

HABITAR E REPARTIR O ESPAÇO TEXTUAL: A NATUREZA DELIRANTE EM EVANDO NASCIMENTO

INHABITTING AND SHARING TEXTUAL SPACE:
THE DELIRIOUS NATURE IN EVANDO NASCIMENTO'S WORK

Eduardo Guerreiro Brito Losso

ORCID 0000-0002-5050-0957

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

O trabalho vai se ater ao primeiro livro de Evando Nascimento, *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*, de 2008, lançado pela editora Record e caracterizado por Leila Perrone-Moisés como uma das obras da “literatura exigente” brasileira contemporânea. O artigo pretende analisar as diferentes séries de fragmentos dos quais o livro é feito e para os quais cada capítulo estipula uma regra variável. Nelas, a composição do todo apresenta uma condução singularíssima de partes e seções, especialmente na configuração epigráfica, na economia citacional, na titulação e no farto jogo com grafismos subvertendo convenções da escrita. Há uma densa reconfiguração do *meio* de exposição de um autorretrato diarístico no qual se mobilizam questões de espacialidade textual e ambiental e no qual se propaga, por conseguinte, a indecidibilidade entre textualidade e paisagem, humano e inumano, materialidade e imaterialidade, lucidez e delírio. Em suma, trata-se de uma ostensiva operação de desnaturalização do eu e do mundo.

Palavras-chave: natureza, literatura brasileira contemporânea, delírio, Evando Nascimento, diário.

Abstract

This paper will focus on Evando Nascimento's first book, *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*, published by Record in 2008 and characterized by Leila Perrone-Moisés as part of contemporary Brazilian “challenging literature”. The paper aims to analyze the various series of fragments comprising the book, and for which each chapter stipulates a variable rule. Within these fragments, the composition of the whole is achieved through a remarkably unique weaving

Resumen

El trabajo se atiene al primer libro de Evando Nascimento *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*, de 2008, lanzado por la editora Record y caracterizado por Leila Perrone-Moisés como una de las obras de la “literatura exigente” brasileña contemporánea. Este artículo pretende analizar las diferentes series de fragmentos que componen el libro y para los cuáles cada capítulo estipula una regla variable. En ellas, la composición del todo presenta una conducción muy singular

of parts and sections, particularly in the epigraphic configurations, the sparse citations, the titling, and in the extensive play with graphisms that subvert typical writing conventions. There is a dense reconfiguration of the *medium* for exposing a diaristic self-portrayal that raises the issues of textual and environmental spatiality, and that propagates the undecidability between textuality and scenery, human and inhumane, the material and immaterial, lucidity and delirium. In essence, it is an overt operation of the de-naturalization of the “self” and the world.

Keywords: nature, Brazilian contemporary literature, delirium, Evando Nascimento, diary.

de partes y secciones, especialmente en la configuración epigráfica, en la economía citacional, en la titulación y en el basto juego con grafismos subvirtiendo convenciones da escrita. Hay una densa reconfiguración del *medio* de exposición de un auto-retrato diarístico en el que se movilizan cuestiones de espacialidad textual y ambiental, y en el que se propaga, por consiguiente, la indecibilidad entre textualidad y paisaje, humano e inhumano, materialidad e inmaterialidad, lucidez y delirio. En suma, se trata de una ostensiva operación de desnaturalización del yo y del mundo.

Palabras clave: naturaleza, literatura brasileña contemporánea, delirio, Evando Nascimento, diario.

Este artigo se atém à primeira obra de ficção de Evando Nascimento, *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*, de 2008, lançado pela Record. Os outros livros que se seguiram comprovam um alto grau de coerência estética da produção em andamento. A investigação em torno do eu, que se inicia de modo dominante, prossegue com persistência nos outros livros. Se, no primeiro, o autor assumiu a tarefa de esmiuçar a reflexão pessoal e, assim, compenetrar-se em si mesmo, nos outros a escrita em primeira pessoa incorpora a alteridade de personagens muito diversos, sem deixar de falar sobre si mesmo, mas, nesses, o eu ortônimo não é mais o fator principal: ele é apenas um entre outros. A partir daí, Evando se tornou, a meu ver, um especialista no manuseio da primeira pessoa e isso só foi possível por causa da imersão pessoal da primeira incursão literária. O mergulho no universo particular de *retrato desnatural* propiciou ao escritor a saída da fixação autotélica para adquirir o saber de pensar a introversão de outros seres, inclusive não humanos, como Deus, diabo ou cão. Logo, o aprendizado do autor, ao terminar o ensimesmamento da obra inaugural, ganhou enorme destreza em sair de si e pensar no lugar do outro.

Depois de ler os livros posteriores, noto, ao retornar ao primeiro, que o diário foi bem mais do que um preparo para o contista. *retrato desnatural* se tornou, para tentar dar a dimensão da envergadura dessa estreia, uma erupção vulcânica que desvelou o grau zero dos gêneros, para que, depois, o magma se solidificasse em contos e, por isso mesmo, os livros de contos

seguintes retêm o calor e a queimadura da explosão primordial. Não à toa, um dos textos se chama “erupção (laivos)” (NASCIMENTO, 2008, p. 204).

Quero agora apontar para uma contradição patente na nascente crítica literária do livro. Antonio Cicero, na orelha, chama atenção para uma impressão de leitura sua: a “extrema legibilidade” da escrita, que, ao contrário da “amorfia típica de grande parte da literatura contemporânea”, soube dar ao seu material uma “unidade profunda” ligada a seu teor pensante (NASCIMENTO, 2008, orelha). Já Leyla Perrone-Moisés insere *retrato desnatural* dentro de uma corrente da literatura contemporânea que ela intitula de “literatura exigente”, desconfiada do “eu”, do narrador, das histórias, da literatura como instituição e da escrita como representação (PERRONE-MOISÉS, 2012). João Cesar de Castro Rocha reforça o traço de suspeição ao ler no título um curto-circuito de sentidos, pois o retrato de Evando retira o compromisso com a verossimilhança e cria um mosaico de máscaras, uma deformação que se assemelha às telas de Francis Bacon, um dos vários artistas comentados no livro (ROCHA, 2014).

Assim sendo, Cicero menciona a legibilidade, claro que levando em consideração o fato de o livro estar “muito longe de constituir uma obra convencional”, Leyla Perrone-Moisés aponta uma literatura exigente e desconfiada e João Cesar de Castro Rocha nota a desnaturalização do retrato autobiográfico. Creio que é a combinação de legibilidade e desconfiança que comprova a acentuada conjugação de habilidade formal e ensaísmo. Para explicar minimamente a reunião dos dois fatores é preciso levar em consideração a intensa relação entre a literatura, a teoria literária e a filosofia no século XX, que, por razões peculiares, tornou-se pura e simplesmente “teoria” (DURÃO, 2011, 13-34). Devido às tensões próprias da filosofia de sair de paradigmas metafísicos e tomar consciência de seu próprio meio, a linguagem, a literatura moderna tornou-se para ela um elemento nuclear para a necessidade de reformulação de todos os idealismos e valores hierárquicos. A literatura deu à filosofia um lugar de reflexividade formal para a desmontagem das falácias metafísicas. Estou me referindo a autores como Flaubert, Hölderlin, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Proust, Beckett e Borges. Foram especialmente esses nomes que se tornaram centrais dentro de uma problemática pós-metafísica. Para ser claro, uma certa literatura serviu como ponto de virada do paradigma epistêmico. O debate atingiu outras disciplinas, reformulou a própria teoria literária, que, de início, não continha muitas preocupações filosóficas, e constituiu aquilo que passamos a chamar de teoria, isto é, uma reflexão interdisciplinar em torno de impasses da modernidade e da pós-modernidade cujo modo de proceder é regido pela negatividade, quer dizer, pela suspensão de categorias fixas, pelo trabalho em torno da

própria indeterminação conceitual e desconfiança do sentido. A literatura moderna deu a esse modo de proceder um primeiro trajeto percorrido e indicou percursos a seguir.

Tal virada epistemológica é bem conhecida e repetida. O que pretendo salientar é que a teoria, muito especialmente a teoria dos anos 60 a 90, que muitos chamam de teoria francesa pós-estruturalista ou, mais genericamente, pós-moderna, tornou-se basilar no debate público internacional e necessariamente atingiu as artes. É a partir desse ponto que se dá uma certa inversão de relação entre teoria e literatura. Se, inicialmente, tinha sido a literatura o ponto de partida da teoria, em tempos pós-modernos foi a teoria que passou a indicar percursos para a literatura. Como Evando tanto insiste, não se trata de influência, e sim de confluências (NASCIMENTO, 2008, p. 139), em que o trajeto de uma leva à outra. A literatura pós-moderna em geral se tornou, por conseguinte, *pós-teórica*, mesmo que diferentes escritores sejam mais ou menos conscientes desse processo e lidem com ele explicitamente ou não.

No conjunto de autores que Leyla Perrone-Moisés elencou, ela reconheceu no autor em questão “o mais ensaístico de todos” (PERRONE-MOISÉS, 2012). Fabíola Padilha considera que o diário é uma “cartografia temporal” que exhibe as “pantomimas do a(u)tor a exhibir suas múltiplas ‘intersersões’, redefinindo a tarefa mesma de autoengendramento pela escrita” (PADILHA, 2012, p. 211) e Wallysson Soares observa que “a metalinguagem da escrita evandiana, ao longo do retrato desnatural, sublinha diversas vezes o nome diário, este ‘gênero dos gêneros’ que surge como um *anticonceito* e que revira o estado das coisas” (SOARES, 2019, p. 31). De fato, Evando, especialmente nesse livro, é inegavelmente um dos escritores mais marcados pela presença da teoria, tanto no plano mais visível de seu discorrer ensaístico quanto no plano ainda mais interessante de sua elaboração formal: na condução singularíssima de partes e seções, na configuração epigráfica, na economia citacional, na datação diarística e no denso jogo com grafismos que subverte convenções da escrita. Evando é um dos autores que mais se aproveita da consciência teórica francesa aberta por noções como rastro, assinatura, escritura e intertextualidade para explorar criativa e avidamente tais dimensões do texto literário.

Acho difícil, portanto, questionar que *retrato desnatural* seja uma literatura pós-teórica, motivo pelo qual faz parte daquilo que se rotulou e se configurou como autoficção. E dentre os exemplos de autoficção que foram se multiplicando ao longo dos anos, com muito custo alguém vai encontrar um livro tão denso de astúcias e estratégias de escrita como esse.

Delírio

Daí a surpresa de Antonio Cicero em constatar que, apesar de todo o acúmulo de aparatos formais e reflexivos, haja legibilidade. Penso que isso ocorre por dois motivos. Primeiro, todo o aparato técnico mobilizado não foi feito para dificultar nem incomodar a leitura, mas para acompanhá-la. As idiosincrasias gráficas se tornam uma verdadeira companhia. Segundo, o ensaísmo de Evando é sempre claro e explicativo, nunca hermético. Contudo, ele é cheio de *ataques ao senso comum*, aliás, essa é uma tarefa incansável a que ele tanto se dedica, em consonância com seu caráter pós-teórico, e não para de trabalhar em ambiguidades, jogos verbais e indeterminações conceituais. Isso deveria ser um componente desfavorável para o leitor e, no entanto, não é, porque o ensaísmo de Evando é claro até e especialmente quando é complexo, isto é, ele introduz e traduz bem os momentos em que atravessa territórios de complexidade. Certamente tal esforço explicativo não diminui nem um pouco os muitos obstáculos que a crítica precisa enfrentar, pelo contrário. Nesse sentido ele, sabiamente, como bom escritor cioso de seu ofício, consegue atrair leitores e dificultar a crítica.

Um outro elemento central do livro nem a orelha curta de Cicero nem outros resenhistas mencionaram: na verdade, o livro começa com versos em que não se encontra clareza de sentido e, no último capítulo do livro, denominado “restos”, há uma verdadeira pletora de sucatas verbais amontoadas. Esses são os momentos propriamente *delirantes* do livro. Tem-se, então, um contraste entre relatos ensaísticos e seções mais extravagantes que ocupam especialmente o início e o fim do conjunto. O próprio autor esclarece que gosta da “rara conjunção de [...] disciplina e delírio” (NASCIMENTO, 2008, p. 248). Num outro fragmento sobre a emulação que um artista faz do outro, é dito que “na literatura/na vida, ficção ou ensaio, só conta o reescritor. escrever é reescrever desmesuradamente. ou ainda, noutro plano, transcrever” (NASCIMENTO, 2008, p. 146). A prática vertiginosa dessa transcrição que entra em contato com a invenção de um escritor para potencializar a invenção da própria escrita, que é também uma reinvenção da própria vida, é uma escrita de si; em suma, essa verdadeira orgia artística é delirante. Não à toa, o título do fragmento se chama “delírios (sinuosos)”.

Para entender a contradição estonteante entre disciplina e delírio, lucidez e loucura, vale citar um poema do livro e a epígrafe de um capítulo. Iniciarei com o poema:

realismo
(*snapshots*)

ao contrário do dito
a vida não é sonho
nem teatro a vida
a vida no duro é real
teatro sonho delírios
são atos numa vera
seqüência i-material:
(s/d) (NASCIMENTO, 2008, p. 17)

O poema de versos curtos e uma maioria de palavras também curtas nega que a vida seja um mero sonho ou que seja a tradicional noção medieval e barroca do *theatrum mundi*. As conjunções alternativas *não* e *nem* estão simetricamente ligadas à anadiplose da palavra “vida”; a negação do predicativo reforça o sujeito repetido. Quando ele explica tal negação, entende que tudo – “teatro sonho delírios” – são diferentes atividades dentro de um curso de ações que não é material. A palavra “i-material”, separada pelo hífen, reforça o duplo sentido do prefixo i- de negação e imersão. Tais atos negam um materialismo positivista e mergulham na matéria. O que se percebe é que tendências idealistas e espiritualistas que propõem uma falsa realidade são descartadas e a realidade do “teatro sonho delírios” é aprofundada, sendo, curiosamente, a palavra delírio a única dessa tríade no plural, pois, pelo que se supõe, delírios são nebulosos e não podem sequer ser unificados. O título apresenta a palavra inglesa *snapshots*, também no plural, que significa aquele instantâneo fotográfico que não foi preparado e capta um elemento súbito do cotidiano. Forja-se uma relação complexa do título com a palavra subtítulo entre parênteses em que o realismo aqui pensado não é o movimento literário, é a potência súbita do instante vital, na qual se revela o elemento estranho e delirante. O verso onde se encontra, precisamente o meio do poema, está em itálico, “*a vida no duro é real*”, acentua a aspereza da existência contrária à docilidade do devaneio e, no entanto, o centro do verso, e de todo o poema, “*duro*”, contém precisamente o núcleo do elemento i-material do delírio.

Agora cito a epígrafe do segundo capítulo chamado “pedaços”. Ela é do próprio autor (ou melhor, “o a(u)tor”, autor-ator, como consta escrito, forte indício de consciência performática da autoralidade): “*reescrever dá uma lucidez que desnorteia*” (NASCIMENTO, 2008, p. 81). O verbo “dar” está aqui num sentido bem específico de *provocar, ser a razão de* que comumente está ligado às drogas – exemplos: “dar um barato”, “dar onda”. No caso, o

ato de reescrever é visto como uma espécie de alucinógeno que produz o efeito de lucidez, significando que não é uma droga entorpecente, é uma droga ajuizadora. Porém, mais ainda, é uma lucidez que desnorteia, em vez orientar. Vê-se na frase uma série paradoxal que percorre voltas e, em si mesma, já produz um desnorteamento. Essencialmente, o paradoxo central é que não há oposição entre lucidez e embriaguez: a lucidez pode tocar no delírio, especialmente na atividade da escrita literária.

Estrutura

A contradição desnorteante é uma boa porta de entrada para a leitura da intrincada estrutura formal do livro. Ele se reparte em seis capítulos, todos com epígrafes. Para começar a dissertar sobre a forma de distribuição de partes e pedaços de texto, é imprescindível iniciar notando um aspecto bem astucioso da composição e atordoante para o crítico que queira produzir uma análise imanente. Primeiro, o livro apresenta diferentes regras de composição para cada capítulo, o que sugere uma impressão de ordem, por mais que cada regra seguida contenha estranhamento para o leitor comum. Porém, todas ou quase todas as regras formais que o autor-ator se impôs para cada parte contém exceções (SOARES, 2019, p. 42: “sempre há uma ‘quebra’ nas regras, de uma forma ou de outra”). Por conseguinte, qualquer afirmação cabal que o crítico faça do enquadramento formal de cada parte pode conter um ponto fora da curva, o que burla intenções de tipificação. Ainda assim, as exceções tendem a ser mais raras nas partes mais estáveis; nas instáveis, a regra se decompõe.

O livro inicia com uma epígrafe do autor e outra de Montaigne:

*pedaços
talvez de uma
vida que se faz de
instantâneos
(snapshots)*

*...car c'est moi que je peins
michel de montaigne, essais* (NASCIMENTO, 2008, p. 5)

A palavra “(snapshots)”, que já vimos como subtítulo entre parênteses no poema analisado, aqui se repete também entre parênteses. O poema epigráfico é de certo modo uma explicação da palavra, que serve para sinalizar a proposta do livro inteiro: trata-se de uma composição em parcelas sobre uma vida despedaçada por uma série de instantâneos. Em termos concretos,

todos os capítulos se compõem de fragmentos de uma ou mais páginas. É uma composição de fragmentos textuais ensaísticos, em sua maioria. O modo formal de apresentação dos fragmentos é que varia entre os capítulos. Os fragmentos, enquanto ensaísticos, dissertam sobre algum objeto, mas sem neutralidade: não só o ponto de vista do escritor sobressai como cada objeto serve para a perquirição do próprio eu. Em outras palavras, são ensaios diarísticos, o que justifica a citação de Montaigne: ela aponta para o componente estritamente pessoal do ensaio.

Porém, se Montaigne, enquanto fundador do ensaio, imprime um forte matiz personalizado, o desenvolvimento posterior do ensaio não obedece necessariamente a tal intimismo. Contudo, Evando, ao gerar um composto indissociável de *ensaio e diário*, sobredetermina o fator pessoal (um exemplo clássico novecentista dessa modalidade é o *Journal intime*, de Henri-Frédéric Amiel, escrito entre 1839 e 1881; AMIEL, 1967, p. 9-40). Outro aspecto da epígrafe de Montaigne é que a pintura do eu não só remete para toda a rica e tradicional interconexão entre literatura e pintura (*Ut pictura et poesis*, de Horácio) como indica o lado propriamente artístico da obra, tanto na grande quantidade de ensaios sobre artes plásticas, no nexó intrínseco entre arte conceitual, arte concreta e grafismos no livro como, por fim, no desmembramento textual fragmentário do *retrato* do eu, nada autobiográfico. A poesia (o livro literário) é como a pintura, pintura essa que é o autorretrato deformado do autor-ator, criador da obra, que não é o que é (“eu sou quem não sou”, NASCIMENTO, 2008, p. 167).

Cada capítulo propõe diferentes séries de fragmentos. Todos eles são intitulados com uma palavra só, com exceção do primeiro, “1- escrevendo no escuro”. Este é feito quase só de versos. O título sugere que a primeira parte do livro é uma espécie de caos original poético e obscuro de onde toda a sequência vai tomar forma preponderante em prosa. Um dos poemas, “órbita cega (cildo meireles)”, serve como indício para abordar a primeira parte.

a sombra a brecha
o caos original
é cinza então fez
a luz prévia
à forma da fôrma

tatear tatear tatear
modos de sentir
atos de tanger

o espelho nada
mostra além deste
invisível lugar
onde tudo desfaz
o material do inorgânico
a vida sem visão
o que oculta
e mostra
a fatura na
– *subtração* (NASCIMENTO, 2008, p. 34)

Embora só diga explicitamente o artista do título, o poema se refere à obra *Espelho cego*, de 1970, de Cildo Meireles, feita de um espelho substituído por massa de calafate, sugerindo ao público não um reflexo de imagem visual, mas de imagem tátil, pois a massa serve para ser manipulada, logo, modificada (ALMONFREY, 2014, p. 420-421). No poema, a repetição da palavra “tatear” reforça a atividade supostamente primitiva e infantil de reconhecer objetos com as mãos. No poema, o jogo de mostrar e ocultar, tornar visível somente o invisível escondido, cria um curto-circuito entre materialidade sensível e imaterialidade invisível, como já foi visto no poema anterior analisado. A cegueira tateante, evidenciada na estrofe central, que é um outro modo de ser pensante, um pensamento sensível, originário, conduz o procedimento do capítulo todo, que, por ser feito de versos, em comparação com a prosa, é regido pela subtração do contínuo linear textual, cujo termo, inclusive, está recuado para a frente em itálico, isto é, extraído do espaço sequencial dos últimos cinco versos progressivamente encurtados. Nesse sentido, o poema no primeiro capítulo é uma antiprosa tátil, “a luz prévia/ à forma da fôrma”, que privilegia a sensibilidade vocabular, a disposição formal das palavras, deformando o espelho do fluxo de ideias, interrompendo-o.

O segundo capítulo, “2- pedaços”, cuja epígrafe já foi mencionada, é o menor de todos. Feito quase todo de pequenos parágrafos de uma ou duas páginas com também pequenos adendos diversos, diálogos reflexivos, “falas” interventivas iniciadas por travessão. A temática deles está ligada a preferências e interesses do escritor. Tais escolhas sempre justificadas e refletidas se enunciam para formar um quadro complexo do olhar ético, estético, político e existencial do eu retratado. A exposição constante das predileções, quase sempre se comparando com algo mais comum, a ser colocado de lado, vai costurando um pensamento de escritor que o leitor é convidado a conhecer e com o qual é convidado a conversar (NASCIMENTO, 2008, “prefiro vidros a espelhos”, p. 96; “não mais o fragmento, pressupondo o todo fundamental,

mas o pedaço, perdido, desgarrado, alucinado” – aliás, uma boa explicação para o entendimento desta parte –, p. 103; “mais além de hibridismos, místicas mestiçagens, pálidas androginias, captura-me a anfibologia”, p. 91).

A experiência de ler o ensaísmo constante do livro é a de uma conversa infinita. Evidentemente o leitor pode se identificar ou não com tais preferências, acompanhar ou não suas reflexões, posicionamentos, justificativas; contudo, a meu ver, o mais interessante está sempre no trabalho formal do entorno do que é dito e não tanto no que é dito. Evando se arrisca a expor prolificamente suas opiniões, investir sua inteligência em defendê-las, mas o ruído polêmico serve, de certo modo, como dissimulação do trabalho formal de um árduo arranjo extremamente variado de *pedaços* de textos que constitui o livro como um todo, os quais estou procurando salientar.

Embora, aliás, o enunciado disfarce a enorme elaboração dispositiva da enunciação, há também lances incessantes de falsas ou verdadeiras chaves de compreensão dela. Eu diria que o livro aposta num excesso de chaves de leitura de si mesmo, que atordoia, *desnor-teia* voluntariamente o trabalho da crítica que ou periga homogeneizar tudo rapidamente ou tentará assimilar passo a passo a quantidade de piscadas de olhos que precisa digerir e encontrar algum critério de seleção das mais determinantes. É o que Antonio Cicero chama de “pistas falsas, pistas quentes” na orelha.

O terceiro capítulo possui o título mais abstruso nesse sentido: “3-Interversões”. Como Evando é um inventor de palavras, essa é a que se destaca como desafio para a impossível decifração do livro. O capítulo começa com um retorno passageiro ao verso, num longo poema que joga com palavras de diferentes prefixos e serve para confabular sobre o termo. Também curto, esse é o capítulo mais variado em termos formais, pois alterna ensaios um pouco mais longos que o capítulo anterior com poemas, inclusive poemas que podemos chamar de concretos (em NASCIMENTO, 2008, p. 127-130), capítulo que, muito importante sublinhar, é o único, salvo engano, que não repete a forma de titulação constante feita de uma palavra sobre outra entre parênteses. Neste, o título, em forma de minipoema, é “da série/ warhol’s/ serial selves/ killer” (NASCIMENTO, 2008, p. 127), em que a obra serial de Andy Warhol serve como espelho de seu autorretrato literário mortal.

Precisamente por isso vale a pena falar sobre três constantes formais que atravessam todo o livro no assunto desse capítulo porque ele incorpora, na sua variabilidade quase informe, uma espécie de resumo da totalidade, de centro que se esvazia e se torna meio, mediação. A primeira é a disposição das epígrafes e dedicatórias. Já analisei as duas epígrafes do livro inteiro – uma do autor-ator e outra de Montaigne–, que são seguidas de três dedicatórias: uma aos pais (uma das constantes temáticas do livro é o acompanhamento dos últimos momentos de vida da mãe), outra à amizade, outra aos leitores. A disposição

numérica triádica combina com a repartição dos seis capítulos visíveis no sumário, lidos na sequência. Em seguida, todo capítulo é precedido de uma epígrafe do *a(u)tor*, com exceção da segunda (de três) epígrafes do quinto capítulo, que é de autoria do diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, sobre seu gosto por “trabalhar com o impossível” (NASCIMENTO, 2008, p. 257), que vai ao encontro da realização singular da composição extravagante. Ao longo dos diferentes capítulos, alguns fragmentos são brindados com epígrafes de diferentes artistas e escritores (na p. 101 encontrei o clássico líder político romano Júlio César), outros com dedicatórias a amigos, geralmente do meio literário e artístico brasileiro. Tais epígrafes se tornam essenciais e não meros acréscimos ao fragmento. Trazem uma multidão de outros autores para participar do autorretrato. Tais autores não são somente objeto de reflexão, mas são, epigraficamente falando, o pressuposto das mesmas e participam decisivamente do excesso de subentendidos do livro.

A segunda constante é a abolição das maiúsculas em todos os textos, inclusive no título da obra, em todos os subtítulos e mesmo no nome dos autores citados. Essa minúsculização de todas as palavras exerce um papel de horizontalizar e desierarquizar todo e qualquer assunto. Ao lado da abundância de grafismos e disposições peculiares, a ausência de maiúscula é mais uma operação de tornar familiar o estranhamento de recursos textuais especiais.

A terceira constante considero a mais relevante. É, a meu ver, o principal constituinte singularizante da obra. Eu me refiro à escolha sistemática do autor de dar a todos os fragmentos poéticos e ensaísticos um título de uma só palavra e um subtítulo também de uma só palavra entre parênteses (NASCIMENTO, 2008, já me referi à exceção da p. 127; na página 150 o subtítulo possui duas palavras, pois é uma expressão: “silvos (salvo se)”, o que ocorre em outros momentos).

A palavra entre parênteses ora comenta, ora desdobra, às vezes até contraria o título primeiro. Ela é um verdadeiro suplemento que modifica essencialmente o elemento principal. Nada poderia ser mais disseminativo do que abalar a soberania do título com um outro acompanhando-o entre parênteses. Os parênteses, inclusive, são responsáveis pela destacada confusão poética entre as duas palavras, *pois ele é uma espécie de cochicho suspensivo que desnorteia o reino do título único no ouvido do leitor*. Na profusão da diversidade de sentidos que a segunda palavra parece cumprir, o que prepondera é a indecidibilidade da titulação. Tal procedimento demonstra que atesta, no autor, a intenção clara de sempre desafixar o pódio, a superioridade, a elevação de qualquer inscrição sobre outra. Esse é um componente regular que acompanha o leitor em toda a trajetória da leitura e vira uma espécie de companhia íntima. A indecidibilidade da titulação da série de fragmentos em *retrato desnatural* confirma a tensão entre a legibilidade e o delírio: ela

acostuma o leitor com um elemento estranho que, paulatinamente, vai se tornando familiar.

Se, no livro inteiro, Evando investiu na invenção e no uso determinante da palavra *intersversão*, se o livro inaugura a atividade da *intersversão*, é nesse procedimento que ela fica mais clara. Merece ser citado na íntegra um fragmento dentro do primeiro fragmento do capítulo (feito de versos), pois parece estar dentro porque não configurou uma página à parte e, por conseguinte, transgrede mais uma das regras do livro:

auto-entrevista (relâmpago)

p- o que o fez adotar como ferramenta a *intersversão*?

r- sempre fui fascinado pela palavra *intervenção*, acho-a mesmo o lugar de passagem, o reverso, entre o século 20 e o 21. mas ela ainda contém um sentido policialesco que incomoda muito, daí *intersversão* que seria um modo de intervir sem “intervir”, de agir sem interagir no sentido banal e programado que a ação do verbo passou a ter, atuando então segundo outras forças e performando outras senhas, *intersversão* é um objeto ou palavra-achado, pronta para usar à vontade, taí... (NASCIMENTO, 2008, p. 115)

Explicitando um diálogo consigo mesmo, compreendido como autoentrevista instantânea, o autor explica que *intersversão* é um contraponto que radicaliza o sentido afirmativo de *intervenção*, que, por ter um elemento policialesco, se tornou inoportuna. O trecho joga com os itálicos: ora no prefixo, ora no radical. Na pergunta, o itálico se aloja no prefixo, seguindo o título do capítulo; na resposta, no radical, para diferenciar de *intervenção*, que estava em itálico anteriormente. A dança dos itálicos é pertinente, contudo, é também mais um artifício gráfico: ela é uma *intersversão* do modo de escrever, aponta para a falsa naturalidade da letra cursiva.

Intervenção vem do latim *interventionem*, nominativo *interventio*, e quer dizer “interposição”, e o verbo, *intervenire*, significa, literalmente, “vir entre”, “interromper”, enquanto *venire* é “vir, chegar”. *Intervenire*, diferentemente, viria de *vertere*, “girar, voltar, curvar”, não à toa, a mesma raiz de *verso*. Não é interpor-se, não é caminhar em direção ao meio, é fazer um retorno, um giro, um desvio no meio. *Intersversão* (que, agora, repete o *r* aliterado, o que não ocorria em *intervenção*) é dar uma volta desviante no meio, isto é, exatamente o que o livro produz quando altera radicalmente as convenções de gênero, repartição e grafia. *retrato desnatural* subverte várias naturalizações do ambiente textual: “o meio excede seu meio/ doando o que não tem” (NASCIMENTO, 2008, p. 114).

Agora posso considerar melhor o duplo título. A palavra entre parênteses *interverte* o título, literalmente, isto é: ela promove uma inter-

relação transgressiva com a palavra título, *de modo que todo título de fragmentos do livro é um minipoema de dois versos no qual uma palavra interverte a outra, uma é o verso da outra, e o duplo título interverte o fragmento inteiro*. Por isso, a tensão entre a legibilidade e o delírio se condensa na interversão entre o duplo título versificado e o conteúdo de todos os fragmentos do livro. *A introversão diarística é feita de interversão poética, desnaturalizando a prosa autobiográfica*.

É no terceiro capítulo, cujo título é “3- interversões”, no plural, que há a exceção à regra da p. 127, feita de poemas concretos em torno da construção e desconstrução do eu. Seu título, único que não obedece a regra, é já uma radicalização da poetização do título, pois é um minipoema mais longo do que o duplo título, feito de dois versos, pois ele é feito de quatro versos. O fragmento de exceção, então, por sua vez, interverte todos os outros, seja pela transgressão da regra geral da titulação, seja pelo trabalho *verbocovisual*, que reforça ainda mais o contínuo ataque ao romantismo autobiográfico.

O capítulo “4- respirações”, mais longo que os anteriores, é ao mesmo tempo o que mais seguiu sua própria regra configurativa e o mais estranho. A forma do fragmento aplica, além do duplo título, mais uma artimanha com títulos: os pequenos parágrafos são todos intitulados, todos iniciados por uma palavra em negrito seguida de dois pontos, que, de certa forma, funcionam como palavras-chaves (SOARES, 2019, p. 32-33, “Evando escreve uma espécie de dicionário desnatural”). A leitura dos primeiros pode ser custosa, porque há uma desestabilização do parágrafo, que agora parece algo mais próximo de um aforismo. Logo, os fragmentos, que no início voltam a ser curtos, de uma página, mas no decorrer se alongam, são todos repartidos em quatro, cinco, seis ou mais subpartes. Em outros termos, se o livro já é todo fragmentado, neste capítulo Evando consegue fragmentar, decupar, despedaçar ainda mais os próprios fragmentos.

“5- microensaios” é o capítulo mais longo. O prefixo *micro* está diminuído no título, um reflexo icônico de seu sentido, porém, os ensaios dessa parte só são curtos em comparação com o seu tamanho habitual, porque, dentro do livro, eles são os fragmentos mais longos, chegando a seis páginas, geralmente com divisões internas separadas por três asteriscos que são frequentemente acréscimos de datas posteriores. Em todo caso, continuam constando ainda muitos de uma ou duas páginas. Assim como os outros títulos de capítulos descrevem não só o procedimento de sua parte, mas de todo o livro, este título esclarece que o livro é feito de microensaios, que eu tenho nomeado de fragmentos. É neste capítulo que as reflexões mais extensas se dão, por vezes entremeadas de emails enviados a amigos.

O último fragmento, “a morte (da literatura)” surpreende porque deixa de ser um fragmento, inclusive um “microensaio”: ele contabiliza exatas cinquenta páginas, isto é, trata-se, finalmente, de um longo ensaio e nega o

título da parte em que se inclui. Ele não é só a exceção do capítulo, mas de todo o livro, porque é uma extensa reflexão sobre um só tema. Ainda assim, ele é internamente fragmentado, seguindo o modelo já descrito do capítulo. *Se ele é o único que desfragmenta (para usar um termo da informática) seu habitat textual fragmentado, e que no capítulo anterior estava inclusive hiperfragmentado, ele mesmo permanece fragmentado.*

O assunto ratifica a importância da literatura para o livro, que, na maioria dos outros fragmentos, deteve-se mais nas artes plásticas, pois os artistas servem de espelho interartístico de seu autorretrato literário. As artes são dominantes no livro porque ele é e quer ser um objeto artístico, antes de mais nada. O diálogo entre arte e literatura é determinado, então, pelo contraste entre os artistas (também teatrólogos e rara menção a compositores) majoritariamente presentes ao longo do livro e os escritores, justamente com a reflexão sobre a literatura, a crítica e o mercado literário, presente no longo ensaio final.

Por fim, o último capítulo, “6-restos”, possui somente dois fragmentos. Um bem longo, de 18 páginas, com título autoexplicativo: “sucata (retalhos)”. Inicialmente retorna ao verso, mas logo se torna uma prosa cheia de enumerações caóticas e reflexões soltas sem pontuação, terminando em verso. Em seguida, uma epígrafe autoral *dentro* do capítulo (outra hipótese é o capítulo ter acabado, mas prefiro a primeira). O livro termina com “making of (pós-escritos)” (NASCIMENTO, 2008, p. 377-378), um poema de duas páginas arrematando a longa trajetória percorrida. Se o primeiro capítulo foi o caos primordial, esse é, voluntariamente, o fim dos tempos, o apocalipse explosivo que desmonta todo o minucioso arranjo de partes e subpartes num fluxo textual ostensivamente anárquico e babélico. Entretanto, sabemos que a bagunça desse retorno cavernoso ao caos também é construída, e o apocalipse do volume não é o do diário literário do escritor, pois ele “continua” (é a última palavra do livro, NASCIMENTO, 2008, p. 378), literalmente, nos outros livros de contos do autor, que mantiveram uma seção diarística com elementos semelhantes aos que estamos descrevendo. De certa forma, *retrato desnatural* é um livro que não acaba, pois subsiste na continuação de um *work in progress* prolongado nos outros livros.

Natureza

Em todo este percurso procurei demonstrar o enorme trabalho explicitado na elaboração formal textual, que exhibe em primeiro plano toda a sua artificialidade. Os objetos do ensaio também são todos artificiais: elementos das artes, obras, notícias, questões políticas e problematizações conceituais. Não se dará atenção mais detida à crise ambiental que mais tarde será objeto de reflexão do autor em ensaios sobre as plantas em Clarice Lispector e nos contos do último livro *A desordem das inscrições*, “A doçura das plantas”

(NASCIMENTO, 2019a, p. 137-142) e “Fidelidade” (NASCIMENTO, 2019a, p. 143-150).

Porém, no capítulo “3- *interversões*”, o mais informe, há um microensaio que adveio de uma experiência extática na natureza. Nele, Evando introduz a transgressão da distinção entre textualidade e paisagem, suporte e obra, sujeito e objeto. Sua experiência não é um relato pessoal, é de fato um ensaio sobre a indiscernibilidade entre fundo e forma nos seus mais diversos aspectos. Ele descreve a natureza como um quadro impressionista, só que em tempos digitais, cuja moldura não existe, isto é, seu olhar sobre a natureza parece o de um crítico a uma obra, contudo, é um crítico artista que está no meio da obra, fazendo parte dela, *interatuando-a*. Este novo termo é introduzido no contexto para esclarecer que, dentro da natureza, não como lugar de tranquilidade bucólica, mas vista, voluntariamente, como espaço artístico, artificial, não há diferença entre meio e fim: *tudo* é meio. A desnaturalização da ideia de natureza acontece na experiência direta com ela, que revela a indistinção entre vida e arte.

“eu” interatuava com a paisagem, suporte que tanto sustentava quanto “eu” a suportava em suas vacilantes colunas, quer dizer, troncos, casca, ramagens, galhos viçosos ou secos [...] ali a pele era a tela, sobre a qual se inscreviam sinais da paisagem em torno, e a paisagem em troca oferecia sua textura. (NASCIMENTO, 2008, p. 134)

A correspondência entre vivos pilares e palavras confusas de Baudelaire se torna em Evando a interatuação entre sinais inscritos na tela-pele e textura paisagística. Tal dinâmica é um modo de *interversão* entre ar-pincel e pele-tela, entre a interatividade do eu e o meio ambiente, onde o *fora de si* extático se dá “intertrocando seivas, suores, correntes, fluxos” (NASCIMENTO, 2008, p. 134).

Esta troca de “seivas” está relacionada com a troca mais fundamental entre fungos e raízes das árvores descrita por Peter Wohlleben em *A vida secreta das árvores*, um livro citado por Evando em seu artigo (NASCIMENTO, 2017), que permite às plantas e às árvores produzirem uma densa rede de comunicação: “os fungos são como a internet da floresta” (WOHLLEBEN, 2017, p. 41-43). Anna Tsing insiste no mesmo ponto: “As teias micorrízicas conectam [...] árvores com árvores, conectando a floresta em emaranhados. Essa cidade é uma cena animada de ação e interação” (TSING, 2019, p. 43). Tal contato textural corrobora aquilo que Tim Ingold tanto insiste: o homem ocidental sustenta uma ambição de separação e dominação do meio, em vez de interagir com ele: “não a ocupação de um mundo já construído, mas o processo mesmo de habitar a Terra”, pois “a vida, neste sentido, é vivida ao ar livre, em vez de estar contida dentro das estruturas do ambiente construído”

(INGOLD, 2015, p. 217). O atravessamento constante entre as coisas torna tudo parte do *meio* e nada é destacado.

A meu ver, esse fragmento é o grau zero de todos os microensaios, feitos para atuarem diaristicamente como grau zero dos gêneros. Nele, a *interversão*, como giro, volta, curvatura desviante para o meio, se realiza: nesta experiência, toda a artificialidade da elaboração, repartição e indecidibilidade textual se torna uma performance interativa entre atividade natural e corpo sensível. *O livro inteiro é uma construção textual que desmonta convenções para chegar à cultura dinâmica da natureza* (o título do microensaio é “Natureza (cultua)”). A gigantesca operação de desnaturalização, desfazendo também a distinção entre materialidade e imaterialidade, lucidez e delírio, serviu para reaproximar texto e ambiente na “floresta de sinais” (NASCIMENTO, 2008, p. 96 e 239): a extrema artificialidade toca o extremo de uma natureza desnaturalizada.

Referências

- ALMONFREY, Juliana de S. S. “Inserção e desvio: reflexões sobre o transitar de cildo meireles pela conceitual”. *Revista Do Colóquio*, v.1, n.2, p. 411-427, 2012.
- AMIEL, Henri Frédéric. *Diário íntimo*. Rio de Janeiro: Globo, 1967.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. “Clarice e as plantas: uma literatura pensante”. *Revista Caliban*, n. 162, 11 Dezembro de 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>>. Acesso em: 04/07/2020.
- NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições: contracantos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019a.
- NASCIMENTO, Evando. “Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas”. *Suplemento Pernambuco*, n. 162, Agosto 2019b, p. 4-7.
- PADILHA, Fabíola. “O a(u)tor e suas ‘interversões’ em *Retrato desnatural*, de Evando Nascimento”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 40, Brasília, July/Dec. 2012, p. 205-212.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor”. *Folha de São Paulo*. São Paulo: domingo, 25 de março de 2012. Ilustríssima.
- ROCHA, João Cezar de Castro. A ficção de Evando Nascimento. *Jornal Rascunho*, n. 177. Curitiba: dezembro 2014.
- SOARES, Wallysson Francis. *Transbordamento: Ficções diárias de Evando Nascimento*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2019.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

Eduardo Guerreiro Brito Losso. Professor do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, bolsista produtividade do CNPq e editor da Revista *Terceira Margem*. Estuda teoria crítica, literatura e teoria da mídia, movimento literário simbolista, contracultura musical e poesia brasileira contemporânea. Publicou o livro *Sublime e violência: ensaios sobre poesia brasileira contemporânea* pela Azougue Editorial, Rio de Janeiro, em 2018 e, mais recentemente, *Mística e antimística*, Lisboa, Oca Editora, 2020.

E-mail: edugbl@msn.com

Recebido em: 04/09/2020

Aceito em: 20/12/2020