



A casa físsil: o corpo migrante e os paradoxos da hospitalidade na poesia de Eduardo Jorge

The fissile house: the migrant body and the paradoxes of hospitality in the poetry of Eduardo Jorge

La casa fisible: el cuerpo migrante y las paradojas de la hospitalidad en la poesía de Eduardo Jorge

Fabio Weintraub*

Resumo

Se a casa é o centro geográfico a partir do qual os caminhos se abrem e a cidade se oferece, frequentemente a vivência do migrante altera a percepção desse “*chez soi*” e enfraquece sua oposição aos espaços públicos, abertos, compartilhados. A hospitalidade pode tornar-se hostilidade. O presente artigo busca examinar os abalos na representação do espaço doméstico na obra recente do poeta brasileiro Eduardo Jorge. Vivendo em regime temporário, mudando de endereço, dominando de modo precário a cidade e seus códigos, o migrante retratado nesta poesia sente muitas vezes a casa se reduzir à dimensão da roupa (forma mais elementar de abrigo) e do corpo, transformando-se em casca, espaço físsil, fóssil, elástico.

Palavras-chave: Eduardo Jorge, poesia brasileira contemporânea, migração; hospitalidade.

Abstract

If the home is the geographic center from which all paths are possible and where the city offers itself up to the individual, then the migrant's experience often alters the perception of this “*chez soi*” and weakens its opposition to open and shared public spaces. Hospitality can become hostility. This article seeks to examine the instabilities in the representation of domestic space in the recent work of the Brazilian poet Eduardo Jorge. Given his temporary condition – changing addresses, precariously dominating the city and its codes – the migrant portrayed in this poetry often experiences home as reduced to the dimensions of clothing (the most basic form of shelter) and of the body, himself transformed into shell, fossil, elastic, and fissile space.

Keywords: Eduardo Jorge, contemporary Brazilian poetry, migration, hospitality.

Resumen

Si la casa es el centro geográfico desde el cual se abren las carreteras y se ofrece la ciudad, la experiencia del migrante frecuentemente altera la percepción de este “*chez soi*” y debilita su oposición a los espacios públicos, abiertos y compartidos. La hospitalidad puede convertirse en hostilidad. Este artículo examina los sismos en la representación del espacio doméstico en el trabajo reciente del poeta brasileño Eduardo Jorge. Viviendo en un régimen temporal, cambiando de domicilio, dominando precariamente la ciudad y sus códigos, el migrante retratado en esta poesía a menudo siente que la casa se reduce al tamaño de la ropa (la forma más elemental de refugio) y el cuerpo, convirtiéndose en concha, espacio divisible, fóssil, elástico.

Palabras-clave: Eduardo Jorge, poesía brasileña contemporánea, migración, hospitalidad.

Espacialidade equívoca

No penúltimo capítulo de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, o fenomenólogo francês dedica-se ao exame da dialética entre o espaço interior e o espaço exterior liberto das “intuições definitivas” do geometrismo. Adotando a perspectiva de uma “antropologia da

* Doutor em Letras e professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP, Brasil. orcid.org/0000-0001-9226-641X E-mail: fabioweintraub@gmail.com

imagem”, Bachelard se debruça sobre versos de poetas como Henri Michaux, Jules Supervielle e Tristan Tzara a fim de explorar transformações na polaridade fora/dentro nas quais o espaço exterior e o interior podem “permutar sua vertigem”; em que a amplidão pode se tornar claustrofóbica, sufocante; e a intimidade, dilatada, desprotegida, devassável. Nessas transformações, segundo o filósofo, abalam-se as propriedades do “estar aí”, perturbam-se as rotas de fuga e a estabilidade dos abrigos e esconderijos, o espaço se torna equívoco, o espírito perde “sua pátria geométrica e a alma flutua” (Bachelard, 1989, p. 221).

Em minha tese de doutorado sobre as representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990, também tratei desses dramas da geometria íntima (decorrentes de alterações na dialética entre espaço interior e exterior) no capítulo dedicado às representações da moradia precária e do desabrigo. De uma perspectiva não metafísica, absolutamente distinta da de Bachelard, procurei relacionar o que o filósofo francês chama de “espacialidade equívoca” a transformações recentes do espaço urbano brasileiro, mais especificamente ao que chamei de “novos patamares da crise habitacional”, no contexto de “financeirização” da moradia e incremento da segregação espacial da pobreza.

Assim, entre os poemas examinados no terceiro capítulo da tese, destacam-se aqueles que tematizam a moradia em situação de rua, por exemplo, “Casas sem dono”, do livro *Céu-eclipse* (1999), de Régis Bonvicino. Nesse poema é possível testemunhar aquela “permuta” de vertigens entre dentro e fora, flagrante sobretudo por meio do

[...] uso reiterado de comparativos (caixa *como cadeira*, rua *como porta*, escada-passageira *como quarto*) na tentativa de compor o espaço fechado da casa/abrigo com imagens que, ao contrário, só figuram o aberto, o precário e o transitório. Parte da força do poema advém, aliás, dessa “variação da casa”, marcada pelo contraste entre intimidade e trânsito (Weintraub, 2013, p. 132).

Mais recentemente, em resenha sobre *Meu semelhante* (2016), de Heitor Ferraz Mello, destaquei como também na poesia desse autor a sobreposição entre espaço público e espaço doméstico constitui uma importante linha de força:

Quanto ao cruzamento entre espaço privado e cidade, [...] ele aflora com frequência na obra pregressa do autor, por exemplo, no poema “Minha casa”, de *Ontem como hoje ao meio-dia*, em que um morador insone contempla de seu refúgio um sem-teto que revira o lixo, ou na suíte “Minha voz”, com a qual se encerra *Um a menos*, onde, sobre um capacho, território liminar entre a casa e a rua, uma voz que não consegue entrar se desmancha, se humilha, muda de gênero enquanto aguarda a manhã “chegar com solavancos de pneus”. A suíte é precedida por uma epígrafe da poeta argentina Tamara Kamenszain (“Soy la okupa de mi propia casa”) que também se serve da imagem da “invasão” do espaço íntimo pelo exterior para figurar a separação amorosa (Weintraub, 2018, p. 17).

Vê-se, portanto, como situações concretas muito diferentes – a falta de previsão do custo de moradia na reprodução da força de trabalho urbana, o aumento da população em situação de rua em tempos de retração econômica e até mesmo infortúnios pessoais como uma separação amorosa – podem estar por trás das imagens poéticas que modificam tanto a percepção do espaço doméstico como a dos espaços públicos.

O propósito do presente artigo é inventariar as vicissitudes do espaço doméstico, da experiência da casa, na poesia de Eduardo Jorge (poeta cearense radicado na Europa, atualmente professor na Universidade de Zurique), com base em seus três últimos livros publicados: *A casa elástica* (2015), *como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), em parceria com Ana Martins Marques, e *Teoria do hotel* (2018); obras nas quais o abalo da noção convencional de casa liga-se fortemente ao problema da migração.

Se a casa é o centro geográfico a partir do qual os caminhos se abrem e a cidade se oferece, frequentemente a vivência do migrante altera a percepção desse “*chez soi*” e enfraquece sua oposição aos espaços públicos, abertos, compartilhados. Vivendo em regime temporário, mudando de endereço, dominando de modo precário a cidade e seus códigos, o migrante sente muitas vezes a casa se reduzir à dimensão da roupa (forma mais elementar de abrigo) e

do corpo, transformando-se em casca, espaço físsil, fóssil, elástico, pouso precário em meio às rotas de fuga, ao caos de línguas e regras em terra estranha.

Assim, na produção recente do autor, buscar-se-ão sinais de uma “poética migrante”, na qual o desenraizamento faz a casa viajar.

Casa, logos paterno, lições de partir

Em nota introdutória ao livro *A casa elástica*, de 2015, o poeta e crítico Júlio Castañon Guimarães considera a sucessão de endereços mencionados ao longo do livro um índice de corrosão da ideia de casa, como se as casas só pudessem ser definidas “pela compilação, pelo acúmulo, ou seja, justamente por aquilo que poderia resultar em seu esboroamento” (Guimarães, 2015, p. 9).

Já Pádua Fernandes conecta de modo explícito a transformação do sentir-se em casa à experiência da migração:

Poucas vezes a experiência do corpo migrante e sua passagem (seja no Brasil, seja no exterior) foi expressa com tanta intensidade na poesia brasileira quanto nesse livro. [...] Trata-se quase de pedir que o corpo migrante seja a própria casa, a despeito de fronteiras e nacionalidades (Fernandes, 2016, s.p.).

O próprio Eduardo Jorge, em nota ao fim do volume, explica que o livro “resulta de experiências de viagens e de mudanças em distintas cidades brasileiras (algumas em Fortaleza – Ceará, e Belo Horizonte – Minas gerais, outras em São Paulo e Ibiúna), além de Paris (França), Budapest e Szeged (Hungria)” (Jorge, 2015, p. 97).

Vale dizer que, embora constitua o centro de gravidade dos derradeiros livros do autor, o problema da moradia provisória também aparece em sua obra pregressa, podendo ser rastreado desde o livro de estreia, *São Pedro* (Jorge, 2004), em que o título remete, simultaneamente, também conforme nota explicativa ao final do volume, a um prédio em Fortaleza, ao apóstolo que edificou a igreja cristã sobre uma pedra e a um cacto alucinógeno, que oferece a seus usuários “as chaves do céu”. No entroncamento polissêmico do título, vemos então se cruzarem a ideia da fixidez (a pedra) e da viagem (alucinatória), tensão que permanecerá ativa na produção futura do autor. Embora formalmente esse livro de estreia divirja consideravelmente das obras que examinaremos aqui (sintaxe mais condensada, caráter mais onírico-abstrato, marcado por certa adesão ao vocabulário e aos motivos do neobarroco latino-americano) e as imagens de erosão da casa não se refiram nessa produção inicial a personagens humanos (é antes a arquitetura que é visada de um ponto de vista anímico) nem ao problema concreto da migração, elas pontuam o conjunto de poemas em passagens como: “moradores semelham abstrações [...] hóspedes recolhem-se nos mais estranhos lugares: na casca própria derme, o sentimento do baldio prossegue mesmo em ensaios de orações” (Jorge, 2004, p. 12), “transporte entre andares de corpos seguidores da inércia à embarcação sem rumo (*stultifera navis?*) ou: assumindo a moradia como destino temporário” (Jorge, 2004, p. 13), “escombros eram uma iniciação no prédio passeriforme” (Jorge, 2004, p. 24), “escoras inválidas: morar, habitar instantes, pousar a vista nos monturos, sentir saída permanecendo” (Jorge, 2004, p. 31).

Isso posto, voltemo-nos para *A casa elástica* a fim de especificar um pouco melhor as maneiras pela qual a experiência migrante altera a ideia de casa, fazendo com que ela perca justamente os traços que a caracterizam (a estabilidade e a duração, o endereço e a solidez), movendo-se e reduzindo-se às dimensões do corpo (ou menos que isso, à pele), à pequena área ocupada pelos sapatos, equiparando-se à paisagem ou à própria ideia de fuga ou viagem.

A casa elástica é uma obra composta de três livros menores (ou minisséries), a saber, *Dezessete metros quadrados* (2015), *A casa elástica* (2011) e *Peça para a casa* (2013). No primeiro deles, dois imigrantes dividem o espaço de modesta metragem: “eles zarparam, fugiram de seus pais, esgotaram vidas, as suas/ contraíram dívidas diversas// vivem estrangeiros em peça única” (Jorge, 2015, p. 15), e agora veem passar os dias dividindo sua única ração, “pão e rádio” (Jorge, 2015, p. 16). Nos poemas dessa minissérie inicial, chama a atenção o fato de que a condição do imigrante é qualificada: são escritores, poetas que almejam escrever sobre algo que escutam no

rádio, a história de um pugilista turco que vagueia com sua mãe por Hamburgo, sendo perseguido. À diferença desse *boxeur*, que ao final descobrimos ser uma personagem ficcional, extraída de um romance de John Le Carré, os poetas lutam com palavras, “não são pesos pesados” (Jorge, 2015, p. 17) e lembram um pouco *clowns*, personagens com falas mínimas e gestos repetidos, cacoetes, com um quê de chapliniano, de beckettiano, personagens cuja história se mistura a cenas de outros migrantes contando dinheiro, negociando com vizinhos, sofrendo de reminiscências. Exemplo:

ao entrar na peça,
um, ao entrar na
peça, repetiu, o gesto
de limpar com
quatro dedos o/ paletó tweed
enquanto o outro/ ao entrar na peça,
repetiu, ao entrar
na peça o som do
barulho dos sapatos.
uma janela, exclamou
e respondeu distraído,
uma janela. pensou
na palavra que
diria *luz, mais luz*
em alemão, mas
deixou ecoar apenas
essa palavra pela peça.
novamente, o som dos/ sapatos ao percorrer
dezessete metros
quadrados
e distraído, disse, *sim*,
é aqui. ao centro, um
limpava o paletó em cacoete
e outro caminhava
para lhe dar coerência (Jorge, 2015, p. 18).¹

A experiência do migrante se desdobra e multiplica: é a transmissão radiofônica, o poema que está sendo escrito pelos coabitantes do apartamento, um telefonema internacional para contar a história do pugilista turco, uma fotografia no poema final, evocando uma cena infantil com a família na praia. A condição do desenraizamento é enfrentada pela mediação (artística, na maior parte dos casos) dessa experiência migrante, que vira esquete, cena, transmissão radiofônica, foto, relato, poema, rascunho, esboço. Tal mediação vai atravessar o livro todo, frisando a teatralidade dos espaços íntimos. A esse respeito vale antecipar que, na última minissérie do livro, *Peça para a casa*, há cenas em que o quarto vira uma espécie de palco, onde uma voz canta ao microfone, acuada pelo medo da vizinhança.

Na minissérie seguinte, composta por três seções (“correspondência devolvida”, “onze endereços, quase a mesma morada” e “paseo de santa maria de la cabeza, s/n, correspondência incompleta”), os poemas se abrem um pouco mais para o espaço externo, atravessado por imagens de negatividade e catástrofe: “organismos em descontrole/ a paisagem da vizinhança em bomba” (Jorge, 2015, p. 30). Há um nítido contraste entre o ambiente interno da seção anterior (pequeno, branco, pobre e arrumado, espaço de pão e rádio, criação e estudo) e a vizinhança de bomba e choro (“ninguém é avarento para a ordem *chora!*”) dos poemas subsequentes, em que o exterior parece mais invasivo: “o quarto desmente o quarto [...] semáforos verdejam-vermelham ante o colchão”. Chamam a atenção aí muitas imagens

¹ A possível estranheza ligada à expressão na língua não nativa, o alemão, é possivelmente compensada por meio da familiaridade oferecida pela alusão a Goethe, cujas últimas palavras teriam sido “*Licht, mehr Licht*” (luz, mais luz). E talvez se possa pensar em Goethe também como emblema do poeta viajante a propósito do título “viagem à Itália”, poema de *como se fosse a casa (uma correspondência)*, de 2017.

religiosas (inri na garupa da bicicleta, o rosário, uma citação ao poema “Assis”, de Paul Celan, a mulher que varre como quem despacha pássaros, com o canto modulado a ave-marias), a forte vocação pictórica na descrição das cenas e ambientes e uma percepção da vizinhança como *paisagem sonora*,² formada pelo canto das pessoas trabalhando, pelo choro da criança cujo quarto dá para o estacionamento, pelo som das pessoas despertando. A porosidade do espaço íntimo ao ambiente externo é, como em outros momentos do livro, fortemente determinada pela precariedade material, flagrada em cenas de pessoas com pouco dinheiro negociando o aluguel, e pelo sol que entra por buracos no telhado, propiciando a fotossíntese na sala.

No entanto, desmanchando a concepção tradicional de casa (espaço fechado e protegido), tal porosidade é paradoxalmente vivida como uma condição de liberdade e conforto, num contexto em que o espaço doméstico traz sua carga de trauma, ligada amiúde a recordações de violência. A vida familiar se conecta por vezes à perda de sol, à inibição da dança, figurando em contrapartida a solidão enquanto espaço de liberdade.

Com relação a esse nexos entre casa, vida familiar e violência, ele aparece de modo inusitado já nos poemas da primeira parte, por exemplo:

crianças brincando o entorno, entrando, saindo da neblina
eles formam um rascunho de praia. seus corpos obsoletos evocam objetivas e outro tempo
de fotografia
embotamento e autodestruição pelo viés do pai, papel que
sempre negou e nega pelos passos – embora afirme-o pelo som dos sapatos (Jorge, 2015, p. 24,
grifo nosso).

Esse tempo assombrado pelo “viés do pai” retorna em outras passagens, nas quais o pai ressurge associado à enfermidade e ao autoritarismo, por exemplo, na seção *Onze endereços, quase a mesma morada*, o terceiro poema, “rua monsenhor furtado, 887”:

voltar é uma mescla de verbo e enfermidade [...] se um homem de meia-idade traz a água doce em um linfoma [...] [junto ao corpo do pai foi a vontade de se matar, mas não por falta de corda] havia outros endereços, cujos nomes lembram militares sem corpo, generais de botas batidas e, vez ou outra, padres (Jorge, 2015, p. 47).

A essa dimensão opressiva da casa paterna também se liga o *Leitmotif* do miolo de pão que, tendo sido a ração dos imigrantes em *Dezessete metros quadrados*, torna-se um marcador de caminhos em *A casa elástica*, numa possível evocação do conto de fadas *João e Maria*, em que as crianças são expulsas de sua casa pelo próprio pai e abandonadas na floresta com um pedaço de pão, cujas migalhas elas usam para não se perder.

A errância aqui se reveste, porém, de um valor ambíguo, pois tanto a evocação da casa familiar quanto a imaginação de uma possível volta nada têm de idílico. A esse respeito talvez valha lembrar as considerações do filósofo franco-magrebino Jacques Derrida sobre o *logos* paterno e as leis de hospitalidade. Tomando por modelo o exílio de Édipo em Colona, Derrida refere-se ao estrangeiro como parricida, aquele que demanda hospitalidade pondo em xeque a autoridade do *pater familias*:

O estrangeiro sacode o dogmatismo ameaçador do *logos* paterno. [...] Como se o estrangeiro devesse começar contestando a autoridade do chefe, do pai, do chefe de família, do ‘dono do lugar’, do poder da hospitalidade (Derrida e Dufourmantelle, 2003, p. 7).

Mais adiante no livro citado, Derrida frisa tanto a continuidade entre o hospedeiro e o pai de família (“a soberania do poder, a *potestas* e a possessão do hospedeiro continuam aquela do *pater familias*, do senhor da casa, do ‘dono do lugar’”) quanto o poder emancipador do hóspede, que liberta “senhor de seu lugar, seu poder, sua ipseidade” (Derrida e Dufourmantelle, 2003,

² Tomo o termo de empréstimo a R. Murray Schafer, sobretudo em *A afinação do mundo: a paisagem sonora* (2001). Ainda a esse respeito, apoiada em Schafer, Ecléa Bosi, refere-se às paisagens sonoras como um bem comum, espécie de arrimo da memória, a qual se sente de certo modo espoliada quando a expansão industrial desorganiza tal espaço sonoro compartilhado. Cito a autora: “Ao perdermos uma paisagem sonora sempre podemos evocá-la através de sons que subsistem com testemunhas que a viveram. Nós nos adaptamos longamente ao nosso meio, é preciso que algo dele permaneça para que reconheçamos nosso esforço e sejamos recompensados com estabilidade e equilíbrio. A vida do grupo se liga estreitamente à morfologia da cidade: esta ligação se desarticula quando a expansão industrial causa um grau intolerável de desenraizamento” (Bosi, 1983, p. 366).

p. 37 e p. 109, respectivamente). A concepção jurídica, condicional, do dever de hospitalidade (à qual Derrida oporá uma hospitalidade absoluta), que exige do hóspede que se identifique, diga seu nome, entre em um pacto e aja em reciprocidade, mantém esse dever sempre ligado à sombra da autoridade paterna, razão pela qual, ainda segundo o crítico, a hospitalidade pode ser constantemente pervertida, conduzindo à xenofobia. Voltaremos logo mais a esse ponto, bastando assinalar neste momento, a propósito das minisséries de *A casa elástica*, a ressonância positiva que a *perda* da casa assume em alguns momentos, e que se vincula à referida suspensão da autoridade paterna.

Ainda no tocante a esse livro, a segunda minissérie, conforme já se disse, tem poemas cujos títulos formam uma lista de sucessivos endereços, ressaltando a ideia de errância, de casas em fuga. Um exemplo do poema de abertura, “rua santa clara, 261”:

os caminhos internos ignorados dentro de um miolo de pão se distanciam de um percurso noturno pela estrada, sobretudo um trecho esburacado do canteiro, onde foi necessária uma marcha ré para corrigir um erro de rota. *xamã*, apelido do corpo que lida com as repetições, drena a energia dos cansados e adota atalhos espirituais. o corpo marcado ocupa silêncios, ela dança e ocupa a frente errada. eles não sabem que seu saber é tátil, embora seja apenas uma voz madrugada por experiência. o dia seguinte está na distância entre os buracos brancos do pedaço de pão e o balanço sonoro dos corpos que dormiam no veículo. mesmo aos mais atentos, a música está no corpo que treme (Jorge, 2015, p. 45).

Mais uma vez deparamos o motivo do pão, associado ao corpo xamânico, que dança fazendo do deslocamento, da dança e do tremor, sua morada.

No poema da seção final dessa segunda minissérie, imagens de doença, antes associadas à figura paterna, transferem-se à própria casa, que vira um corpo ferido e febril: “o buraco esquerdo no peito / é o resto da casa, / construção às avessas, feita de sono, medicamentos”. Essa casa doente, povoada de fantasmas, buracos e hematomas, é também embarcação (o poema se abre com a menção a um barqueiro, espécie de Caronte, mas também capataz de galé: “o barqueiro espera / o cartão de embarque, / Roma, apelido / para conjunto habitacional e, / em nariz adunco, / reproduz um ruído distante / de “mais forte, remem” / com desejos de migração / ou aventuras após a cura” (Jorge, 2015, p. 68).

Novamente, o que abala os fundamentos da morada é a vivência do perigo: “impossível dormir / sem antes desviar-se / do ferro retorcido, / [...] duas cabeças / sem sincronia gritam / as sobras de língua persa / da máxima enxadrista: *o rei está morto*. / para aqueles corpos / com marcas de unhas, / sorrisos e hematomas, / daria na mesma: *a casa caiu*” (Jorge, 2015, p. 69).

A terceira e última minissérie aprofunda essa figuração da casa em fuga, em viagem, a qual se desdobra em outras (casa-fantasma, casa-labirinto, casa-aeroporto), ao mesmo tempo que se reconecta às representações iniciais, revelando potencial cênico numa espécie de teatralidade deslocada. O pano de fundo, mais uma vez, são as relações tensas com os outros estrangeiros: “Escute o ritmo dos rios no encanamento. Nos assovios dos estrangeiros que escondem distraidamente sua língua para que você exponha a sua ou outra qualquer de empréstimo para mediar uma pergunta” (Jorge, 2015, p. 75).

Destaca-se também, entre outros, o motivo das malas, que entram em confronto com a casa, estabelecem o limite das posses (referência à personagem que adota o regulamento dos aeroportos e não leva em suas mudanças nada além de 64 quilos) e que não podem nem ser desfeitas (noutro poema, a personagem não consegue desfazer as malas, das quais retira apenas o fantasma dos objetos). Por meio das malas, a casa é equiparada a um dos mais clássicos “não lugares”, para lembrar Marc Augé (2008), o aeroporto, com o qual também não hesita em dar “lições de partir”.

A mobilidade do espaço doméstico parece então assumir, nesses poemas finais, seu ponto de paroxismo, como neste poema em que se passa do labirinto ao teatro e desse ao carrossel:

A casa se sonha um labirinto mesmo que exista em dezessete metros quadrados, mesmo que seja galpão, mesmo que não seja casa. A casa é um espaço cênico que também é espectadora. Uma vez que tudo está escuro, a casa é o olho. Ela observa e escuta o mínimo movimento, lê os sonhos pelo contato da planta dos pés com o piso. No escuro, a casa roda

lentamente. Peça para a casa ficar imóvel, pelo menos enquanto você estiver fragilmente exposto na hora do sono. A casa te vela. Peça para a casa parar enquanto você estiver imóvel. O acordo pode até ser: quando seus olhos se abrirem em corpo, a casa pode voltar a girar (Jorge, 2015, p. 77).

Essa mobilidade paradoxal dá à casa a vertigem do espaço exterior, que, no entanto, pode ser libertadora:

Você está fora do campo de conforto da casa sem sair de casa, sem devolver-lhe diariamente o corpo cansado. Sem valer-se dela como um espaço de preparação para o espaço exterior, porque ela agora é o espaço exterior. Como um animal incompleto, despido de cativo (Jorge, 2015, p. 79)

Por fim, tal vertigem do exterior, que salva do cativo, solta amarras, desata o habitante, faz a casa se tornar mais e mais abstrata e instável, convertendo-se em uma espécie de atmosfera; ela vira clima, correnteza, clarão. Cito novamente:

A massa acidentada da parede muda, ela ganha a inconstância de certas cidades com a meteorologia. A casa escorre em chuva aberto, ela escorre em torneiras, águas de permanência selvagem (Jorge, 2015, p. 83)

Ao se “meteorologizar”, a casa ainda deixa ver a memória de outras casas, casas de infância, que ressurgem a cada fresta aberta. Quanto mais se instabiliza, mais essa casa se torna um espaço acolhedor, aberto à memória, o que tem a ver com a fundação da casa paterna como espaço traumático, que a experiência do migrante reedita e desloca.

Desenraizamento amoroso e geográfico

Em *como se fosse a casa (uma correspondência)*, na companhia da poeta mineira Ana Martins Marques, Eduardo Jorge prossegue em sua investigação do espaço doméstico metamorfoseado. Como em *São Pedro*, o mote para os poemas do livro é também um edifício: o JK, em Belo Horizonte, projetado por Oscar Niemayer em 1952. Ali teria residido Ana Martins Marques, alugando o apartamento de Eduardo por determinado período, e os poemas reunidos no volume seriam fruto da correspondência trocada entre locador e locatária, conforme nota editorial na página 5.

Diferentemente do livro anterior, temos agora uma casa refeita a duas vozes, que se distinguem não apenas em termos estilísticos, como bem nota o poeta Ricardo Aleixo na orelha – destacando em Ana “o manejo da camada fônica” e a variedade na extensão das frases, e em Eduardo a “imageria algo desorbitada e o gosto pelas ousadas torções sintáticas” (Aleixo, 2017) –, mas também gráficos, já que os poemas de Ana são em azul sobre branco, e os de Eduardo, em branco sobre azul.

Ressaltado desde o “como se fosse” do título, o caráter hipotético da casa se evidencia na “correspondência” através da estranheza partilhada pelos interlocutores, ambos forasteiros, habitando em novo sítio, cada qual a sua maneira, “dançando / a mesma música / em dias diferentes”, conforme escreve Ana no poema inicial.

As diferenças entre ambos ficam ainda mais destacadas pelo eco de certos motivos, que aparecem nos versos de um e de outro, como perguntas e respostas do diálogo postal. Escreve Ana: “uma casa, uma membrana entre o corpo e a noite / um filtro para as formas do mundo / anteparo contra os golpes do dia, onde as vigas / se põem a cantar” (Jorge e Marques, 2017, p. 11, grifo nosso). E logo depois lemos em Eduardo: “o canto das vigas em cálculo e cálculo / é o ritmo do outro lado do mar” (Jorge e Marques, 2017, p. 14, grifo nosso). E prossegue a inquilina: “Escrever alguma coisa e dar-lhe / o meu nome / como num contrato de aluguel / são minhas as palavras de outros” (Jorge e Marques, 2017, p. 23, grifo nosso), secundada pelo locador “o nome em contrato soma / as contingências, estatística / de êxitos, casa, como se fosse” (Jorge e Marques, 2017, p. 25, grifo nosso).

De maneira semelhante, o motivo da leitura, que aparece nos poemas dela (ler o regulamento do prédio, ver os números do relógio do prédio em frente, decifrar os objetos da casa alheia, cujos duplos vivem alhures, na memória do amigo e senhorio), ressurgem nos dele, igualmente empenhado em ler a cidade estrangeira onde agora mora: “o leiteiro Roma 24 horas / anuncia falanges à dúzia: / Rômulo, Remo, por exemplo, / gritam: ‘leite de loba’ / ou ‘hora

da sopa', desço/ banhado, a colher de prata/ no bolso do roupão bordado" (Jorge; Marques, 2017, p. 15-16). Essa leitura da cidade e do espaço, das regras de convívio, da personalidade alheia inscrita nas fotos, nos objetos e em seus arranjos, torna-se também uma espécie de abrigo, um teto que protege da luz do mundo, como se vê no poema "Biblioteca Nacional", de Eduardo Jorge, onde a "sala de leitura" na qual se examinam fotografias recompõe em área protegida as agruras do deslocamento:

com o refrão dos grevistas
dentro do céu da cabeça
[...]
em celulose transformava
a mão em punho.
[...]
quanta espera naquela
tarde onde braços tísicos
passam páginas cruzam
fronteiras e um deles
está erguido *no céu da cabeça,*
na sala de leitura,
nas pupilas gastas
daqueles que talvez o vejam
empoeirado em fotografia (Jorge e Marques, 2017, p. 37-38).

As fronteiras cruzadas no papel de alguma forma retomam a estratégia de mediação artística do desenraizamento, já mencionada em *A casa elástica*, e a ideia da biblioteca como espaço público, aberto, que reconstela a intimidade (*o céu da cabeça*), recolhendo conflitos e deslocamentos (o gesto dos grevistas, a migração dos tísicos) e obstáculos (metonimicamente figurados pela alusão drummondiana às familiares "pupilas gastas" do poema da pedra). Isso talvez funcione como contraponto aos poemas do livro seguinte, *Teoria do hotel*, intitulados "Homens sem livros", objetos difíceis de acumular em moradias provisórias.

Ainda com relação às assimetrias entre as vozes que compõem a correspondência de *como se fosse a casa*, cumpre mencionar, nos poemas de Ana Martins Marques, quanto a experiência do desenraizamento está ligada à separação amorosa, conforme se pode ver em passagens como:

Nenhuma planta
no apartamento mobiliado
(a menos que as xícaras
comecem a florir)
a não ser a planta
dos pés
arrastando raízes
arrancadas à força
(mal sustentando
o peso morto do amor) (Jorge e Marques, 2017, p. 19-20).

(Entre tantas coisas
numa separação
é também uma língua
que se extingue) (Jorge e Marques, 2017, p. 23).

O lar aqui aparece sempre como limite, assíntota, aproximando o fim do amor e o fracasso das utopias, representadas pelo projeto arquitetônico de Oscar Niemayer: "morar no fracasso de um projeto / no futuro tal como ele era" (Jorge e Marques, 2017, p. 33). Ao desabrigo do amor e da utopia, nos poemas de Ana Martins Marques, a casa revela, como em Eduardo Jorge, seu potencial traumático. Todavia, se em Ana o desenraizamento amoroso é o principal impulso para o transtorno do *chez soi* – transtorno de certa forma incurável, já que talvez só para as crianças "exista a casa / absolutamente" (Jorge e

Marques, 2017, p. 20), sendo a renúncia a essa “casa absoluta” prova de amadurecimento e “condenação” a infinitos ajustes do corpo à arquitetura, do hóspede à despedida – a experiência específica da migração só é explicitamente mencionada em seu último poema:

[...]
 penso que só sabe da casa
 quem precisa atravessar
 rapidamente uma fronteira
 quem fez sua casa
 num país que não o quer
 aqueles a quem a casa segue como um cão
 penso que, como disse Jean Améry sobre a pátria,
 uma casa é aquilo de que menos se necessita (Jorge e Marques, 2017, p. 42).

Nesse poema, contudo, a migração, que à certa altura se converte em imagem da “casa relativa” – “minha casa é meu passaporte / minha casa é minha língua / estrangeira” (Jorge e Marques, 2017, p. 43) –, acaba de certo modo perdendo pregnância em meio à sucessão de metáforas que estabelecem equivalências entre a casa e objetos, partes do corpo, lembranças do que se perdeu etc.

Nos poemas de Eduardo Jorge, em contrapartida, a despeito da “imageria algo desorbitada” e dos jogos intertextuais, a experiência migrante atua como centro de imantação, polo gravitacional, contrapeso a todos os voos e desvios. E talvez o exemplo mais eloquente desse contrapeso seja o poema “(Paris: só se salva quem partiu)”, em que o exílio aparece como espaço de danação: só respira quem parte, “quem ficou desvia do ar / pesado onde mesmo / anjos arfam” (Jorge e Marques, 2017, p. 40).

O que de todo modo constitui a originalidade desse giro na reflexão sobre a casa provavelmente se deve ao complexo arranjo ficcional em que se estriba o diálogo entre poetas: nele, ressalta a figura do proprietário desterrado, em viagem, que é obrigado a ficar onde nem os anjos respiram e que, dessa posição desenraizada, responde ao desenraizamento da inquilina, numa espécie de desamparo compartilhado.

Da casa ao hotel

O título do terceiro livro sobre o qual nos debruçaremos aqui, *Teoria do hotel* (Jorge, 2018) dá continuidade ao pendor especulativo do livro anterior e revela, de saída, como bem observa no posfácio Eduardo Sterzi, o caráter ensaístico dos poemas nele reunidos, cuja reunião se apresenta como “teoria”. Sterzi enfatiza ainda, a propósito desses poemas, a distância entre “habitar” e “hospedar-se”, cogitando a experiência do hotel como confirmação da “estrangeirice” constitutiva da nossa humanidade, sinal de que estamos sempre “de passagem” e de que o apego à fixidez (e à segurança) da casa pode não passar de uma “ilusão xenófoba” (Sterzi, 2018, p. 83).

Dessa maneira, ainda segundo o crítico, a “teoria do hotel” seria, ao mesmo tempo, uma teoria da “inabitação intrínseca” e uma teoria do poema (não porque a linguagem seja, como queria Heidegger, a “morada do ser”, mas porque o poema nos “despeja” do uso ordinário das palavras, oferecendo-se como um abrigo de outro tipo, quarto, tenda ou marquise, por onde voltamos a ver o céu e a sentir o vento). Também uma “teoria do amor”, o que nos conecta ao livro anterior e à experiência de um “eros danificado” (Jorge, 2018, p. 53), em que o caráter provisório dos quartos de hotel se transfere também à experiência afetiva de seus moradores, o coração sempre à beira do *check out*.

Aqui também, como em *A casa elástica*, vários poemas compõem séries, indicadas pela repetição de títulos como o próprio “Teoria do hotel”, que aparece sete vezes, e “Homens sem livros”, com seis ocorrências, e chama a atenção a alternância entre poemas em versos e poemas em prosa, igualmente praticada em *A casa elástica*, contudo menos frequente em *como se fosse a casa*, onde predomina a estrutura em versos.

No terceiro poema intitulado “Teoria do hotel”, formado por uma série de definições, espécie de verbete enciclopédico ou exercício de etimologia que, na pista de Benveniste

(também seguida por Derrida no texto já citado sobre a hospitalidade), relaciona hotel a hospital, hospício, hospitalidade, mas também a hostilidade e hóstia, aos inimigos, ditos hostis, e às hóstias, suas vítimas (em latim, hóstia é a vítima oferecida em sacrifício).

Nesse poema, cuja exploração etimológica revela toda a ambiguidade inerente às leis de hospitalidade, lemos a certa altura a definição do hotel como “O contrário da casa” (Jorge, 2018, p. 19), o que talvez possa ser tomado como modulação do *logos* paterno, já que o hotel também pode ser compreendido como uma habitação sem dono único, sem chefe, a qual não está ordenada segundo os limites estritos da casa de família, donde a sua impessoalidade, mas que também pode se tornar opressiva, quando aliada a instâncias do poder suprafamiliar, como a polícia.³ Não por acaso o poema se encerra referindo-se às “*bárbaras leis da hospitalidade*” (grifo nosso).

Ainda em continuidade aos livros anteriores, ressalta muitas vezes aqui a condição do artista migrante, referida de modo explícito no poema “Marco zero: 1900”, em que aparecem artistas estrangeiros estabelecidos em Paris ao longo do século XX (Sá-Carneiro, Severo Sarduy, Cesar Vallejo, Julio Cortázar), mas também em poemas sobre residências artísticas – “O quarto-atelier e a casa ao avesso fazem parte da mesma peça: a física do sono” (Jorge, 2018, p. 20) –, nas inúmeras referências à fotografia e à curiosa personagem de Curtis Putralk, pseudônimo da artista plástica chilena Viviana Mendez Moya, autora da foto de contracapa do livro (e de outra, no miolo),⁴ que aparece como personagem em dois poemas do livro, “As cartas de Curtis Putralk” e “Uma escola de faquires para noites em Paris”. A propósito desse segundo poema, sobre um hotel-escola para faquires, o Curtis Hotel, vale dizer que a figura do faquir, artista da fome, dá novas dimensões à representação do migrante na poesia de Eduardo Jorge, sempre às voltas com a privação e a precariedade que, não obstante, fornecem ao artista não apenas a circunstância, mas a própria matéria para criação.

Privação e precariedade também aparecem na caracterização do hóspede como mártir das pulgas e percevejos, na preocupação reiterada com a falta de dinheiro – “não se gasta duas vezes o mesmo dólar”, conforme se lê em “Heráclito na América” (p. 27) – e na associação com os *sans papiers*, “corações sem-papéis”, com “seus dias impensáveis e centavos contados” (Jorge, 2018, p. 17).

No entanto, o que mais chama a atenção em *Teoria do Hotel* – além do maior investimento no jogo intertextual e metalinguístico, que sobredetermina a experiência do hóspede fazendo o próprio poema se converter em quarto de hotel “por um mimetismo barato ou luxuoso” (Jorge, 2018, p. 80) – é mesmo a exploração da ambiguidade inerente à condição migrante, que conduz da hospitalidade à hostilidade, do pai à polícia, do abrigo à barbárie. Ela talvez seja mais evidente nas referências clássicas às figuras de Édipo, mendigo, cego e banido – “portou o pé esquerdo de Édipo, inchado de ficar suspenso e depois partiu para o mundo: uma viagem. Não qualquer viagem. Havia uma floresta nessa longa viagem” (p. 37) –, e Antígona, que enterra o irmão Polínice contra as ordens do tirano Creonte – ver “Heráclito na América” (Jorge, 2018, p. 26-27) –, mas também na surpreendente menção aos parasitas (pulgas e percevejos) que infestam o hóspede tentando trilhar “em vão, os caminhos do / coração” (Jorge, 2018, p. 42).

O parasitismo desponta então como mais uma perversão das leis da hospitalidade que, ainda segundo Sterzi, no texto de posfácio, funciona como modelo das manobras inter ou transtextuais realizadas por Eduardo Jorge, o qual se abre a outros artistas e obras como quem se deixa infestar.

No entanto, mesmo aquém da infestação no plano metalinguístico, o hóspede tornado pasto de pulgas mantém com elas uma relação metonímica, podendo ele também ser visto como parasita segundo as leis da hospitalidade condicional, como nos adverte Derrida:

³ Possibilidade mencionada por Derrida: “como a situação do carteiro ou de um agente postal que, diante de quem é ou parece suspeito de criminalidade, aceitasse abrir a correspondência, entregasse a correspondência à polícia; ou ainda, para falar mais de perto da hospitalidade, a situação (aliás clássica e corrente) de um dono de hotel trabalhando para a polícia” (Derrida e Dufourmantelle, 2003, p. 57).

⁴ Ambas as fotos mostram camisas com marcas de queimado produzidas por um ferro de passar e fazem parte da exposição “*Poser son temps*”, de 2017, sobre a qual Eduardo Jorge escreveu (Jorge, 2017). No contexto do livro, a imagem parece evocar tensões (vestir-se/abrigar-se × queimar(se); disciplina × cólera; atenção × distração) que estão também presentes de alguma maneira nos poemas.

[...] é preciso submeter a hospitalidade, a acolhida, as boas-vindas, a uma jurisdição estrita e limitativa. Nenhum que chega é recebido como hóspede se ele não se beneficia do direito à hospitalidade, ou do direito ao asilo, etc. Sem esse direito ele só pode introduzir-se em ‘minha casa’ de hospedeiro, no *chez-soi* do hospedeiro (*host*), como parasita, hóspede abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção (Derrida e Dufourmantelle, 2003, p. 53).

Diante dessa restrição das leis da hospitalidade, ancoradas na ideia de dever e de quitação, Derrida advoga em favor do imperativo de uma hospitalidade absoluta, incondicional:

Digamos sim ao que chega, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer que que chega seja ou não cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, masculino ou feminino” (Derrida e Dufourmantelle, 2003, p. 69).

Assim, ao investir em uma poética da errância – “no poema os erros são decisões” (p. 21) – e na imagem do artista que se deixa infestar totalmente, Eduardo Jorge parece se insurgir contra a distinção entre hóspede e parasita que está na base da barbárie inerente às leis da hospitalidade.

Porta da casa, serventia do mundo

Haveria ainda muitas outras coisas a observar na obra recente de Eduardo Jorge. Não obstante, após esse breve percurso ao longo de seus três últimos livros, vimos como nela o espaço doméstico pode, paradoxalmente, tornar-se tanto mais acolhedor à medida que se abala e dissipa, oferecendo ao mesmo tempo um testemunho da experiência insegura do migrante, real ou imaginado.

Sem idealização da moradia precária, vimos também como essa casa móvel, muitas vezes reduzida ao corpo, pode assumir ainda uma função emancipatória em face da perversão da hospitalidade, embridada pelo *logos* paterno ou submetida à autoridade do Estado e da polícia.

Com relação a esse último ponto, talvez pudéssemos encerrar dizendo que esses poemas retomam em alguma medida a figura dos loucos na *Stultifera navis* bem descrita por Michel Foucault em sua *História da loucura na Idade Clássica* (1978) e apropriada por Eduardo Jorge em *São Pedro*, seu livro de estreia. Todavia, a vertigem que uma tal poesia introduz no espaço íntimo da casa converte o migrante não propriamente em “prisioneiro da passagem”, como em Foucault, mas em mochileiro do mundo, viajante alforriado do que pode restar de cárcere no lar e de grilhão no amor.

Referências

- ALEIXO, Ricardo (2017). Orelha. In: JORGE, Eduardo; MARQUES, Ana Martins. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário.
- AUGÉ, Marc (2008). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 7. ed. São Paulo: Papirus.
- BACHELARD, Gaston (1989). A dialética do exterior e do interior. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BONVICINO, Régis (1999). *Céu-eclipse: poema-ideia*. São Paulo: 34.
- BOSI, Ecléa (1983). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta.
- FERNANDES, Pádua (2016). Poesia e tremor III: treme o corpo em fuga, ou A casa elástica de Eduardo Jorge. In: FERNANDES, Pádua. *O palco e o mundo*. Blog pessoal, São Paulo, 13 ago. Disponível em: <https://bit.ly/2l3k1Kx>. Acesso em: 29 jul. 2018.
- FOUCAULT, Michel (1978). *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.

- GUIMARÃES, Júlio Castañon (2015). Nota breve. In: JORGE, Eduardo. *A casa elástica*. São Paulo: Lumme.
- JORGE, Eduardo (2004). *São Pedro*. Fortaleza: Edição do autor.
- JORGE, Eduardo (2015). *A casa elástica*. São Paulo: Lumme.
- JORGE, Eduardo (2017). La fée du fer à repasser. Curtis Putralk (Viviana Méndez Moya). Site da artista. Paris, 15 mar. Disponível em: <http://curtisputralk.com/?p=883>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- JORGE, Eduardo (2018). *Teoria do hotel*. São Paulo: Demônio Negro.
- JORGE, Eduardo; MARQUES, Ana Martins (2017). *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário.
- SCHAFFER, R. Murray (2001). *A afinação do mundo: a paisagem sonora*. São Paulo. Ed. da Unesp.
- STERZI, Eduardo (2018). Pós-fácio. In: JORGE, Eduardo. *Teoria do hotel*. São Paulo: Demônio Negro.
- WEINTRAUB, Fabio (2013). *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em <https://bit.ly/2kJe1qs>. Acesso em: 5 fev. 2019.
- WEINTRAUB, Fabio (2018). À sombra dos mourões. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 1.376, jan./fev.