

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/775>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2017 by Centro Universitário Campos de Andrade. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A DISSOLUÇÃO DO UM NA POESIA DE LEONARDO GANDOLFI

ANA MARIA VASCONCELOS MARTINS DE CASTRO (Doutoranda)
Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP
Campinas, São Paulo, Brasil
(anamvmc@gmail.com)

RESUMO: Segundo livro do poeta carioca Leonardo Gandolfi, *A morte de Tony Bennett* é dividido em duas partes a princípio bastante distintas: a primeira, “Espiões em apuros”, guarda uma atmosfera de histórias de detetive com pontos de vista cambiantes; já a segunda, “– Todas as minhas coisas são tuas”, entra (traidoramente) no campo do autobiográfico e dos afetos do autor. No entanto, partindo da leitura do verso de Manuel Bandeira que figura como epígrafe do livro, este artigo propõe uma leitura dos poemas em que a aparente desarticulação das duas metades do livro camufla elementos convergentes em direção à dissolução da imagem do Um (movimento presente desde o título da obra) na poética de Gandolfi e na sua leitura do tempo presente.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Morte do autor. Tempo.

Artigo recebido em 23 out. 2017.
Aceito em 15 nov. 2017.

THE DISSOLUTION OF THE ONE IN LEONARDO GANDOLFI'S POETRY

ABSTRACT: Brazilian poet Leonardo Gandolfi's second book, *A morte de Tony Bennett*, is divided in two very different parts: the first one, "Espões em apuros", shows many inconclusive points of view that resemble detective stories; the second one, "– Todas as minhas coisas são tuas", is (treacherously) autobiographic and has its centre in the author's affection field. Starting from the reading of Manuel Bandeira's verse, which is introduced in the book as its epigraph, this article intends to read the poems of both parts, despite their apparent dissemblance, as elements converging towards to the dissolution of the imagery of the One (a major movement present ever since the book's title) in Gandolfi's poetry and in his view of the present time.

Keywords: Contemporary poetry. Death of the author. Time.

DIGA TRINTA E TRÊS

Em algum lugar, um médico examina um paciente. "– Diga trinta e três", diz o médico. *Apud* Manuel Bandeira, *apud* Leonardo Gandolfi: esta é a epígrafe de seu segundo livro, *A morte de Tony Bennett*. "– Repita", incita o tal médico. E o paciente repete, e Bandeira, e Gandolfi, e nós. Através de números, escolha significativamente (a princípio) não poética. "– Repita [para que eu possa encontrar uma doença *atrás* do que você diz e *enquanto* você me diz]". E repetimos até que tal coisa como uma origem se perca e se dissolva no grosso escuro do texto, de que nos fala Agamben (2009), de onde não sabemos que mãos nem que bocas. E nesse ciclo, sem começo nem fim, também se dá a perda do sentido primeiro do que se diz para que surja uma função: perscrutar um sintoma, checar um órgão vital, conferir a vida em si mesma.

"– Diga trinta e três" é um atravessamento poético cuja superfície intencionalmente prosaica quer tocar um sintoma. Ou ainda: quer fazer passar este sintoma, denunciá-lo. Mas só pode fazê-lo nessa distância entre o que diz e o que de fato entrega, a mão e a boca tão distantes entre si quanto de fato

inevitavelmente presas ao mesmo corpo, partilhando o mesmo gesto, a mesma intenção. Enquanto a palavra poética nos corta e usa nossos corpos para se dizer, acusa dentro de todos os nossos corpos o grão da mesma doença que compartilhamos.

Dizer “trinta e três” é um mecanismo operacional, um teste em duas etapas, um alheamento intencional de sentido para que uma doença possa ser identificada. O que está em jogo num enunciado tão ordinário é exatamente uma questão, em último grau, de vida ou morte. *Repetir*, gesto automatizado(r) por excelência, é aqui varrido de qualquer banalidade para servir de teste terrível e precioso: a minha morte está próxima?

O médico, portanto, necessariamente deve se extraviar do sentido da fala do outro e prestar atenção não no que está sendo dito – irrelevante a não ser na forma, marcada de sons delatores de problemas respiratórios –, mas no que está se passando neste lugar outro – vital – ao qual não tem acesso senão por uma comunicação oblíqua. Manuel Bandeira (1998) não está, afinal, checando a iminência da morte em seu “Pneumotórax”? Sofrendo a irreversibilidade do tempo (“A vida inteira que podia ter sido e que não foi”) e o seu desperdício (“Tosse, tosse, tosse”)? E não está tentando enfim curar isto de algum modo, seja com um belo tango argentino ou qualquer outro presente para o coração?

Uma epígrafe é uma pedra fundadora. Uma das primeiras, junto com o título e talvez alguma dedicatória, a levantar a construção do texto para o leitor. A pedra fundadora de *A morte de Tony Bennett* é pequena e devastadora. A boca a pronuncia rápido, mas a mão que a entrega é demorada e grave. O médico diz: repita. E o paciente o faz. E Bandeira o faz. E Gandolfi o faz, avisando que ali está um mote, um modelo exemplar, um caminho a ser seguido. E nós o percorreremos.

A MORTE DO UM

Leonardo Gandolfi caminha na direção flagrante da dissolução daquilo que deteria uma palavra de autoridade sobre os próprios escritos – um *autor*. Seu livro de poemas, *A morte de Tony Bennett*, é uma concentração de estratégias para apontar para a morte do original e do aurático. E a primeira estratégia é exatamente o título: a negação da unidade. “Repita”, diz a epígrafe. “Não há origem”, diz o título. A poesia é desde antes, e nos perpassa.

Todo o investimento da primeira parte do livro, “Espião em apuros”, se dá no sentido de retirar o *um* e instaurar a desarticulação, o não-lugar, a multiplicação do *olho que olha*. Sobre a recusa de individuação do ponto de vista, Ismar Tirelli Neto, em comunicação proferida em 2012, no evento “Panorama Parcialíssimo da Nova Poesia Carioca”, afirmou:

[em “Espões em apuros”] repisa-se constantemente a pouca ou nenhuma diferença existente entre as funções de *perseguidor* e *perseguido*, *torturador* e *torturado*, *culpado* e *inocente*. Sabe-se que algum crime, alguma impropriedade grave ocorreu ou está por ocorrer; mas seu “autor” é sempre cambiante, figura de contornos dúbios capaz de abarcar todos os personagens apresentados. (TIRELLI NETO, 2012)

Essa *figura cambiante* que comporta em si todos os pontos de vista é como um vislumbre da silhueta do atrás-do-texto, desse impessoal desde onde ele nasce. Tirelli Neto diz ainda que: “O verdadeiro mistério – quem é *eu*? quem é o *outro*? – não é passível de ser decomposto em pistas”. Talvez porque não haja tal coisa como um eu e um outro em “Espões em apuros”, mas uma dança entrópica que por vezes se organiza em algo fracamente uno – um lampejo – para em seguida voltar a se desarticular no caldo nutritivo do caos.

Ainda com Ismar Tirelli Neto, concordamos que Leonardo Gandolfi gradativamente envenena a noção de autor. Mas essa noção já vem sendo envenenada há muito. O *um* é esta maçã de um pretume malcheiroso, embora ainda alvo a ser atacado. Então este pode ser mais um gesto continuado de Gandolfi (*trinta e três*): repetir o lançar da flecha em direção à maçã (podre), que começa desde o fora-anterior de *A morte de Tony Bennett* e o perpassa.

A MORTE DO AUTOR

No *Íon* de Platão (1981), lemos que é desde o meio que a poesia se realiza, sendo a musa grega aquilo que antecede e inspira o poeta. O poeta, para Platão, não se vale da técnica, mas do que ele vai chamar de um fora-de-si para fazer os poemas. Esse fora-de-si seria a inspiração da musa, e o poeta nada mais seria do que intérprete dos deuses (por conseguinte, o rapsodo seria também tomado por um fora-de-si, um mediador entre o poeta e o espectador – a musa criaria, assim, uma série de entusiasmos numa corrente invisível).

Nem no *Íon* nem na teoria de Barthes a figura do um original é possível. Para Barthes (1988), o autor vai se perdendo para a própria escrita, que é, portanto, realizada desde um neutro anterior. Não há um eu que cria a poesia e, portanto, havendo esse *fora*, esse *antes* que perpassa o autor e chega ao papel, não pode haver uma figura de autoridade que dê conta do que vai escrito.

Giorgio Agamben, por sua vez, comenta que o autor, vagando na *borda inexpressiva* do texto, espreita-o: ao mesmo tempo em que pertence a ele, já é, em certa medida, um *outro*, apartado. É, de certa forma, uma fissura entre a linha escrita e o mundo. A borda é inexpressiva na medida em que calça e veste o branco do papel, a sua porção de silêncio, de não-escrito, mas note-se que ela não é totalmente descolada do texto: a borda é ainda o papel. E, de certa

maneira, a borda é esse lugar onde o texto respira. “O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto” (2007, p. 58), diz Agamben (sobre as ideias de Foucault).

Partindo para outro conceito em Agamben, diz ele que *gesto* é aquilo que continua inexpresso em cada ato de expressão: “O autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Quer dizer, o gesto é sempre duplo, dá a ver o objeto enquanto borra sua face visível. (É o vão que ao mesmo tempo separa e une a boca que fala e a mão que entrega). O autor não é a autoridade do texto, mas mora no gesto que o torna possível e que, ao mesmo tempo, executa um efeito de miopia do qual não se pode escapar. Há, portanto, entre a poesia e a sua borda, um jogo paradoxal de tremulações entre o dito e o não pronunciável, o realizado e o irrealizável, a zona clara e o que não se pode focalizar.

Se é desde um anterior informe que se fala, para que algo se faça palpável é também preciso que este passe por um corpo (forçosamente equívoco e ao mesmo tempo necessariamente aparente). Deleuze, em *A literatura e a vida*, sobre o fato de o indefinido ser erradamente tratado com uma máscara pronominal pessoal ou possessiva, afirmará: “[...] ‘bate-se numa criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’”. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal [...]” (DELEUZE, 1997, p. 13). Se é do impessoal que emerge a força vital que perpassa (e ultrapassa) as pessoas, e não o oposto, é este corpo palpável que ao mesmo tempo possibilita o dito e tangencia o indizível (não voltamos aqui para a pedrinha de Bandeira, exigindo uma forma *baixa* enquanto *outra coisa* é investigada?).

TODAS AS PEDRAS NO MEU BOLSO SÃO (AS) TUAS

Então é dito que não há tal coisa como um autor. Mas sempre e ainda há o texto, e neste falamos sobre Leonardo Gandolfi e seu livro de poemas *A morte de Tony Bennett*, que se divide em duas partes: “Espião em apuros”, já brevemente comentada (e desencadeadora da digressão à guisa de alguma teoria), e “– Todas as minhas coisas são tuas”.

Esta segunda, surgida já na forma de uma fala (como a epígrafe de Bandeira), parece mesmo pedir a nossa atenção para nos oferecer algo: – *Toma*. Mas este algo traidoramente nos é entregue em outra direção que não a que vemos. É um gesto executado enviesadamente. Abaixo da bonita frase, num primeiro momento percebida como doação, encontramos uma *outra coisa*, que nos é entregue sob o terraço da linguagem. Fernando Pessoa nos explica bem esse mecanismo:

Tudo o que sonho ou passo
O que me falha ou finda,
Ê como que um terraço
Sobre outra coisa ainda
Essa coisa é que é linda
(PESSOA, 2012, p. 59)

A *coisa linda* que a segunda parte do livro de Gandolfi nos entrega é, na verdade, uma aresta. Difícil de ser aceita, mas não é sequer o caso de se devolver o presente: tal gesto é um *flagrante*, não um *oferecimento*, como pensávamos. Ou seja: não houve presente. Há, isto sim, uma acusação radical de que estão conosco e fazem parte de nós *as mesmas coisas* que o poeta traz em si – o que, em último grau, aponta para uma despersonalização, para uma desindividuação, para, novamente, *a morte do um*.

A *coisa linda* subjacente à ambígua enunciação “– Todas as minhas coisas são tuas” é um enunciado incriminatório. É um dedo que aponta longamente para as pedras nos (nossos) bolsos de que fala Gandolfi em seu poema “Cronologia”, o primeiro desta segunda parte do livro:

Pois se houve bem ou mal do qual fiz parte
foi o de ver que as pedras que tenho no bolso
também estão no bolso daqueles que não
abraçei nem dei a mão. Nossa canção
embora solitária e cheia de paz
é uma só canção e, cante o que cantar,
ouviremos apenas os ruídos deste
que tem sido apesar de tudo o nosso tempo.
(GANDOLFI, 2010, p. 47)

Dizer uma coisa é fazer atravessar outra, na busca de um sintoma comum. A zona clara do texto acusa o escuro compartilhado, uma névoa grossa, irrespirável e sentida. Leonardo Gandolfi nos entrega algo que não estamos ganhando de presente, mas que já possuímos em consonância: “– Todas as minhas coisas são tuas” não é um gesto de entrega, portanto, pelo menos não apenas, nem principalmente. É um flagrante. Neste sentido, uma sutil continuação da primeira parte do livro, onde há perseguições quase cinematográficas, um clima policial de montagem e dissolução de enigmas. Esta segunda, diferente que seja da primeira, mostra-se, na verdade, dela uma pertinente continuação.

O poeta aponta para os próprios bolsos: há pedras. E se todas as coisas dele são nossas, é claro que se agora mesmo eu deslizar as mãos pelas fendas

laterais da minha calça, *sem espanto* (PUCHEU, 2012), encontrarei, afinal, pedras. As pedras, as mesmas. Não porque ele as tenha me cedido, mas porque ele já me sabia com elas precisamente aqui. Sabia a todos nós: nossa canção é uma só canção. O poeta não cria as pedras, nem as cede, ele as (nos) *flagra*. Porque as pedras são desde antes dele, e o atravessam para colher em nós os efeitos de nos enxergarmos ali, no poema.

Quando o poeta diz que vê as mesmas pedras nos bolsos de quem *não gosta*, daqueles que não abraçou ou deu a mão, avisa conclusivamente que este tempo, ou este *lugar*, é compartilhado não necessariamente pelos seus, mas também por quem não lhe diz respeito. O contemporâneo abrange a janela amiga e a inimiga indistintamente e, portanto, tenho com as duas uma relação nascida desde antes de minhas escolhas. Leonardo Gandolfi está evocando a nossa atenção para um tapete comum de investimentos que nos atravessa, e não para um clube de afetos eleitos. Ele diz: sou produto da mesma matéria escura que produz aqueles de quem gosto, e aqueles de quem nem gosto tanto assim, e aqueles que detesto, e ainda aqueles que nem me sabem. E é desde esse escuro comum que a sua poesia se produz.

Há uma redução de voltagem para que se possa flagrar, quase desencantadamente, que o que pesa sobre o poeta pesa também sobre todos – e mesmo sobre aqueles aos quais *não deu a mão*. A canção é a mesma, ele constata. Por solitária que seja, é a mesma. Afinal, *apesar de tudo*, somos atravessamentos deste que tem sido o nosso (mesmo) tempo – e aqui “tem sido” apenas reforça a atmosfera de constatação desencantada, como um aviso de sobranceiras contraídas.

Então que *outra coisa linda* haverá por trás da desarticulação aparente no terraço de *A morte de Tony Bennett*? Afinal a primeira parte traz um clima de detetive e a segunda entra francamente no domínio dos afetos. Ora, não é senão falsa a oposição entre o rosto traidoramente biográfico de “– Todas as minhas coisas são tuas” e a face desfigurada pela miríade de pontos de vista investidos do clima policialesco da seção anterior.

A tal desarticulação aparente em uníssono devolve para o leitor um só fundo produtivo de onde emergem as duas partes: o caráter problemático e necessariamente incômodo do nosso tempo. As arestas da vida. A fatalidade das coisas. O morno do motor que, lento e constante, não para. Enfim, a falência da linguagem.

Ainda com Ismar Tirelli Neto, concordamos que:

[...] Gandolfi já esteja, a esta altura, convencido da indivisibilidade do mistério, mas deixa-se motivar ainda por alguma sanha investigativa. Será, então, com o pessimismo de quem sabe que a linguagem é uma fonte ininterrupta de mal-entendidos que o eu lírico transitará pelo espaço urbano e o espaço doméstico,

tentando apenas manter a calma e estabelecendo, por vezes, relações estouvadas entre coisas díspares [...] (TIRELLI NETO, 2012)

Apesar de certo desencanto, o motor continua a impulsionar algum movimento, e no caso de *A morte de Tony Bennett* o eu poético investe-se num recolhimento dos cacos de subjetividade estilhaçada e de impotência da linguagem. Não para restaurar um vaso anterior – mesmo porque a *loija não pode mais ser vaso*, como nos avisou sintomaticamente Álvaro de Campos: “A minha alma partiu-se como um vaso vazio. / Caiu pela escada excessivamente abaixo. / Caiu das mãos da criada, descuidada. / Caiu, e eu fiz-me em mais pedaços do que havia loja no vaso.” (PESSOA, 2012, p. 151), com o que concordará Gandolfi: “o todo está contido nas partes, as partes / não refletem o todo” (2010, p. 32) –, mas para ver-se, reconhecer-se, ainda que na falibilidade da nossa dispersão esgarçada.

Ouvimos ainda na fala de Tirelli Neto que o poeta experimenta o sabor amargo de uma “terrível equivalência entre todos os momentos humanos” (2012). Voltamos à imagem das pedras. Um feixe de ondas sonoras no mesmo registro atravessa o indiferenciado da vida: o que me atravessa, atravessa a ele e a você. Todos nós com as mesmas pedras nos bolsos. A equivalência profunda é também o que dá liga às duas partes de *A morte de Tony Bennett* e faz o enlace dos distintos corpos poéticos. A crise da subjetividade se impõe também na primeira parte do livro, e o gesto incriminatório mora também na segunda – mesclam-se aí o tom mais pessoal do final com os ares detetivescos do sujeito plurívoco e jamais localizado do começo. Também esta cisão é permeável e atravessada por um só e mesmo fundo. Todas as minhas coisas, afinal, são tuas.

A MESMA CANÇÃO, O MESMO TEMPO

Continuemos a percorrer a segunda parte do livro. No poema homônimo (embora trazendo já um grau mínimo mas significativo de deslocamento, a ausência do travessão em “Todas as minhas coisas são tuas” e a indicação entre parênteses “segundo Burt Bacharach”), lemos: “Quando fiz *Do you know the way / to San José* preparei algumas variantes / que acabaram ficando de fora da versão final / gravada em 1968 por Dione Warwick”. O poeta se veste de Bacharach para, num duplo esforço, através da *sua* garganta, emitir a voz que *seria a do outro* e proferir também no discurso o caleidoscópio de variantes do já dissolvido *um*.

Alberto Pucheu já nos avisava, em *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi*, sobre o assolamento de referências encontradas (ou melhor, *encontráveis*) no livro:

Passeando pelo livro *A morte de Tony Bennett*, podem ser encontradas referências diretas ou indiretas a Manuel Bandeira, Dashiell Hammet, Khalil Gibran, Boileau, Leo Huberman, Beatles, Bíblia, Luluzinha, Mônica, Walt Disney, Mickey, Pluto, Tony Bennett, Roberto Carlos, Jaime Gil Biedma, Edgar Allan Poe, Erasmo Carlos, Carlos Drummond de Andrade, Orson Welles, Odair José, Agatha Christie, Joseph Brodsky, Isabel Allende, Guilherme Tell, Françoise Sagan, W.H. Auden, Augusto de Campos, Sebastião Uchôa Leite, Debret, Rugendas, Prokofiev, John Wayne, Jacques Tati, Burt Barcharach, Dione Warwick, Montale, Hegel, Luis Rogelio Nogueras, Lord Byron, Bob Dylan, Rod Steward, Kristian Bala, Zé Ramalho, Gilberto Gil, Big Boy, Sergio Endrigo, Carlos Alexandre, à literatura russa, aos romances baratos, a um livro medieval de bruxaria, e quem mais e o quê mais o leitor for capaz de descobrir. (PUCHEU, 2014, p. 47)

A longa citação é pertinente *apesar de e exatamente por* demonstrar até no próprio volume a dimensão do campo, vasto e variado, de intertextos de que Gandolfi se utiliza. Não está nas pretensões deste ensaio percorrer ou elencar o seu feixe de citações, mas sim atravessá-lo para tentar propor uma correlação entre a radicalidade desta polifonia e o óbvio intuito de se executar *a morte do um*. Como se o eu lírico se vestisse de diferentes máscaras para se dissolver de vez, procedendo, como descreve Roberto Corrêa dos Santos (1989), em direção à nudez que o texto exige daqueles que gravitam em torno dele. O gesto duplo e unívoco de despir-se do eu ao se (in)vestir de outros.

Se o volume das outras vozes chamadas ao texto é imensurável, também é assustador e desmedido o mar de camadas de tempo que se acumulam sobre o poeta, afogando-o. A espessura do tempo é um dos seus temas obsessivos, talvez justamente por representar a matéria desde onde ele é/foi feito, vendo ali a sua potência aterradora.

Em “Guilherme Tell” (p. 74), vemos essa obsessão do eu lírico com o tempo na sua distensão e inexorabilidade. Quando afirma “A ordem incestuosa dos dias”, o poeta se mostra *adoecido de tempo*, acachapado por algo que não é, do seu ponto de vista, aceitável – um *incesto* –, acusando a natureza da sucessão temporal como uma verdadeira agressão, uma confusão da qual não queria fazer parte. Também o poema faz referência a uma condensação máxima de possibilidades: uma vida inteira num instante. Num acidente. Como já vai anunciado nos desenhos da capa e ao longo do livro. Quer dizer, esperado (na sua ordem natural) ou não (no acidente), o tempo simplesmente não faz sentido para o poeta, porque *não pode fazer*, pleno negativo que é, e o sujeito jamais terá mãos de lidar com ele – estas sempre *atrasadas*, imprecisas no seu grau mínimo e definitivo de deslocamento.

Em “Pedro e o logro” (p. 51), o poeta experimenta esticar o tempo, o que inevitavelmente provoca nele um estranhamento – do tempo e de si. Daí se segue

uma simulação de uma espécie de conforto indiferente, que sabemos impossível. Ao assolamento das camadas do tempo, fardo inexoravelmente pesado, o poeta reage com uma feitura de apatia. O “registro menos assertivo” das coisas (“Cronologia”) – a baixa voltagem – seria então um modo de reagir a esta crise com o tempo. Porque frente a ela não se pode fazer nada:

Camadas de datas esquecidas
ou por esquecer sob pontos de vista de gente
que podemos ou não gostar (dá no mesmo)
até chegarmos como acúmulo ao pequeno e fundo
abismo do como e porquê um dia nos embrutecemos.
(GANDOLFI, 2010, p. 51)

O passado e o futuro se embolam formando uma avalanche monstruosa, mas frente à qual o poeta prefere não fazer alarde – *dá no mesmo*. Como se, mais do que aterrado pelo tempo, ele estivesse sufocado no próprio cansaço, na própria apatia (antes construída como defesa). Também há, talvez justamente por esse mesmo cansaço, um desperdiçar-se em constatações inúteis (a “Tosse, tosse, tosse” do Bandeira?), como esta:

e o pássaro (uma rolinha) só entra na história
porque fora jovem o suficiente para ter sido
alvejado pelas unhas afiadas do Colignon,
felino com quem aprendemos em tempo devido
o amor em seu registro mais negligente e filial
(GANDOLFI, 2010, p. 51)

Há uma perseguição (falsa?) pelo detalhe, mas pelo detalhe inútil, improdutivo, que é apenas mais um dado entre vários, como são várias as outras vozes e as camadas do tempo. O detalhe inútil como que reforça a ideia de morte do um – nada é especial – e reafirma a atmosfera de grau baixo de afetações. Um olhar semicerrado que abarca indistintamente o amor verdadeiro e a rolinha alvejada por Colignon.

Em “Dias com cimento”, lemos: “[...] E custa caro à nossa atenção / saber qual a melhor hora para o bocejo” (GANDOLFI, 2010, p. 73). Uma espécie de síntese do ânimo do qual o próprio poema é sintoma. O poeta está num embate com o mundo, embate este do qual nem queria participar. É como se isso de conviver com *os que não são os seus* fosse preciso, logo, medir as próprias vontades é também uma tarefa a ser cumprida – para que se passe ileso, sem ser acusado de rude ou pior. Mas, enfim, “vem da praia uma luz muito bonita / Tão bonita que faz do sono um sentimento / e do cansaço esta espécie de talento secreto” (GANDOLFI, 2010, p. 73): vislumbre luminoso em meio à matéria cinza na qual vão se formando os dias.

AS PONTAS LUMINOSAS SE ESMAECEM NO CANSAÇO

Sem esquecer que o verso guarda em si uma concentração de significado, uma potência vislumbrada num ato, Gandolfi parece afrouxar a forma para poder passar *a outra coisa ainda* que quer de fato que seja dita. O fundo comum que atravessa as pessoas e nos torna medíocres e iguais. O símbolo máximo de sentido da vida – o amor – é tornado banal em “Cronologia”; é sentido verdadeiramente enquanto amor, e ainda assim é inútil (“Amei e fui amado sem ter visto nisso / amor ou o que quer que seja” (GANDOLFI, 2010, p. 47)). As coisas passam, como ele diz, no seu grau menos assertivo. Vemos certamente um desprezo generalizado, mas não há, com isso, a perda do encantamento das coisas em si mesmas. O que se dá, na verdade, é um prejuízo na própria capacidade de se encantar.

A constatação da própria impotência não tira o brilho do mundo em si mesmo (a praia linda de “Playtime”, a moça bonita no ônibus em “Atrasados”, o amor correspondido de “Cronologia” etc.), mas tira a capacidade de recepção desses lampejos. As pontas de sentido de vida mudam de grau. O corpo, fatigado, não se deixa afetar à altura da coisa em si, porque já contaminado por uma apatia incontornável.

“Atrasados” abre com um “milagre último” (GANDOLFI, 2010, p. 53), um lampejo de encantamento que não é (nem poderia ser) frutífero:

E o fim da esperança é felizmente
uma questão de trânsito ou de beleza
involuntária como por exemplo
quando já não buscar o meu o olhar
algo esquivo da moça mais bonita do ônibus.
De modo que ao descer não volto a vê-la
embora em cada canto ainda me acompanhem
a dor do amigo morto faz um mês
e a permanente sensação de que as coisas
não têm corrido assim tão bem
(GANDOLFI, 2010, p. 53)

Há uma ameaça de que alguma coisa pudesse acontecer, mas o abatimento é este escudo que impede que o possível ultrapasse a sua iminência. Em “Playtime” lemos:

Anos e anos, dormindo acordando deixando
de dormir ou de acordar. Cansaço espanto
dormência, tudo encontra seu fim. Inocentes traidores,
nós, da nossa causa, qualquer que tenha sido ela.

Nem é preciso pensar duas vezes, tudo o que você tiver
você está usando agora – o que trouxe e o que deixou.
Trata-se de um divisor de águas não porque estejamos
na hora certa no lugar certo mas porque todas as horas
– pra trás e pra frente – são ao seu jeito divisoras
de águas e se não dispomos do que temos
e do que não temos – o que mais ou menos sempre
acontece – acabamos por deixá-las passar como afinal
elas passam e precisam passar, sem alarde e com razão.
(GANDOLFI, 2010, p. 49)

Então o poeta afirma que tudo encontra seu fim, a dor e a dormência, indistintamente. Em “Itinerário”, no entanto, deparamo-nos com o contrário: “Parece tristeza mas é menos sutil porque não termina / e então aquilo que reconhecemos como felicidade / de alguma forma se mostra atávico e descontínuo” (GANDOLFI, 2010, p. 71). Aí está a denúncia de que tudo – o sobressalto e a apatia – não são senão tentativas de se lidar com essa coisa ininteligível que é o tempo, ou melhor, que é a crise com o próprio tempo. O negativo das coisas aparece atualizado quer em continuidade absoluta, quer num rompante final – e a estratégia, qualquer que seja, será ineficaz para lidar com a ordem das coisas, do tempo, da vida. Em “Malleus Maleficarum”, lemos:

Quer que eu vá embora? Quero
ela responde. Quer que eu fique?
Quero, mas as coisas não são bem
assim. Eu sei, você vem com sete
pedras na mão & o mundo dá muita
volta & as coisas não são bem assim.
(GANDOLFI, 2010, p. 54)

Sempre há algum grau de deslocamento, um fora-de-foco, uma necessidade de ajuste que nunca virá. As coisas nunca são bem assim, afinal.

Voltando a “Playtime”, mas ainda sobre o certo descompasso nunca reajustável existente na poesia de Gandolfi, lemos o que a princípio parecem ser ideias opostas: 1) “[...] tudo o que você tiver / você está usando agora – o que trouxe e o que deixou” (p. 49); e 2) “[...] e se não dispomos do que temos / e do que não temos – o que mais ou menos sempre / acontece [...]” (p. 49). Ainda que opostas na raiz do sentido, as duas ideias são, na verdade, convergentes, se dermos alguns passos para trás e enxergarmos o todo.

Vejamos: o que você deixou para trás *faz parte* daquilo que você está usando agora mesmo, diz o poeta. O que você deixou é ainda parte do que você tem – é o negativo presente em ausência. Esta é a primeira ideia. A segunda é

tal que contrasta mas, ambigualmente, ratifica a primeira. O poeta passa a dizer que mesmo isso que temos agora mesmo não nos pertence de fato. Não dispomos nem do que temos nem do que não temos. As coisas nos escapam. Estamos irrecuperavelmente nus de nós mesmos.

Como num jogo de desafiar a física dos fatos, as coisas estão aqui comigo e não estão aqui comigo. E essas mesmas coisas que *estão/não estão* se tornam disponíveis e ausentes num mesmo gesto. Eu alcanço e não alcanço isto que tenho e não tenho. Encanto-me e não posso me encantar por ela, porque não tenho forças.

A poesia de Leonardo Gandolfi, se por um lado segue num certo grau de *desencanto*, num “registro menos assertivo das coisas”, no baixo grau – se não é agressiva, pontiaguda, ainda assim (e tanto mais) –, incomoda. Inquieta-nos porque diz que também nós temos as mesmas pedras nos bolsos. Fala a partir de um fundo nublado compartilhado por todos. O cansaço, íssimo, íssimo, que Álvaro de Campos assinalava lá atrás, *excessivamente atrás*, no século passado.

Leonardo Gandolfi parece perceber e querer mostrar o fundo mesmo que compartilhamos – não com os *nossos*, mas mesmo com aqueles *a quem não abraçamos nem demos a mão*. O fundo deste, “que tem sido apesar de tudo o nosso tempo” (p. 47). Mas isso que me liga ao outro não é tal coisa como uma *humanidade*, e disto o poeta sabe; isso que partilhamos é baixo, é *uma pedra*, um fundo inespecial. A morte do um.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da manhã*: edição crítica. São Paulo: ALLCA; Scipione, 1998.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme Editor, 2010.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

CASTRO, Ana Maria Vasconcelos Martins de. A dissolução do um na poesia de Leonardo Gandolfi. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 3 (2017), p. 138-151.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 dez. 2017.

PLATÃO. Íon. In: *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PUCHEU, Alberto. *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi: da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto*. Rio de Janeiro: Azougue Ed., 2014.

_____. Poesia, Pós-Poesia, Pós-Espanto em A Morte de Tony Bennet, de Leonardo Gandolfi. *Boletim de pesquisa NELIC*, v. 12, n. 17, p. 13-28, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n17p13>>. Acesso em: 28/01/2017.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

TIRELLI NETO, Ismar. Tentativa de isolar alguns aspectos dignos de nota em "A morte de Tony Bennett", de Leonardo Gandolfi. Comunicação proferida no evento *Panorama Parcialíssimo da Nova Poesia Carioca*. Rio de Janeiro, Junho de 2012.

ANA MARIA VASCONCELOS MARTINS DE CASTRO é doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora substituta do departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Publicou, entre outros, os artigos “O todo e o detalhe em *Quincas Borba*”, na Revista *Machado de Assis em Linha* (USP), “A busca da linguagem na mudez dos incêndios em Lídia Jorge e Clarice Lispector”, na Revista *Abril* (UFF), e “O baralho das cartas mudas e mortíferas de Helder Macedo”, na Revista *Rascunhos Culturais* (UFMS).