas retinas não expressam exaustão. Porém, o tempo agora é memória, pássaro migratório que, num voo atemporal, fisga com seu bico o corpo e vísceras do poeta. O tempo é pássaro que se alimenta, mastiga e não regurgita. A morte é eterna, a vida não.

TEMPO, TECIDO DE FRESTAS

Nas retinas não há cansaço
Nem pedra que o impeça.
O tempo: pássaro comendo o corpo.
Pássaros não regurgitam,
Mastigam o espaço com os olhos
E tecem estrelas de areia.

Ao menos de forma explícita, essa é a última menção feita ao pássaro amitológico nos poemas de Wesley Peres.

2.2 Então resta-me restar

Ao refletir a respeito do horror causado pelo Holocausto, em sua obra *O que resta de Auschwitz*, o ex-aluno de Heidegger, o escritor italiano Giorgio Agamben, um dos principais intelectuais de sua época, lança uma pergunta fundamental que não está explícita ou literalmente formulada em seu texto, mas que percorre e sustenta toda a elaboração de sua escrita, isto é: Como narrar ou testemunhar o horror que foge à compreensão humana?

Não interessa ao autor investigar o contexto histórico, nem tampouco ideológico ou político relacionados ao maior campo de concentração da segunda guerra mundial. Agamben trilha um caminho mais difícil e, por isso, talvez, mais instigante, que adentra ao campo da linguagem.

Em outras palavras, o autor se propõe a fazer uma sondagem a respeito das dificuldades e, por que não, da impossibilidade, do testemunho em circunstâncias nas quais a desumanização culminava no imperativo da morte.

Para tanto, ao formular boa parte de seus argumentos, Agamben se vale do depoimento de outro escritor, Primo Levi, ex-prisioneiro de Auschwitz e autor do monumental *É isto um homem?*, no qual narra sua experiência de ter sobrevivido aos horrores daquele campo de concentração. Na realidade, a tática de Levi, nessa obra, é exatamente condicionar a sobrevivência para a produção de uma narrativa, contando sua história.

No entanto, é preciso compreender que para Giorgio Agamben aqueles capazes de verdadeiramente testemunharem o terror sofrido no confinamento de Auschwitz são os prisioneiros reduzidos a cadáveres ambulantes, mortos-vivos que, desprovidos de sua humanidade, estão também privados da linguagem.

Em apertada síntese, a lição de Agamben é a de que, essencialmente, o grande valor do testemunho está no que falta, isto é, naquilo que não pode ser dito, ou ainda, naquilo que aqueles prisioneiros, reduzidos à sua condição biológica de corpos subjugados, diriam, se falassem.

Todo esse paradoxo teorizado por Agamben tem lastro, mais uma vez, na literatura de Primo Levi, para o qual não se concebe a figura do verdadeiro testemunho, nem tampouco da verdadeira testemunha, na medida em que os únicos que poderiam testemunhar foram mortos e deles não se extrai palavra ou discurso. Mortos não dialogam, repousam ao som de um eterno silêncio.

Nessas circunstâncias, o essencial do testemunho circunscreve-se exatamente na impossibilidade de ser dado, razão pela qual aquilo que é narrado não pode ser colhido como verdadeiro ou essencial, pois esse “verdadeiro” ou “essencial” é impossível de ser dito. Em certo ponto de sua reflexão, na obra *Os afogados e os sobreviventes*, é essa a síntese conclusiva do pensamento de Primo Levi.

Repto, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Essa é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo (Levi, 2016, p. 66).

Conforme é sabido (Vernant, 2000), as górgonas estão associadas ao mito grego de Perseu, um semideus (filho de Zeus e da princesa Dânae), herói lendário ao qual é incumbido decapitar Medusa, uma das górgonas, as quais são definidas como: “[...]

monstros pavorosos, três irmãs que formam um grupo de seres monstruosos, assassinos, sendo que duas delas são imortais e a terceira que se chama Medusa, é mortal” (Vernant, 2000, p. 184).

É justamente a cabeça de Medusa que Perseu tem que levar de presente às núpcias do rei Polidectes. Ocorre que todo aquele que fita os olhos das górgonas recebe uma maldição e é imediatamente transformado em pedra, tornando-se estátua, enfim, é morto e para sempre petrificado.

Com maestria, Primo Levi resgatou o mito grego para, em síntese, afirmar que as verdadeiras testemunhas de Auschwitz foram aquelas que fitaram a górgona, isto é, aqueles, que, reduzidos à sua condição biológica de corpos semelhantes, violentados e subjugados, foram mortos, silenciados naquilo que de essencial poderia ser narrado sobre o holocausto e todo o processo de desumanização sofrido pelos deportados aos campos de concentração, em especial, o de Auschwitz.

Aquele que mirava a górgona era destituído de tudo que o tornava humano, pois transformava-se em estátua, ou seja, era reduzido a um corpo de pedra, mineral e inumano, sem qualquer resquício de algo que pudesse dotá-lo de fala ou linguagem, pois “– a mobilidade, a flexibilidade, o calor, a suavidade do corpo –, tudo se torna pedra. Não é apenas a morte que enfrentamos, é a metamorfose que nos faz passar do reino humano ao reino mineral e, portanto, o que há de mais contrário a natureza humana” (Vernant, 2000, p. 188).

Retomando a obra de Agamben, em lapidar texto de apresentação do livro *O que resta de Auschwitz*, a escritora e tradutora Jeanne Marie Gagnebin dá ênfase às últimas páginas da obra, na qual o autor faz considerações sobre a linguagem, reiterando as dificuldades do testemunho daquele que narra, no lugar do outro. “Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar [...] Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar” (Agamben, 2008, p. 160 *apud* Gagnebin, 2008, p. 11).

A autora, logo de início, recorrendo às palavras do próprio Agamben, já adverte o leitor das dificuldades do testemunho, ao mesmo tempo que atribui aos poetas a condição de testemunhas, mas não como oráculos ou repositórios de toda a história, protagonistas de uma narrativa plena, acabada, inconsútil.

Dessacraliza-se, aqui, o lugar do poeta como sujeito iluminado, demiurgo, figura mítica ou ungida. Nas palavras de Agamben, o poeta funda a língua a partir da

impossibilidade de se dizer tudo. Narra-se aquilo que resta, o que sobrevive à possibilidade ou à impossibilidade de ser dito. Como se esse resto fosse um verdadeiro hiato, uma lacuna “[...] mas uma lacuna essencial que funda a língua do *testemunho* [...]” (Gagnebin, 2008, p. 11).

Em linhas ulteriores, inspirada ainda na leitura de Agamben, reforça Gagnebin a tese do poeta enquanto testemunha desse resto, o que implica dizer que: “trata-se de narrar ‘o que aconteceu’ e de afirmar, ao mesmo tempo, que ‘o que aconteceu’ não faz parte do narrável” (Gagnebin, 2008, p. 11).

Surge, assim, a figura do poeta como alguém que se coloca diante de uma impossibilidade, mas que pode fabricar algo capaz de contar, senão tudo, ao menos o que resta, espécie de sobra fisgada pela poesia e materializada no poema. É o poeta que vai inventar e inventariar o que ainda pode ser dito, numa narrativa na qual aquilo que falta é tão essencial quanto aquele pouco que ainda pode ser dito.

E que fique claro, esse impossível do testemunho, essa falta ou falha é que justifica ou funda a existência do poema, o qual vai surgir justamente dessa lacuna ou desse vazio inerente à língua, pois: “Não é poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho: pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema” (Agamben, 2008, p. 45).

Temos, assim, o poeta, artífice imerso no simbólico lacaniano, na figura de um sobrevivente, cuja vocação é a memória e o manejo de uma língua que fala, porém falha, diante de um real, imperativo e impossível; cujo poema, artifício estético da linguagem, é também um modo de não deixar o outro – a testemunha, morrer.

2.3 Vago vazio

Toda essa problemática apontada por Agamben e aqui lida e adotada como um constructo teórico é convocada para refletir e iluminar alguns pontos do livro de poemas de Wesley Peres, cujo título *O corpo de uma voz despedaçada* já traz em si ressonâncias da impossibilidade de se narrar algo em sua plenitude.

Uma voz que ecoa despedaçada resulta em estilhaços de uma poética que a todo tempo labora numa tentativa de dizer ou simbolizar o impossível forjado diante de um trauma, mais especificamente, a morte e toda “liturgia nômade dos afetos” (Peres, 2019, s/p) que convulsiona o homem, deflagrando nele o ímpeto da fala poética.

É sobre essa “substânciangústiaberta” (Peres, 2019, s/p) provocada pelo que ocorreu na cidade de Goiânia, em setembro de 1987, que o poeta fala o tempo todo, num exercício de linguagem que o leva, já ao final do livro, a explicitar que mesmo procurando, não acha e o que lhe foge, no entanto, de algum modo, é também o que o conduz. Em outras palavras, é o vazio daquilo que ele não acha ou a falta daquilo que dele foge que move o poeta na direção do poético.

Oriundo de um fato traumático, os poemas podem ser lidos como sintomas. A palavra mesma como um sintoma, a voz despedaçada como um sintoma produzido pelo corpo inquietante e vivo no qual a linguagem é ancorada. Pela via da palavra, o poema se manifesta como um sintoma que exige do corpo uma escrita, pois mobilizando pensamento e memória, o poeta escreve com as mãos aquilo já inscrito pelo significante, quando do evento traumático. Uma tentativa de sublimação, ressignificando os horrores do acidente, num labor constante de representação estética das imagens de morte e desumanização das quais muitos foram vitimados.

Como todo poeta, a busca é pela nomeação daquilo que ele considera o “mioloconcreto invisível” (Peres, 2019, s/p) de sua procura. É necessária a reinvenção de uma outra e nova língua para se dizer de algo que ainda não tem nome ou que mesmo sob a nomeação de “morte”, não se mostra suficiente ao desejo de significação do poeta. Por esse motivo, a voz que ecoa despedaçada passa a cerzir uma palavra a outra, culminando numa poética prenhe de inúmeros neologismos convocados a preencher os fecundos vazios da língua.

Ora, aquele que não pode testemunhar, ao menos de modo integral, não tem língua suficiente que dê conta de seu desejo, de sua demanda de nomeação. Essa impossibilidade, no dizer de Agamben, reclama uma não-língua para demonstrar exatamente essa falta, lacuna humana da fala, onde nasce o verso, avesso da língua, a partir da qual o poeta labora e colhe seu testemunho.

Mas nem sequer o sobrevivente pode testemunhar integralmente, dizer a própria lacuna. Isso significa que o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar. A língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar (Agamben, 2008, p. 48).

É uma língua que, certo modo, culmina numa falta de sentido, pois essa fenda, essa lacuna constitutiva da língua humana desmorona sobre si mesma para que outra impossibilidade – “daquilo que não tem língua”, possa vir à tona. Porém, não se trata aqui de um *non-sense* estéril, destituído de sentido algum, mas de um registro outro que dá voz àqueles que estão impossibilitados de testemunhar, aqueles que, tendo olhado para a górgona e sendo tolhidos em sua linguagem, agora, não têm voz para narrar a própria história.

Portanto, para testemunhar, não basta levar a língua até o próprio não-sentido, até a pura indecidibilidade das letras [...] importa que o som sem sentido seja, por sua vez, voz de algo ou alguém que, por razões bem distintas, não pode testemunhar. Assim, a impossibilidade de testemunhar, a “lacuna” que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua (Agamben, 2008, p. 48).

É nesse processo de desconstrução e reconstrução da língua, ruindo os pilares da sintaxe, produzindo agudas microfonias na fonética, culminando em anômalas aliterações que, entremeado à contradição, deseja ele – o poeta, coisa morta, mas que de algum modo ainda pulsa como um “solsempelemcarneviva” (Peres, 2019, s/p), pois é “para o fora da vida” (Peres, 2019, s/p) que o poeta olha, para o outro, que lhe é exterior e, por isso, estranho também.

Ora, retomando uma expressão de Levi anteriormente citada, o poeta “não tocou o fundo”, nem tampouco fitou o olhar petrificante e mortífero da górgona. Pode ele, então, olhar para o fora da vida e aproveitando-se dos vazios da linguagem, forjar uma não-língua que vai se estender para o fora da linguagem, fazendo, assim, nascer seu testemunho, fruto contraditório e intempestivo, gestado da impossibilidade de dar voz plena àqueles que verdadeiramente poderiam testemunhar, mas uma vez mortos, estão privados dos atos de fala. “[...] denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer” (Agamben, 2008, p. 146).

Falar para o poeta é, de algum modo, ter morrido, mas é, sobretudo, “tocar outra voz” (Peres, 2019, p. 23). No fundo, é um contínuo desejo de nomear os veios, “os inumeráveis alvéolos” (Peres, 2019, s/p) pelos quais a morte se faz viva e, em silêncio, respira.

Algumas considerações devem ainda ser feitas a respeito do inventivo título do referido poema: “última escanção para neves em sol sólido e só” (Peres, 2019, s/p), pois, de início, o poeta corrompe a ortografia amalgamando numa única palavra (“escanção”) duas outras (escansão e canção).

Sabemos que o procedimento de escansão consiste na contagem de sílabas poéticas que compõem os versos para conferência da métrica, o que possibilita classificá-lo ou não como um poema de forma fixa, como soneto, balada, ode e outros. De modo mais específico, a teoria literária nos ensina que: “como as línguas românicas obedecem ao critério qualitativo ou silábico, escandir um verso significa assinalar o número de fonemas que o compõem” (Moisés, 2013, p. 166).

O que, no entanto, percebemos é o manifesto desejo do poeta não em escandir, mas compor uma canção, uma letra-poema, um *requiem aeternam* para Leide das Neves, em “sol sólido”, sol de setembro, quando o acidente radioativo contaminou a cidade de Goiânia, naquele que ficou registrado como o maior acidente radioativo, em perímetro urbano, do mundo.

Reitera-se, uma canção em sol, em tom maior, iluminada pelo azul que agora tinge também as letras do poema-partitura, hino fúnebre em memória àqueles que fitaram a górgona, pois: “Os que viveram aquela experiência nunca saberão o que ela foi; os que a viveram nunca o dirão; realmente não, não até o fundo. O passado pertence aos mortos...” (Agamben, 2008, p. 42). Eis então o testemunho de um sobrevivente, narrativa de um testemunho falho e despedaçado, registrado numa espécie de não-língua para dar voz àqueles que não a têm. Eis o poema transscrito na sua integralidade.

última escanção para neves em sol sólido e só

Procuro nas dobras intransitivas.
E não acho, e o que me escapa me conduz
---- não me conduz-para, me conduz.
Procuro a fórmula precisa, exata,
para dizer o nome do que não é nome:
o mioloconcreto invisível
o que sustenta a nervura nevrálgica
o casulo que não resultará em
em borboleta sequer.

Procuro a coisa morta
---- que pulsa que pulsa que pulsa ----
como um solempelemcarneviva.

Procuro a janela para o fora da vida,
 isto é: o cerne da vida,
 isto é: o vago vazio das vagas,
 a anemnemônica aliteração anômala
 vazia
 autofagia nossa de cada dia
 pão solar sonoro
 desejo de nomear
 os inúmeros alvéolos da morte.

É nítido, no poema, que o poeta é movido pela pulsão de nomear, sabendo de antemão de sua desventura, seu fracasso, na medida em que sua busca se norteia pela procura de um nome que não é nome, cuja demanda é gestada num casulo que não resultará sequer em borboleta, cujo alimento é pão solar e sonoro, que nutre o desejo-fome-de-nome.

O poeta é isso ou feito disso: corpo pulsional, movido pela falta, por aquilo que dele escapa pelos vãos da linguagem, porém, de algum modo, o conduz, mas não para um “onde”, o conduz simplesmente por um labirinto de rotas possíveis.

Também ao final do livro, em outro poema intitulado “esta grande flor de carne, o homem” (Peres, 2019, p. 63), numa espécie de transe poético, o poeta retoma a problemática da nomeação, quando então associa o corpo à linguagem, à falta ao imperativo do inatingível que mina o ofício do verso. Eis a transcrição do fragmento que compõe o extenso poema em prosa, no qual tais nuances nucleares da lírica de Wesley Peres surgem consteladas e podem ser contempladas: “**toda então problemática está esteve estará em que em ser se tem um está na linguagem corpo e falar a gente falando dele e ao dele falha a palavra o corpo falha falável**”.

De caráter nitidamente metalinguístico, ou melhor dizendo, metapoético, mais uma vez a poesia discute a poesia, questionando frontalmente o ato da nomeação, a problemática do homem, ser de linguagem, de corpo e de fala, de palavra que falha ao tentar ser bem dita. E é justamente na eleição desses vocábulos – “corpo”, “palavra”, “falha falável”, aqui lidas como chaves para a interpretação dos poemas, que o poeta nos dá o seu não-testemunho.

É a fala que provém dessa lacuna, dessa fenda trincada no corpo da linguagem, que sustenta a nervura nevrágica do poema, essa crisálida vazia e estéril, pois sequer borboleta dela resultará. É sobre a natureza desse “não-testemunho” que Agamben também nos adverte e nos desafia quanto à necessidade de nos interrogar:

Talvez cada palavra, cada escritura nasce, nesse sentido, como testemunho. E, por isso mesmo, aquilo que dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunho. Isso é o som que provém da lacuna, a não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua. E é sobre a natureza deste não-testemunhado, sobre a não-língua que é preciso interrogar-se (Agamben, 2008, p. 47).

Importante nesse pontoressaltar que a posição, ou melhor, a condição do poeta, é a de uma testemunha que sobreviveu ao acidente, atravessou (e foi atravessado) pelo evento do Césio-137, ocorrido no perímetro urbano de Goiânia e, por isso, pode agora narrar o ocorrido, não permitindo, assim, que a testemunha morra (Agamben, 2008, p. 26). Nesse sentido, o poeta é o supérstite, aquele que “sobrou” ou “sobreviveu”, termo que em latim equivale a *superstes* que, por sua vez, se diferencia de *testis*, isto é, aquele que se põe como testemunha, na condição de um terceiro, entre duas partes que litigam num processo judicial e, por essa razão, deve testemunhar, obrigando-se a dizer a verdade dos fatos. É ainda Agamben que nos alerta sobre essa sutil, porém crucial diferença.

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (Agamben, 2008, p. 27).

Nem o poeta, nem tampouco a literatura, têm obrigação nenhuma com a verdade, pois o que importa no discurso literário é a “verossimilhança”, a “fábula” ou “mito”, termos largamente empregados pela tradição da teoria literária desde a *Poética* de Aristóteles (Compagnom, 2010) e aqui retomados no sentido de representação estética, recriada pelo imaginário, daquilo que ocorreu, pois como afirmou o psicanalista francês Lacan, num texto que se inicia com uma bela homenagem ao linguista Jakobson: “a dimensão imaginativa, é disso justamente que a gente se alimenta” (Lacan, 2008b, p. 21).

Uma vez realocados no campo da ficção (poema ou prosa), os fatos podem ser contados com a licença poética de um testemunho singular, entoado pela voz de um *superstes*, cujo discurso tem seu lastro na metáfora, cuja sintaxe é forjada conforme a memória afetiva e inventiva do poeta, que não está preocupado com a exata descrição daquilo que ocorreu, mas com uma reelaboração traumático-sensível do ocorrido, até porque a verdade toda é uma quimera, um impossível de ser dito, conforme nos ensina o

linguista e filósofo francês Jean-Claude Milner: “não se diz a verdade toda, e isso porque com ela as palavras estão em falta” (Milner, 2012, p. 28).

Atento a essas questões, Agamben nos ensina que a autoridade do testemunho advém não de sua conformidade com o ocorrido, mas da relação dialética e paradoxal daquilo *que pode ser dito* e daquilo *que não pode ser dito*, enfim, daquilo que, ao custo do labor poético, surge entre o dentro e o fora da língua.

[...] só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade fatual, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas sim, depende da relação imemorável entre o indizível e o dizível, entre o fora e dentro da língua (Agamben, 2008, p. 157).

Aqui se diz ao custo do labor poético, porque para o filósofo, o testemunho sempre redundará num ato de autor, ou seja, no sentido daquele que inaugura uma linhagem, a exemplo de conquistadores que fundam reinos, impérios, cidades, ou mais especificamente ainda, a exemplo dos poetas que, cumprindo sua sina, engendram outra língua, como também poetizou Adélia Prado: “Mas o que sinto escrevo/Cumpro a sina/Inauguro linhagens, fundo reinos – dor não é amargura” (Prado, 1991, p. 11). É essa também, porém, sob o viés teórico, a perspectiva reflexiva de Agamben.

O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando igualmente uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. Desse modo, explica-se também o sentido de “fundador de uma estirpe ou uma cidade”, que o termo autor tem nos poetas (Agamben, 2008, p. 150).

Esse é o caminho trilhado pelo poeta ao recontar o acidente radioativo ocorrido durante sua infância, tempo por ele necessariamente retomado, na medida em que ela – a infância está lá, edificada num vazio povoado de afeto, memória e trauma, pois: “A infância é mesmo indestrutível” (Peres, 2019, p. 17), mas pode ser reinterpretada e ressignificada, especialmente quando a ferida ainda não saturada deflagra no poeta a necessidade de dar verbo à sua pulsão.

É o que pode ser verificado no último poema, sem título (Peres, 2019, s/p) que, a exemplo do poema inaugural “acontecimento sumário”, é transscrito na contracapa azul do livro, cunhado em letras brancas, no qual o poeta retoma sua infância para, num mosaico incompleto e subjetivo, dialogar com o corpo da morte, o canto do passopreto, a polpa da maçã infeccionada e podre, agora colhida na idade adulta, sob a forma do poema.

contorno-me de tempespaço desmefaço
 era setembro, Arseni, diante do corpo da morte é necessário cantar o
 canto passopreto
 a sintaxe é a única linha reta que
 Dedalus teme o sol
 como o sol teme os olhos
 o som azul da sintaxe infeccionada da maçã.
 e quando me acostumando
 era 1987 e setembro nessacidade
Eu, 12 anos enquanto brincava de lego

Para Agamben, “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (Agamben, 2008, p. 36), o que exige do poeta um contorcer-se de tempo e espaço, um desfazimento de si e da língua, cuja sintaxe em linha reta produz um som azul ecoado de uma infância ilógica, privada de *logos*, porém lúdica, pois o infante poeta de lego brincava.

Que não passe despercebido, nesse ponto, o fato de que a infância é o período no qual o poeta está privado da fala, pois “in-fância” equivale a “infans”, isto é, que não fala (Gagnebin, 2008). E o poeta? Ora, o poeta é o ser de linguagem, aquele que fala, ser falante, porém, na concepção de Agamben, é aquele cujo poema-testemunho funda-se na dialética do que pode ser dito e do que não pode ser dito ou como poetizado por Wesley Peres, da relação estabelecida entre as “dobras intransmissíveis” (Peres, 2019, s/p) do dentro e fora da linguagem.

Dada a essas circunstâncias, o homem, em especial o poeta é aquele que, muito embora aberto ao universo da linguagem, tropeça nos vazios e nos furos da língua, “ferramenta imperfeita” no dizer do linguista Paul Henry (2013), razão pela qual não a tem em sua plenitude e, por esse motivo, é tolhido em sua fala, ao passo que é devolvido à sua infância, *locus* indestrutível que ainda habita o falante, ao qual a língua deve sua paradoxal possibilidade de não existir. Em resumo, graças à linguagem e à imprevisibilidade da língua, com tudo aquilo que pode ser dito e não dito, o homem ainda pode sua infância.

O sujeito é, pois, a possibilidade de que a língua não exista, não tenha lugar, ou melhor, de que esta só tenha lugar pela sua possibilidade de não existir, de sua contingência. O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem, porque *pode não ter* língua, pode a sua infância (Agamben, 2008, p. 147).

De todo modo, a própria etimologia da palavra infância remete àquele que não pode falar. Mas “o que falar implica?”, questiona-se Agamben em sua obra *A linguagem e morte* (2006). Instigado pelo desafio da resposta, o escritor francês Jean-Pierre Lebrun toma seu lugar de fala e nos adverte: “Falar significa que consinto no vazio, na perda, na negatividade, responde o psicanalista” (Lebrun, 2008, s/p).

2.4 Língua: inamordaçável nervura andarilha

Conforme já esboçado no capítulo 1, a invenção da psicanálise por Freud, no limiar do século XX, como método clínico e construção teórica, trouxe à tona a noção de inconsciente, cuja leitura reativa do psicanalista e escritor francês Jacques Lacan, num momento posterior, agregou a ideia de um inconsciente estruturado em linguagem, pois é esse o traço que marca o homem e o coloca na categoria de ser falante.

Habilidoso na criação de neologismos que pudessem expressar e condensar a primazia de seus ensinamentos, Lacan forjou o termo *parlêtre* – junção das palavras francesas *parler* (falar) e *être* (ser), isto é, *fala-ser*, para designar a fala como um elemento imperativo e constitutivo do/no ser humano, sendo pertinente, aqui, as observações do psicanalista Marco Antônio Coutinho Jorge, a respeito dessa categoria ou invenção lacaniana:

Recorrendo à palavra-valise *parlêtre* (**fala-ser**), neologismo que associa num único termo o **ser** e a **fala**, Lacan especifica que *o humano se especifica pela fala*, fato através do qual acha-se precarizado o estatuto do ser, cuja ressonância no discurso filosófico apresenta em seu horizonte a ideia de uma unidade originária (Jorge, 2005, p. 95).

Porém, é na obra intitulada *O Seminário – mais, ainda*, que Lacan confessa: “Um dia percebi que era difícil não entrar na linguística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto” (Lacan, 2008b, p. 22), sacramentando-se, assim, seu encontro com Ferdinand de Saussure, o que ainda “[...] deve ser compreendido no quadro da busca de científicidade para a psicanálise” (Jorge, 2005, p. 69), na medida em que, em síntese, o estruturalismo foi um movimento intelectual na França, nos anos de 1950, que no dizer de Vladimir Safatle, professor do Departamento de Filosofia da USP “[...] visava redefinir o parâmetro de racionalidade e os métodos das ciências humanas” (Safatle, 2017, p. 44).

Fato é que, a partir de 1953, Lacan dá início a sua releitura da obra de Freud, o que perdurará pelos dez anos seguintes, e ficou conhecido como o “retorno a Freud”, quando então passa a forjar sua noção de inconsciente, ponto nodal de toda a teoria psicanalítica, teorização essa que assume uma especial particularidade, pois “[...] a partir desse momento, Lacan retornará ao conceito freudiano fundamental. Retorno peculiar, pois, este inconsciente *não virá de Freud. Virá do estruturalismo*” (Safatle, 2017, p. 44).

E é instigado pela noção de um inconsciente estruturado pela linguagem que Lacan busca compreender a própria noção de sujeito e sua constituição subjetiva, não o reduzindo a um ser cartesiano, íntegro, puramente pensante e lógico, mas como alguém incapaz de dizer tudo, a exemplo da concepção de sujeito forjada por Freud, quando teorizou a respeito do inconsciente, pois:

[...] a descoberta freudiana do inconsciente reside na apreensão primeira de que o sujeito não é o *indivíduo*, termo que, proveniente do latim, *individuu*, significa o *indiviso*, aquele que não é dividido [...]. Lacunar, evanescente, o lugar do sujeito é o lugar do **corte**, da escansão, da ruptura, ao passo que o eu representa precisamente, a configuração de uma unidade, uma completude constituída imaginariamente (Jorge, 2005, p. 96).

É exatamente esse alguém evanescente em sua constituição, que não possui o domínio da língua, destinado a inúmeros deslizes e falhas que, em termos mais lacanianos e irônicos, está fadado a dizer “besteiras” (isso é tudo), sendo essas besteiras material precioso num processo de análise. Reitera-se, aqui, a ideia de que o campo da psicanálise é aquele da fala (que falha) produzindo “besteiras”, enquanto o inconsciente, o campo da linguagem.

Já que estou hoje sendo arrastado pelas trilhas do inconsciente estruturado como uma linguagem, saiba-se disso – esta fórmula muda totalmente a função do sujeito como existente. O sujeito não é aquele que pensa. O sujeito é, propriamente, aquele que engajamos, não, como dizemos a ele para encantá-lo, a dizer tudo – não se pode dizer tudo –, mas a dizer besteiras, isso é tudo. É com essas besteiras que vamos fazer a análise, e que entramos no novo sujeito que é o do inconsciente (Lacan, 2008b, p. 28).

Somos, assim, seres de fala e de linguagem, e somente é possível tornar-se humano a partir do momento em que se acessa e se é introduzido à linguagem. A partir

de então, a humidade se instala no homem, o qual é reconhecido e passar a se reconhecer como tal, assumindo seu lugar entre seus pares.

“Outra cena” – a expressão é de Freud para designar precisamente o inconsciente como um outro lugar que o da consciência –, na qual se determina o destino do sujeito. Para Lacan, essa Outra cena é a da linguagem – daí sua célebre fórmula: “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” –, e é precisamente a passagem necessária pelo sistema de linguagem que faz de um indivíduo um sujeito e que lhe dá um inconsciente, estando esses dois movimentos estreitamente ligados (Lebrun, 2008, p. 50).

Nesse ponto, cumpre enfatizar que, conforme já esboçado nos parágrafos anteriores, tanto a noção de linguagem, quanto a de língua aqui empregadas é aquela teorizada por Ferdinand de Saussure que, em seu *Curso de Linguística Geral*, elaborado e publicado por seus alunos, elevou a linguagem à categoria de uma ciência situada no território das *humanidades*, ao postular que: “A matéria da Linguística é constituída inicialmente por todas as manifestações da linguagem humana” (Saussure, 2019, s/p).

Por outro lado, se para o linguista suíço a linguagem é multiforme e heteróclita, isto é, em desconformidade com as regras gramaticais, relacionando-se diretamente à aptidão humana para estabelecer laços de comunicação entre os sujeitos falantes, a língua, por sua vez, é parte essencial dessa capacidade humana, porém um produto social forjado pela coletividade, algo adquirido e tacitamente pactuado entre aqueles que falam – o *parlêtre* lacaniano, os quais nascem submetidos a esse sistema – a língua, e que a ela precisam aderir em seu contínuo processo de humanização.

Mas o que é a língua? Para nós ela não se confunde com a linguagem: é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É ao mesmo tempo um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita, cavaleiro de diferentes domínios [...] ao passo que a língua constitui algo adquirido e convencional [...] (Saussure, 2019, s/p).

Lebrun, enviesado pela teoria lacaniana do inconsciente, dará ênfase a esse sistema semiótico, simbólico para a psicanálise, constituído pela língua para afirmar a condição de prisioneiro do sujeito, condenado a se expressar a partir de uma descontinuidade significante desse sistema, ou seja, um sujeito já limitado e fendido pela linguagem que só o permite dizer a si e o outro, a partir daquele repertório linguístico já

existente e convencionado, antes mesmo dele – sujeito, ser inserido no corpo de falantes do qual, em dado momento, passa a fazer parte.

O fato de o futuro sujeito ter de passar por um sistema como esse condena-o a só se exprimir, a só se dizer, através da descontinuidade significante e, portanto, a encampar a estrutura desse sistema. Ele próprio está assim condenado à descontinuidade, em outras palavras, a sem cessar desaparecer e reaparecer. O sujeito, pelo fato de falar, de ser – segundo a fórmula de Lacan – um ser falante, nunca é, portanto, um sujeito pleno, mas um sujeito sempre já “dividido”, pela linguagem, sempre “furado”, atingido por essa descontinuidade, barrado e em vias de se barrar; é o que vai marcá-lo com um inconsciente (Lebrun, 2008, p. 51).

O que se percebe é o alinhamento da teoria lacaniana às reflexões saussureanas, na medida em que o linguista afirma categoricamente o fato de que a língua “[...] é social em sua essência e independente do indivíduo” (Saussure, 2019, p. 51), corroborando, aqui, também a assertiva de Lebrun quanto à condição de condenado do sujeito a esse sistema ao qual o falante está destinado.

Essa ordem semiótica ou simbólica é, na realidade, uma superestrutura sobre a qual o edifício da linguagem funda seus alicerces e na qual o sujeito, sua subjetividade e até mesmo seu desejo são inscritos antes mesmo do nascimento, na medida em que, na acepção lacaniana, esse sujeito é determinado por um Outro, nomeando-o e marcando-o de forma indelével com o risco que o circunda e o delimita no interior do território da linguagem:

Se para Lacan o desejo é desejo do Outro, é na medida em que, antes mesmo de seu nascimento, o sujeito tem sua inscrição numa ordem simbólica predeterminada. Essa ordem simbólica, ao mesmo tempo que determina o sujeito, tanto o antecede em sua vida como o ultrapassa em sua morte. Disso dão um eloquente testemunho o nome para sempre inscrito numa lápide funerária [...] (Jorge, 2005, p. 79).

Oportuno, nesse ponto, traçar uma breve, porém necessária distinção entre o “Outro”, enquanto construção lacaniana, presente em extensa teorização a respeito do inconsciente, e o “outro”, grafado com letra minúscula, sendo que, de antemão, pode-se afirmar que esse “outro” deve ser compreendido como “outro empírico” (Safatle, 2017), isto é, todos aqueles que atuam perante o sujeito em seu permanente processo de socialização e aquisição da linguagem, razão pela qual não se confunde com o “Outro”, “[...] sistema estrutural de leis que organizam previamente a maneira como o “outro” pode

aparecer para mim” (Safatle, 2017, p. 47), sendo óbvio assim que, na esteira desse entendimento, a linguagem é compreendida e pode ser citada como um dos exemplos desse “Outro”.

Tal distinção é fundamental, tendo em vista o sentido peculiar empregado por Lacan ao grande outro, ao qual o “outro” está necessariamente submetido e assujeitado. Nesse contexto, o “Outro” assume contornos de uma “estrutura global do meio social” (Safatle, 2017), espécie de lei a que todos aderem, ainda que de modo tácito e, a exemplo do que ocorre com a língua materna, a exemplo de uma grande mãe, todos devem obediência.

Ora, não é outra coisa senão essa estrutura social, interpretada por Lacan como o grande outro, que Saussure, em outras palavras, fala em seu *Curso de Linguística Geral*, ao dar ênfase a um contínuo processo de alteridade, ou seja, de irrenunciável relação com o outro, na aquisição da língua materna que, aos poucos, vai se sedimentando no sujeito, a partir de suas experiências no interior da comunidade de falantes, pois: “[...] é ouvindo os outros que aprendemos a língua materna; ela se deposita em nosso cérebro após inúmeras experiências. Enfim é a fala que faz evoluir a língua” (Saussure, 2019, p. 51).

Em consonância a esse postulado, a psicanálise nos ensina que o percurso de subjetivação e humanização do sujeito irá coincidir com seu ingresso na linguagem, deflagrando-se aí uma trajetória que o colocará perante o outro e, por esse outro, será ele – o sujeito, nomeado em todas as suas instâncias, processo esse já deflagrado na infância, período no qual, privado da fala, o infante é falado e, a partir de então, forjado em sua condição humana: “Desse modo, o filho é antes de mais nada o que os pais dizem dele; depois, ao começar a falar, ao repetir as palavras que ouve, é como se endossasse o que é dito à sua volta e, até mais particularmente, o que é dito dele” (Lebrun, 2008, p. 53).

A psicanalista e docente francesa Colette Soler é categórica ao afirmar que o “falasser” terá seu desejo inscrito numa ordem simbólica, a partir do desejo daqueles que o nomearam, os pais, estes responsáveis por todos os ditos, toda trama urdida em linguagem, que irá marcar sua descendência, numa explícita corroboração à tese lacaniana de que o desejo é sempre desejo de outro, uma vez que: “[...] o dizer dos pais é a condição lógica de todos os ditos que podem marcar a descendência. O próprio poder de nomear é o poder de um dizer que inscreve, por exemplo, um ser em uma linhagem de desejos” (Soler, 2018, p. 46).

De fato, consoante acima esboçado, fica evidente a existência de uma relação de alteridade no processo de inserção do sujeito no campo da linguagem, traduzida, aqui, na

imperiosa necessidade de um outro, ou melhor dizendo, de muitos outros, de uma coletividade heterogênea, que transmitirá ao sujeito um inventário de palavras, a partir das quais, num primeiro momento, o sujeito será falado para, num estágio ulterior, ter condições de falar de si e daqueles tantos outros que gravitam em seu entorno.

Esse inventário de palavras a que me refiro, Saussure nomeia como uma espécie de “dicionário” que, no processo de aquisição da linguagem, é distribuído aleatoriamente a cada indivíduo, o que faz com que a língua passe a pertencer a cada um de *per si* e, simultaneamente, a toda uma massa de falantes que disponha do mesmo dicionário, processo intersemiótico esse que se dá independentemente da manifestação da vontade da comunidade de falantes, pois a língua é produto social inoculado, indistintamente, no cérebro de cada um e de todos nós.

A língua existe na coletividade sob a forma de uma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre os indivíduos. Trata-se, pois, de algo que está em cada um deles, embora seja comum a todos e independa da vontade dos depositários (Saussure, 2019, p. 51).

A língua é, assim, fruto de uma contínua oralidade, na medida em que primeiro aprendemos a falar para só depois escrever (Saussure, 2019), e se diz contínua, pois a “[...] a língua aparece sempre como uma herança da época precedente” (Saussure, 2019, p. 112), e em relação à qual o sujeito está necessariamente vinculado, ou ainda, conforme bem sintetizado pelo linguista: “[...] um produto herdado de gerações anteriores e que cumpre receber como tal” (Saussure, 2019, p. 112).

Partindo desse contexto, o poeta, por mais que se desdobre em “tempespaço”, por mais que se desfaça e se refaça, pondo-se no ofício da escrita sob o manto da tão premente licença poética, continua refém, na acepção de Lebrun, ou herdeiro, no dizer de Saussure, desse sistema de força semiótica que lhe impõe dizer algo, pelo menos a partir daquilo que já fora dito, restando pouco (porém ainda “resta”) a ser inaugurado e tido como novo, pois mesmo quando funda o poeta uma linhagem, no dizer de Adélia Prado, ou uma não-língua, no dizer de Agamben, ele o faz a partir de algo preexistente, algo que, à revelia de seu desejo ou talento, já fora inscrito no campo da linguagem e, nessa condição, um já dito lhe é transmitido.

Não raro, o poema é palimpsesto, sobreposição de escrituras oriundas de outros significantes, construção nova edificada sobre alicerces de outrora, às vezes, em estado de ruínas, o que denuncia o traço de uma herança, um legado, um achado arqueológico

da língua que muito nos diz sobre um “antes”, um resto transmitido por gerações anteriores, ainda que essa sobra seja “só” a palavra que o poeta está destinado a receber e que, “agora”, a partir desse achado, lhe resta laborar entre os vazios de tantos escombros.

Em um poema cujo título soa como uma espécie de oblação, “tatuagem sonora nº 2 para criança de seis anos” (Peres, 2019, s/p), no qual o poeta retoma à temática da criança Leide das Neves, vítima emblemática da contaminação pelo césio 137, é possível notar a incursão do poema por uma espécie de geologia da palavra, descrita como um corpo constituído de átomos, minério inervado ainda vivo, contrastando com o nada dos corpos dos antepassados, ou seja, a palavra surge, aqui, como uma espécie de legado, quinhão que todos recebem daqueles que vieram antes e, nessa condição, fizeram da língua uma experiência que se inscreve naqueles que virão depois.

O homem coisa código

alguma invertebração recifra a angústia
substância limítrofe e análoga ao silencioso
gozo sonoro em sua morte instilada nos
poros gemidos bordas erógenas fazem vibrar
os átomos até sangrarem também o lugar
do corpus da palavra minério inervado restou
vivo o nada dos corpos ancestrais, rastros
ventos pássaros passaram alando túmulos
de cadáveres vivos: palavras. Gerações
passadas restos de cotidiano e restos pelos
sonhos sonoras vertebrações em vértebras
vértices remoendo o corpo parolando com a
morte esse eutro na sala enquanto o meu pó da
pele ele se ilumina de objetos

Aqui, as gerações passadas e suas sonoras vertebrações remoem no corpo do poeta que parola com a morte, esse “eutro” que, na sala, a exemplo de uma visita inesperada, espera para ser hospedada, cortejada, recebida, cumprimentada, dita. É no limite da língua que o poema se faz e tenta dizer sobre o homem (coisa código), a angústia (gozo sonoro), a palavra (minério vivo), a própria morte (eutro), encontro fatal entre o eu e o outro.

Assim como pode ser visto em outros poemas, a linguagem, aqui tomada ou reduzida à sua acepção metonímica de “palavra”, é ancorada no corpo do poeta produzindo angústia, espécie de substância muito próxima ao “gozo sonoro em sua morte”, pois faz “vibrar os átomos até sangrar”, lançando sobre o corpo do poeta seus “poros e bordas erógenas”, o corpo da própria palavra, minério que continua vivo, ao contrário do corpo dos ancestrais que agora é rastro e vento.

Em outro poema, também com título oblativo à Leide das Neves: “tatuagem sonora nº 1 para criança de seis anos e oboé” (Peres, 2019, s/p), o poeta volta a se defrontar com o corpo dos ancestrais e o corpo da palavra. E é pelos sonhos e pelos restos das gerações passadas que chegam até o poeta “vertebrações sonoras”, o que só é possível pelo viés das palavras: “cadáveres vivos”, expressão que aparece em ambos os poemas.

Assim como no poema anterior, o que sabemos dos ancestrais é o “nada de seus corpos”, pois a única coisa que restou viva foi a palavra, graças ao seu minério inervado, palavras que hoje estão no lugar dos corpos, dando testemunho àqueles que não mais falam, não mais parolam, na tentativa de alguma decifração do homem, coisa código.

Objetos iluminam o pó da pele dele ela na
Sala uma morte o homem eutro parolando
O corpo rolando o vértice das vértebras em
Vertebrações sonoras pelos sonhos e pelos
Restos de cotidiano das gerações passadas.
Palavras: cadáveres vivos, túmulos
alados daqueles que passaram pássaros
desapareceram sem deixar no vento
rastros. Os ancestrais nada de seus corpos
só o sim o minério inervado das
palavras, palavra no lugar dos corpos.
Também o átomo da palavra sangra sim,
Faz vibrar as bordas erógenas, instala
Gemido nos poros de quem morre em seu
Silencioso gozo sonoro, análogo e limítrofe
A substânciangústia recifra invertebrações
De código algum da coisa homem.

A língua, extrato geológico do qual se pode extrair a palavra minério, é aqui entendida como herança das gerações anteriores, enquanto a palavra em si pode ser vista como produto da lavra do poeta que tenta decifrar (ou conforme o neologismo empregado “recifrar”), isto é, reescrever em outro novo código – o poema, a coisa código – o homem, partindo de tudo aquilo que lhe foi imposto e construído pela linguagem.

Instala-se, assim, no poeta, uma neurose, cujo sintoma é a palavra que nomeia e recorta o corpo pulsional ávido de nomeação. Mais do que escolher as palavras para narrar sua angústia, desliza o poeta entre a distância e o vazio cavado entre cada palavra, ecoado entre cada significante, cuja falta constitutiva da língua instala-se também no ser falante.

É o “troumatisme” lacaniano, isto é, neologismo formado a partir da palavra francesa “trou”, que significa furo e “troumatisme” (trauma), relacionando o furo da linguagem ao trauma, que pode tanto ser interpretado como um acontecimento traumático

específico, como uma “carência central”, constitutiva do próprio “falasser”, sujeito do inconsciente: “[...] há um furo na linguagem que Lacan chamou belamente de ‘troumatisme’, uma ‘carência central’, como ele também diz” (Soler, 2018, p. 35).

Outra característica a ser notada, em ambos os poemas, é a utilização da palavra tatuagem nos títulos, remetendo-nos a uma inscrição de um significante no corpo do próprio poeta. No entanto, “tatuagem sonora”, canto de uma sereia mítica que marca e mortifica o poeta, fazendo-o sentir, na pele e no poema, sua “carência central” diante do trauma, furo da linguagem que também cava um profundo vazio existencial.

Lebrun, muito embora faça uso indistinto dos termos “língua” e “linguagem”, mostra-se nitidamente influenciado pela concepção saussuriana de língua como um sistema, cujo valor de cada termo só pode ser aferido em oposição a outro que em relação àquele se contrapõe. Com lastro nessa ideia, o psicanalista se pergunta a respeito das regras desse sistema e nos ensina que uma palavra ou significante apenas nos remete a outras palavras e a outros significantes, cabendo, ou melhor, restando ao falante submeter-se a esse funcionamento cujo sistema é descontínuo e assimétrico, permeado de vazios e falhas.

Esse sistema de linguagem em si mesmo comporta regras? Quais? É um sistema constituído de significantes – as palavras –, que só valem por suas diferenças em relação aos outros e não enquanto tais. Cavalo só designa o animal que cada um conhece por convenção e apenas diferenciando-se de cão e gato. Em si, cavalo não designa nada. Passar pelo sistema da linguagem, implica portanto submeter-se a seu funcionamento, no caso a um sistema descontínuo de significantes que apenas remetem uns aos outros e que por isso instauram uma distância irredutível entre as palavra e o que elas representam (Lebrun, 2008, p. 50-51).

Conforme já fora dito em linhas anteriores, ecos dessa incursão na língua, seus vazios e suas falhas podem ser vistos e percebidos ao longo de toda a leitura do livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada*, pois ainda que exista um corpo e esse corpo possa falar, a voz é cortada, despedaçada, fragmentada.

Por isso os poemas são ressonâncias de algo que aconteceu, “[...] e aconteceu o que não acontece” (Peres, 2019, s/p), cuja narrativa sumária produz cacos de um vitral impossível de ser reconstituído ou recontado em todas as suas partes, pois o fato trágico ocorrido, o acidente com o Césio-137 em Goiânia, como já dito, produz ressonâncias, ecos, estilhaços de um mosaico que o poeta se põe a reconstituir diante da falta, daquilo que não pode ser dito.

Falar, a partir desse vazio constitutivo da língua, é tocar no caráter diferencial e negativo desse sistema semiótico, instaurado a partir da oposição e do intervalo que cada significante venha ocupar no funcionamento da língua, aspecto esse enfatizado por Saussure em seus escritos ao considerar essa essência “puramente negativa” e “puramente diferencial” (Saussure, 2002, p. 61), característico da linguagem, em geral, e da língua, em especial. Atenta a essas nuances, a professora Lucília Maria Abrahão e Souza (USP) adverte quanto a um possível desejo de Saussure, qual seja:

[...] lidar com os intervalos nos significantes, perceber e analisar o traço movediço dos significados, talhar um sistema que, de saída, é crivado por furos, condição tão perturbadora que mobiliza tantos na busca por explicar e descrever funcionamentos com regularidade e exatidão [...] Estamos diante de um sistema de pura(s) diferença(s) em que o próprio acesso às diferenças não é dado ao linguista conhecer, que dirá controlar; ou seja, acesso ao todo do significante e do significado são inalcançáveis, o que coloca em jogo algo da língua que não tem domínio, nem nunca terá (Souza, 2016, p. 36-37).

Conforme já esboçado, com lastro nos postulados da psicanálise, é a linguagem que confere humanidade ao sujeito, pois “são os significantes – as palavras – que são primeiros e que, sob certas condições, vão permitir a emergência de um sujeito” (Lebrun, 2008, p. 51). É ainda Lebrun, apoiado tacitamente nos ensinamentos da linguística, que vai dar ênfase ao vazio que se instaura entre um significante e outro, em virtude da diferença que os marca e do vazio que os separa, traço de uma negatividade que se instaura no próprio sujeito, “falasser” lacaniano ou, simplesmente, ser de linguagem.

Com efeito, considerar um significante, como vimos, implica que seja considerada a diferença com outro significante, logo também o vazio que os separa [...] Por isso consideramo-nos autorizados a dizer que a identidade de um sujeito é primeiramente negativa [...] Em compensação, é a inscrição dessa negatividade constituinte que permite que um indivíduo exista como sujeito [...] um sujeito não é um pleno que tem que se dizer no descontínuo da linguagem, ele é o que resulta desse descontínuo imposto pelo sistema da linguagem (Lebrun, 2008, p. 51).

Eis, aqui, então, o poeta também, sujeito dividido, furado, barrado, refém ou abençoadão por esse descontínuo da linguagem, convocado à produção de uma lírica despedaçada e interrompida, na qual podem ser percebidas ressonâncias de muitos “eutros”, culminando numa não-língua, na qual não se pode dizer absolutamente tudo, quiçá alguma “besteira”, poética do contemporâneo delineada a partir de uma gramática

sonora, tatuagem inscrita em partituras para oboé, capaz de solfejar o canto de um “corpo sem órgãos”, espécie de “troumatisme” vertido em verso.

Inaugura-se, assim, o poema como uma outra maneira de falar, isto é, algo que está além do juízo puramente estético, na medida em que o poeta, malgrado a existência de um “antes” já dito, pode inventar outro modo de fala, diante da grandeza daquilo que, belo ou trágico, só pode ser expresso em uma não-língua. Mas o caminho é por trilhas, percorre-se aos poucos, de outro modo e aos pedaços, a exemplo do testemunho de alguns santos diante da incompreensão de Deus.

Quando São João Crisóstomo, observa Agamben, afirma que Deus é indizível e inenarrável, ele glorifica a grandeza de Deus que, mesmo para os anjos, permanece incompreensível. E quando a contemplação de uma tempestade deixa sem palavras seu espectador, faltam-lhe as palavras próprias ao juízo estético sobre o belo, mas ele poderá inventar outras maneiras de falar (Gagnebin, 2008, p. 16).

Em outros termos, “não ter palavras” é reconhecer que, no contexto da produção poética de Wesley Peres, ora em foco, o verdadeiro testemunho só poderia ser dado pelas vítimas contaminadas e mortas pela radioatividade. Mas elas estão mortas, privadas da linguagem e, por essa razão, impedidas de narrar.

O poema é, assim, o registro dessa falta, dessa fissura aterradora cavada entre o desejo humano de dizer algo, do ímpeto de “dar voz” ao acontecido e a linguagem, seus limites e impossibilidades, pois: “Toda linguagem humana repousa sobre essa separação abissal entre *phonè* e *logos*, entre voz e linguagem” (Gagnebin, 2008, p. 11).

Ao poeta resta a palavra, e pela palavra se dá o testemunho. Retoma-se a fundamental citação evocada por Gagnebin, no prólogo do livro *O que resta de Auschwitz*, recorrendo ao próprio Agamben, para o qual o poeta, testemunha por excelência, funda a língua, ao construí-la a partir das ruínas daquilo que ainda resta. “Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (Agamben, 2008, p. 160).

Diante desse resto e do vazio que contornam o vórtice da linguagem, em um poema sem título – p. 11, que traz o primeiro verso em negrito, o poeta, na primeira estrofe, se entrega a tecer silêncios, aliás, o que sempre fez, conforme ele mesmo confessa.

Passo agora a fazer de vez o que
 sempre fiz, construir meticulosamente
 os silêncios: cada um com gramatura,
 espessura, cheiro, líquen e arame
 próprios; cada um com sua chuva,
 sua curvatura, sua nódoa, sua
 opacidade, sua especularidade, sua
 ranhura e modo de dar notícias do
 copo de inferno que nos entranha.

É um poema-instalação ou poema-móBILE que muito lembra as esculturas suspensas e móveis do artista plástico americano Alexander Calder (1898-1976) para o qual suas esculturas líricas em muito se aproximava da poesia: “Para a maioria...um móBILE não é mais do que simples objetos que se movem. Para uns poucos, ele pode ser poesia” (Calder, s/d *apud* Staff, 2009, p. 388). A exemplo dos móBILES de Calder, o poema-escultura de Peres, composição silenciosa com gramatura, espessura, cheiro, líquen e arame próprios, nos remetem a um equilíbrio harmonioso entre forma e espaço que privilegiam o silêncio, esse também meticulosamente tramado.

É um silêncio produzido pelo poeta, a partir de um vazio imanente da linguagem, bordejado unicamente pela estética da forma. Mudo, o poeta esculpe, produz artefato silencioso cujo tom lírico não afasta o inferno do qual dá notícia, inferno que nos habita e nos faz enfermos, colocando o homem num contexto de angústia ante o seu desamparo existencial.

Basta existir, ter um corpo consciente de seu envelhecimento e finitude, e mais ainda, uma linguagem que não basta à saciedade de significação. O homem é, assim, esse animal capaz de mover-se, cujo corpo se lança ao percurso do próprio desaparecimento, ciente de que, nem mesmo os vazios por ele forjados, farão memória dessa criatura, mero semovente que, à custa de sua própria existência, se desloca, num esforço sobre-humano para mover restos. Eis a segunda estrofe do poema.

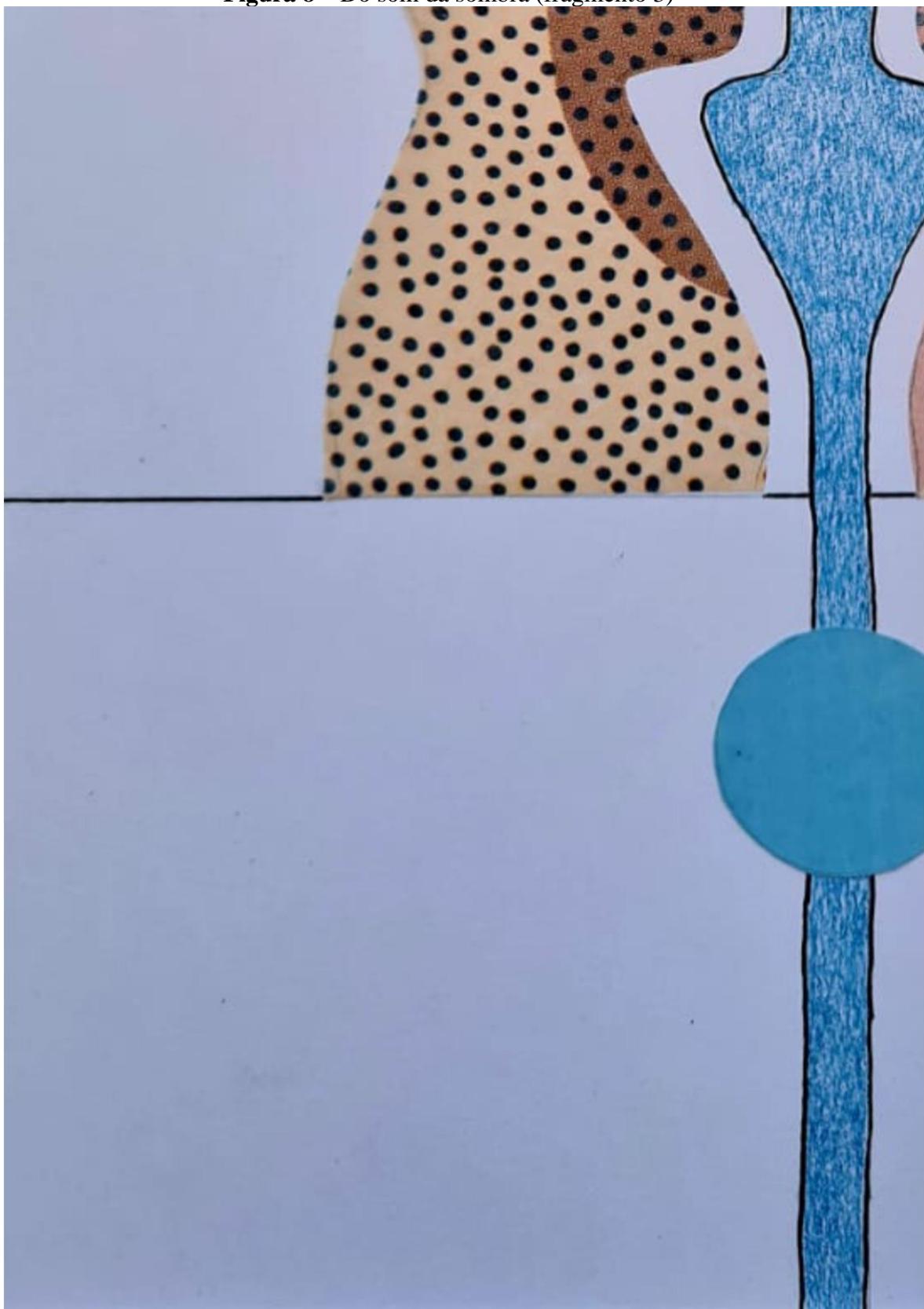
Passo agora a ser o que sempre fui,
 Corpo percorrendo o lento e próprio
 Desaparecimento, sem fingir que
 Eses meus silêncios forjados não
 Portam rastros do osso duros fóssil
 Semovente movendo os restos do sol

O poeta, num outro poema, retoma a questão do silêncio, do corpo, da morte, dos restos, colocando-se como um colecionador de matérias. Convoca Deus para dizer que ele próprio – Deus, é a carne de seu corpo, ainda que sem nome, reiterando, aqui, a insuficiência da linguagem para nomear uma angústia existencial, desamparo de vida e morte que percorrem as linhas do poema.

HOMEM, SUAS MORTES
iluminam Deus e os seus restos.
guardo-me em qualquer silêncio.
coleciono matérias.
o corpo é um Deus sem nome.

Se a morte é a grande temática da literatura mais recente de Wesley Peres, consubstanciada tanto na prosa das pequenas mortes, quanto na lírica do corpo de uma voz espedaçada, o corpo surge igualmente nessas obras como um recôndito no qual alimentam-se obsessões e paranoias à espera de seu último ato, morrer. E é sobre esse corpo do narrador Felipe Werle e outros que em torno dele passem que o próximo capítulo se debruça a escrever um *logos* que pode ser lido como um discurso da carne.

Figura 8 – Do som da sombra (fragmento 3)



Fonte: Ferreira, 2023.

CAPÍTULO 3 – EPISTEMOLOGIA DO CORPO

Mas é uma coisa que o corpo sabe: os excessos
 (Peres, 2013, p. 20)

3.1 O corpo erínio

No romance *As pequenas mortes*, predomina a figura de um narrador protagonista – Felipe Werle, músico e professor universitário, um “[...] ser estranho que fala e faz coisas estranhas” (Peres, 2013, p. 18) que decide, ou melhor, que precisa escrever sua própria história, ou como ele mesmo anota “[...] prosseguir com essa autobiografia que tenho que escrever porque tenho que nomear umas coisas” (Peres, 2013, p. 18).

De fato, ele precisa nomear muitas coisas, pois inúmeras são suas obsessões e suas neuroses⁷, até porque não se considera ele apenas neurótico ou simplesmente louco: “Sou um neurótico, um louco, as duas coisas” (Peres, 2013, p. 114), especialmente agora aos 33 anos de idade, quando se põe a pensar sobre “[...] as coisas, a vida, um monte de buracos” (Peres, 2013, p. 24).

Tais circunstâncias, que não poucas, bastam para colocar Felipe Werle no epicentro de uma crise existencial, torvelinho de angústias e questionamentos movidos pela rapidez de seus pensamentos, tempestuosos e intempestivos, a respeito do pai, do câncer, das mulheres, do acidente do Césio 137 em Goiânia, do sexo, da música, da morte, do corpo, da linguagem e, mais recentemente, do ato da escrita, “[...] apenas o ato, a porra do ato” (Peres, 2013, p. 55), enfim, a literatura, a qual surge para o narrador como último recurso de sobrevivência e adiamento da própria morte: “Escrevo isso para continuar vivo, enquanto escrevo, vivo” (Peres, 2013, p. 55).

Em outros termos, essa tentativa de relatar a si, seu mundo, seu apocalipse, garante a Felipe Werle, simultaneamente, a vida, o gozo e a morte, nuances essas amalgamadas em um relato fragmentado e assimétrico, cuja narrativa exige do leitor grande fôlego para acompanhar os passos de um narrador extasiado que vive, morre e goza ao mesmo tempo,

⁷ Os termos paranoico, obsessivo e neurótico serão utilizados no presente capítulo como sinônimos de louco ou aturdido, na medida em que não se pretende a utilização das referidas palavras em seu rigor técnico ou científico, do modo empregado, por exemplo, pela psicanálise ou pela psiquiatria, inexistindo qualquer preocupação com o emprego desses verbetes de acordo com a estrutura psicopatológica a que estão estreitamente relacionadas – neurose e psicose, especialmente. Seguimos aqui a intuição ou o caminho trilhado pelo próprio narrador, num determinado ponto da obra: “Estava mesmo obcecado, paranoico ou sabe-se lá que palavras dessas belamente científicas pode dizer como ele estava” (Peres, 2013, p. 75).

às vezes, num único parágrafo: “Essa história é biográfica, é escrita do que vive e morre e goza e sustenta o Felipe que se endereça à Ana, sempre em pedaços. Essa história é o relato fiel dos meus passos” (Peres, 2013, p. 26).

Felipe Werle se entrega então à escrita de um diário íntimo e muito conturbado, uma vez que tem urgência em construir algo que não se limita a um inventário de suas próprias neuroses ou obsessões, nem tampouco à escrita de uma obra que seja, simplesmente, reconhecida ou considerada “literária”. A premência de sua escrita é de outra ordem, mais complexa e não menos árdua: “Preciso construir meus demônios” (Peres, 2013, p. 18).

É um narrador eloquente, verborrágico, redundante, prolixo ou, em suas próprias palavras: “Felipe Werle. Músico. Felipe é músico e inventa e repete frases” (Peres, 2013, p. 105). Tendo sido “uma criança triste” (Peres, 2013, p. 111) cujos pais conseguiram “[...] gerar um menino encaracolado, tautológico, eu girando em torno dos medos implantados pela família” (Peres, 2013, p. 112), muito pouco ou quase nada sabemos da sua aparência física, seus traços fisionômicos ou suas características corporais. Para ser mais exato, somente no final da narrativa, o leitor é surpreendido com dois dados a respeito do corpo de Felipe Werle, sendo o primeiro traço relativo à tonalidade da sua pele: “sou um branquelo azedo, quase um sueco” (Peres, 2013, p. 83).

Outro dado é fornecido, em tom menos irônico, porém, com meticulosa exatidão matemática, relativo à altura do personagem e seu peculiar modo de andar: “Felipe tem 1,87m e passos largos e pausados” (Peres, 2013, p. 103).

Por outro lado, a inexistência de descrição física do narrador não significa ausência de um corpo perambulando pelo labiríntico enredo da obra. Ao contrário, o corpo de Felipe Werle se faz presente o tempo todo e é constantemente atingido pela fúria e constância de seus pensamentos obsessivos em relação, especialmente, à existência de um câncer ainda não detectado.

A presença desse corpo é deflagrada pelos pensamentos cancerígenos do narrador, o que pode ser de pronto percebido pelo leitor logo na primeira página do romance, quando o protagonista, ao se apresentar, traçando a primeira linha biográfica de sua vida, rememora sua infância melancólica e sentencia, sem nenhum pudor: “Goiânia. 1987, eu, Felipe Werle, 12 anos e a certeza de que tenho câncer” (Peres, 2013, p. 10).

Se o modo de Felipe Werle caminhar é pausado e compassado, seu modo de pensar é veloz, conturbado, dolorido: “Sou uma máquina de pensar [...] Pensar dói. Basta pensar e a morte já está no corpo” (Peres, 2013, p. 20). Suas ideias saltam alucinadamente de um

parágrafo ao outro, num voo caótico e acrobático, não raro, difícil de acompanhar. São muitos e ruidosos os pensamentos de Felipe Werle, um vespeiro enlouquecido ao final de uma tarde modorrenta. Algo assim, nesse horário insuportável do dia ou talvez mais à noite, a exemplo de insetos em volta da lâmpada.

É um personagem narrador atormentado, aturdido, um paranoico exemplar “(admito, sou paranoico)” (Peres, 2013, p. 10), construindo seus demônios, na medida em que coloca seu corpo à disposição de um delírio que alimenta seus pensamentos de modo incessante, insano e mortífero.

Um corpo perseguido e açoitado pela ideia central do câncer que culmina no inevitável assombro da morte e todo contorno trágico que a notícia dessas duas circunstâncias, o câncer e a morte, podem acarretar na existência humana. De fato, a angústia existencial de Felipe Werle é agravada pelo fato de que a intensidade de tais pensamentos ancoram no personagem com a força de uma convicção paranoica, na medida em que ele mesmo nos confessa: “Desde os 12 anos, portanto, convivo com a certeza permanente de que o câncer possui o meu corpo” (Peres, 2013, p. 10). Registra-se que, muito embora, a convicção a respeito do câncer tenha assaltado o narrador aos 12 anos de idade, acredita ele que o tumor em seu corpo é algo fatídico e indelével, surgindo com o próprio nascimento, ficando, porém, latente por um determinado período: “O câncer é irrevogável, o câncer chega com o nascimento, e fica um tempo em *stand by*, até que” (Peres, 2013, p. 74).

Nesse ponto, as ideias ou pensamentos persecutórios de Felipe Werle, que o colocam a monitorar seu corpo a respeito de um tumor ainda não identificado, nos remete à figura de um homem desorientado, acometido de uma espécie muito particular de loucura que, na mitologia grega era atribuída ou associada às erínias e que no contexto da obra em estudo – o romance, podem ser lidas na acepção de sofrimento ou tormento desmedidos. De acordo com Kathleen Sears, professora aposentada e estudiosa da mitologia grega:

Erínias: também conhecidas por seu nome romano, fúrias, as erínias nasceram de gotas de sangue quando Cronos jogou os genitais de seu pai ao mar. As erínias tinham cabelo de cobras, de seus olhos escorria sangue e seus corpos pareciam cães alados. Seu nome significa ‘aquela com raiva’ e era trabalho delas atormentar as pessoas que quebravam as leis da natureza. Na Odisseia, as erínias perseguem Orestes por assassinar sua mãe, até Atena intervir (Sears, 2015, p. 184).

Ainda que o mito receba versões variantes nas diversas narrativas a seu respeito e, notadamente, à sua origem na cultura helênica, pode-se afirmar que na Antiguidade Clássica as erínias identificavam-se com a consciência do indivíduo, sendo que: “Interiorizadas, traduzem o remorso, o sentimento de culpabilidade, a autodestruição de todo aquele que se entrega à obsessão de uma falta considerável inexplicável” (Brandão, 2014, p. 211).

Voltando-se ao contexto da obra em estudo, pode-se especular se a falta considerada inexplicável, responsável pelo tormento imensurável do narrador, não esteja associada à sua ascendência paterna, pois é dela que Felipe Werle traz uma loucura que lhe é herdada, um corpo doente, paranoico e hipocondríaco recebido do pai, cujo nome não é revelado.

É apenas um pai inominável que transmite ao filho um corpo lançado num abismo existencial cada vez mais vertiginoso: “Meu pai é um louco sem vínculo com ele mesmo. Dele herdei que meu corpo é, para mim, um abismo [...]” (Peres, 2013, p. 95).

A presença incômoda do pai é audível e flui sob a pele do personagem irrigando seu delírio a respeito do câncer, um pai parasita que encontrou no próprio filho um corpo fecundo ao cultivo de um delírio ancestral: “Meu pai cujas paranoias e hipocondria podem ser escutadas circulando por sob a pele como se pudesse escutar a circulação sanguínea” (Peres, 2013, p. 95).

A figura terrível do pai, transmissor de um corpo erínio, é comparado ao de uma mãe que provê o leite ao próprio filho, mais que isso, nas palavras de Felipe Werle, um traço hereditário recebido como uma bênção às avessas, dádiva demoníaca ou coisa assim: “Uma dádiva, um dom. A loucura do meu pai tem em mim, uma força física” (Peres, 2013, p. 96).

É um corpo infernal, cujo entorno é revoado por um bando de erínias, cães alados com sangue nos olhos, lembrando ao narrador, a todo tempo que essa caixa de força – o corpo, é movida pela metástase do câncer, elemento constitutivo do personagem que o faz viver e morrer, sempre de câncer: “Um inferno é a caixa de força que temos no corpo. O que nos faz viver e morrer – de câncer, sempre de câncer” (Peres, 2013, p. 21).

Esse corpo, herança biológica, é visto como uma anomalia paterna e faz de Felipe Werle um sujeito frustrado, fracassado em sua mesquinha existência, em particular quando se apaixona: “Sou uma decepção para mim mesmo, quando me apaixonam, o que duplica meus barulhos intercrânicos. E o que me faz odiar ainda mais meu pai” (Peres, 2013, p. 13). Cogita-se aqui a respeito dessa bela metáfora “barulhos intercrânicos” para

representar o insuportável alvoroço das erínias vociferando nos pensamentos do narrador sua ascendência paterna, a metástase do tumor maligno e, principalmente, a inevitabilidade da morte que se avizinha.

O pai talvez seja o primeiro câncer transmitido a Felipe Werle, isto é, sua podridão seminal ou primeira é de natureza hereditária e paterna, desencadeada e nutrida pelo ódio do filho pelo seu genitor, figura continente na qual está contida toda origem doentia e odiosa do narrador que, agora, vive atormentado pelo alarido das erínias à sua volta, picando sua carne e ferroando suas ideias: “Meu pai é um homem metonímico, e me passou isso modulado à sua percepção permanente de apodrecimento do corpo” (Peres, 2013, p. 13).

No mito grego, Orestes que mata a própria mãe Clitemnestra foi absolvido da pena, mas não de sua culpabilidade, o que o perturba e o castiga loucamente: “Para libertar-se de suas Erínias, foi mister que Apolo o purificasse. De resto, quem derrama o sangue parental pode ser acometido de – ánoia, loucura, como Orestes e Alcméon” (Brandão, 2014, p. 211).

No enredo do romance *As pequenas mortes* não se têm notícias de um parricídio, mas tão somente a informação de um pai morto, figura fantasmagórica viva e atemorizante, encarnada no corpo alucinado do filho, na medida em que, nas palavras do próprio Felipe Werle: “Um pai morto possui toda a potência sobre a minha rede neuronal que um pai vivo sequer sonhou – isso me assusta, meu pai ainda morrerá” (Peres, 2013, p. 96).

Ora, se Felipe Werle não matou o próprio pai, por ele ainda nutre uma ira assassina que agita e coloca em pleno movimento seus pensamentos cancerígenos, pois: “Nos últimos tempos, tenho me dedicado a três coisas, à margem o meu câncer ainda não comprovado: as mulheres, odiar meu pai, a música” (Peres, 2013, p. 12). Um pai morto, que dada à potência de seu espectro simbólico, sustenta toda a neurose de seu filho, ou seja, um pai morto que ainda vive e como tal, ainda morrerá.

O pai desperta na figura perturbada do filho ambivalência de afetos, haja vista que Felipe Werle descreve seu genitor como pessoa santa, louca, terrorista, sempre associado a alguém perambulando com suas caixas de remédio, traço hipocondríaco transmitido ao filho que, também doentio, rememora: “O pai louco, santo, terrorista das pequenas coisas, doente, o pai e seu corpo, suas caixas de remédios” (Peres, 2013, p. 23).

Na ocasião do acidente do Césio 137, a figura do pai, naquela época ainda vivo, torna-se exacerbada, oportunidade em que profere um turbilhão de impropérios, enquanto

tenta fugir com a família para evitar a letal contaminação radiológica. Sobre essas circunstâncias, relembra Felipe Werle: “Lembro-me do meu pai em desrazão, saraivando impropérios, a mente dele em caos organizando a fuga. O azul explodindo nas imediações” (Peres, 2013, p. 54).

A lembrança de um pai heroico e salvador não impede Felipe Werle, incitado pela fúria de seus pensamentos eríniros, de externar mais uma vez que sua loucura é fruto colhido do tronco paterno, porém, não aquilo que se pega de simples empréstimo, mas de algo que lhe é propriedade fundamental e, por isso, responsável por um modo, um arranjo subjetivo e existencial dele – Felipe Werle, com a própria vida: “Peguei dele a loucura, e não por empréstimo, mas para constituição de meus arranjos com a vida” (Peres, 2013, p. 54).

Tão paranoico quanto irônico, Felipe Werle faz ainda a seguinte observação a respeito de sua ascendência paterna e dele próprio: “Meu pai é um homem desagradável. Tem algumas virtudes. Sua hipocondria, por exemplo [...] Eu, também, um homem desagradável” (Peres, 2013, p. 12). À imagem e semelhança de seu pai, Felipe Werle também é virtuoso, na medida em que se considera ético, ou em suas próprias palavras “um canalha ético com ‘c’ minúsculo” (Peres, 2013, p. 96), o que faz dele, ao mesmo tempo, um sujeito tão vil quanto virtuoso, mas sobretudo, antipático e tedioso.

O ódio ao pai atravessa toda a narrativa, fúria e rancor que parte da história pessoal do narrador para, no compasso tempestuoso de sua paranoia, ao final do livro, num lapidar axioma, atingir proporções de uma lei universal, que se estende a todos homens, cuja origem é um outro homem, o pai, sempre maldito e odioso: “Sempre se odeia o pai. O mundo odeia o pai” (Peres, 2013, p. 105).

Se a figura do pai, pelo viés do ódio, é abundante e exaustiva na narrativa, a figura da mãe é escassa, surgindo em inesperados lampejos de memória do protagonista. De fato, ela aparece num primeiro momento, quando Felipe Werle confessa seu desejo de abandonar a música e se entregar à escrita de suas bizarrices, quando então é censurado pela figura materna que já percebe no filho a presença de um sujeito aturdido, performando um corpo erínio: “Contei isso para minha mãe e ela – isso não é uma metáfora –, ela queria me internar numa clínica psiquiátrica” (Peres, 2013, p. 18). Num segundo e último momento, a mãe surge como um oráculo, cujas palavras ainda ressoam no narrador, memória viva que sustenta Felipe Werle, provendo-lhe o necessário para seus pensamentos de vida e morte: “Mãe tinha, tem palavras oraculares, oração deusolares

que me diziam, dizem, e me vivem, dando-me o que pensar e morrer” (Peres, 2013, p. 26).

Há, por fim, a figura de um irmão que faleceu de câncer – sim, de câncer: “Amanhã será a missa de sétimo dia do meu irmão. Morreu de câncer” (Peres, 2013, p. 39), notícia essa que será repetida por diversas vezes ao longo da escrita de Felipe Werle, até porque, “[...] meu irmão está entre as vértebras desse livro” (Peres, 2013, p. 39), circunstância essa que perturba nitidamente o narrador, levando-o a reiterar a notícia de que: “Meu irmão morreu de câncer, já falei sobre meu irmão e sua morte” [...]” (Peres, 2013, p. 94), mas ao que tudo indica não o suficiente, pois na página seguinte, insiste na predominância de um fantasma tão vivo quanto à figura paterna: “O fantasma do meu irmão agora me constitui mais do que a crise econômica mundial ou do que esse cheiro de café que, da casa do vizinho, chega às minhas narinas” (Peres, 2013, p. 95).

Atordoado por essa memória que o constitui, entre devaneios filosóficos sobre o amor, a partir da canção “*Love will tear us apart*”, de Joy Division, e considerações de caráter teológico: “Deus é amor, mas o amor só traz problemas” (Peres, 2013, p. 98), o narrador reitera: “O meu irmão é outro fantasma” (Peres, 2013, p. 98), culminando mais adiante, na confissão de que segue solitário e sozinho quanto ao câncer que corrói seu corpo, notícia essa que não compartilha com ninguém, “[...] a não ser com o irmão morto, com quem falo várias vezes ao dia e à noites” (Peres, 2013, p. 101).

Ele – Felipe Werle, menino encaracolado e melancólico que se tornou um homem desagradável que mora num quarto dos fundos “[...] no pequeno hotel da minha família” (Peres, 2013, p. 97) e que normalmente acorda “mal-humorado” (Peres, 2013, p. 97), pois é um “insone crônico, com ou sem café” (Peres, 2013, p. 32).

Considera-se, sobretudo, um tosco, ou melhor: “[...] um peixe que sequer sabe o que é água, um peixe que se afoga se souber que está na água, um peixe tosco [...]” (Peres, 2013, p. 94), enfim, um homem desconfortável em sua própria condição humana de sujeito em pleno desamparo existencial, um estranho em seu *habitat*, um estrangeiro de si mesmo em sua própria casa, fruto que contamina e apodrece a própria casca.

Um sujeito bizarro, “movido à cafeína” (Peres, 2013, p. 95), “um preguiçoso fanático por café” (Peres, 2013, p. 95), “uma aberração mesmo” (Peres, 2013, p. 13), “não sei nadar, não sei andar de bicicleta, não sei dançar” (Peres, 2013, p. 13), e, também: “Uma coisa que eu não disse ainda (não disse, disse?) estou sempre entupido de antidepressivos, ansiolíticos e cia” (Peres, 2013, p. 98). Protótipo de alguém que faz de

seu desarranjo existencial, um modo de estar no mundo e de nele se sustentar a partir de suas paranoias: o pai, o câncer, a música, o irmão morto com o qual conversa dia e noite.

A luta de Felipe Werle, seu mínimo esforço melhor dizendo, não é pela sua cura ou restabelecimento de sua sanidade mental. Em seu mundo ou, conforme ele mesmo poetiza, em seu “apocalipse de bolso” (Peres, 2013, p. 15) inexiste uma divindade a purificá-lo, a exemplo daquilo que o deus Apolo fez em benefício do herói trágico Orestes, pois Felipe Werle não busca uma redenção, seja ela divina, seja ela do demônio ou dos homens. Aliás, a respeito de Deus, não denota ele nenhum temor ou reverência, até porque é “[...] ateu não praticante, que gosta demais da palavra inferno” (Peres, 2013, p. 78), o que legitima e autoriza seu sarcasmo contundente que permeia sua heresia libertina: “Deus não está morto. Está é com o dedo enfiado no cu da gente (Peres, 2013, p. 71).”

Assim como o personagem Stephen Dedalus, do romance *Ulisses* de James Joyce, que se recusou a rezar no leito de morte por sua mãe, deixando de interceder por ela, Felipe Werle recusa-se a rezar pela própria salvação ou cura, isto é: “E pedir a cura é uma oração que não farei. Sou um homem desagradável, o que não significa que não tenha uma ética (Peres, 2013, p. 13), uma ética com “c” minúscula, mas ele tem.

Por óbvio que ele não faria uma reza ou qualquer tipo de súplica. Ele é um paranoico e traz inscrito na própria carne a tragédia radioativa eclodida na cidade de Goiânia, em 1987. Sarcástico, seu “amém” não se volta para Deus... “Deus não quer mais saber deste mundo” (Peres, 2013, p. 27).

Sua aclamação de anuênciam, seu “amém” às avessas, atende a outra liturgia, aquela da substância azul que fez dele um corpo erínio, paranoico e herege: “Césio 137. Amém. Que fez de mim um paranoico. A paranoia é o melhor modo de viver neste mundo” (Peres, 2013, p. 10).

O ânimo de Felipe Werle limita-se à tentativa de se tornar um ser humano minimamente viável, possível e, para tanto, faz análise: “[...] faço sessões de análise duas ou três vezes por semana. Isso tudo me torna, como escreveu Bataille, um ser humano possível” (Peres, 2013, p. 99).

O que se percebe é que ele – Felipe Werle, não se considerava viável desde criança, pressentimento esse que se confirmou na vida adulta, quando, sem êxito tenta nomear esse afeto que agora volta a barulhar e a embaralhar seus pensamentos: “Desde criança, então, o pressentimento de ser uma pessoa inviável, mais do que isso, a certeza

de ser pessoa inviável, e não há como expressar isso, ou melhor, não há como mostrar isso” [...] (Peres, 2013, p. 11).

Esse corpo convulsionado e erônio, entupido de antidepressivos e ansiolíticos, movido a café e entregue à preguiça, incapacitado de nadar ou pedalar uma bicicleta se submete a uma infinidade de exames médicos na busca de um câncer já enraizado nos pensamentos de Felipe Werle, porém não detectado pelas ondas de ressonância magnética dos inúmeros testes laboratoriais que ele faz e refaz, incansavelmente.

Conforme já esboçado, o câncer até então só existe no delírio bem estruturado do protagonista, haja vista que (ainda) não revelado pelos aparelhos que vasculham e exploram o corpo de Felipe Werle: “O pior de se fazer tantos exames: a invasão do corpo. Tenho horror a máquinas chafurdando o interior do meu corpo [...]” (Peres, 2013, p. 14).

Essas máquinas e aparelhos são postos a serviço do delírio do narrador, na medida em que rastreiam suas vísceras numa busca incessante de alguma mancha indiciária, algum tumor maligno que satisfaça e comprove aquilo que para Felipe já está definido como sua *causa mortis*: o câncer. A submissão do personagem a tantos exames pode ser vista como a inscrição de sua paranoia na realidade, pois muito embora considera-se um sujeito desagradável, Felipe Werle está comprometido com sua ética e seu desejo, ou seja, fazer valer a existência de um câncer que ao mesmo tempo que o desorienta, o torna alguém viável, possível de continuar vivo: “Agora tenho 33 anos, já devo ter feito cada exame que pode, hipoteticamente, diagnosticar algum tipo de câncer, cerca de quarenta vezes” (Peres, 2013, p. 12).

É com isso que ele que gasta todo seu tempo livre, buscando no Google “novos exames que há no mercado” (Peres, 2013, p. 12), pois sua sanha, desejo e gozo é pela invenção de novos e sofisticados aparelhos clínicos, pois aqueles até então disponíveis, que se colocam a vasculhar suas vísceras não encontram “[...] vestígios do câncer que está lá, desencadeado pelo Césio, mas redigido em minhas escrituras carnais” (Peres, 2013, p. 14).

Em um conhecido ensaio intitulado *O mal-estar na civilização*, Freud listou de forma muito clara e suscinta três pontos cruciais da existência humana que acometem o homem de sofrimento e profundo sentimento de angústia, quais sejam: a fragilidade e finitude do corpo, a prepotência da natureza e o embate na relação do eu com o outro.

Em outras palavras, para além do perene desamparo existencial típico da condição humana, o homem ainda estaria fadado a enfrentar e a experimentar a decadência e a morte do próprio corpo, as inúmeras catástrofes advindas da natureza e, ainda, as

instabilidades e conflitos que marcam as relações humanas, num eterno duelo de alteridades.

O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos (Freud, 2010, p. 31).

O que se percebe é que Felipe Werle, ao longo de sua narrativa vai construindo uma verdadeira epistemologia do corpo, pois esse corpo é audível, examinado, traumatizado, contaminado, odiado, sexualizado, gozado, pensado, incompreendido, erotizado, vivido e mortificado, pois: “O corpo é audível, o corpo não precisa de entendimento, o corpo não procura nada, o corpo encontra o corpo, vive morre [...]” (Peres, 2013, p. 17).

Ao se afirmar que Felipe Werle, na urdidura de sua autobiografia, acaba compondo uma verdadeira “epistemologia do corpo”, parte-se da noção que o próprio narrador tinha de seu corpo, ou melhor dizendo, do corpo que o possuía, como um território outro no qual Felipe Werle sentia-se estranho e estrangeiro, muito embora pertencido e aprisionado a ele: “Eu não sou nem tenho um corpo, o corpo é que me tem, e sou um estrangeiro nele, ainda que pertencido a ele, ao corpo” (Peres, 2013, p. 59).

A metáfora do menino encaracolado pode aqui ser retomada para se pensar em Felipe Werle, adulto e paranoico, preso ou pertencido a um corpo estranho que também o aflige, representação da própria concha que constitui o caracol e o obriga a levá-la no espaldar do próprio dorso para onde quer que queira ir ou pretenda ficar. A passos lentos e compassados Felipe Werle arrasta esse corpo-casa, corpo-casca, doentio e contaminado pelo tumor que aflige seus pensamentos.

Essa epistemologia só se torna possível sob a perspectiva do corpo como uma metonímia dos excessos da carne, inflamada pelos pensamentos cancerígenos do narrador: “No final das contas, vou ao analista para descobrir o que sempre soube: o meu gosto por excessos, pela tinta negra da melancolia, pelo pesadelo azul de pensar na morte[...]” (Peres, 2013, p. 16).

Aliás, se tem uma coisa que o personagem sabe, é seu gosto pelo excesso, e o sabe pela via desse corpo picado pelas erínias, pois é a carne que reclama tudo aquilo que excede, e rompendo, transborda. O amor é colocado aqui como o mais terno e sutil dos excessos, o que inclui uma pinça com a qual fisgamos a carne do outro, refinado afeto

gozoso definido por aquele que, fazendo o relato de si, compõe suas pequenas mortes: “Mas uma coisa que o corpo sabe: os excessos. O homem é atração pelo excesso, e o amor é o mais delicado dos nossos excessos, é a pinça com a qual degustamos as vísceras do outro” (Peres, 2013, p. 20).

O antropólogo e escritor francês David Le Breton, em seu instigante livro *Adeus ao corpo* afirma que: “A carne do homem é a parte maldita sujeita ao envelhecimento, à morte, à doença” (Le Breton, 1999, p. 14) ou seja, a carne do homem é essa sua parte perniciosa, o corpo encarna a parte ruim, o que culmina numa espécie de aforismo, de autoria de Le Breton, mas que certamente poderia ter sido escrito pela tinta convulsiva da literatura cancerígena de Felipe Werle: “O corpo, lugar da morte do homem” (Le Breton, 1999, p. 17), pois é a partir desse lugar maldito – o corpo, contaminado pelo azul da morte que o narrador d’*As pequenas mortes* oscila entre o êxtase da vida e a angústia da morte.

Cria-se a partir de então a figura de um narrador envolto numa mitologia outra, contemporânea, agônica e disruptiva, escrita por ele próprio para dar sentido tanto à brevidade da vida, quanto à eternidade da morte. Para além da figura de Homero que aparece de modo solene, em uma nota de rodapé de seu diário e a quem Felipe Werle atribui nossa visão das “[...] paisagens iniciais da aventura do Ocidente” (Peres, 2013, p. 11), “sereias com rabos de peixes destroçados” (Peres, 2013, p. 53) também compõem o arquipélago apocalíptico por onde navega o protagonista em sua particular odisseia existencial. Até mesmo a figura apavorante das erínias, associadas às inúmeras perdas por ele sofridas, irrompem como notas de uma composição musical fúnebre a ecoar dos lábios silenciados da menina – morta e eviscerada, Leide das Neves, tal qual: “[...] a lembrança do amigo morto, do irmão morto, tudo misturado à menina morta e suas notas Erínias boca afora” (Peres, 2013, p. 54).

É um narrador que escreve com a lucidez contaminada de seu corpo, ao qual é conferido distúrbio e transtorno prestes a vocalizar um ser mítico, misto de deus e demônio, pois é essa a concepção teorizada por Felipe Werle que precisa recorrer a engenhosidade de um neologismo para expressar o que o corpo falaria se falasse, a partir da desordem e do caos que o constituem: “O corpo sempre o pensei como desordem, que sua fala, se falasse, falaria a pré-existência de um Deusdemônio” (Peres, 2013, p. 46-47).

O corpo aqui é concebido ainda como camadas de escrituras, escritas numa silenciosa caligrafia invisível que o narrador capta ante a sua vivência com o câncer e a imperativa presença da morte, corpo regido por pequenas mortes, nas quais nem Deus (nem o demônio) interferem, quanto muito, têm eles ciência: “O corpo arquiteta, obedece

a uma inscrição silenciosa, a um palimpsesto invisível [...] o corpo administra-se em pequenas mortes, abisma-se de um modo organizado, inusitadamente organizado [...] nele nem Deus interfere” (Peres, 2013, p. 47).

Felipe Werle, perturbado assim pelas suas erínias escreve com o corpo maldito herdado do pai. Mas é a partir de seus excessos que passa a nomear as coisas e construir seus demônios, porque sob a pele do narrador, inscrita em sua carne desde a infância, aflora os medos implantados pela família, além do trauma e a memória de todo um repertório de significantes desencadeados pela tragédia do Césio 137.

E é desse corpo aturdido, vivo e pulsional, que recebe, mas que também produz significantes que Felipe Werle parte para contar sua odisseia, nada homérica. Ao contrário dos heróis trágicos da antiguidade clássica que morriam gloriosamente uma única vez, Felipe Werle tem uma vida mesquinha, ele vive aos fragmentos e morre aos poucos e lentamente, como os loucos que cultivam um mínimo lampejo de sanidade, um eterno crepitante que acende apaga suas pequenas mortes, caracol adulto, moribundo em sua própria concha.

Tudo porque tem um corpo vivo que fala e é afetado pelas palavras, um corpo significante, marcado pela linguagem que confere ao narrador a possibilidade de fabular sua história, ainda que não-toda.

3.2 O corpo significante

As palavras afetam o corpo, tornando-o repositório de significantes que marcam o sujeito, determinando seu destino, sua relação com o mundo e com o outro. Surge daí o acerto da metáfora usada por Felipe Werle no sentido de que todo aquele discurso a respeito do Césio 137 que ele vivenciou na infância ficou inscrito nele, redigido em suas escrituras carnais, produzindo uma memória do corpo e no corpo que se rompe violentamente na fase adulta, obrigando-o a escrever sobre toda aquela “porra azul” (Peres, 2013, p. 40) ou seja: o célio, o corpo, o câncer, a menina Leide das Neves eviscerada, enterrada ao meio dia, num caixão de chumbo, no setor Urias Guimarães, sob violento protesto da população local, surto coletivo e inominável de matar a morta: “Não sabia, mas ao meio-dia aconteceria algo em Goiânia que só vim a saber depois, e o saber disso orienta até hoje os pesadelos do corpo” (Peres, 2013, p. 52).

Os pesadelos do corpo de Felipe Werle são muitos e infernais, porém duas grandes tragédias ganham relevo em suas anotações pessoais, sendo que ambas ocorreram

próximas à data de seu aniversário, isto é, 12 de setembro. De fato, a cápsula de Césio 137 tinha sido roubada um dia depois de seu aniversário de 12 anos, quando então deflagrou-se na cidade de Goiânia um verdadeiro caos, “um pequeno imenso holocausto” (Peres, 2013, p. 9), como anotou o próprio Felipe Werle em sua primeira página do diário para, mais adiante, deixar registrado também que: “Quando soube que a cidade estava infestada de azul invisível, eu tinha 12 anos, fizera 12 anos no dia 12 de setembro, e a cápsula de Césio foi roubada no dia 13” (Peres, 2013, p. 36).

O segundo grande acidente que irá fincar suas estacas nas escrituras carnais do narrador ocorrerá 14 anos depois e diz respeito ao atentado terrorista às torres gêmeas do *World Trade Center* (WTC), na ilha de Manhattan, em Nova York, nos Estados Unidos, ocorrido em 11 de setembro de 2001. De fato, uma tragédia que chocou todo o mundo, na medida que dois aviões sequestrados por extremistas islâmicos jogaram as aeronaves contra os prédios, em pleno dia, vitimando fatalmente inúmeras pessoas, além de impactar na vida de outras tantas que sobreviveram ao ataque terrorista.

A exemplo do que aconteceu em Goiânia em 1987, considerado o maior acidente radioativo do mundo em perímetro urbano, inúmeros discursos foram produzidos em torno do acidente do 11 de setembro nos Estados Unidos, porém, nenhum deles foi capaz dar sentido ou simbolizar o tamanho absurdo daquela realidade, naquele momento. Faltam palavras, mas imagens do acidente capturadas por inúmeras câmeras, em vários ângulos, produzem agudos significantes a marcar a memória de quem, de algum modo, a tudo presenciou, assistiu e ouviu: “Quatorze anos depois, 11 de setembro ficaria marcado pelo horror de um real⁸ que ultrapassa mil vezes qualquer mecanismo de representação” (Peres, 2013, p. 36).

Desse modo, Felipe Werle chega à conclusão de que sua data de aniversário está situada entre duas grandes tragédias, dois grandes horrores com os quais ele terá que dar conta de simbolizar, muito embora ele mesmo está convicto de que se trata de um real, ou seja, de um impossível de ser dito ou representado. Esse real, esse impossível, esse tormento azul imponderável, numa última palavra é a morte, ou melhor dizendo, o rosto da morte, a própria górgona com seus cabelos de serpentes, da qual o narrador esteve tão

⁸ Cumpre esclarecer nesse ponto que o termo real aqui empregado não deve ser entendido como sinônimo de realidade, mas sim segundo a acepção psicanalítica do termo, que não se reduz a um único significado apenas. Desse modo, como nos ensina o professor Bruce Fink: “Uma das faces do real com que lidamos na psicanálise é o trauma. Se pensarmos o real como tudo que ainda não foi simbolizado, a linguagem sem dúvida nunca transforma completamente o real, nunca suga tudo do real para dentro da ordem simbólica” (Fink, 1998, p. 45).

perto e conseguiu desviar seu olhar. Agora, ele tenta testemunhar, concluindo de modo muito precário e metafórico: “De modo que meu aniversário está entre o 11 e o 13 de setembro, duas datas em que a morte mostrou o seu rosto de dois modos diferentes” (Peres, 2013, p. 36).

Para Felipe Werle são dois acontecimentos igualmente trágicos, traumáticos e pavorosos, porém, com consequências distintas, na medida em que o 11 de setembro seria impossível de ser recalculado, congelando-se no real de seu próprio absurdo, enquanto o 13 de setembro, o acidente com o Césio-137, permaneceria inscrito na memória coletiva da própria cidade, cujas praças, ruas, prédios e seus moradores foram contaminados pela coisa azul. Tudo se transforma aqui num corpo acometido por um grande tumor letal. A cidade, inclusive e como já explanado, apresenta-se como um grande corpo rizomático agônico, dotada não apenas de membros, mas de consciência, memória, luto: “O 11 de setembro é in-recalcável, enquanto o 13 permanece inscrito como azul invisível na consciência da cidade [...]” (Peres, 2013, p. 36).

Na realidade, todo o contexto dessas tragédias, em especial, a imagem do corpo da menina, esvaziada de suas vísceras contaminadas, constitui em si um “acontecimento significante” (Nasio, 1993, p. 17) que alimenta toda paranoíta do narrador a respeito de sua contaminação, o câncer lastreado no corpo e a iminência da morte pondo um fim à sua existência.

Alimenta-se e sonha Felipe Werle de olhos bem abertos com tudo isso, esse “pesadelo azul” (Peres, 2013, p. 16) de uma menina oca deambulando pelo centro da cidade. Paradoxalmente, é esse o seu provimento, o que o nutre e o põe vivo: “Penso mais do que nunca na coisa do Césio e me vem de novo e de novo a velha amarelada azul imagem da menina sem vísceras andando pela cidade. Sonho com olhos abertos com isso, me alimento disso” (Peres, 2013, p. 56).

O psicanalista e psiquiatra radicado na França, J. -D. Nasio nos ensina que um significante “[...] pode ser um lapso, um sonho, o relato do sonho, um detalhe desse relato, ou mesmo um gesto, um som, ou até um silêncio [...] são acontecimentos significantes” (Nasio, 1993, p. 17), o que deixa claro que, para além do câncer que mina o corpo de Felipe Werle, foi ele antes de qualquer coisa, contaminado por todo aquele discurso, aqui incluído o signo linguístico por excelência (a palavra) e o imagético (a imagem), produzidos em torno do acidente com o Césio 137, em especial a figura emblemática de Leide das Neves e as circunstâncias bizarras e apocalípticas que envolveram seu enterro na cidade de Goiânia.

Logo no início de sua narrativa e sob a epígrafe “[eu]” (Peres, 2013, p. 9) afirma, categoricamente, o narrador que: “Desde que soube do acidente com o Césio que me impregnei daquelas imagens de Leide e bonecas e flores e morte. Desde então tenho certeza de que morrerei de câncer” (Peres, 2013, p. 9).

Tempos depois, fazendo da contradição um marco de sua escrita, o narrador hesita, tentando minimizar o impacto da tragédia, pois: “De imediato, não sei se aquela história do Césio teve alguma repercussão em mim. Não teve” (Peres, 2013, p. 14), conclusão essa meramente aparente e efêmera, pois não se sustenta por muito tempo, uma vez que imediatamente após àquela elaboração – no parágrafo seguinte, o personagem passa a descrever como o acidente radioativo afetou seu corpo, o sistema funcional de suas células, migrando depois para a alma.

Como se o narrador voltasse para si e para seu próprio corpo, um microscópico que o permitisse a leitura de traços quase invisíveis – microtraços e nanotraços, mas uma vez detectados, seria o suficiente para concluir que ali estava o vestígio do azul da morte – o césio, o câncer: “Ficou inscrita em traços, em microtraços, em nanotraços que, pouco a pouco, romperiam, rompem o sistema funcional das células do corpo e da alma” (Peres, 2013, p. 14).

No contexto da obra, os termos “memória” e “fantasma” estão ostensivamente associados a esse corpo significante, pois a metáfora do fantasma – o acidente e suas circunstância, formariam a memória do narrador, “a partir de algum lugar no corpo”, isto é, o corpo necessariamente marcado por toda aquela linguagem produzida em torno do acidente radiológico. Uma vez convertido o simbólico em fantasma, assombra ele o breu das células, nascendo assim a perturbação, a paranoia, o câncer, o escritor Felipe Werle, sua fixação e sua ficção sobre tudo isso:

A memória é uma construção no sentido em que um fantasma se forma a partir de algum lugar no corpo, sob o efeito de algo endógeno ou exógeno [...] uma vez formado, o fantasma assombra o escuro das células e converte-as em câncer que há de conhecer-nos num sentido mais do que bíblico (Peres, 2013, p. 11).

Na medida em que narra sua história, “seu apocalipse de bolso” (Peres, 2013, p. 15), o narrador vai tecendo uma breve cartografia da memória, deslocando-a do tradicional território da *psique* ou da mente, para alocá-la, em algum lugar, no próprio corpo, *locus* do significante que pulsiona o narrador a escrever aquilo que, desde a infância, está inscrito em sua carne, numa tentativa de captar uma paisagem tão frequente

em seus pesadelos. Esse é o desejo de Felipe Werle, escrever como alguém que fotografa uma imagem diluída em tempo-espacô: “Escrever poderia ser algo como fotografar instantes da memória” (Peres, 2013, p. 11).

É a partir dessa memória que fere e põe ferida a carne que Felipe Werle busca algum tipo de composição capaz de simbolizar o absurdo que dá corpo ao real desses acontecimentos, como ele mesmo diz, recalcados ou encapsulados em sua história que se mistura à história de duas grandes tragédias: “[...] escrevo e corro atrás de alguma composição que permita circunscrever esse acontecimento que, de pouco em pouco, foi sendo recalcado, encapsulado ou sei lá que nome dar a isso” (Peres, 2013, p. 39).

Necessário enfatizar que o corpo significante é, sobretudo, o corpo que vivenciou o trauma ou um determinado evento traumático. A despeito desse ponto, o psicanalista, professor e escritor Bruce Fink, num instigante texto intitulado *A função criativa da palavra: o simbólico e o real*, nos ensina que: “O trauma sugere fixação ou bloqueio” (Fink, 1998, p. 45).

Ora, é do próprio Lacan a noção do real como aquilo que retorna ao mesmo lugar, numa eterna busca de algo para sempre perdido e, por essa razão, jamais encontrado: “O real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra” (Lacan, 2008a, p. 55), lembrando os reflexos diretos dessa repetição na escrita de Felipe Werle, narrador que se autodefine como aquele que inventa e repete frases.

Daí porque o eterno retorno de Felipe Werle à cena da menina Leide das Neves de 6 anos comendo aquele ovo untado de césio, aliado a todo encantamento paterno a respeito daquela mágica luz azul que parecia uma mentira, mas era também verdade: “Sempre a mesma cena: a filha em seus 6 anos, a farinha entre dentinhos azuis-ensanguentados, o pai dizendo ‘No claro não se vê, é uma beleza que só se vê no escuro’” (Peres, 2013, p. 45).

Daí porque também a fixação de Felipe Werle nas circunstâncias tão bizarras quanto aterradoras que envolveram o enterro de Leide das Neves e todo aquele desejo de vilipendiar a morta, surto e histeria de matar o que já estava morto: “[...] a sinfonia cega de vitupérios, o sol gelado do cemitério, a imagem da filha nua-esburacada, o caixão de chumbo alvejado por lascas de cruz, palavras-cuspe caindo no ouvido [...]” (Peres, 2013, p. 45).

Essa fixação ou indesejada memorização pelo narrador denuncia algo que não foi ainda simbolizado, dito ou escrito, enfim, vertido em verbo, razão pela qual a escrita de

Felipe Werle retoma àquelas cenas, pois a palavra desliza, tropeça, e nesse caminhar tropego da linguagem, algo pode ser (bem) dito e, desse modo, iluminar o pesadelo escuro de sua história, pois: “A fixação sempre envolve algo que não é simbolizado, sendo a linguagem aquilo que permite a substituição e o deslocamento – a própria antítese da fixação” (Fink, 1998, p. 45-46).

Enfim, é assim agora, foi assim há alguns anos. Um andar em círculo, cujo ponto de partida será necessariamente o de chegada, partida de algum lugar, com retorno certo para onde tudo começou e ainda precisa recomeçar: “É assim agora, era assim naquele 13 de setembro de 1987 (eu havia feito 12 anos [...] como já disse, meu aniversário está entre a data de duas grandes tragédias [...]” (Peres, 2013, p. 38).

Ao se voltar para o ofício da escrita com “certa pretensão literária” (Peres, 2013, p. 115), Felipe Werle lança mão do instrumental da linguagem para lidar com o real de duas grandes tragédias, cujas memórias, agulham a carne de seu corpo. Perturbado no torvelinho de seus pensamentos que inquietam também seu corpo e sua alma já tomados pelo câncer ainda não detectado, Felipe Werle se coloca à procura de alguma composição que conte toda essa (sua) história. Em outros termos, ao escrever sua biografia e construir seus demônios, Felipe Werle nomeia, ainda que não todo, o real que impactou sua infância e agora, num vertiginoso retorno, volta a abalar sua via adulta. Porém, é fazendo o uso da linguagem que esse corpo significante pode pensar e falar de uma realidade, até então, quase inominável: “Ao neutralizar o real, o simbólico cria a ‘realidade’, a realidade entendida como aquilo que é nomeado pela linguagem e pode, portanto, ser pensado e falado” (Fink, 1998, p. 44).

O corpo significante é errante, pêndulo descompassado que volta sempre ao mesmo lugar (um outra vez...uma vez outra), em busca de um sentido, uma palavra, um gesto, um som, um sonho, algo que traduza aquilo que se viu ou ouviu e não sabe ao certo como dizer ou descrever, uma vez que por mais que seja dito ou escrito, haverá uma parte que escapa, um resto que se revela e outra que se esconde e, por essa razão, não se deixa, nem se pode capturar (todo): “O real talvez seja melhor compreendido *como aquilo que ainda não foi simbolizado*, resta ser simbolizado, ou até resiste à simbolização” (Fink, 1998, p. 45-44).

Esse corpo significante surge, às vezes, como um corpo lancinante, na medida em que a memória retoma constantemente às cenas da tragédia, momento em que tais lembranças são descritas pelo narrador como agulhas que costuram a carne de seus pensamentos, ou seja, a memória constitutiva da própria loucura da qual é acometido o

protagonista: “A memória. Punhado de agulhas costurando a carne cinzazulada do cérebro [...]” (Peres, 2013, p. 44), enquanto as unhas cravadas no crânio delineiam uma particular grafia de um texto sempre lacunoso e incompleto, ante o real que o permeia: “[...] e, quanto mais azulada, mais mordorrenta, mais infernal, mais persistente a grafia das unhas enfiadas no crânio” (Peres, 2013, p. 44).

Quando se diz do corpo significante, é preciso ressaltar que se trata de um corpo imerso nos limites de forças da linguagem, um corpo ferido pela palavra e no qual a memória e as imagens agulham a maciez da carne, as sinapses do pensamento. É esse o retrato que temos de Felipe Werle que decide escrever a partir desse corpo, cuja razão infectada de morte, inclusive de seu irmão, conforme dito anteriormente, ditará o norte de sua prosa: “Sim, meu irmão está entre as vértebras deste livro, pela primeira vez escrevo com a razão infectada do meu corpo [...]” (Peres, 2013, p. 44).

Um corpo metonímico resumido à pura memória e os ecos que os significantes produzem e reproduzem neste corpo ao longo da sua existência, pois: “No curso da socialização, o corpo é progressivamente escrito ou sobreescrito com significantes” (Fink, 1998, p. 43). É ainda essa memória tomada pelo corpo que o faz movimentar, andar, falar, num eterno processo de construção, destruição e reconstrução de todas as coisas, processo esse percebido por Felipe Werle, cujo memorial traz notas desse corpo, máquina de pele e osso, em pleno movimento, a fabricar significantes: “Uma memória que anda, que fala, que cala, uma memória que destrói construindo outras coisas, memória com pele ossos e carne, pelo lado de dentro e de fora” (Peres, 2013, p. 86).

Se o corpo é ferido e afetado pela palavra, o corpo significante é também um corpo falante, o *falasser* de Lacan abordado no capítulo 2 da presente tese, ou seja, ao mesmo tempo que o corpo se configura com repositório de significantes, ele também os produz, num constante diálogo de significantes entre si, uma vez que, conforme nos ensina a psicanálise: “[...] o adjetivo ‘falante’ não indica que o corpo fale conosco, mas que ele é significante, ou seja, que comporta significantes que falam entre si” (Nasio, 1993, p. 149).

Tratando-se especificamente de nosso narrador – Felipe Werle, a partir de suas experiências existenciais e trágicas, deflagra-se no seu corpo uma máquina de significantes que se põe ao vertiginoso fabrico de muitos pensamentos e inúmeras nomeações na tentativa de dar nome ao real da morte. Toda essa produção industriosa de significantes vem ao encontro dos excessos do próprio corpo, ou melhor dizendo “excesso de corpo roendo o corpo” (Peres, 2013, p. 100), cujo refugo, lampejo de nomeação vem quase ao final da narrativa, limpo de qualquer complexidade filosófica ou teórica a

respeito do tema central que convocam as erínias em volta de nosso narrador: “[...] o câncer é o outro nome da morte” (Peres, 2013, p. 101).

E o câncer e a morte continuam sendo duas grandes molas propulsoras da vida de Felipe Werle que se põe a examinar seu corpo à procura do tumor ainda não detectado. Conforme já enfatizado, verdadeiras cruzadas e expedições se voltam ao próprio corpo na incessante busca de uma mancha azul anunciadora de sua morte, já sabida, inclusive, já ocorrida: “Obcecado com a certeza de que teria câncer, de que morreria de câncer, de que já morreu de câncer” (Peres, 2013, p. 75), afirmação essa que culmina na lapidar definição do narrador de que já somos pó, porém, poeira viva que ainda pulsa: “Desde já somos pó. Pó que pulsa” (Peres, 2013, p. 23).

E é nesse trajeto pessoal, dantesco e solitário, vivenciando seu apocalipse de bolso, essa busca em torno dos círculos de seu próprio inferno “[...] pessoal. Privado. Intransferível” (Peres, 2013, p. 50), que Felipe Werle, valendo-se de seu talento de compositor, se põe a olhar para seu corpo, tocar suas partes, e delas se surpreender com uma espécie de acústica, música, som ou particular ruído que ecoa do mais profundo de suas vísceras nas quais o câncer e a morte, juntos, repercutem.

3.3 O corpo acústico

As especulações em torno do corpo, grande tônica do tratado epistemológico de Felipe Werle, eclode na vida do personagem num momento muito peculiar, pois o protagonista é um músico e acaba de vencer a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro (Peres, 2013), lembrando aqui que, conforme mencionado anteriormente, para além dos exames na busca da confirmação do câncer, Felipe Werle tem se dedicado a três coisas: às mulheres, odiar o pai e à música.

Empolgado com a proximidade da cerimônia de premiação, o músico comemora sua conquista: “Recebi há 17 dias a notícia que sempre esperei, sou o vencedor do Prêmio Ars Eletronic, categoria Digital Musics, com a composição eletroacústica *Floresta de Ossos*” (Peres, 2013, p. 17).

Em seguida, e como ele mesmo explica: “É uma espécie de Nobel da Música eletro-acústica” (Peres, 2013, p. 17), o que o coloca aflito ante a necessidade de “redigir um discurso para a cerimônia” [...] (Peres, 2013, p. 17).

Porém, o que de fato ocorre é a deflagração de uma escrita, voltada para a música orquestrada do corpo e toda sua composição e, sobretudo, decomposição, tendo como

marco – toque inaugural, o acidente do Césio 137, o que também passa pela escuta atenta dos ruídos do câncer na própria carne, ouvidos desde a infância: “Uma sequência interminável de sons. 1987 produziu, em mim, o contínuo ranger dos dentes da carne em composição” (Peres, 2013, p. 10).

O que se nota é que a partir da tragédia do Césio 137 o corpo de Felipe Werle, passa a produzir uma espécie de acústica que ele, músico de ouvidos aguçados, se pôs a ouvir. E pelos seus relatos é uma infinidade de sons, uma caótica orquestra a barulhar seu crânio, psicodélica sinfonia a ecoar pelas suas entranhas até sua alma: “As perturbações do corpo perturbam a alma, que não é outra coisa senão a parte do corpo que toma ciência de si, ou, ainda, que prefere a ignorância” (Peres, 2013, p. 10).

O corpo é acústico, assim como a alma também o é. Numa espécie de metafísica pensada a partir dos sons produzidos pelo tecido corporal, a alma surge na singular epistemologia de Felipe Werle como um efeito do próprio corpo, quase uma víscera, desdobrável e descontínua, tecida a partir de nuances bioquímicas, elétricas e acústicas: “A alma é um efeito do corpo, de suas desdobras, de suas descontinuidades bioquímicas, elétricas, sonoras. Eletroacústica” (Peres, 2013, p. 14).

As palavras afetam o corpo, mas será a música a responsável por uma espécie de pane ou corte brusco no percurso da palavra até o estuário do corpo. Daí a necessidade das anotações, do diário, do inventário de nomes que captam esse curto-circuito, nomeando tudo aquilo que, num improvável e util movimento de sinapses, fagulham os pensamentos do músico: “A música curto-circuita o percurso que a palavra necessita para afetar o corpo. Este livro, por isso: produzir exílios de tal curto-circuito, nomeando coisas que provocam contração em meu crânio” (Peres, 2013, p. 12). Essa centelha de pensamento, essa contração de crânio nada mais é do que uma espécie de delicada percussão do corpo, ruídos intracranianos que agora forjam a literatura disruptiva e inclassificável de Felipe Werle.

Para além do próprio corpo, o corpo das mulheres também pode soar acústico aos ouvidos e à percepção de Felipe Werle, haja vista que, se por um lado se considera um sujeito desagradável, por outra, gaba-se ele por sua facilidade de lidar com as mulheres, seduzi-las e levá-las para a cama: “[...] sei manejar farpas, sobretudo quando se trata de levar mulheres para a cama” (Peres, 2013, p. 13).

A eletroacústica das mulheres habita os sonhos do músico, erotizam seu corpo durante o sono, imerso numa paisagem noturna, escura, molhada, intumescida... poluição que pode ou não ocorrer: “Sonho com a eletroacústica das mulheres, o escuro molhado e

os sons de que não me lembro depois, que me acordam, com ou sem poluição, dos quais não me recordo depois” (Peres, 2013, p. 13).

Obsessivo, repete a descrição desse sonho embalado pela acústica do corpo feminino, música mórbida e orgânica que ele ouve das vísceras das mulheres-fêmeas. Um sonho de pura sinestesia no qual se pode ouvir uma música e sentir uma umidade – suave e suada, vez ou outra, um fluído corporal mais denso e viscoso, indício de um jorro noturno craquelado na pele do narrador: “Sonho com escuridões úmidas, como se meus ouvidos escutassem a sonoridade de vísceras fêmeas. Sonho sem imagens, só a escuridão e a umidade e os sons e acordo suado e com o corpo dolorido e, vez ou outra, sentindo a pregnância do esperma” (Peres, 2013, p. 22).

Das mulheres que fazem vibrar o corpo do músico e compositor Felipe Werle, uma merece especial destaque – Ana, que ora surge como “terra prometida” (Peres, 2013, p. 15) ou “sentido de tudo” (Peres, 2013, p. 30) ora como “um dos nomes da minha doença” (Peres, 2013, p. 24) ou ainda, “Ana-pulsão-de-morte” (Peres, 2013, p. 59), o que faz dela – Ana, mulher amada e odiada, num constante movimento pendular que ora coloca Felipe Werle no mais alto do céu, ora o arrasta para o mais profundo do inferno.

Como se pode perceber as definições de Ana são muitas, variadas e contraditórias, o que de certo modo, vem ao encontro do desejo de Felipe Werle – seu ímpeto existencial e poético, de nomear seu mundo e construir seus demônios, momento em que Ana, sem sombras de dúvidas, surge com grande destaque nessa monumental arquitetura que a todo tempo se forma, deforma e reforma o caos que o narrador tenta organizar a volta de si, afinal de contas: “Escrevo para ninguém, para mim mesmo, para tentar organizar o caos. Eu sou ou estou o caos” (Peres, 2013, p. 55).

Partindo desse contexto, o corpo de Ana recebe especial atenção, surgindo como imagem acústica que precisa ser arquitetada, composta, construída; arranjo musical que pede uma composição sublime, compreendendo não só braços, seios e bunda, mas sobretudo sua respiração, seus gestos mais sutis e menos improváveis, seus gritos: “Producir a imagem acústica de Ana, os sons de seus seios, de sua bunda, de sua cintura, de seu umbigo, de sua boceta, de seus cabelos, de sua respiração mais leve ou de seus gritos” (Peres, 2013, p. 55).

O corpo é acústico, cujo câncer ruidoso e retumbante faz girar as engrenagens dessa estranha máquina que fabrica a morte. Felipe Werle, já sabemos, é uma máquina de pensar, turbilhão de devaneios neuro-paranoicos esses que acionam outras engrenagens, colocando em movimento uma segunda e letal máquina produtora de morte.

Ele ouve tudo, isto é: “[...] fecho e calculo e vertebro o som das coisas” (Peres, 2013, p. 25), entregando-se a compor uma funesta partitura, réquiem de sua própria finitude: “Sou uma máquina de morrer, uma máquina perceptiva com as antenas permanentemente escutando os ruídos do câncer, propriedade fundamental do corpo” (Peres, 2013, p. 20).

A música trágica que ressoa do corpo, do qual também se pode ouvir os ruídos do câncer produzindo a morte é tão singular que Felipe Werle refuta qualquer composição bíblica, em tom salvífico que o lembre sete anjos e suas sete trombetas alvissareiras: “[...] nada de sete trombetas e de sete anjos, o que há é meu apocalipse pessoal e irrevogável. E o amor. E a música” (Peres, 2013, p. 15), pois além do caos apocalíptico, ele também precisa de infernos, advertindo-se o leitor que: “Meus infernos não são negociáveis” (Peres, 2013, p. 27). É essa acústica infernal que Felipe Werle fala e descreve.

Que não reste dúvida, seu apocalipse é pessoal e irrenunciável, o que implica numa acústica tal e qual capaz de convocar um dueto de violinos a embalar pequenas violências ou quem sabe, um quarteto de cordas a soar agudo ante o sutil movimento de alfinetes fincadas na carne, pois é no corpo e a partir do corpo que tudo soa e ressoa. Felipe Werle sabe compor alegorias, manejar farpas, encantar mulheres, fazer música e uma belíssima literatura sobre o audível infernal do corpo: “Ana e o funcionamento cancerígeno de meus pensamentos e modos. O amor pelas destruições meticolosas. As pequenas violências. O gozo de alfinetes entrando na carne” (Peres, 2013, p. 15).

Tautologia e paroxísmo ditam o tom da escrita de Felipe Werle. Um constante movimento de dizer e desdizer o já dito, dizendo-o novamente, às vezes num aforismo paradoxal e lapidar como esse, em letras maiúsculas: “FAZER MORRER O QUE JÁ É MORTO” (Peres, 2013, p. 23), pois é a partir dessa inscrição que o narrador confessa que seu *modus operandi*, durante uma composição, ou seja, seu ato de criação se dá a partir de uma noite sonora advinda de seus pensamentos e de seu corpo, alegoria de uma poética acústica da carne capaz de produzir noite e escuridão onde muitos demônios serão libertos, fazendo-se libertinos: “Quando componho, componho a partir de um noite sonora instalada em meu psiquismo e em meu corpo” (Peres, 2013, p. 23).

Muito embora a figura do pai já tenha sido objeto de investigação quando discorrido a respeito do corpo atormentado ou erínio, é bom rememorar que o fantasma paterno era ouvido por Felipe Werle em seu próprio corpo, momento em que ele faz uma analogia com sua circulação sanguínea, igualmente perceptível e audível, razão pela qual reitera-se aqui a transcrição abaixo, ante sua pertinência com a temática do corpo acústico

do personagem: “Meu pai cujas paranoia e hipocondria podem ser escutadas circulando por sob a pele como se pudesse escutar a circulação sanguínea” (Peres, 2013, p. 95).

Música e pai parecem de fato estar associados no contexto paranoico do narrador, a ponto dele se questionar se a figura paterna não estaria na origem daquilo que sistematiza sua música, ou seja, haveria dupla transmissão hereditária do pai ao filho: o corpo doentio e um aspecto constitutivo da música, numa espécie de legado paterno no qual a loucura seria transmitida como boa parte desse quinhão: “A loucura do meu pai é o princípio organizador da minha música?” (Peres, 2013, p. 54).

Por fim, a cidade de Goiânia, tantas vezes citada e descrita no livro como “[...] cu do mundo, ou cu do coração do mundo, ou coração do cu do mundo” (Peres, 2013, p. 38) é vista pelo narrador como um organismo vivo, um grande corpo rizomático e disforme que, a exemplo daqueles outros citados, emana uma música, uma acústica produzida pelo barulho típico dos motores das motos e dos carros do centro da cidade, com suas ruas e praças infectadas de um ruído azul, letal e invisível: “A cidade tem seu fluxo, seus estratos móveis, sua estrutura modulada pelo funcionamento bio-psi-químico-físico-social, ruas infectadas de carros e motos barulhentas” [...] (Peres, 2013, p. 36-37).

Para Felipe Werle a própria música é corpo, ou pelo menos alguma coisa ainda não nomeada por ele, provida de tentáculos capazes de tangere a substância oculta das vísceras, interior de outras pessoas – o pai, Ana, e outros corpos-espacos – a cidade, que ele tenta compreender, inscrever, transcrever, descrever, ver, crer: “A música é cheia de tentáculos e manipula a massa sonora escondida nas vísceras, comigo é assim, ele diz, pensa a si mesmo” (Peres, 2013, p. 53).

Para tanto, é preciso compreender que para ele – Felipe Werle: “[...] compor é descompor” (Peres, 2013, p. 54) uma vez que sua obra pode ser lida como uma apologia, um canto à esquizofrenia da vida que muito precisa do caos, ou ao menos, supõe esse ruído que tanto deixa atordoado aqueles que se põem a ouvi-lo, a exemplo do alarido de ônibus, carros, motos e gentes em desmedido trânsito nos grandes centros urbanos, cidade ácida pulverizada de um azul letal: “Componho para os esquizos, que sabem a precisa ordem que há em muitas suposições de caos, ônibus, gritos, passos, descompassos. Acidade⁹” (Peres, 2013, p. 54)

⁹ Às voltas com uma narrativa que desse conta de relatar os horrores de um acidente radioativo, “Acidade” é mais um, dentre tantos outros, neologismos criados por Wesley Peres no processo de sua escrita ficcional. O referido neologismo nos evoca uma cidade contaminada por uma espécie de acidez angustiante e letal. Uma palavra cápsula na qual estão condensadas a cidade e a morte, o suficiente para retratar Goiânia como um grande corpo agônico e terminal.

O corpo se resume então em uma grande arquitetura infernal, em suas múltiplas formas sonoras, seja no próprio corpo do narrador onde ecoa a figura erínia paterna e princípio organizador da música em Felipe Werle, seja na figura acústica das mulheres que ele tanto deseja, em especial, a infernal, angelical e erótica Ana, seja na geografia barulhenta, caótica e poluída que reverbera das ruas de Goiânia – “memoricidade”, neologismo criado pelo músico para condensar tudo-isso que nele ancorado, agora transborda em letra escrita:

O corpo, as partes, peitos, coxas, coaxos, infernos em formas sonoras e todos outros infernos possíveis dormindo e acordando comigo, infernos como o que inventei de chamar de memoricidade, infernos como as mulheres que traí e as que me traíram no centro dessa coisa sem centro que pensa em mim (Peres, 2013, p. 53).

Num determinado momento, o ruído ensurdecedor da cidade para onde se estende e irradia os afetos mais devastadores do narrador, é contrastado com o aterrador silêncio dos mortos, vítimas do acidente do Césio 137. Aqui, o azul da substância radioativa, exaustivamente citado na narrativa, é substituído pelo branco, enquanto a música é substituída por um silêncio, na medida em que quem morre não fala e não testemunha os horrores da própria finitude.

Cabe assim a Felipe Werle, o testemunho daquele que, não tendo encarado a Górgona, sobreviveu e, agora, vivo, pode contar, compor e cantar o grande cancro azul que infectou Goiânia, cu do mundo: “[...] sol e os poluentes dos carros, e todas essas irradiações nervurais de afetos meus e da cidade queimando todos os sons, elevando-as à potência ensurdecadora do silêncio branco dos mortos” (Peres, 2013, p. 46).

É partindo de sua condição de músico que ele também compõe o câncer, tornando para além de seus pensamentos, sua música cancerígena: “[...] componho meu câncer, minha música é cancerígena [...]” (Peres, 2013, p. 101).

No interior de Felipe Werle soa uma acústica muito peculiar, ruído oriundo de suas vísceras azuladas pela contaminação do césio, porque nele ecoa um tumor sonoro, audível que se propaga a partir da composição de seus órgãos, pura matéria sonora que agora ele ouve e descreve: “[...] basta isso para experimentar o câncer sonoro, as articulações cancerígenas do som, dos sons, da matéria sonora que a pele e os outros órgãos emitem e contêm e modulam” (Peres, 2013, p. 101).

O ano de 1987 produziu em Felipe Werle não só uma quantidade interminável de sons, mas também uma infinidade de pensamentos a respeito de si – seu corpo, e do outro

– o corpo do outro, da música e da cidade – também corpos. Para tanto, precisou ele de linguagem para compor sua narrativa, o que o levou a recorrer a vários neologismos para potencializar seu discurso sobre a morte que passeava de ônibus, andava nas praças, entrava nas casas das pessoas e caminhava nos parques de Goiânia: “acidade”, “atomicidade”, o que o levou também a pensar nos átomos, tanto naqueles que constitui a música em movimento, quanto naqueles da cidade fim do mundo, cu do mundo: “Penso nos átomos. Puta merda, penso nos átomos dessa cidade. O som é movimento de átomos. Acidade. Atomicidade. Cancro azul. Tenho certeza. Morrerei de cancro azul” (Peres, 2013, p. 54).

Muitas são as pequenas mortes de Felipe Werle: Ana, o pai, o corpo, a escrita, o próprio fato de aos 33 anos de idade decidir abandonar a música e se dedicar à porra do ato, a escrita – a literatura. No entanto, a música surge como uma grande obsessão – uma das pequenas mortes, confessadas pelo narrador, um modo dele louvar a vida e a morte – “toda essa fodição”, como ele mesmo prefere dizer: “A música, uma de minhas pequenas mortes. A música é o meu horror [...] meu modo de louvar toda essa fodição” (Peres, 2013, p. 69).

Felipe Werle, conforme já se ponderou quando da abordagem do corpo eríño, se considera “um cara bizarro” (Peres, 2013, p. 72), que vive num mundo também bizarro. Entenda, um mundo bizarro acústico, repleto de barulhos, sons, música: “O mundo bizarro cheiro de sons” (Peres, 2013, p. 72), aqui também visto como um corpo monumental e ramificado, pois “[...] o mundo é um rizoma” (Peres, 2013, p. 84), mas, sobretudo, acústico que abriga outros corpos também audíveis – o dele próprio (maldito), o das mulheres (erótico) que ele ama, o do pai (odiado) e o da cidade de Goiânia (rizoma infectado e letal).

Os sons desse mundo são insuportáveis, mas Felipe Werle gosta deles, ou pelo menos, de alguns deles: “Todos os mundos, mundos cheios de som. Mundo = Som. Ele não suporta sons [...] não suporta, mas gosta desses certos sons” (Peres, 2013, p. 72). Na esteira dessa contradição, ele odeia a música, mas faz dela uma espécie de céu, porque é odiando que ele ama, é gozando que ele sofre, é morrendo que ele vive nesse mundo percussivo, lírico, acústico e infernal: “Odeia música e, por isso, a música é, para ele, um céu” (Peres, 2013, p. 72).

Aliás, é vivendo nesse espaço de ossatura híbrida, meio céu, meio inferno, que ele – o desagradável e bizarro Felipe Werle, cultiva o mais ilustre e influente de todos os

afetos, a ira, a raiva que o sustenta e o faz viver: “O ódio, o mais poderoso dos afetos” (Peres, 2013, p. 72).

E cultivando o ódio, tanto quanto um pouco de amor, que Felipe Werle viverá um conturbado relacionamento de alta voltagem erótica com Ana, amada que também é odiada: “Ana é um cômodo. Ana é a mulher que inferna meus parágrafos. A mulher exata. Minha morte” (Peres, 2013, p. 116). Ana, cujo corpo vai para além de sua sexualidade para trazer ao narrador uma vivência erótica, enquanto prenúncio de gozo e, sobretudo, de morte.

3.4 O corpo erótico

O corpo erótico é Ana, pequena grande morte de Felipe Werle. Aliás, é ele mesmo quem faz esse surpreendente registro: “Ana, um dos nomes de minha doença” (Peres, 2013, p. 24), pois: “Por ela, morro sempre que posso” (Peres, 2013, p. 25). Importante aqui relembrar também que ao decidir escrever sua própria história, isto é, relatar sobre tudo aquilo que vive, morre, goza e sustenta Felipe Werle, o narrador faz um endereçamento direto de toda sua escrita à Ana, de modo que a narrativa de vida, morte e gozo, tem esse caráter de voto ou dedicação, livro-oblátilvo destinado a essa enfermidade nominada Ana, pela qual Felipe Werle morre sempre, sempre que pode: “Essa história é biográfica, é escrita do que vive e morre e goza e sustenta o Felipe que se endereça à Ana, sempre em pedaços” (Peres, 2013, p. 26).

E é recorrendo a esse amor infernal, gozoso e doloroso, e a relação paranoica que Felipe desenvolve com Ana que, a partir da intensa erotização e sexualização exacerbada do seu corpo, que ele ainda tratará, em especial, de um assunto muito delicado: o amor. No entanto, sempre a partir de seus pensamentos obsessivos e cancerígenos, tomando como premissa uma definição da própria Ana sobre o amor que Felipe Werle anota em seu diário: “O amor é a forma mais difícil do egoísmo” (Peres, 2013, p. 25). Mas o amor, quando vem, vem depois. Primeiro, a doença, o câncer, seu outro nome – Ana, e é sobre ela que vamos discorrer a partir de agora.

Assim, ao conceber Ana como um dos nomes da sua doença, Felipe Werle estabelece com a amada o mesmo tipo de relação paranoica que ele tem com o câncer. Ana, assim como a obsessão pelo acidente com o Césio 137, surge na infância do narrador ou como ele próprio gosta de dizer, no “meu deserto da infância”, quando Ana aparece então como uma mulher iluminada, figura mítica e solar, porém, com lábios contornados

de azul, tão mortíferos e cancerígenos quanto à substância radioativa que disseminou horror e angústia naquele setembro de 1.987, em Goiânia: “Comparo Ana à mulher que me sonha, à mulher de lábios azuis solares, comparo Ana ao deserto da minha infância” (Peres, 2013, p. 27).

Dois grandes encontros marcam a improvável história entre Felipe e Ana, sendo que o primeiro ocorreu logo na infância (eram quase vizinhos): “Ele, eu: Felipe Werle e Ana moravam na mesma rua desde que se lembram de si mesmos, quase vizinhos” (Peres, 2013, p. 51). O segundo encontro ocorre tempos depois, numa tarde de chopp no badalado boteco Glória, próximo à região central de Goiânia. A partir daí a relação flui de acordo com a alucinada inconstância e ambiguidade dos afetos que cavalgam o narrador que ora ama, ora odeia Ana, ora vive, ora morre por Ana: “Eu não a suporto, eu não suporto ficar longe dela, Ana” (Peres, 2013, p. 24).

O acidente do Césio 137 atravessa toda a história de Felipe Werle e marca também suas vivências da infância ao lado de Ana, pois naquela época se conheceram porque na escola onde ela estudava pediram uma pesquisa sobre aquela tragédia, ocorrida no ano anterior: “E se conheceram porque na escola de Ana, setembro, 1988, pediram uma pesquisa sobre o acidente radioativo com o Césio 137” [...]. Ana se deu conta daquele garoto que, ela até então desconhecia, era obcecado pela história do césio e foi em razão desse trabalho de escola que Ana e Felipe se viram pela primeira vez, e essa primeira vez foi uma espécie de para sempre: “[...] Ana soube por alguém, todo mundo lá na rua 1008 sabia, Ana soube que aquele garoto que ela não conhecia e que morava no número 673 é obcecado por essa história do Césio” [...] (Peres, 2013, p. 52).

Tempos mais tarde, já adultos, ao se reencontrarem no bar Glória, Felipe Werle mal se lembrava dela, daquela garotinha do colégio, agora mulher feita, iluminada, com lábios azuis *caesium* da cor da morte, boca gelada de malte, lúpulo e luxúria: “Mas ele, Felipe, mal se lembraria até que se conheceram de novo, anos depois, numa mesa do Glória” (Peres, 2013, p. 52).

No entanto, a primeira menção à Ana feita por Felipe Werle em suas anotações, aparece logo no início da narrativa quando ele faz menção a uma peça musical intitulada *Cinco fraturas para Ana* (Peres, 2013, p. 13), pois encontrar Ana foi encontrar outra vida, uma impossibilidade que acabou convertendo-se num grande impacto, um baque seco, abrupta ruptura, ela – Ana, sempre em pedaços: “Encontrar Ana, e então outra vida, a sua. Um encontro com o impossível. Uma fratura” (Peres, 2013, p. 58).

A atração de Felipe Werle por Ana e, em especial, pela relação erótica com seu corpo hiper sexualizado é, na realidade, uma metonímia da relação que o narrador sempre teve com outras tantas mulheres, das quais Ana é apenas uma eleita, pois como o próprio narrador nos diz, ele tem jeito com as mulheres, ainda que não as entenda: “As mulheres, por exemplo. Tenho talento com elas, mas não as entendo” (Peres, 2013, p. 14). A propósito, ter vencido a Bienal de Música Contemporânea, confessa Felipe Werle: “[...] me possibilitou comer mais e melhores mulheres, além de odiar o meu pai com mais intensidade. Volto a isso depois” (Peres, 2013, p. 12). E de fato, ele sempre volta a isso durante todo o percurso da narrativa, oscilando o objeto de sua fixação paranoica, quase sempre odiado: Ana, as mulheres, a música, o pai: “Amo as mulheres, odeio música” (Peres, 2013, p. 14).

Sem que ele mesmo saiba explicar, Ana, de alguma forma, é a eleita, espécie de Canaã de um homem só, terra prometida para aquilo que, em Felipe Werle, não tem lugar ou destino nesse mundo, nem tampouco no seu mundo. Território do desejo e do erótico, Felipe Werle traça as coordenadas desse lugar chamado Ana, mapeando-a até naquilo que ela não é, espécie de geografia íntima que vai além do deserto da sua infância: “Cartografo Ana, mapeio em Ana até em Ana não é Ana – é o estilo de minha paranoia, ando pelas ruas sendo uma mapa-ambulante do território-Ana (Peres, 2013, p. 29).

Ele, Felipe Werle, busca esse território fora do mundo, essa utopia, no sentido etimológico da palavra – em lugar nenhum, e Ana surge como esse deslugar, esse cômodo mal desenhado, riscado de giz no chão, morada metafísica e etérea, aonde ele precisa ir para não estar, entrar para não ficar: “Não há jeito, dentre as mulheres, algo em mim elegeu Ana como terra prometida para o que não tem lugar” (Peres, 2013, p. 15).

O que se mostra evidente ao longo da narrativa é que Ana, assim como o pai, é um dos muitos nomes que Felipe Werle atribui à sua doença. Em outros termos Ana identifica-se com o funcionamento paranoico do narrador e seus pensamentos cancerígenos. A relação com Ana é conturbada, tensa, devastadora, pois após aquele chopp no Glória que culminou com a ida de ambos ao motel Sanção e Dalila, Felipe e Ana deram início à construção de um verdadeiro inferno que garantiu o relacionamento, amoroso e odioso, entre os dois: “Ela me reconheceu no Glória, tomamos cerveja, conversamos e depois veio o Sanção e Dalila, e depois toda a construção conjunta de um inferno [...] capaz de inflamar toda uma vida” (Peres, 2013, p. 21).

A exemplo do próprio câncer que corrói o corpo e a vida de Felipe Werle, a figura de Ana representa o ponto alto de toda engrenagem paranoica que sustente e faz viver e

morrer Felipe Werle, resultando numa dor demorada, prazer lacinante de um gozo inominável de suas pequenas mortes: “Ana e o funcionamento cancerígeno de meus pensamentos e modo [...] As pequenas violências. O gozo de alfinetes entrando na carne” (Peres, 2013, p. 15).

Em um curto capítulo intitulado “[Ana, o corpo]” traços de um erotismo mais evidente surgem pela primeira vez na narrativa, não sem antes o narrador afirmar que toda essa paranoia desmedida que ele vive, também irradia do corpo de Ana, voltando-se a ele – Felipe Werle, como defesa, isto é, sintoma que o constitui, ao mesmo tempo que coloca vivo seu corpo e, uma vez vivo, ele fala, goza e descreve: “A PARANOIA DESCOMUNAL, irradiada do corpo de Ana rumo ao que sou ou penso ser, é a defesa que tenho [...] minha mania de Ana não é só reativa, é também constitutiva de minha decomposição” (Peres, 2013, p. 16).

Entenda-se, Ana é aquilo que em Felipe Werle – no seu corpo, o adoece e o mortifica; Ana em pedaços, pois: “Ana gosta das coisas pela metade, das inconclusões [...]” (Peres, 2013, p. 29), Ana espraiando-se como uma grande metástase a contaminar o que em Felipe já está contaminado, matando-o naquilo que já morreu. Ana é um excesso, só mais um, a fisgar o corpo e alfinetar os afetos de alguém que ama odiá-la e odeia amá-la.

A morte surge nesse contexto como um elemento marcante do erotismo que recobre toda a relação de Felipe Werle com Ana, pois mesmo quando ele está “dentro” dela, e ambos dissolvidos nos orgasmos do corpo, é na morte que ele pensa. Mesmo sabendo que tudo é atravessado e sentido pelo corpo, que tudo é desejo e se resume a uma ínfima centelha de eternidade, é a morte que ronda seus pensamentos e faz tremular a carne do narrador: “[...] pesadelo azul de pensar na morte mesmo quando dentro de Ana, mesmo quando ela, eu, eu, ela, dissolvidos nas pequenas mortes do corpo, sabendo que tudo é corpo e fome e vento” (Peres, 2013, p. 16-17).

O pensador e teórico francês Georges Bataille, em sua obra capital *O erotismo*, traça uma perspectiva inédita sobre o erótico, ao relacioná-lo a questões ontológicas do próprio homem, isto é, questionamentos inerentes do ser humano ao longo de sua existência, como, por exemplo, a finitude da vida humana diante do indizível da morte. Acentua-se aí o traço que vai delinear a sexualidade animal do erotismo humano, na medida que para Bataille, o erótico é oriundo da interioridade do homem, colocando o ser em questão, numa movência reflexiva para além da fisicalidade da própria carne: “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a

vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (Bataille, 1987, p. 20).

Felipe Werle é esse protagonista batailleano¹⁰, na medida em que, ao vivenciar o erótico, irradiado do corpo de Ana, coloca em questão o grande tema de sua vida: a morte. Basta Ana engolir e o milagre acontece e tudo se dissolve, pequenas desarticulações sucessivas eclodem, num fluxo mortífero experimentado nos limites do espasmo do corpo: “Quando Ana engole, o milagre, nenhuma metafísica [...] apenas a sensação crua do corpo em seu fluxo de dissolução” (Peres, 2013, p. 17).

Esse fluxo de algo que se rompe e dissolve, experimentado no corpo, aponta, na realidade, para o desejo tipicamente erótico mencionado por Bataille, e que pressupõe ainda em nós uma vivência marcada pela dissolução, ápice do erotismo que coloca o ser em contato com aquilo que, sendo seu, revela-se como aspecto de sua labiríntica interioridade: “Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução [...]” (Bataille, 1987, p. 14), dissolução essa que surge como um imperativo na vida do protagonista, pois para Felipe Werle a existência em si só pode ser experimentada de modo incompleto e aos pedaços, pois: “Vive-se assim, aos fragmentos” (Peres, 2013, p. 38).

No caminho do Gloria para o motel Sanção e Dalila, Felipe Werle relata que Ana abriu seu zíper (e também seus neurônios), sendo que a partir daí seu corpo febril atravessou ruas, sinaleiros, praças, experimentou entropia e febre, pois se tem algo que ele precisa é a desordem dos afetos e o êxtase mortífero do corpo em seu fluxo de dissolução: “Preciso de febres” (Peres, 2013, p. 21), enquanto ela – Ana, “[...] precisa de infernos” (Peres, 2013, p. 21), simbiose perfeita para maturar o primeiro grande axioma de Felipe Werle sobre o amor: “Amar é dar ao outro o próprio inferno” (Peres, 2013, p. 21) e, sejamos justos, tendo essa afirmação como premissa, pode-se dizer, sem qualquer resquício de dúvidas que Felipe Werle amava muito Ana, pois dava a ela aquilo que de mais precioso ele tinha e com muito esmero e dedicação cultivava, seu inferno.

É com base no inferno e no egoísmo que Felipe Werle concebe uma das ideias do amor, pois: “Há um inferno inteirinho na palavra amor” (Peres, 2013, p. 34), numa

¹⁰ A referência a Georges Bataille é tão expressa no diário de Felipe Werle que numa nota de rodapé, explicitamente, ele recomenda a leitura do referido autor para uma maior compreensão dos registros de suas obsessões, fazendo-o do seguinte modo: “Ler a *História do olho*, de Georges Bataille, se quiser se informar, divertidamente, sobre essa história de objeto a, ou sobre o que se passa com Felipe Werle” (Peres, 2013, p. 30)

absoluta inversão da ideia de que o amor seria afeição pelo outro. Não é. O amor é entendido aqui com um dos terríveis tentáculos do corpo, na realidade “[...] o mais delicado dos nossos excessos” (Peres, 2013, p. 20), objeto pontiagudo que nos auxilia, longe ou perto, a fisgar o outro, içando sua vida e suas vísceras, ou seja, o amor: “[...] é a pinça com a qual degustamos as vísceras do outro” (Peres, 2013, p. 20).

O amor ainda é pensado por Felipe Werle não como algo que pulsa a vida e faz viver o homem, mas como algo dotado de finitude e que leva a esse homem aquilo que ele precisa, a morte. Eis o axioma: “UM HOMEM PRECISA TER com o que morrer. Eu morro com o amor, sempre que posso” (Peres, 2013, p. 26), sendo que outra ideia de amor forjada pelo protagonista nasce de algo que seria obscuro ou mesmo hermético, espécie de equação cuja soma de seus elementos resulta em algo completamente distinto e bizarro, bem ao gosto da paranoíta de Felipe Werle, um sujeito também bizarro, para quem: “O amor. Leis obscuras. No amor, $2 + 2 = \text{peixe}$ ” (Peres, 2013, p. 82).

A tentativa (fracassada) de Felipe é não amar – “Queria me livrar disso, amor” (Peres, 2013, p. 20), não desejar Ana, objeto tão dele, de dentro dele, mas fora dele também, carne da sua carne, mas também outra carne, de outro corpo que não o corpo dele, ainda que o adoeça: “[...] tão minha que parece nada ter a ver comigo, com meu nome, com minha carne” (Peres, 2013, p. 24).

Atrelado ao erotismo do corpo que o leva a questionamentos internos e existenciais sobre a morte e o amor, Felipe Werle também tece considerações a respeito da culpa e da violência, ambas resultantes do imperativo de que deveríamos amar algo ou alguém, espécie de obrigatoriedade que angustia e pesa sobre o sujeito, verdadeira pedra de Sísifo que somos impelidos a empurrar até o topo da colina, sem ajuda ou descanso. Culpados e violentados vivemos, graças ao amor que torna tudo isso possível e insuportável: “Toda culpa e toda violência advém de que não nos livramos de amar algo ou alguém, ainda que utilizemos outros nomes que eufemizem o amor” (Peres, 2013, p. 24).

A conclusão de Felipe Werle a respeito de questões tão complexas é curta, porém, já presumida, tendo em vista que desde o início da leitura de suas anotações já é possível perceber a existência de algo em torno do qual estarão em órbita questões de toda ordem, ou melhor dizendo, toda desordem que sua paranoíta é capaz de produzir e reproduzir. A conclusão então é breve e lapidar: “Tudo porque tem o corpo, acho. Sem o corpo, poderíamos não ser cavalgados pelos afetos” (Peres, 2013, p. 24).

Mais acertada impossível a ilação de Felipe Werle, na medida em que confere pleno sentido à sua relação com seu objeto amoroso que também é odioso, pois para amar

e odiar Ana, é necessário seu corpo: pernas, bunda, seios, boceta: “Amo-a sim, amo a sua bunda” (Peres, 2013, p. 25), ao mesmo tempo que é necessário um outro corpo – o dele próprio, para ser cavalgado e fustigado por esse amor que nada constrói ou edifica, mas corrói e fragmenta, fazendo sofrer quem o experimenta. Fugir, como já se disse, é impossível: “Não posso fugir. É pior. Sofrer, sofrê-la é, será inevitável” (Peres, 2013, p. 24).

Tudo porque tem o corpo, o dele – Felipe Werle e o corpo dela – Ana (além de outros corpos, de outras mulheres), e é a partir desses corpos, suas partes erotizadas que o narrador vive, morre e goza as horas do seu dia; corpo cujo crânio é um grande repositório de partes do feminino: “O corpo das mulheres. Não me lembro de mim sem bunda e seios e coxas e umbigos femininos transitando dentro do meu crânio” (Peres, 2013, p. 111).

Temos aqui um culto ao fetiche ou como chama Felipe Werle a “paisagens delimitadas” (Peres, 2013, p. 58) do feminino, impelindo o protagonista a compor verdadeira lista dessas paisagens ou partes do corpo feminino que alimentam seu imaginário, potencializa suas fantasias e acedem sua libido: “bunda, coxa, umbigo, ombro, seio, seios, bico do seio, bicos dos seios, pinta na nuca, pinta, pintas, homem é fetichista por excelência [...] então me masturbo pensando nela, quando ela está longe” (Peres, 2013, p. 58).

Essa adoração ao corpo feminino, de cunho erótico e fetichista, está inclusive no contexto da obra vinculado à noção de felicidade teorizada por Felipe Werle, mais exatamente àquilo que pode ser verificado no entre das pernas das mulheres, da mulher-Ana, sobretudo: “A felicidade de um homem como eu está no entre as pernas [...] De Ana” (Peres, 2013, p. 102).

Ana – esse grande objeto articulado, movediço em suas dobraduras, corpo “anamórfico”, profusão de membros, partes, tecidos em pele e palavras para um diário que, aos poucos vai dando corpo a tantas outras pequenas mortes: “[...] o corpo anamórfico produzindo dobraduras nos orifícios do tempo [...] foda isso, o liquidificador de imagens: coxas, brancas coxas brancas, pinta na nuca, caminhos, o que Deus quiser” (Peres, 2013, p. 31).

Conforme antes esboçado, se Ana pode ser considerada um outro nome da doença de Felipe Werle, ela pode também ser lida ou interpretada como algo que se aproxima da morte ou dessa experiência, pois ao reencontrá-la naquela tarde numa mesa do Glória, com lábios azuis, radioativos e radiantes, Felipe Werle custou a associá-la àquela menina

tímida e desbotada da infância: “Não me lembra de Ana da infância e, na verdade, até hoje não consigo relacionar a Ana-pulsão-de-morte com aquela menina pálida de quem tenho lembranças pálidas” (Peres, 2013, p. 59).

Ana é pulsão de morte que leva Felipe Werle a uma alucinada repetição de seus afetos e suas pequenas mortes, fazendo girar os vários eixos que movimenta a roda da sua existência – o câncer, o césio, o pai, a música, a porra do ato, aqui compreendido o ofício da escrita e o ato sexual propriamente dito, pois tudo porque tem o corpo, dele provém ou nele reverbera, território do gozo e, sobretudo, da morte, a que também nominamos Ana.

Ponto alto da narrativa, no qual é possível perceber um verdadeiro amalgama entre erotismo e morte, tendo o corpo como grande protagonista e muito nos remete àquela lapidar afirmação de Bataille, segundo a qual: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até a morte” (Bataille, 1987, p. 10) é a descrição de Felipe Werle de sua relação sexual com Camila – amiga de Ana, com o narrador tem relações sexuais às escondidas: “Ainda traio Ana quase exclusivamente com sua amiga Camila. Isso me faz mal. Mas não trepar com Camila me faria ainda mais mal. Me daria febre, infecções” (Peres, 2013, p. 82).

Na referida descrição feita pelo protagonista da trama, o orgasmo do corpo é também experimentado como êxtase de morte, numa grande convergência para o corpo dos amantes da ideia paranoica de Felipe a respeito do câncer que, durante o ato, os constitui, mas que também os decompõem, anunciando a certeza da morte que se avizinha, especialmente quando ele faz Camila “[...] abrir as pernas e abrir a bunda e deixar o cu invadido, preenchido por uma imensa dor que lhe convulsiona o corpo” (Peres, 2013, p. 22).

A cena lembra mais um rito ancestral de sacrifício do corpo feminino a um deus exigente, lascivo e cruel que anseia pela vítima imolada, sendo oportuno lembrar que: “No sacrifício não há somente desnudamento, há imolação da vítima (ou se o objeto do sacrifício não for um ser vivo há, de alguma maneira, destruição desse objeto)” (Bataille, 1987, p. 16).

No contexto da obra em estudo, o corpo da amada apresenta-se como valiosa oferta depositada num altar ornado pelas neuroses e obsessões de seu algoz que goza com a ideia de domínio e violência infligidos ao corpo cruento da amante, na medida em que: “Camila gême, morde a mão até sangrar: “[...] ‘você pode fazer comigo o que quiser’, diz enquanto eu entro e saio com violência” (Peres, 2013, p. 22), sendo importante aqui

enfatizar que, segundo os postulados da teoria de Georges Bataille, tanto a violação quanto a violência, são traços marcantes do erotismo, tal e qual, descritos na cena protagonizada por Felipe Werle e Camila: “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (Bataille, 1987, p. 13).

A exemplo do que ocorre durante o ato sexual com Ana, é na porra do césio, do câncer e da morte que Felipe Werle pensa e faz desses pensamentos um delírio que dá cadênci a movimento convulsivo dos corpos, momento em que surge um cão infernal – zoomorfização do próprio câncer, a mordiscar, lamber, engolir e vomitar as vísceras dos amantes, reforçando aqui a figura das erínias, representadas na mitologia clássica por cães bestiais alados incumbidos de perseguir e causar tormento e aflição a alguém por ordem dos deuses: “[...] e penso no câncer que certamente está a putrefar-nos, a foder-nos os dois cu-adentro, um cão cu-adentro, lambendo nossas vísceras antes de mordiscá-las, mordiscando-as antes de mordê-las, mordendo-as antes de engoli-las, engolindo-as antes de vomitá-las” (Peres, 2013, p. 22).

Essa experiência de vida, relatada por Felipe Werle no âmbito de uma relação sexual o faz empiricamente morrer, na medida em que é o gozo sexual que o lança diretamente no vórtice daquilo que poderia ser a própria morte. É isso que nas palavras do narrador o faz gozar “com todo o corpo” (Peres, 2013, p. 22), ou de outro modo, o faz morrer com o corpo todo.

No terceiro capítulo de sua tese de doutorado intitulada *A escrita literária como autobiografia*, de autoria de Wesley Peres, fundada basicamente nas noções de gozo e real lacanianos, temos uma fissura na qual se pode entrever a concepção de Bataille sobre o erotismo, enquanto experiência de morte do sujeito, a exemplo daquela vivida por Felipe Werle que, tão logo descreve a cena com Camila, afirma em seguida que: “E pensar nisso, e imaginar isso, e sentir isso enquanto fodo Camila e o câncer sodomiza a humanidade inteira e me faz gozar com o corpo todo, algo como morrer [...]” (Peres, 2013, p. 22). Fazendo coro às anotações do narrador, temos a afirmativa do teórico Wesley Peres, para o qual: “Entretanto, o gozo real do corpo vivo é limítrofe com a morte, uma vez que esse gozo visa em última instância, um gozo total e por isso mortífero” (Peres, 2012, p. 199).

Com refinada ironia e uma sutil alusão à circunstância biográfica da vida intelectual de Lacan, o qual nunca teria admitido que fora leitor de Georges Bataille¹¹, o capítulo no qual a relação sexual com Camila é descrita, é intitulado por Felipe Werle como [*A Jacques Lacan, discípulo de Georges Bataille*], ponto alto da narrativa *d'As pequenas mortes*, na qual a ficção dialoga com a teoria, formando-se ainda um curioso nó discursivo, atando o narrador – Felipe Werle ao teórico e o ficcionista Wesley Peres.

Cabe aqui um breve, porém, necessário parêntese para dizer que a figura do nó discursivo acima mencionado aponta para a própria estrutura, nada convencional, da tese de doutorado de Wesley Peres, a qual é dividida em três partes, quais sejam: a primeira – o romance *As pequenas mortes*, a segunda – o livro de poemas intitulado, na época, *Voz de um corpo despedaçado* e a terceira – um texto escrito sob a forma ensaística, na qual ele desenvolve a tese da autobioficção. Em outras palavras, Wesley Peres escreveu suas obras de ficção simultaneamente à escrita da tese de doutorado, razão pela qual percebe-se, em especial, fortes traços da teoria lacaniana tanto no romance, quanto no livro de poemas, o que esgarça os limites de ambos os gêneros, e reafirmam a condição de tais obras de gêneros híbridos ou impuros, tão característicos da produção literária da contemporaneidade.

Ainda, se ao teórico Wesley Peres ficou reservado uma explícita filiação ao pensamento do psicanalista Jacques Lacan, ao protagonista *d'As pequenas mortes* – Felipe Werle, foi destinado visíveis traços do erotismo forjado por Georges Bataille, culminando numa apoteótica consagração ao real, sobretudo do real da morte e do corpo, deflagrando em ambos – criador e criatura (Wesley e Werle) o ofício da escrita, “a porra do ato”, que instiga e perturba tanto o teórico Wesley Peres quanto o seu eutro autobioficcionalizado no protagonista Felipe Werle.

Retomando as noções de gozo e real lacanianos, imperioso lembrar que esse gozo, experimentado em vida, permite, ao mesmo tempo vivenciar a morte, sendo ainda explicado por Felipe Werle, mediante o uso de uma analogia, comparando o ápice do ato sexual – o gozo do corpo, com uma grande explosão daquilo que se é, como se um intenso

¹¹ A respeito dessa curiosa circunstância, a historiadora da psicanálise Elisabeth Roudinesco e Plon nos ensina que: “Entretanto, foi muito mais diretamente de seu amigo Georges Bataille (1897-1962), e sem jamais confessá-lo, que Lacan tomou emprestada a noção de real, a partir da qual, incluindo a ideia (freudiana) de realidade psíquica forjou um conceito do qual viria a fazer um dos três componentes de sua tópica e de sua concepção estrutural de um inconsciente estruturado como linguagem” (Roudinesco e Plon, 1998, p. 645).

fluxo de eletricidade rompesse violentamente um universo todo: “[...] algo como reduzir o que se é a uma quota colossal de eletricidade explodindo um mundo” (Peres, 2013, p. 22).

O corpo de Ana, assim como o de Camila surge como objeto de desejo e experiência de questões interiores ou existenciais que inquietam o neurótico Felipe Werle, tais como o amor, a felicidade e a morte, pois essa relação erótica que ele estabelece com o corpo feminino diz muito do aspecto relacionado à sua vida interior, mais especificamente ainda de seus pensamentos cancerígenos e da memória do césio cifrado em suas escrituras carnais: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade* do desejo” (Bataille, 1987, p. 20).

É Bataille que ainda vai nos dizer que, mesmo que essa escolha objetal recaia sobre o corpo feminino, a exemplo do que ocorre com Felipe Werle, o que está em jogo será sempre o aspecto indizível de tais questões – o amor, a felicidade, a morte, enfim, a própria vida e tudo aquilo que dela nos põe abismados e sem palavras diante de um vazio inexplicável: “[...] mesmo se ele recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher” (Bataille, 1987, p. 20).

É pela via do erotismo do corpo, porém, para além da materialidade da carne, colocando-se em questão o câncer, o pai, a música, Ana, a literatura e, em especial a morte, que Felipe Werle, na poética expressão de Bataille tenta romper sua “crisálida”, rasgando-se a si mesmo, numa sucessão de pequenas mortes que, conforme já se disse, inclui a ruptura, comprehende o rasgo, enaltece o corte e culmina, sobretudo, no tão necessário caos para que o narrador possa viver sua infernal experiência interior: “A experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora” (Bataille, 1987, p. 26).

Exatamente quinze dias depois daquele encontro no Glória, Felipe e Ana foram morar juntos e assim permaneceram por quase três anos (Peres, 2013). Depois desse período não moraram oficialmente sob o mesmo teto, mas também não se separaram em definitivo, ficaram numa situação indefinida, inconclusiva, pela metade, difícil de nomear, ou como o próprio protagonista descreve, entre parênteses: “(não moramos juntos mais, oficialmente, na prática não sei explicar)” (Peres, 2013, p. 60).

Mas para Felipe Werle, Ana continuou linda e sempre associada à morte, porém, linda, deslumbrante “como uma palavra de língua morta” (Peres, 2013, p. 60) ou território desenhado em mapa, mas que, no entanto, não existe, verdadeira cartometria de um lugar inexistente, ou seja, “Ana é cartografia de um território que não há” (Peres, 2013, p. 61). Toda essa construção poética em torno de Ana revela a impossibilidade de Felipe Werle de nomeá-la por completo, de amá-la em sua totalidade, pois o reencontro com Ana produziu rupturas e ela só é possível aos fragmentos, aos poucos e aos pedaços e é sobre esse resto que Felipe Werle constrói a imagem de Ana, representação do real lacaniano.

Para Lacan, “[...] só podemos chegar a pedaços de real” (Lacan, 2007, p. 119), na medida em que o real “[...] é sempre um pedaço, um caroço” (Lacan, 2007, p. 119) e é fazendo uso desse mínimo que Felipe Werle divaga e sempre retorna com seus pensamentos cancerígenos numa tentativa de nomeação das coisas e construção de seus demônios, que são muitos: Ana, o pai, o câncer, a música, o césio, a literatura, a morte..., lembrando nesse particular que para Lacan, o real é: “Com certeza, um caroço em torno do qual o pensamento divaga” (Lacan, 2007, p. 119), até porque, conforme antes transcrito, Felipe Werle conclui que a vida só possível assim: aos fragmentos.

Porém, se Ana é linda, palavra de uma língua morta ou lugar que não existe, é porque tudo nela, toda beleza que nela há e habita é visto por Felipe Werle como um tumor, momento em que se reitera a ideia de que Ana seria outro nome de sua doença, o próprio câncer: “A beleza é um cancro, alimento para os olhos, e cancro. Eu amo a porra dessa mulher” (Peres, 2013, p. 65).

Para Felipe Werle não há negociação: “O câncer é o processo natural de morte do corpo” (Peres, 2013, p. 83) e ninguém será poupado. Por isso, reitera-se aqui uma espécie de epitáfio já transcrito alhures, anotado nas primeiras páginas do diário do narrador, qual seja: “Somos todos parte de um sacrifício” (Peres, 2013, p. 9) e todos, todos morreram ou morrerão de câncer, aqui incluídos o próprio Felipe Werle, seu irmão, a mãe de Ana “— morreu há um ano e pouco numa comunidade esotérica perto de Brasília, e de câncer, obviamente. Logo, tudo certo agora” (Peres, 2013, p. 91) e Camila (sim, Camila também): “O câncer de Camila está confirmado [...] Todos morrem de câncer” (Peres, 2013, p. 100).

Obcecado por Ana e sobretudo pela convicção de que: “Toda morte natural é câncer” (Peres, 2013, p. 83), Felipe Werle volta-se para um estudo das células de seu próprio corpo que, a partir de um movimento de negação, decidem recusarem-se mutuamente, anunciando um lento e paulatino processo de morte, desarticulação desencadeada pelo tumor que migra de célula à célula, de uma molécula à outra, de

significante a significante, “deslocando-o para o começo ou o fim de alguma coisa” (Peres, 2013, p. 100).

3.5 O corpo-não

Uma leitura atenta à escrita de Felipe Werle, cujo enredo reverbera o estridente ruído das erínias, açulando os pensamentos obsessivos do narrador, nota-se a presença de um corpo e de um tumor atados por uma mesma linha significante, cuja origem é o acidente radioativo com o Césio 137 em Goiânia, sendo que próximo ao final da narrativa, numa espécie de axioma, afirma o protagonista que: “câncer e corpo são quase sinônimos” (Peres, 2013, p. 87).

E de fato, atendendo-se aos contornos da paranoia de Felipe Werle, o são. Ocorre, no entanto, que essa metamorfose, esse processo de transformação do corpo no tumor maligno é descrito reiteradas vezes pelo narrador através de um austero e irrevogável não de uma célula à outra, fenômeno esse detectado quando fora infectado pelo azul da morte.

A partir de então, num processo lento, erílio e audível, o corpo do narrador torna-se o próprio câncer ou sinônimo dele: é o corpo-não, constituído pela negatividade de suas células em produzir vida, em dar continuidade ao próprio corpo e à sua longevidade. É o momento em que, no bojo do enredo, verifica-se a recusa do corpo em continuar vivendo, ainda que essa recusa, esse paulatino não das células conceda ao protagonista alguma espécie de sobrevida. Morrendo, paradoxalmente, Felipe Werle vive.

E para Felipe Werle a origem do corpo – e aqui podemos pensar o marco inicial da própria vida, é oriundo de uma circunstância imprevisível que escapa ao nosso controle, é algo fortuito ou eventual, na medida em que cético, não acredita ele no surgimento do corpo, pelas mãos de um Deus benfeitor, criador do céu, da terra, e do homem que nele habita, pois: “A origem do corpo, e origem dos meus passos e do que achamos que somos é accidental, contingencial” (Peres, 2013, p. 12).

Ora, se a origem ou o advento do corpo está relegado ao acaso, ao imprevisível e ao inesperado, a finitude do corpo é rigorosamente marcada pelo câncer, pois conforme acima demonstrado, a partir da paranoia do narrador só existe um único modo de se morrer e esse modo é pelo câncer. Ainda que se possa verificar outras possibilidades de morte, pela ótica de Felipe Werle, elas seriam todas irradiações, modos derivados, enfim consequências do câncer. Em outras palavras: “O câncer é o modo ortodoxo de o corpo

morrer-se. Os outros modos são derivações, irradiações e versões. É isso a ortodoxia de nosso desaparecimento” (Peres, 2013, p. 15).

A partir dessa premissa, fundada na irrevogabilidade da morte pelo câncer, Felipe Werle inicia a escrita de uma verdadeira teoria a respeito da morte, da finitude do corpo e da extinção da vida do homem, a partir do solene não de uma célula à outra. Em um tom bíblico que muito remete ao leitor ao estilo do Livro do Gênesis, do Antigo Testamento, Felipe Werle inaugura sua teoria do corpo-não, com a seguinte sentença: “Tudo começa assim e intransige assim: de um modo inesperado, ou nem tanto, as coisas do mundo começam com um não. Uma molécula diz não à outra e a morte principia a destecer a colcha” (Peres, 2013, p. 15-16), cabendo aqui ressaltar que o parágrafo acima transcrito é convertido, quase em sua integralidade, na primeira estrofe do poema sem título (Peres, s/p, 2019) que inaugura o livro de poesias *O corpo de uma voz despedaçada*, publicado pelo mesmo autor.

Pelo que se pode compreender, essa colcha nada mais é do que uma bela metáfora para a cidade de Goiânia, que com o acidente radioativo do césio em 1987, fora toda tingida de um azul mortal, que é também, vista do lá do alto, reluzindo o não de uma célula a outra, pela menina Leide das Neves, a qual ascende às alturas não como um anjo celeste, mas sob a forma de pássaro funesto e agourento que lá do alto contempla o pequeno grande holocausto que se abateu sobre a cidade: “[...] e a colcha reluz no quarto escuro, parece até uma cidade – Goiânia ou Bombaim, pouco importa – sobrevoada por olhos de criança Leide, que pela primeira vez, vê uma cidade do alto” (Peres, 2013, p. 16).

Sem sombras de dúvidas, o corpo da menina Leide das Neves, é o protótipo do corpo-não teorizado por Felipe Werle, haja vista que a referida vítima do Césio 137, ingeriu o pó luminoso radioativo durante o jantar, ao comer um ovo cozido com as mãos sujas da substância fatídica, com a qual teria brincado minutos antes. Esse evento, ou seja: “As mil partículas de farinha entre dentinhos [...]” (Peres, 2013, p. 40) impulsionou o narrador, atordoando seus pensamentos, a imaginar as moléculas daquela criança a dizer não umas às outras, dando início a uma sequência infinita de nãos até que o corpo resultasse no próprio tumor, subtraindo-lhe a vida, abreviando-lhe a breve infância.

Em um longo parágrafo, pontuado apenas com algumas vírgulas, o narrador contrasta o tom amarelado da cena – era noite, mal iluminada por uma lâmpada de 40 watts, com o amarelo denso da gema do ovo nas mãos de Leide das Neves, que terá as mesmas mãos untadas pelo azul brilhante e desconhecido da morte, cujo prenúncio se dá

pelo não das moléculas, dando vida assim ao corpo-não: “[...] a cor da mãozinha já alterada pelo amarelo-gema enfarinhado e pelo azul que não se vê insuflando as moléculas a dizer seus não audíveis” (Peres, 2013, p. 41).

Essa cena, envolvendo a contaminação de Leide das Neves – acontecimento significante decisivo para detonar no narrador seu corpo-não, será retomada diversas vezes durante o curso da narrativa. Essa “amarelada azul imagem da menina” (Peres, 2013, p. 56) que alimenta os pensamentos cancerígenos do narrador fará com que ele tenha a convicção paranoica de que está acometido de câncer, bem como que suas vísceras estão apodrecendo ao som das células que dizem não umas às outras. É o corpo-não de Felipe Werle vindo à tona no enredo: “E ainda que trocentos exames que fiz e faço neguem, tenho certeza de que estou doente, de que o Césio me mastiga, de que minhas células se aceleram em dizer não umas às outras” (Peres, 2013, p. 56).

A partir de então a percepção da morte para Felipe Werle passa a ser diária e constante. Morre-se a toda hora, a cada minutos, na medida em que, instalado no corpo, o compasso da morte pode ser aferido pelo movimento sincopado de uma célula dizendo não à outra. É um cronômetro, um relógio oculto e letal, calculando o restante de tempo de vida no corpo. O não da célula corresponde ao sim da morte: “morre-se a toda hora, cada uma de nossas células, secretamente, diz sim para a morte, tudo calculado, medido por um relógio não menos secreto” (Peres, 2013, p. 79).

Essa teoria da morte ou da finitude do corpo escrita por Felipe Werle, conforme já mencionado, tem no câncer seu fundamento e pilar central, a partir do acidente do Césio 137 e, em especial, com as circunstâncias pavorosas que envolveram a contaminação da menina Leide das Neves, fulminada pela substância radioativa aos seis anos de idade.

A partir de todo esse contexto e da certeza de que está contaminado e de que morrerá apodrecido pelo câncer, Felipe Werle repete e corrobora sua própria tese de que o câncer é o modo ortodoxo que chancela a finitude do corpo ou o que ele chamou de “ortodoxia de nosso desaparecimento” (Peres, 2013, p. 15).

E assim como a cena da contaminação da menina Leide das Neves é constantemente retomada e recontada, o processo de recusa de uma célula à outra é retomado e recontado, pois enquanto escreve, o narrador morre e enquanto morre, vive o que ainda resta da saga de seu corpo-não: “[...] uma célula diz não para outra célula e outra célula diz não para outra célula, e os não, em corrente, só terminam com o término do corpo” (Peres, 2013, p. 83).

É um desaparecimento lento, tal qual o movimento vagaroso de um caracol, que aos poucos, para o coração e cessa as funções cerebrais, numa verdadeira recusa do corpo em continuar corpo. São ainda interrompidas o fluxo das pulsações localizadas entre espaços desviantes de nós mesmos: “[...] a dissolução suficiente para não haver coração batendo e cérebro funcionando e corpo em pulsação por entre os espaços tortos de si mesmo” (Peres, 2013, p. 83).

Ao afirmar sua certeza de que todos morrerão de câncer, pois o câncer é o processo natural de finitude do corpo, Felipe Werle elabora ainda outro argumento no qual o célio e o responsável pela vertiginosa velocidade de um não de uma célula à outra: “[...] o Césio acelera a corrente de não, o fim do stand by, o Césio persuade o organismo a acelerar o tempo natural da inevitável dissolução cancerígena: $2 + 2 = \text{peixe}$ ” (Peres, 2013, p. 83), mesma fórmula por ela utilizada para se chegar a uma definição de amor, conforme anteriormente analisada.

A assertiva acima termina com um equação inusitada, formulação *non sense*, na qual a soma de dois números ($2+2$) resulta em “peixe”, podendo-se aqui pensar se, diante do real da morte, da impossibilidade de explicá-la, ante a insuficiência da linguagem para questões existenciais e humanas tão recorrentes quanto à morte (e o amor também), a única formulação possível naquele momento fora aquela, até porque, o algoritmo inusitado de $2 + 2 = \text{peixe}$, surge como uma espécie de conclusão ou fechamento a respeito da “inevitável dissolução cancerígena”, na qual o corpo desaparece por completo, restando assim essa conta, essa equação que até então não respondemos, nem tampouco simbolizamos o suficiente: a morte.

“Não nascemos mortais” (Peres, 2013, p. 114), sentencia Felipe Werle. Na realidade, pela ótica psicanalítica, conforme exposto no segundo capítulo, sequer nascemos humanos, pois é com o ingresso na linguagem que nos tornamos sujeitos e nos constituímos como seres humanos. E é por idêntica razão – o ingresso na linguagem, que nos tornamos mortais, que aprendemos a morrer e nos angustiar com esse fato – a finitude do corpo, o perecimento da vida. A linguagem, ferramenta tão inútil quanto necessária, nos fazendo mutantes, humanos, mortais, transitórios, transitivos. Linguagem ancorada no corpo, numa eterna refrega com o osso da realidade: “Não nascemos mortais, e a mutação pela linguagem, essa que aí está todo dia nos resvalando no ósseo da realidade” [...] (Peres, 2013, p. 114).

No subtítulo seguinte – *A porra do ato segundo F.W.*, é dessa linguagem num sentido mais amplo e do processo de escrita, de modo particular, no qual o narrador se vê

envolto que trataremos, partindo de sua angústia diante “da porra do ato” – a escrita que lhe consome, haja vista seu ímpeto existencial de nomear as coisas, construir seus demônios, viver o tédio talhado nas horas de cada dia, exiliado em seu inferno doméstico de quarto, sala e banheiro, apocalipse particular, intransferível e irrevogável.

3.6 A porra do ato segundo F. W.

No subtítulo anterior, quando tratamos do corpo-não, ficou evidente que ao retornar à cena da contaminação de Leide das Neves pelo Césio 137, o narrador explora uma paleta de cores ao associar, num primeiro momento, a cor amarela à luminosidade fosca do cômodo mal iluminado da casa onde ocorre o nefasto jantar que culminará na contaminação de todos aqueles que lá estavam.

O amarelo está ainda associado, num segundo momento, à gema do ovo servido à Leide das Neves, quando então ela também se alimenta de césio com as mãos sujas da substância mortal, tornando-se, não muito tempo depois, a primeira vítima fatal e emblemática da tragédia decorrente da radiação ionizante pelo Césio 137.

Ao lado desse amarelo que ora provém de uma lâmpada fraca de 40 watts e que ora é percebido na densidade cozida da gema do ovo, o azul é convocado para enaltecer a substância radioativa do Césio 137, o que faz surgir um inesperado cromatismo da morte correlacionado ao desaparecimento do corpo – corpo-não, quando de sua engenhosa formulação ou ressignificação pelo narrador.

Ocorre que ao lado de cores tão vibrantes e com forte carga simbólica – o amarelo e o azul, surgirá, em seguida uma terceira cor associada à angústia daquelas pessoas que foram infectadas e mortas pelo “azul invisível” (Peres, 2013, p. 36).

Nesse contexto, o branco aparece como qualificativo de um desespero que, na metáfora eleita por Felipe Werle, corresponde ao miolo de uma barata: “É justamente esse troço que, quase duas semanas depois, insufla essas quase duas mil pessoas, inflamando-lhes até os cabelos de sentimento sem nome, angústia branca como o miolo de uma barata” (Peres, 2013, p. 41).

Ocorre que esse branco que vem ao socorro de um sentimento sem nome, mas que qualifica a angústia existencial, está também associado ao ato da escrita a que se entrega Felipe Werle, quando decide abandonar a música e escrever sua biografia, traçando a fiel coreografia de seus passos.

A angústia para ele é substância branca tal qual o miolo de uma barata e aflige tanto as vítimas contaminadas pelo “pesadelo azul” (Peres, 2013, p. 16) quanto àqueles que se entregam ao ofício da escrita. Nesse particular, é oportuno relembrar que Felipe Werle não escreve por vaidade, dom ou profissionalismo, pois conforme já salientado antes: “Escrevo isso aqui para continuar vivo, enquanto escrevo, vivo, então não parar, não parar, apenas o ato, a porra do ato” (Peres, 2013, p. 55). Com as “palavras em fuga” (Peres, 2013, p. 55) o narrador parece imerso em densa névoa existencial – “porra, porre” (Peres, 2013, p. 55) que o atormenta e o põe aflito no epicentro de sua vida atordoadas pela revoada das erínias, potencializando suas pequenas mortes: Ana, o pai, o câncer, a música, o irmão morto – agora, a escrita.

Porra branca tão presente nas incontáveis poluções noturnas craquelando o seu corpo, quanto agora, percebida no corpo da sua escrita, movida por uma angústia calcária e crua – afeto que não mente, e o assalta quando se coloca no difícil ofício de relatar a si e o outro: “A angústia é uma coisa branca, uma porra, uma porra de uma coisa branca que não mente, a única porra de afeto que não mente” (Peres, 2013, p. 55).

Nesse ponto, o narrador resvala numa questão relacionada à linguagem ou mais especificamente ainda aos deslizes da língua e seus significantes, cuja porra do ato o confronta com porre da vida, pois escrever o coloca diante dos buracos da vida e dos vazios da língua que também frequentam o entorno vago do sujeito, fazendo girar uma roda de reiterado ruído que produz angústia, tingindo de denso branco o vidro fosco da infância, agora, corpo vivo, inquietante e pulsional que remoendo escreve: “[...] a linguagem nos engoda e nos acorda, e pinta a brisa fosca da infância no branco em carne viva da angústia” (Peres, 2013, p. 114).

Partindo-se desse contexto, verifica-se que o narrador se volta à construção de um pensamento, entremeado pelo caos de sua paranoia, a respeito do próprio ofício da escrita, então produzida por ele – Felipe Werle, ou ainda dos embates surgidos de sua relação com a palavra e todo seu processo de migrar da composição musical para a composição literária, pois: “O pior é: somente a música não me comporta mais” (Peres, 2013, p. 53), lançando o protagonista num processo de escrita que, conforme já esboçado, se dá a partir de seu corpo pulsional e vivo, local da memória que sangra a carne e movimenta a escrita: “A memória é feita de carne e a carne é uma coisa inquieta, inquietante” (Peres, 2013, p. 92).

É ainda na carne viva de seu corpo, *locus* privilegiado da memória, que ressoam os acontecimentos significantes que gritam ao narrador por um registro, uma narrativa,

um texto, uma palavra ao menos, sem qualquer preocupação de endereçamento a um possível leitor (que, ao final, talvez possa ser ele mesmo), na medida em que Felipe Werle visa à construção de seus demônios, o que o autoriza a escrever coisas estranhas, bizarras, incompreensíveis e para si mesmo: “Escrevo para mim mesmo como se escrevesse para alguém” (Peres, 2013, p. 56).

Por essa razão, estão todos lá, inscritos em suas escrituras carnais: célio, câncer, música, Ana – a amada, o pai – o odiado...e agora, o ofício da palavra – angústia branca, ímpeto indomável de dar verbo ao que pede verbo, pois: “Ainda não desisti de categorizar as coisas, de nomear o que não tem nome, nunca desistirei” (Peres, 2013, p. 115).

A literatura dessacralizada de Felipe Werle que muito desconfia de sua capacidade de representação do mundo e das coisas, não o impede, simultaneamente, de nutrir uma certa ambição ou, ao menos, alguma pretensão a uma escrita literária, a qual ele não finge, nem tampouco disfarça em suas anotações, pois escreve ele coisas de seu íntimo: “coisas pessoais. Mas não sem uma certa pretensão literária” (Peres, 2013, p. 115).

Felipe Werle anota, escreve, faz breves registros, frases curtas, axiomas lapidares, parágrafos longos, outros demasiadamente lacônicos, repete o que escreveu, escreve de novo, corta, recorta, cola, confia e desconfia do que escreve, suspeita se ele próprio já teria morrido e faz disso um belo parágrafo de sua biografia: “Eu continuo vivo, acho” (Peres, 2013, p. 57).

Às vezes, suas anotações primam pela máxima economia, quatro ou cinco palavras inteiras carreadas na mesma frase, prateleira de substantivos, adornados em maiúsculas, escassa de pontuação – uma única vírgula, esculturas linguísticas na redoma de vidro da página expostas à perplexa contemplação do leitor: “Ana Pai Césio Música, no centro” (Peres, 2013, p. 23).

Ele, o músico, o professor, o paranoico, o neurótico, o bizarro e agora escriba de sua própria história precisa de “[...] folhas e folhas de agendas, de cadernos, textos de emails [sic] não enviados” (Peres, 2013, p. 115). Tudo é página, tudo palavra que pede e verbo conjuga. A vida em si, um texto a ser lido, hieróglifo ou ideograma a ser decifrado, tradução árdua de quem vive suas pequenas mortes e a angústia branca que não se resume à escrita da própria história que se endereça à Ana, mas à leitura dessa história que, de alguma forma, já está sendo escrita: “Ocorre-me a ideia constante de que a vida é um livro difícil” (Peres, 2013, p. 11).

As pequenas mortes de Felipe Werle são muitas, assim como muitos são seus livros e toda angústia gerada com o processo que detona no personagem o gosto desgosto

pela escrita. O fastio pela música, o lança no vórtice dessa escrita, momento em que, confessa, rascunhar dois livros: “Como de fato não consegui compor mesmo e vou abandonar a música, rascunho dois livros. *O livro de W.* [...] e *As pequenas mortes* [...] trata de Césio, Câncer, de Pai, de Mãe, de Goiânia parará-parará” (Peres, 2013, p. 80-81).

Paranoico, megalomaníaco, aturdido, profuso em sua infernal criação literária, Felipe Werle hesita a respeito dos vários títulos dos livros que se põe a escrever, que tenta escrever, na realidade “[...], mas que talvez se chame *O livro de W.*, ou *As pequenas mortes*, ou simplesmente, *A metafísica das bocetas*” (Peres, 2013, p. 114-115).

Na última página do romance, contaminado pelo césio que desencadeia o não de uma célula à outra, num constante processo de negação e desintegração do corpo, Felipe Werle é enfático ao afirmar que: “Quero destruir alguma coisa com minha música” (Peres, 2013, p. 117). Mas a música agora é literatura, angústia caiada no incômodo estofo dos dias, miolo de barata convertida numa gramática também voltada à desconstrução do mundo à volta daquele que, ao mesmo tempo que compõe, decompõe, enfim: “Um gosto pelas destruições pequenas, difíceis, precisas” (Peres, 2013, p. 85).

A exemplo das moiras na mitologia grega que fiavam, enrolavam e cortavam o tênuo fio da vida, assombrando os mortais com a finitude de seus dias, Felipe Werle ao contar seus dias e fabular a respeito de si, tece a própria morte, mortalha tramada na urdidura de seu texto que narra suas pequenas mortes – são muitas, ou como ele próprio poetizou suas “gramáticas da desarticulação” (Peres, 2013, p. 23), na qual se percebe a instalação do caos e da fragmentação – “vive-se aos fragmentos” (Peres, 2013, p. 40). É uma escrita que contempla a fissura e o resto, desarticulando tanto a linguagem de um corpo, quanto o corpo de uma linguagem: “Uma composição é uma sucessão de mortes condensadas, ou ainda, uma personificação não configurada da Morte. Componho gramáticas que incluem o corte, o rasgo, o caos – gramáticas da desarticulação” (Peres, 2013, p. 23).

A aversão de Felipe Werle é pela completude, pelo absoluto das coisas findas e acabadas, pois se vive aos fragmentos e compõem ele um texto que enaltece o rasgo, o resto, o corte e o caos. Daí seu repúdio e distância das homofonias, das sinfonias, de tudo aquilo que canta e em uníssono ecoa terminado. Felipe vive pelo risco, pelo riscado, e por tudo aquilo que decompõe e desarticula a pretensa sinfonia da vida: “Tenho medo das homofonias, tenho medo das sinfonias – adoro disco arranhado, entretanto” (Peres, 2013, p. 27).

É ouvindo discos arranhados e compondo gramáticas da desarticulação que Felipe Werle produz um texto ou uma literatura rasurada, no sentido de que sua escrita implica certa fragmentação da narrativa, na qual alguns de seus elementos estruturais foram apagados, desarticulados ou sobrepostos pelo narrador, resultando num palimpsesto no qual camadas de textos sobre textos podem ser lidos. Tais circunstâncias exigem um esforço de intelecção daquele que o lê, cujo sentido do enredo impõe ainda ao leitor a construção de pontos ou pontes de ligação entre os parágrafos e, sobretudo, a necessária compreensão de que a repetição e o retorno a certas cenas da narrativa, decorrem de uma construção paranoica do protagonista, ante sua impossibilidade de dar pleno significado e definitividade a questões existenciais, sobretudo àquele relacionada ao perecimento do corpo e ao seu fatal desaparecimento diante da morte.

Felipe Werle busca esbarrar naquilo que ainda resta para ser dito, construindo pelo labor da linguagem, uma espécie de travessia de si mesmo, que vai, de um lado, do simbólico – a linguagem, ao outro, do real – a morte: “O discurso truncado e as palavras combinadas trazem-nos mais perto da ‘matéria’ da linguagem do que as frases bem articuladas, funcionam como um tipo de ponte entre o simbólico e o real” (Fink, 1998, p. 49).

Avesso a interpretações fáceis que possam ser extraídas de uma narrativa circular e acabada, minada de significações acessíveis à primeira leitura, Felipe Werle labora, sobretudo, na escrita daquilo que ele não comprehende, pois é só tendo a si como objeto de análise e a necessidade de inventariar suas paranoias que ele pode ouvir discos arranhados, compor gramáticas que primam pela fragmentação, incluindo o corte, o rasgo, enfim, suas incompreensões, discurso truncado do qual acima nos adverte Bruce Fink: “Posso escrever o que bem entender, e o que eu não entender, posso escrever incompreensões” (Peres, 2013, p. 93).

O desejo de Felipe Werle é que seu texto, ao final, componha um imenso colar linguístico, fazendo surgir uma outra e, talvez, nova língua. Palavra anelando o fonema de outra palavra, palavra adentrando ao morfema de outra palavra, significado inundando o significante, de modo que aquele que escreve, tomado pelo surto da escrita, se dissolva no texto onde agora ele inscreve suas incompreensões, numa espécie de comunhão do sujeito com o *logos*, o corpo que escreve mimetizado no corpo da escrita, desde que a escrita não cesse e o vazio do texto visite os vazios daquele que o escreve. “Pagar analista porra nenhuma” (Peres, 2013, p. 93), esbraveja Felipe Werle, ou melhor dizendo: “[...]

pagar sim, mas sem cessar de escrever, até que me esvazie das palavras, até que não me identifique mais com palavra alguma” (Peres, 2013, p. 93).

Mesmo com as palavras em fuga, Felipe Werle decide enfrentar suas memórias – bando de erínias pousadas, prestes a revoar em estridente alarido, entregando-se ele a um verdadeiro trabalho de escanção dos significantes inscritos em suas escrituras carnais para, de alguma forma, produzir algo que se organize em torno de seus vazios existenciais, pois essa dissolução e fragmentação do sujeito busca, ao mesmo tempo, um rearranjo com a própria vida, um voltar-se para si próprio e suas faltas – demônios a serem exorcizados.

Faltas que falam e como um apurado ouvinte – Felipe Werle é músico, ele nota e anota cada ruído, cada fonema, cada sílaba escandida desse hermético poema, o qual, assim como a vida, é texto confuso e difícil de ser lido e compreendido. O manejo com a palavra e o produto desse labor – a literatura, surge como uma ponte, via de acesso do corpo vivo e pulsional que escreve, forjando conteúdo e forma para o corpo do texto que então é escrito, ao gosto do arranjo subjetivo do protagonista, a paranoia, a neurose, enfim, sua loucura.

Ao discorrer sobre a porra do ato, Felipe Werle constrói uma verdadeira teoria a respeito da prosa literária, num breve capítulo do livro intitulado “[Sobre vazios mediadores]” (Peres, 2013, p. 34), fazendo consignar logo de início que a ficção ou a prosa é jogo áspero, em relação ao qual existem várias possibilidades de acesso, pois múltiplos são os caminhos até a palavra e à construção do texto, tessitura alinhavada a partir de vazios que deflagram a criação literária: “PRODUZIR O VAZIO MEDIADOR. Deve haver vários caminhos. Trata-se o áspero jogo da prosa. Estou a caminho [...]” (Peres, 2013, p. 34).

Esse vazio, oco existencial cavado no sujeito, sempre constituiu o humano e produzir o vazio mediador implica no fabrico de pulsão e sinapse, colocando o corpo vivo e potencializando-o em tudo aquilo que pode ser vivo e vivido a partir do corpo: cérebro, coração, unha, boca, joelho, mão. Um corpo sináptico e pulsional provocado pelo vazio mediador, em torno do qual a literatura possa se organizar, dando também movência e marcha àquele mesmo vazio onde a porra do ato – a literatura, já existia (tal qual o humano, desde os primórdios):

Que a literatura se organize torno dos vazios do homem. Retroativamente, a literatura constrói o vazio que já estava desde lá, desde sempre – o sempre humano, é claro. Produzir o *vazio mediador*,

fazer o cérebro pulsar, bombear o sangue do corpo, produzir um coração sináptico, cabelos sinápticos, joelhos sinápticos (Peres, 2013, p. 34).

O que se constata é que, para o músico, literato e agora teórico Felipe Werle, a literatura constrói esse vazio mediador, ou melhor dizendo, conforme acima se enfatizou, ela potencializa esse vazio, haja vista que esse oco, fundo sem fundo, sempre habitou o humano, assim como a própria literatura, isso é, a necessidade intrinsecamente humana de lavrar a palavra para contar uma história, confabulando a origem do mundo e a do próprio homem.

E essa “poética da escrita” elaborada por Felipe Werle, é só dele, para uso próprio e, por isso, não a recomenda para ninguém, espécie de mitologia doméstica de seu próprio mundo infernal: “Essa poética a escrita é só minha e ninguém tasca. Não aconselho ninguém a segui-la” (Peres, 2013, p. 34).

Esse caminho para se chegar à escrita é árduo, áspido, caminho de pedra. Aliás “[...] o outro nome para o vazio mediador é pedra, o caminho constrói a pedra” (Peres, 2013, p. 34). Em outras palavras, é desse vazio humano que se aproveita a literatura para produzir mais literatura, mais vida, mais vazio, mais corpo e subjetividade.

Oriunda do vazio que sempre existiu e habitou o homem – a literatura, convolasse num particular desejo de Felipe Werle, isto é: que o produto dessa experiência estética do escritor com a falta – o texto, preencha também os hiatos existenciais cavados no leitor.

E mais, que os vazios do texto sejam frequentados pelos vazios do leitor, donde se conclui, para Felipe Werle a condição inacabada da literatura, também vazada por inúmeros furos e outras tantas falhas, o que resulta ainda em outro anseio confessado pelo narrador, ou seja, escrever um livro que assuma também esse papel de “vazio mediador”, ou seja, de um vazio que não seja estéril, mas que sirva de atravessador, espécie de ponte metafísica que conecte algo do leitor a alguma outra coisa advinda do encontro da literatura com essa falta. Que o texto então percorra esse desvão e ecoe sibilmente pelas silenciosas ruas desse labirinto (o homem): “Que o texto frequente os vazios do leitor e tenha seus vazios frequentados pelos vazios do leitor. Por isso, pretendo um romance que seja um *vazio mediador*” (Peres, 2013, p. 34).

A alusão à barata, ao seu miolo branco com alta voltagem metafórica associada à angústia, que serviu de mote à introdução desse capítulo, e mais especificamente ainda, à angústia experimentada pelo narrador diante do ofício da escrita – a porra do ato, de

pronto nos remete ao enredo da obra *A paixão segundo G.H.*, da escritora brasileira Clarice Lispector, hoje ícone da literatura brasileira da geração pós-modernista.

Porém, não nos parece aqui que a aproximação da escrita de Felipe Werle com aquela de Clarice Lispector se dê tão somente pela alusão ao branco do miolo da barata, na medida em que a literatura produzida por Lispector contempla personagens – a exemplo de Felipe Werle, imersos em sua subjetividade e questionamentos existenciais, resultando numa escrita que também inclui o rasgo, o corte, o caos, na medida em que se estrutura num tipo de linguagem que desarticula a sintaxe, dilacerando a narrativa em pequenas fissuras, lampejos de criação com perda da referencialidade e experimentalismo da linguagem.

Tendo como aporte teórico os postulados da psicanálise freudiana e lacaniana, a psicóloga e doutora em teoria literária pela USP – Judith Rosenbaum, numa brilhante monografia a respeito da obra clariceana intitulada *Metamorfoses do Mal*, logo de início, nos adverte quanto à complexidade da constituição subjetiva das personagens de Clarice Lispector, na medida em que, em sua grande maioria, vivenciam crises existenciais que culminam na derrocada do ego, ou seja: “[...] são seres da ordem da consciência fraturada, frustradas, insatisfeitas [...]” (Rosenbaum, 2006, p. 12).

O pensamento, ou melhor dizendo, a profusão desordenada de pensamentos e devaneios parece ser a grande tônica que detonam nesses personagens uma crise subjetiva que, numa via de mão dupla, a todo tempo buscam uma angustiada tentativa de reconexão consigo mesmo e com a própria vida, ou seja, personagens laceradas em seu ego, frustradas, inquietantes “[...] inflamadas pelo mergulho na torrente de pensamentos, mas que buscam a todo custo reencontrar-se em meio a uma subjetividade em crise” (Rosenbaum, 2006, p. 12), o que muito nos remete a um pensamento de GH, logo no início de sua jornada ao interior do miolo branco daquela barata: “Todo momento de achar é um perder-se de si” (Lispector, 2009, p. 14).

Aquela “[...] vontade esquisita de abandonar a música” (Peres, 2013, p. 18), levou Felipe Werle a fazer análise e seguindo a orientação de seu analista, passou a escrever, com alguma pretensão literária, a respeito de suas obsessões: “Escreve porque começou a fazer análise [...] e agora escreve porque a análise o perturba, deslocando-o para o começo ou o fim de alguma coisa” (Peres, 2013, p. 103).

E como sabemos, todo esse contexto, implodindo em Felipe Werle o ímpeto da escrita, coloca-o num alucinado processo de composição de alguns livros que não se limita à escrita de sua autobiografia, com vários títulos em mente, na medida em que se

entrega ele também à lírica, compondo poemas, conforme menção à *A voz de um corpo despedaçado*, quando o narrador enfatiza o fato de que “[...] o governo me paga para dizer coisas esquisitas me permite compor coisas esquisitas com nome esquisitos como *A voz de um corpo despedaçado*” (Peres, 2013, p. 93).

Mas a relação de Felipe Werle com a vida, e a literatura está entalhada bem aí no cerne “disso” – a vida, é de absoluta contradição e embate, pois em determinado ponto, o narrador dirá sem qualquer resquício de pudor ou assombramento: “Detesto pessoas que escrevem uns poemas e compõem umas músicas [...] Também não sou flor que se cheire” (Peres, 2013, p. 15).

Esse movimento pendular de amor e ódio com a vida é a base dessa angústia branca que também se reflete no compasso de sua relação com a escrita, a literatura, pois Felipe Werle é um músico, um escritor que parte do nada para lugar algum, muito embora, em certos momentos, no sinuoso percurso desse trajeto existencial, inesperados lampejos revelam um desejo de reconexão daquela subjetividade em crise.

Nesse ponto, nos parece que essa subjetividade tão complexa e em derrocada que constitui Felipe Werle legitima a escrita de uma literatura rasurada e disruptiva que, a exemplo daquela na qual se espelham inúmeros personagens de Clarice Lispector, “[...] só pode organizar-se, ou desorganizar-se, através de fases abruptas, paradoxais e pouco convencionais, invadidas pela mirada poética que suspende a referencialidade para fazer a palavra vagar por zonas insólitas da língua” (Rosenbaum, 2006, p. 12).

Porém, o que se pode de fato perceber, são os contornos de um narrador acometido de um espasmo agudo e convulsivo diante da vida, cuja morte anunciada instala-se no seu corpo audível, no qual é retumbante o não de uma célula à outra. Felipe Werle é isso que excede e transborda, aqui incluída sua escrita plasmada num discurso para uso próprio, paradoxalmente, sem finalidade alguma: “Me transformei num paroxismo, um vulcão que se derrama inutilmente contido e cuidados para coisa nenhuma” (Peres, 2013, p. 55).

No contexto da condição existencial do protagonista, o vulcão por ele mencionado que se derrama inutilmente pode ser lido e interpretado como o próprio fazer literário, ou seja, o ato de Felipe Werle produzir com abundância tanta ficção – textos em prosa e poesia, evidencia uma manifesta tentativa do protagonista e poeta em fabular a si mesmo e seu mundo. É pelo excesso da palavra que Felipe Werle tenta manter-se no mundo, momento em que tudo é ficção e sua escrita surge como um vulcão em plena atividade, ainda que larva derramada das palavras seja em vão, o que muito nos remete às palavras

do escritor e psicanalista francês Michel Schneider, ao escrever sobre a complexa relação do outro com o eu:

Tudo é ficção. Os romances, os ensaios, as biografias, as autobiografias, as autoficções. Tudo e não somente na literatura. Tudo, porque desde que se fala entra-se na representação imaginária de si, na projeção, na transferência [...] o inconsciente nos faz falar outra coisa que o consciente queria dizer (Schneider, 2011, p. 27).

Toda essa literatura organizada, digo desorganizada no entorno desse narrador descentrado de si, reflete em sua procura por uma morada, um cômodo ao menos onde possa abrigar seu corpo neurótico, depositar suas obsessões e toda torrente de seus pensamentos cancerígenos que o põe aturdido e o faz escrever, sob à fúria das erínias. A palavra surge aqui como esse abrigo, essa casa do lado de fora, onde o narrador pede para entrar e se abrigar das tempestades existenciais: “As palavras são minha casa fora de mim” (Peres, 2013, p. 117).

A palavra-casa, a palavra-morada, a palavra-toca, a palavra-oca, gruta sombria e úmida na qual nosso anti-Ulisses, irá se defrontar com uma criatura bestial que não pode ser contida ou vencida pela astúcia ou, a exemplo do que Ulisses fez com o gigante Polifemo. Ora, nosso protagonista não tem, nem faz questão de ter tantos ardides quanto àqueles que fizeram de Ulisses um herói mítico e lendário.

Felipe Werle é amitológico, a exemplo do pássaro que sobrevoa seus poemas, também tecidos a partir dos restos que ele procura recompor para narrar a tragédia com o Césio 137 que, na infância vivenciou, e agora o mortifica. Amitológico, inglório, paranoico e perturbado, Felipe Werle é só mais um, entre tantos outros, vitimados e esquecidos, após o ocorrido em Goiânia, em 1.987, pois, por mais que as pessoas custem a acreditar, o que não acontece, aconteceu.

Desacreditado, ele não crê que sequer está vivo, até porque ele também não tem muita afinidade com ele próprio. Debochado, irônico, frustrando as expectativas do leitor mais ortodoxo, Felipe Werle enaltece uma espécie de zombaria macunaímica, cultivada em causa própria: “Não me envolvo muito comigo [...] Eu não confiaria num cara assim – assim como eu, não assim como um morto” (Peres, 2013, p. 116) ou, conforme já se escreveu alhures: “Obcecado com a certeza de que teria câncer, de que morreria de câncer, de que já morreu de câncer” (Peres, 2013, p. 75).

Mas se, ao final, não se pode vencer ou ganhar da morte, pode-se despistar, adiar o encontro fatal (de certo modo, foi essa também a estratégia do herói homérico Ulisses).

É o que faz Felipe Werle, enquanto escreve. E enquanto escreve mente, entenda-se: (re)inventa-se, ficcionaliza a si mesmo, pois essa mentira bem contada, essa fabulação honesta advinda da porra do ato é um atributo especial, um tipo de dom, inerente ao próprio escritor e à palavra que Felipe Werle faz questão de registrar: “Escrevo minha história. Com honestidade, a possível, pois mentir é um talento meu e das palavras” [...] (Peres, 2013, p. 116). E escrever a própria história, escrever um romance – autobiográfico ou não, nada mais é do que se entregar à produção de um texto cujas palavras buscam alinhavar, em última instância, dois elementos essenciais à própria constituição da literatura, quais sejam: a memória e a mentira, ou de forma mais lapidar: “O que é um romance? Lembranças e mentiras” (Schneider, 2011, p. 29).

Convoca-se aqui, nesse ponto particular da relação de Felipe Werle com a literatura, a *teoria da autobioficção*, pensada pelo psicanalista e escritor Wesley Peres – mesmo autor do romance sob análise, em sua tese de doutorado em psicologia clínica pela UNB, para o qual, em síntese “[...] toda escrita literária é autobiográfica, ou, melhor dizendo, toda escrita literária é autobioficcional” (Peres, 2012, p. 1).

Necessário ainda, de início, frisar que esse “auto”, na teoria de Peres, refere-se àquilo, ou melhor dizendo, àquele denominado de “eutro”, isto é “[...] o auto se remete a eu-outro, este eutro a que Lacan nomeou *parlêtre*” (Peres, 2012, p. 1), sendo que temos aqui mais um daqueles sofisticados neologismos lacanianos, formado a partir das palavras, em francês, “falar” (*parler*) e “ser”, no sentido de “ser humano” (*être*), enfim, esse auto, na concepção de um outro eu que fala ou diz por/em mim.

Partindo desse contexto teórico, a escrita, a literatura ou a porra do ato, nas palavras de Felipe Werle, resulta como sintoma desse eutro – esse outro que fala, na medida em que escrever é falar por escrito (Peres, 2012), o que ocorre a partir do encontro, sempre perturbador, daquele que escreve com o real, isto é, entende-se aqui: “[...] a escrita literária como reação sinthomática do *parlêtre* ao encontro, sempre traumático, com o real” (Peres, 2012, p. 1).

A relação aqui revela um nítido paradoxo, haja vista que a escrita literária, ao mesmo tempo que se revela como um sintoma provocado pela incontingência do real, surge também como uma solução ou resposta endereçada a ele – o real, isto é, mostra-se um “saber-fazer” do *parlêtre* diante de algo sempre disruptivo, imprevisto e desestabilizador: “Autobioficcional aponta para o autor no texto, isso na medida em que o texto literário é seu sinthoma, sua resposta ao real – ao mesmo tempo em que é um saber-fazer com o sintoma” (Peres, 2012, p. 184).

Nesse compasso, a experiência de Felipe Werle com a escrita o faz descobrir que a tentativa de se autobiografar é, na realidade, uma experiência com a própria ignorância, sendo nada ou muito pouco louvável uma narrativa a partir do eu consciente que resultaria num esforço de narrativa para contar a vida, exatamente e tal qual ela foi.

O que interessa a Felipe Werle é experimentar e zombar das convenções e métodos do próprio fazer literário para, contemplando seu apocalipse particular, reescrever sua própria história com uma honestidade possível, cujo texto então produzido pela mentira das palavras, revelasse propositalmente os mecanismos de sua produção, a partir das inúmeras pequenas mortes vividas pelo narrador. Em outras palavras, o grande desejo de Felipe Werle é metaficcionalizar ele mesmo: “Descubro que autobiografar-me é uma experiência com a ignorância da própria história [...] o interesse é por metaficcionalizar-me” (Peres, 2013, p. 98).

Felipe Werle é esse eu-outro, esse *parlêtre* lacaniano que deseja escrever, metaficcionalizar-se, a partir de sua experiência com o real da morte e de toda a tragédia desencadeada com o vazamento da cápsula de Césio 137 em Goiânia, pois: “O que não acontece, acontece, a contingência, o real está à espreita, e a qualquer momento desmonta a lógica do necessário e do impossível” (Peres, 2012, p. 186).

É curioso notar que a frase “o que não acontece, acontece”, surge como uma espécie de fórmula ou súmula do real lacaniano, na medida em que pode ser verificada tanto no poema inaugural intitulado “acontecimento sumário”, cunhado na contracapa do livro *O corpo de uma voz despedaçada*, em sua variante “e aconteceu o que não acontece” (Peres, 2019, s/p), como também na primeira página do romance *As pequenas mortes* – “Quase vinte anos depois, custa às pessoas admitirem que o que não acontece, acontece” (Peres, 2013, p. 9), prova de que a literatura de Wesley Peres, plasmada no *parlêtre* lacaniano de Felipe Werle está contaminada pela tentativa de simbolizar o real até os limites (in)suportáveis e (im)possíveis da linguagem.

Os livros escritos por Felipe Werle, revelam-se, de fato, um saber-fazer com aquela tragédia que ainda ecoa na memória de seu corpo vivo e falante, pois conforme nos aponta a teoria forjada por Peres: “A autoficcionalidade é uma ficção do corpo, ficção como escrita do corpo” (Peres, 2012, p. 186), cujo território das pequenas mortes, bem como da voz despedaçada se dá exatamente aí, ou melhor dizendo, exatamente nele, o corpo.

Conforme já se disse, uma escrita sintomática e avassaladora, advinda do encontro da linguagem com o corpo daquele que escreve, o que potencializa toda neurose de Felipe

Werle que ao dar início ao seu processo de escrita coloca-se “em questão”, pois até suas moléculas estão em desacordo, e ele precisa nomear umas coisas, frequentar uns vazios, pois muitos são os buracos da vida: “Dito de outro modo, na escrita, através da escrita, o parlêtre coloca-se em questão, isso repito, na medida em que a escrita literária é sinthomática, é reação ao real” (Peres, 2012, p. 186).

A escrita como sintoma (deflagrada pelo real) é escrita pelo corpo e do corpo daquele que se coloca em questão. Tal formulação ressoa diretamente na epistemologia do corpo arquitetada por Felipe Werle ao narrar suas pequenas mortes, pois para falar do Césio 137 e toda paranoia do câncer infectando suas células ele precisou recorrer exaustivamente à investigação do próprio corpo, exaurindo-o em seus vários contextos metafíctionais possíveis: corpo erínio, corpo significante, corpo acústico, corpo erótico e corpo-não, todos mortificados pelo não de uma célula à outra, produzindo câncer, angústia branca e a porra do ato: “[...] o trauma, o encontro com o real produz as ondas que colocam em movimento a mão que escreve” (Peres, 2012, p. 194), daí porque se dizer que a escrita literária, e aquela de Felipe Werle em especial, avizinha-se das fronteiras do real, organizando-se em torno do trauma, do vazio, da morte.

Esse eu que conta a própria história é, na realidade, um outro que fala – um eutro, e que conta por isso a história de muitos outros também ao reinventar a sua “própria”, na medida em que se constitui um eu desalojado de sua própria casa, cravado de alteridade e que experimenta no próprio corpo o real (gozo e morte) daquilo que é impossível de ser totalmente decifrado, mas que mesmo assim, aturdido e perdido, escreve e tenta narrar esse aflitivo (des)encontro: “Eu aqui, perdido em alterautobiografar, ruminando um início, ou um fim. Uma forma” (Peres, 2013, p. 106).

Estar sem rumo e remoendo um início e um fim é uma confissão de Felipe Werle ao leitor de que estamos diante de um eutro que se colocou em questão. Mas seu esforço em ruminar um princípio e um fim de escrita demonstra seu esforço e desejo de mobilizar significantes como um libelo resposta ao assombro do real, reiterando aqui a tese de Peres, no sentido de que “[...] a escrita oscila entre o duplo estatuto de sinthoma e de um saber-fazer com o sinthoma” (Peres, 2012, p. 187).

Abalizado fortemente na teoria pensada por Lacan, para o qual: “Quando se escreve, pode-se muito bem tocar o real [...]” (Lacan, 2007, p. 78) Peres nos adverte que

a escrita literária “[...] é o modo como aquele que escreve e experimentou o gozo¹² da escrita responde ao real, ao trauma, ao corpo” (Peres, 2012, p. 170), o que põe Felipe Werle a repetir frases e pensamentos, ruminando um tipo de arranjo – uma forma, que dê conta dessa experiência de enfrentamento do sujeito com o real, convocando-se a linguagem como ponte necessária a essa travessia. Nesse particular, num lampejo de metalinguagem, Wesley Peres, no corpo de sua tese, também admite que: “Terei que manobrar tais significantes, pois estou aqui também a ensaiar arranjos de lidar com o real, e com o real cada um se vira como pode” (Peres, 2012, p. 187).

É fazendo uso dessa experiência, ruminando vazios que bordejam o gozo e se avizinha da morte, que Felipe Werle constrói seus demônios, enquanto nomeia as coisas de seu vasto mundo infernal, círculos dantescos espiralados que visita constantemente: Ana, o câncer, a música, o célio, o pai, a literatura, música repetida de um disco arranhado que produz microfonia até as últimas páginas do livro: “Felipe pensa obsessivamente mesmo em Césio e bocetas. Nele há constelações de outras obsessões, todas tendo por matriz estas duas: Césio e bocetas [...] Outra obsessão: o pai” (Peres, 2013, p. 105).

Se para Lacan é pela escrita que se pode bem tocar o real, pode-se afirmar então que a ficção é o modo como se pode dizer algo verossímil a respeito de alguém ou do mundo, ou seja, é pela mentira das palavras que se pode aproximar-se o máximo possível do impossível de ser dito ou narrado: “Somente a ficção dá acesso ao real e o que se atinge ao fim de uma narrativa, como ao de uma vida, não é a verdade revelada das personagens, mas uma série de imagens quebradas, percorridas de reflexos à contramão” (Schneider, 2011, p. 29).

É por esse vale noturno de constelações obsessivas, por esse caminho sinuoso construído pelo andar tropeço de seus passos que, sozinho, Felipe Werle caminha, enquanto vai tecendo seu diário noturno cravejado de “estrelas desarticulando a carne” (Peres, 2013, p. 9).

Conforme esboçado alhures, a obra ficcional surge em Felipe Werle como produto de um corpo pulsional, vivo, falante, aturdido com o real da morte, cujo gozo é imperativo, assim como imperativo é a escrita para lidar com uma ausência e uma falta

¹² Recuperamos aqui, dentre as várias acepções do termo gozo forjado ao longo da teoria lacaniana, aquela que, ao nosso sentir, e segundo o magistério de Safatle, melhor se coaduna ao contexto no qual a escrita se aproxima do real, isto é: “nome lacaniano de modo de acesso ao real [...] prazer e desprazer experimentados pelo eu, diante de uma força disruptiva que enseja uma dissolução de si, a qual produz ao mesmo tempo, satisfação e terror” (Safatle, 2017, p. 77).

que não cessam de se inscrever, tudo isso “[...] como exigência de trabalho, de invenção, por parte do corpo daquele que escreve” (Peres, 2012, p. 178), pois o corpo é arquitetura de silêncios na medida em que “[...] obedece uma inscrição silenciosa” (Peres, 2013, p. 47) lembrando aqui aqueles “vazios mediadores” em torno dos quais Felipe Werle deseja que a literatura se organize, sendo importante aqui reiterar seu grande anseio já transcrito anteriormente: “Por isso, pretendo um romance que seja um vazio mediador” (Peres, 2013, p. 34).

Em linhas anteriores trouxemos à colação um entendimento, dentre vários outros possíveis, a respeito da noção de gozo pulverizada na extensa teoria lacaniana, ou seja, aquela na qual o gozo, como uma das vias de acesso ao real, coincide com uma espécie de contentamento descontente do eu, produzindo simultaneamente prazer e desprazer no sujeito.

Mas não podemos deixar de registrar aqui uma outra nuance do gozo lacaniano que, ao lado da morte, constituem o real do corpo, qual seja, o excesso, pois para Felipe Werle, o corpo tem notícias desse algo que transborda para além da fisicalidade da carne, e pelo qual o homem se sente tão atraído: “Mas é uma coisa que o corpo sabe: os excessos. O homem é atração pelo excesso” (Peres, 2013, p. 20).

Esse excesso escapa às leis estruturantes do sujeito, aqui incluída àquelas da linguagem, pois o homem é impelido a falar desse mais, desse algo que o inunda e alaga o repertório significante que ele tem para dizer, mas não dá conta. É justamente nessa arena, areia movediça da linguagem, que se dá o embate entre o significante e o corpo, é justamente desse excesso que sabe o corpo que o *parlêtre* tenta (de)cifrar o enigma sincopado: “[...] na medida em que Lacan afirma que o gozo – excesso, aquilo que escapa das leis estruturais e estruturantes – se produz justamente no encontro entre significante e corpo” (Peres, 2012, p. 20).

Se o corpo é regulado pelas estruturas do simbólico, pelas leis da cultura, produzindo trincheiras no sujeito, esse mesmo corpo, nos adverte Felipe Werle, é açoitado pela selvageria de nossos afetos, pois: “Sem o corpo, poderíamos não ser cavalgados pelos afetos” (Peres, 2013, p. 24). Mas os afetos estão aí fustigando nossa carne, fincando esporas em nossos pensamentos, colocando-nos desregulados e aturdidos diante do imprevisto da vida, o que explica e fundamenta o sofisticado e genuíno anseio de Felipe Werle em metaficcionalizar-se, desenhando uma caligrafia que denuncia, nas escrituras de seu próprio corpo, vestígios de um sintoma endereçado ao real: “O *parlêtre* escreve com

palavras e com o corpo, caligrafa-se. A letraescrita são os rastros sinthomáticos do *parlêtre*" (Peres, 2012, p. 189).

Talvez toda essa inglória odisseia de Felipe Werle se resume a essa tentativa (fracassada?) em alterautobiografar-se e, durante todo o livro ruminar um modo de começar e outro de findar sua história, o que, por sua vez coincide com a busca de uma forma, isto é, da própria literatura, território no qual o modo como se diz, importa mais do que aquilo sobre o qual se diz, por isso ele – Felipe Werle, sabe que pode escrever qualquer coisa, inclusive incompreensões, gastando todo seu trajeto de escrita inventando e repetindo frases, tentativa (fracassada?) de responder ao real, metaficcionalizando o corpo, autoficcionando a vida.

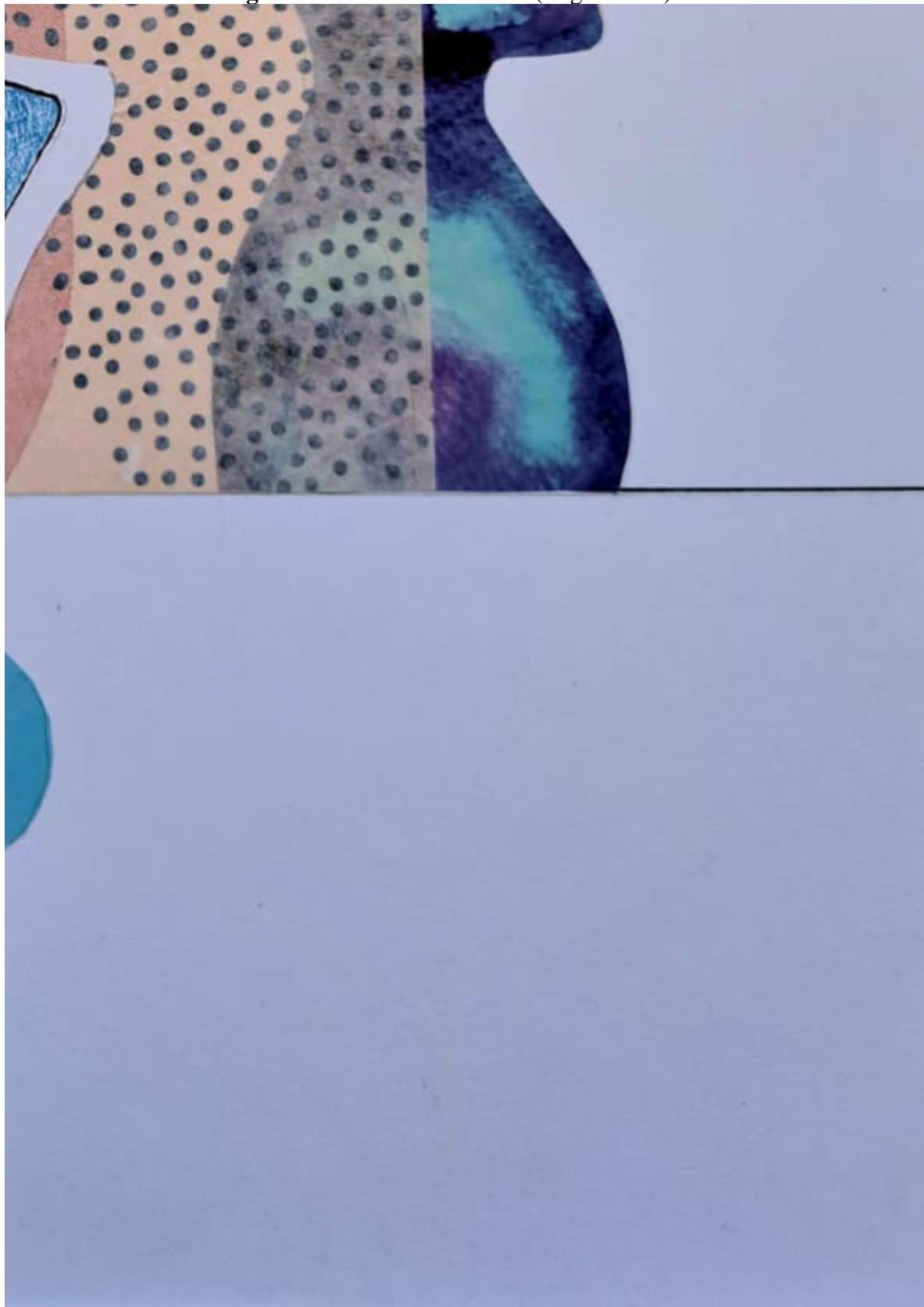
Para o teórico Wesley Peres é sobre esses pilares que se sustenta todo o constructo da autobioficção, recorrendo a James Joyce que teria inventado uma nova língua, uma nova Irlanda – outra pátria, ao fazer da sua literatura uma ferramenta para lidar com o real: "Então que, ao escrever tentando inventar resposta ao real, autoficciono-me, autoficcionando a vida [...] para construir algum outro, para tramitar as minhas ranhuras e rumores até uma pátria (Joyce inventou um Irlanda) que me seja estranha e me ensine a morrer" (Peres, 2012, p. 187).

É justamente nesse vertiginoso movimento de metaficção e autobioficção que Felipe Werle se reinventa, lapidando seu eu num outro, num alguém que sob a certeza paranoica do câncer, deixou de ser músico para escrever e: "Agora escreve porque a análise o perturba, deslocando-o para o começo ou o fim de alguma coisa" (Peres, 2013, p. 103).

Alguma coisa que o faça viver, enquanto escreve e enquanto se reinventa adia a morte ou se morrer aqui e agora, morre-se um pouco menos, menos narcísico, menos egóico, mais eutro, em detrimento da casca de um eu que foi abandonada às margens desse real descaminho: "O movimento autoficcional implica em ser menos eu para morrer menos. Ser outros para viver mais [...] escrever para se livrar da tirania de ser eu [...]" (Peres, 2012, p. 187).

Nessa dança no escuro, Felipe Werle se desloca sozinho e solitário, com seus pensamentos cancerígenos. É nesse movimento de morte e gozo do corpo que ele tateia significantes para narrar sua história e sobretudo o que ele ainda não conseguiu dizer em sua totalidade, pois, por mais que a linguagem corroa o real, haverá sempre um resto, um pedaço significativo, perdido, solto e indizível a fazer nuvem sob o sol da existência humana.

Figura 9 – Do som da sombra (fragmento 4)



Fonte: Ferreira, 2023.

CAPÍTULO 4 – PALIMPSESTOS

das dobras intransitivas da língua...se, porventura, fosse-me perguntado a origem ou “de onde veio” este quarto capítulo, uma resposta possível seria essa: *das dobras intransitivas da língua*, lugar onde a poesia mora e (re)lendo os poemas do Wesley foi-me possível adentrar. Visita demorada, lá fiquei por algum tempo e quando fui embora, percebi que algumas palavras (dele) tinham ficado inscritas em mim, tatuagem bem feita que agora desenho também no papel.

Retomando algumas palavras da introdução, é necessário dizer que “Palimpsestos” surge como um produto lúdico e inesperado da tese, em especial, com a leitura reiterada dos poemas do livro *O corpo de uma voz despedaçada*. Aqui, houve um brusco e prazeroso desvio do plano de rota (o projeto de pesquisa), que permitiu trilhar outros caminhos e me fez deparar com lugares onde nunca pensei estar. É complicado explicar, mas talvez possa dizer que se trata de uma espécie de “reedição”, que resultou em nove poemas, forjados a partir daqueles já existentes no livro.

A princípio, a ideia era apenas listar todos (são inúmeros!) os neologismos que vão se desenhando ao longo do livro. No entanto, num dado momento, percebi certa filiação entre eles, permitindo assim que alguns deles fossem arrebanhados em pequenos grupos, alojados num mesmo cômodo, dispostos em versos (ainda que de uma única palavra) e a eles atribuir um título para, a partir de então, contemplá-los como outros-novos-poemas. Tudo novo de novo: pequenas composições líricas siamesas, conectadas pelo fio (in)visível de uma mesma poética – a do real lacaniano.

Compõem em sua totalidade nove poemas construídos sempre por um ou mais neologismos içados do corpo dos poemas, resultando assim, a meu ver, em uma síntese do léxico, engenhoso e singular, de todo o universo lírico de Wesley Peres em torno de sua poética paranoica a respeito do Césio-137, em especial seu modo lacaniano na construção de muitos neologismos.

Estão todos lá, cuidadosamente extraídos das dobras intransitivas da língua: “O minério das palavras”; “Césio-137”; “Pesadelo azul”; “Goiânia 1987”; “Acontecimento sumário”; “Leide das Neves”; “Lacaniana 1”; “Lacaniana 2” e “Zeus”.

O MINÉRIO INERVADO DAS PALAVRAS

substânciangústiaberta
vertebracartografar
ouvidonosadentra
imagemnemônica
substânciangústia
sístolediastólico
fechadoaberto
logoilógica
cheirodor
monólitos
carneviva
granuluz
fotoágua
artefíssil
koans
litura

CÉSIO-137

acontecimento sumário

PESADELO AZUL

dessacidadezeazul
maldororazul
mortazulada
azuluzazul
solazuluz
cãoazul

GOIÂNIA 1987

nessacidade

acidade

carnicidade

ACONTECIMENTO SUMÁRIO

goianiazulinscritaluminosanocorpodamulher

LEIDE DAS NEVES

corpodecão
mortoabertorrassgado

LACANIANA 1

amorodiar

LACANIANA 2

eutro

ZEUS

deusgramática

Figura 10 – Do som da sombra



Fonte: Ferreira, 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LITERATURA, OBRA DE DEUS

O escritor é aquele que para e observa o mundo.

Esse gesto coloca-o inquieto diante das coisas, desencadeando um movimento do corpo, a escrita.

Escrever é esse gesto que vem corpo, deflagrado no contexto da criação literária, pelo absurdo da vida e a necessidade tipicamente humana de dar sentido à existência.

A literatura, pelo manejo da palavra, vem ao encontro do homem nesse momento em que é necessário nomear as coisas, ou ainda – a exemplo de Felipe Werle, construir nossos demônios, revoada de erínias aninhadas nos recônditos de nossa memória.

O real, simplificado poeticamente na fórmula segundo a qual o que não acontece, acontece, exige do poeta pronunciar-se a respeito daquilo que se apresenta como impronunciável, aferindo o peso e o espinho dos acontecimentos incontingentes e indeléveis.

Toda a ficção é cerzida por uma espécie de fio invisível que se põe a alinhavar fragmentos de toda ordem: memória e invenção costuram esses retalhos de vida para composição dessa escrita cuja verdade é contada pela mentira bem dita das palavras.

Ao criar Felipe Werle, músico em crise que se entrega à escrita de sua própria história, Wesley Peres concebe uma vertente da literatura contemporânea que dá voz a um outro que fala desse eu que escreve, e a partir do qual outros ou, conforme o neologismo lacaniano – *outros* serão recriados.

É autoficcionalizando a própria vida que Felipe Werle pode dizer a verdade de si, verdade na qual refletem-se relações de alteridade que virão fortemente à tona a partir do cenário de caos e horror ao qual Goiânia serviu de palco naquele funesto setembro de 1987. Desse modo, é pelo gesto da escrita produzida pelo corpo, no qual estão inscritas delicadas camadas de pulsante memória, que o protagonista, imerso na sua torrente de seus pensamentos, busca uma espécie de reencontro e diálogo com todos aqueles outros corpos que, gravitando ao seu redor, cavalgam seus afetos: Ana, o pai, a mãe, o irmão, Camila.

É ainda a partir da tessitura do discurso elaborado a respeito desses outros personagens que o protagonista irá tratar de tortuosas questões relacionadas à morte, a sexualidade, ao amor, ao ódio, à música, a Deus, à felicidade, ao demônio, à literatura, enfim, ao céu e ao inferno que, simultaneamente, constituem a espiral dantesca de seus dias.

O que se pode concluir é que a paranoia de Felipe Werle, desencadeada com o rompimento da cápsula de Césio – 137, mediante a contaminação letal, descontrolada e em massa da população goiana, quando o personagem tinha apenas 12 anos de idade, faz girar os modos de produção de sua escrita, cuja narrativa do romance *As pequenas mortes* (Peres, 2013) é fortemente marcada pela fragmentação e assimetria da linguagem, com constante apagamento ou sobreposição de elementos estruturais do próprio discurso literário. Nesse sentido, enfatiza-se a inexistência de um enredo típico, tal qual aquele produzido pela tradição romanesca, mediante a rigorosa concatenação daqueles elementos que compõem e caracterizam o próprio enredo: apresentação, desenvolvimento, problematização, ápice, conclusão ou fechamento.

De igual modo, a fragmentação textual é potencializada, com a desarticulação da sintaxe e o predomínio de neologismos presentes no livro de poesias *O corpo de uma voz despedaçada* (Peres, 2019) no qual vigoram poemas opacos, obtusos, com perda da referencialidade, cujo acesso ao sentido somente é possível de modo incompleto e sugestivo.

Isso sem mencionar os aspectos editoriais e físicos da obra e que colaboram como uma espécie de norte no exercício de interpretação e entendimento do leitor a respeito de versos que fogem à metrificação e muito estabelecem uma intertextualidade com o romance *As pequenas mortes*, livro que também prima por aspectos sinestésicos em seus traços editoriais, sendo que o traço distintivo dessas características editoriais fora objeto de análise no primeiro capítulo da presente tese.

Produz-se assim uma literatura rasurada que inclui o corte, o rasgo, o risco e o resto, dada à impossibilidade de se dizer de modo completo e definitivo a respeito do real do corpo e da morte que finca suas esporas, deixando o protagonista em carne viva e em carne viva ele escreve. Por essa razão a recorrência no título da tese a dois corpos que trazem em si a marca dessa impossibilidade de um testemunho absoluto, cuja linguagem perpassa e constitui ambos: a linguagem de um corpo (significante, vivo e pulsional – do poeta) e o corpo de uma linguagem (rasurado, paradoxal e lacunoso – do texto).

De outro lado, as características dessa literatura infernal, apocalíptica e cancerígena que não dá moleza para o leitor, podem ainda ser repensadas a partir da obra intitulada *Do som da sombra*, da artista plástica Patrícia Ferreira¹³, gentilmente cedida para ilustrar e compor a presente tese.

¹³ Patrícia Ferreira (@patworkpat) é graduada em artes visuais (UFG), mestra e doutora em Letras e Linguística (UFG). Sua pesquisa poética visual é focada na investigação constante da arquitetura do

Propositalmente e sem que isso tenha prejudicado a obra em sua composição original, mediante o processo de sua digitalização, ela foi fragmentada em quatro partes, de modo que cada capítulo fosse inaugurado com um dos seus respectivos fragmentos, recompondo-os todos, ao final, devolvendo à obra sua integralidade figurativa, numa espécie de fechamento de todos os capítulos, propiciando-se assim a elaboração das considerações finais.

Voltando-se à referida obra e detendo-se em sua concepção estética, pode-se observar um belo vitral pronto a ornar uma das paredes de alguma catedral gótica, caso fosse ela edificada em louvor a Felipe Werle para representar a *via crucis* de seu corpo, contaminado por um câncer letal ainda não detectado, inobstante os inúmeros exames que vasculharam seu corpo.

Nesse contexto, cumpre enfatizar que a referida obra, de fato, faz referência direta à tragédia do Césio 137, cujo título – *Do som da sombra*, fora extraído do livro de poemas *O corpo de uma voz despedaçada* de Wesley Peres, o qual teve ainda a capa de dois outros livros de sua autoria – *Casa entre vértebras* (Record – 2007) e mais recentemente *Cartografias de um doente dos Nervos* (7 letras – 2022), ilustradas por trabalhos da mesma artista plástica – Patrícia Ferreira.

A exemplo da literatura de Wesley Peres e na concepção editorial de seus livros em análise, na obra de Patrícia Ferreira há um apelo à cor azul que predomina na composição dos desenhos que dão corpo à composição, na qual podemos perceber a figura de uma haste, espécie de obelisco estilizado, plantado na parte inferior do papel e que sobe ramificando-se em filamentos azuis, numa espécie de mapa de uma cidade vista de cima ou como Felipe Werle descreve Goiânia, um imenso rizoma contaminado pela substância azul do césio.

Essas nervuras em forma geométricas interligadas em muitos nos remete também à composição anatômica de um sistema nervoso ou rede de neurônios na qual os pensamentos de Felipe Werle fincavam suas unhas e escreviam, a partir de uma caligrafia tortuosa, o fiel movimento de seus passos.

No centro da tela o desequilíbrio é anunciado pela representação de três pessoas, três bustos, na realidade, de perfil que irrompem manifesta assimetria na composição. São duas pessoas olhando-se de frente e uma terceira virada de costas, no mesmo plano, sendo

desenho. A artista parte do princípio de que o desenho se desenvolve num campo aberto de experimentação e invenção envolvendo de maneira imbricada tema, técnica e material. Patrícia também é ilustradora e criadora da Galeria Parede (@galeria_parede) (nota biográfica fornecida diretamente pela artista).

que todas elas sofreram apagamento de seus olhos, boca e cabelo. São pessoas apenas revestidas em seus tons de pele, sobre as quais inúmeros pontinhos pretos anunciam a proliferação de algo que as contamina e as corrói por dentro.

A terceira pessoa que se põe de constas às outras duas que se olham é toda tingida de um azul marcante e parece ter nascido das costelas de uma daquelas que se encaram.

Umas das leituras possíveis é que essa tríade humana representa a pluralidade das vítimas radioincidentadas pela irradiação do Césio – 137, em Goiânia. São pessoas inominadas, apagadas em suas identidades e rostos, esquecidas em seus corpos e seus direitos, cujo único vínculo que as une, para além do evento trágico em si, é o sofrimento, a contaminação letal e a angústia branca da morte.

A propósito, se a angústia que se abateu sobre elas fora branca, tal qual o miolo de uma barata, na forma descrita por Felipe Werle, seus corpos iluminaram-se deu um azul cancerígeno, convocando dor e loucura, cujos inúmeros pontinhos pretos que espocam em suas vísceras, muito nos remete ao ruído do câncer em sua rápida proliferação no corpo das vítimas, até que elas próprias se tornem o cancro e como lixo radioativo sejam enterradas.

Num determinado ponto de sua autobiografia, Felipe Werle não descarta a possibilidade de ter nascido numa época marcada pela arquitetura gótica das catedrais: a idade média, momento em que afirma que tudo seria igual, pois seu destino – o câncer e toda paranoia deflagrada a partir dele, está inscrito nos palimpsestos de seu DNA (Peres, 2013).

E caso então ele tivesse nascido na idade média e lá houvesse uma catedral ornada com um vitral representando uma cidade e sua população contaminada pela porra azul, Deus viria sorrateiro como num sonho, ou melhor, como num pesadelo descrito pelo próprio Felipe Werle, e faria um “enorme cocô azul sobre a catedral” (Peres, 2013, p. 75).

Tudo certo então!

Um Deus da ordem do real e seus impossíveis. Um Deus com um corpo e seus orifícios pelos quais são expelidos seus fluídos. Sobretudo, a grande sombra desse Deus se aliviando. A eletroacústica de um apocalipse particular e irrevogável seria então ouvida por Felipe Werle – testemunho daquela “obra”, pronto a compor mais uma peça, ou mais provavelmente, escrever um outro livro, no qual a fabulação de suas pequenas mortes não cessaria de ecoar no corpo cuja voz (ainda) seria despedaçada.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTONIO, Cícero. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- ARISTÓTELES, Poética. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BONNARD, André. **A civilização grega**. Trad. José Saramago. Lisboa: Edições 70, 2018.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. SP-RJ: Duas Cidades, Ouro sobre azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. A literatura grega. In: CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Vol. I. Brasília, Edições do Senado Federal, 2019.
- CHEREM, Lúcia Peixoto. A descoberta do mundo. In: **Revista Entrelivros**: um guia de leitura para decifrar o enigma Clarice Lispector. São Paulo: Dueto Editorial, ano 2, nº 21, 2007, p. 52-53.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FERREIRA, Patrícia. **Do som da sombra**. Técnica mista sobre Hahnemühle 250g, 29cm x 21cm, 2023.
- FIGUEIREDO, Luiz Claudio. Prefácio. In: SOUZA, Maurício Rodrigues. **Experiência do outro, estranhamento de si**: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise. São Paulo: Edusp, 2015.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Trad. Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro, 1998.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade da psicanálise. Trad. Paulo César de Souza. In **Sigmund Freud Obras Completas**, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FUENTES, Carlos. **Geografia do romance**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLEESON-WHITE, Jane. Ulisses: de James Joyce. In: GLEESON-WHITE, Jane. **50 clássicos que não podem faltar em sua biblioteca**. Campinas: Versus, 2010.

HELOU, Suzane; COSTA NETO, Sebastião Benício (Orgs.). **CÉSIO-137**: consequências psicossociais do acidente de Goiânia: Editora UFG, 1995.

HELOU, Suzana. **Os bastidores do Césio-137**: o acidente radiológico de Goiânia sob a ótica dos profissionais que nele atuaram. Curitiba: Appris editora, 2017.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2011.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise**: de Freud a Lacan, vol. 1 – as bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. **O seminário**: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O Seminário**: livro 20: mais, ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **O Seminário**: livro 22: R.S.I. Versión crítica de Ricardo E. Rodriguez Ponte. Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1974-75.

LACAN, Jacques. **O Seminário**: livro 23: O sinthoma. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEBRUN, Jean-Pierre. **A perversão comum**: viver juntos sem outro. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Boitempo, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MELLO, Heitor Ferraz. A metáfora do Césio. In: **Cult – Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo: Bergantini, abril/2013, n. 178, p. 58-59.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Trad. Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Editora UNICAMP, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NASIO, J.-D. **5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Trad. Vera Ribeiro. Editora Zahar: Rio de Janeiro, 1993.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Estranhos estrangeiros**: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 29. Brasília, janeiro-junho 2007, pp. 233-252.

PERES, Wesley Godoi. **A escrita literária como autobiografia: parlêtre, escrita, sinthoma**. Tese de doutorado. Orientadora Profa. Dra. Tania Rivera. Universidade de Brasília. Instituto de Psicologia. Brasília/DF, 2012.

PERES, Wesley. **As pequenas mortes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

PERES, Wesley. **O corpo de uma voz espedaçada**. Goiânia: Martelo, 2019.

PERloff, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XX**. São Paulo: Companhia da Letras, 2016.

PINHEIRO, Bernardina da Silveira. Introdução. In: **Ulisses**: James Joyce. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. São Paulo: ARX, 1991.

RIVERA, Tânia. Texto de apresentação da obra, orelha do livro. In: PERES, Wesley. **As pequenas mortes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ROSENBAUM, Judith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. EDUSP – Fapesp: São Paulo: 2006 – Ensaios de Cultura 17.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2019.

SEARS, Kathleen. **Mitologia**: dos deuses e das deusas, aos monstros e mortais, seu guia sobre a mitologia antiga. Trad. Leonardo Abramowicz. Editora Gente: São Paulo, 2015.

SCHNEIDER, Michel. **O outro eu**. In: Crítica e Coleção. Org. Eneida Maria de Souza, Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHÜLER, Donald. James Joyce. In: MASINA, Vera (org.). **Guia de leitura: 100 autores que você precisa ler**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

SOLER, Colette. **Lacan, leitor de Joyce**. Trad. Cícero Oliveira. São Paulo: Ailer, 2018.

SOUZA, Lucília Maria Abrahão. O dizer da gente, vazio, vazios. In: SOUZA, Lucília Maria Abrahão; NAGEM, Gláucia; BALDINI, Lauro (org.). **A palavra de Saussure**. São Carlos: Pedro & João, 2016.

SOUZA, Maurício Rodrigues. **Experiência do outro, estranhamento de si: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise**. São Paulo: Edusp, 2015.

STAFF, Craig. Alexander Calder. In: FARTHING, Stephen (editor geral). **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

SUTHERLAND, John. **Uma breve história da literatura**. Trad. Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TODOROV, Tzvetan. Poderes da poesia. In: **Forma e sentido da poesia contemporâneo**. Curadoria. Antônio Cícero: Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Suzane Alencar. **Cesio-137 O Drama Azul**: irradiações em narrativas. Goiânia: Cânone editorial, 2014.

ANEXOS

Anexo 1 – Capa da Tese de Doutorado de Wesley Godoi Peres

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

A ESCRITA LITERÁRIA COMO AUTOBIOFICÇÃO: *PARLÉTRE, ESCRITA,
SINTHOMA*

POR
WESLEY GODOI PERES

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Rivera

Brasília/DF
2012

Anexo 2 – Autorização de utilização de obra artística

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO E DISPONIBILIZAÇÃO DE
OBRA ARTÍSTICA**

Eu, Patrícia Ferreira da Silva Martins, brasileira, artista plástica, portadora do RG nº 1449630 SSP/GO, inscrita no CPF nº 426.844.201-49, residente e domiciliada na rua C-194, nº67, Jardim América, Goiânia/GO, graduada em artes visuais (UFG), mestra e doutora em Letras e Linguística (UFG) autorizo e disponibilizo a publicação do trabalho de minha autoria denominado “Do som da sombra” (técnica mista sobre Hahnemühle, 250 g, 29 cm x 21 cm, 2023), reproduzido no corpo da tese “A linguagem de um corpo, o corpo de uma linguagem: a poética do real inscrita na literatura contemporânea de Wesley Peres”, de autoria de Fábio Tibúrcio Gonçalves, vinculado ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCat).

Goiânia, 21 de fevereiro de 2024.

Patrícia Y. da Silva Martins
Patrícia Ferreira da Silva Martins
artista plástica