

Otávio Campos Vasconcelos Fajardo

**Matilde Campilho:**  
**Por uma poética do espanto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora)

Juiz de Fora

2017



*À Prisca  
pela beleza do acontecimento*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a discussão acerca da poética de Matilde Campilho, poeta portuguesa que ganhou destaque nos meios digitais e publicou seu primeiro livro em 2014. Através da análise de *Jóquei* (Lisboa: Tinta-da-China, 2014) e dos videopoemas publicados em seu canal no YouTube, estende-se um estudo sobre a obra levando em conta, sobretudo, seu caráter de re-encantamento sobre um mundo fragmentado, que viemos a chamar de poética do espanto. Para o crítico e pesquisador Alberto Pucheu, vivemos em uma época da nadificação do espanto, ou do pós-espanto, que seria o gene de toda filosofia, assim como da própria poesia. Vendo o espanto como a remodelação de um corpo a partir da violência de um estado inédito, colocamos a poética de Campilho em contraponto a essa afirmação. A partir dos estudos em esquizoanálise, o trabalho apresenta uma breve teoria do espanto, relacionada ao passeio do esquizo entre as fronteiras, caminhando por um pensamento de reconstrução da arte contemporânea até os dias atuais, quando os novos meios tecnológicos proporcionam a retomada das potências do corpo na poesia.

**Palavras-chave:** Matilde Campilho, Espanto, Poética, Poesia Contemporânea.

## ABSTRACT

This work aims to discuss the poetics of Matilde Campilho, a Portuguese poet who gained prominence in digital medias and published her first book in 2014. Through the analysis of *Jóquei* (Lisbon: Tinta-da-China, 2014) and the videopoems published on her YouTube channel, a study of the work is extended, especially considering its disposition of re-enchantment on a fragmented world, which we have come to call the poetics of astonishment. For the critic and researcher Alberto Pucheu, we live in an era of the nullification of astonishment, or of the post-astonishment, which would be the gene of all philosophy, as well as of poetry itself. Seeing the astonishment as the remodeling of a body coming from the violence of an unpublished state, we put the poetry of Campilho in counterpoint to this affirmation. Based on the studies in schizoanalysis, the work presents a brief theory of the astonishment, related to the schizo walking between the borders, going through a thought of reconstruction of the contemporary art until the present day, when the new technological means provide the resumption of the powers of the body in poetry.

**Key words:** Matilde Campilho, Astonishment, Poetics, Contemporary Poetry.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
------------------	---

### PARTE UM

#### POR UMA POÉTICA DO ESPANTO

1. CONSTRUINDO MATILDE CAMPILHO .....	12
1.1 Em torno da noção de autor .....	12
1.2 Escrita como destruição e tecido .....	17
1.3 Com cara de Whitman .....	20
2. MANTEIGA, AZEITE, GELEIA E ESPANTO .....	28
2.1 Matilde Campilho em saltos (ou de como ler o livro) .....	28
2.2 A poética do espanto .....	29
2.3 O passeio do esquizo .....	34
2.4 As revoluções sempre foram o lugar certo para a descoberta do sossego .....	36
3. FAZENDO DO MUNDO A GIGANTE FLORESTA .....	39
3.1 O tempo do encontro .....	40
3.2 O florestamento de duas cidades .....	43
3.3 Certamente tudo a ver com crença .....	47
4. ESCUTE SÓ, ISTO É MUITO SÉRIO .....	50
4.1 Corpo sentido e presença .....	52
4.2 Há uma rachadura em tudo e é por aí que a luz entra .....	57
4.3 Pingue pongue .....	61
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES .....	66

## PARTE DOIS

### PAISAGEM SOBRE UMA FOTOGRAFIA COM O TEJO AO FUNDO: A MÁQUINA, O CORPO, O ESPANTO

I.	A MÁQUINA .....	72
	1. Construindo Matilde Campilho .....	73
	2. Lisboa e Tejo e tudo .....	75
	3. A imagem do mundo .....	78
	4. Catarina Lins .....	80
II.	O CORPO .....	81
	1. Com cara de Whitman .....	83
	2. O corpo elétrico .....	85
	3. Catarina Lins .....	87
III.	O ESPANTO .....	89
	1. Porque perdemos o espanto .....	90
	2. O corpo de novo .....	92
	3. O encontro .....	94
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	96

## INTRODUÇÃO

Há uma célula nômade, que por acaso podemos chamar de desejo, cravada no peito de cada um. Às vezes, por atrito, dispara. Há os encontrões e os choques dos encontros, a beleza da filosofia dos encontros, e sobretudo a angústia em ser vasto conter multidões. Há as estações do ano e tudo que elas influenciam como a lua a maré. Meu primeiro contato com um poema de Matilde Campilho foi no segundo semestre de 2014, quando era o fim do verão no outro continente ou o final do inverno por aqui. Eu estava em Portugal, Matilde no Brasil, por motivos diferentes, trocados do país de lugar, ao que tudo indica, ambos com a mesma angústia: tentar ultrapassar a falência da imagem e das palavras. O mundo é sentido e é amplo é vasto não cabe em uma carta, não cabe em uma imagem, mas acima de tudo é preciso experienciá-lo de alguma forma no reino da linguagem: precisa ser passado, precisa ser sentido.

Estar longe da casa abre algumas portas de conhecimento do mundo, o que mais adiante irei chamar de *espanto*, e foi num desses momentos que cheguei até ao vídeo *Honey Boo*. A potência da obra de arte, acredito, se mede justamente a partir de sua capacidade de movimentar alguma coisa, no verdadeiro sentido de mudança, de colocar em atrito essa célula nômade, gênese propulsora de um devir. “We’ve changed, Honey Boo”, a primeira frase do poema, traz marcada a aguardada mudança; algo acontece, a voz está longe, as notícias precisam ser enviadas, em vídeo, em voz, em imagens: “Mudou tudo, Honey Boo, mas a distância entre nós não foi certamente a causa para toda a explosão”. A explosão veio justamente do encontro e foi o motor responsável pela inquietação que gerou esta pesquisa. Ler os vídeo-poemas de Matilde Campilho era experimentar o espanto de maneira a produzir luz, era dar conta dos pesos das multidões que existem principalmente no ambiente novo. Seus poemas, acima de tudo, trazem uma voz que, mais do que narrar o mundo, se sente maravilhada diante do mundo, como se trabalhando uma poética de “reencantamento do mundo”, ou, como diz em *Honey Boo*: “...acho que tinha qualquer coisa a ver com luz ou com melancolia. Tinha certamente tudo a ver com crença”.



Divido essa experiência, que momentaneamente pode ser chamada de pesquisa, em duas partes. A primeira delas, “Por uma poética do espanto”, inicia com um apanhado de referências-corcova, não apenas teoricamente no trabalho, mas também na observação da imagem da própria poeta que me proponho a construir. Mais do que Matilde Campilho poeta em si, procuro observar também Matilde como leitora – de mundo, de outros poetas, das situações imediatas – e como isso pode ser lido por quem fica de fora e, por vezes, se propõe a entrar. No segundo capítulo, “Manteiga, azeite, geleia e espanto”, tento traçar uma pequena teoria que toca no ponto dos afetos, discutindo de que maneira isso influencia na construção de nossa subjetividade, em como alcançamos e percebemos o mundo, e de que maneira isso se apresenta na poesia de Matilde Campilho, o que tendo a chamar de *poética do espanto*. A mudança, ou a diferença, o alcance de estados inéditos de consciência, justificam tanto a escolha do objeto quanto a força motora dessa poética encantada. No capítulo seguinte, procuro discutir sobre o “acontecimento”, aquele momento-motor em que as coisas se encontram e se encaixam, o que me leva a caminhar pela visão reconstrutivista da poeta frente a um mundo cujo liame com o homem foi rompido. A reconstrução, pelo espanto, tem certamente tudo a ver com crença, e também com um pensamento vegetal que se dispõe a reflorestar as cidades, os encontros e fazer do mundo gigante floresta. O capítulo final tenta apresentar o nomadismo na prática, extrapolando a ótica invisível dos fluxos do desejo, principalmente no contexto contemporâneo (este o ponto de encontro), e as forças e influências dos novos meios tecnológicos na recepção do mundo e na produção poética, respectivamente. As fronteiras da modernidade líquida se tornam cada vez mais diluídas, as informações os encontros os contatos são praticamente inevitáveis.

A segunda parte “Paisagem sobre uma fotografia com o Tejo ao fundo: A Máquina, O Corpo, O Espanto”, precedida de um breve apanhado do que foi discutido até então, é o momento do trabalho em que tento fazer uma revisão prática do que foi colocado em termos técnicos no sentido da pesquisa. Possivelmente é a parte que mais brilha diante de tudo que foi exposto, já que penso a partir do espanto e escrevo a partir do encontro com os textos que foram sendo tecidos nas discussões precedentes. Procuro, nessa perspectiva, fazer um trabalho poético que parte de uma fotografia de Matilde, publicada no jornal Folha de S. Paulo, e se expande até entrar em contato com o corpo da poeta e com meu próprio corpo e com o corpo que se desenha a partir das leituras e das construções encontradas a partir daí. Há uma liberdade estética e formal muito maior

nessa seção, apesar de ainda dialogar com teóricos e elementos formais do discurso, que tentam dar conta de uma visão de mundo a ser julgada e qualificada por uma banca de defesa. O mundo é amplo e é sentido, é preciso ser lido com cuidado, é preciso que nos atravesse subvertendo os resquícios da Idade das Trevas que por ora parecem ressurgir mais fortes. “We’ve changed, Honey Boo, mas os climogramas permanecem”.

No início do ano seguinte, Matilde Campilho estava de volta a Portugal. Eu ainda não tinha voltado. Talvez por descuido, mas principalmente pela força do encontro, eu morava no Porto, saía com amigos recentes que por acaso eram amigos da Matilde. Era a possibilidade de um outro tipo de encontro, que poderia construir, talvez não, outra imagem da poeta – pois é também a imagem que a obra carrega um elemento de inquietação. A figura da poeta Matilde Campilho é o que está sendo discutido no próximo capítulo, mais exatamente a construção dessa figura. Isso também se dá pelo afeto, muito menos pela pessoa física mais pela possibilidade de outros encontros e espantos. Foi justamente essa possibilidade que levou, por acaso, Matilde ao Porto, quase na véspera do meu retorno ao Brasil, quando marcamos para a despedida um almoço eu e os amigos em comum. Matilde também foi convidada – mais um prato para a possibilidade luminosa da explosão. Alguém disse: talvez Matilde chegue por agora. Matilde Campilho: o verão e outras armas de fogo. Alguém disse: talvez Matilde chegue. Nunca chegou. Talvez ela esteja aqui.

PARTE UM

POR UMA POÉTICA DO ESPANTO

## 1. CONSTRUINDO MATILDE CAMPILHO

### 1.1 – Em torno da noção de autor

Ao nos debruçarmos sobre uma pesquisa literária, esbarramos sem dúvidas em uma discussão que acompanha incessantemente a crítica, principalmente desde a modernidade: a questão da autoria. Quando escolhemos, então, um autor para objeto de estudo, como é o caso de Matilde Campilho neste trabalho, levamos em conta não apenas os textos que foram escritos (no sentido mais amplo do termo) por tal pessoa, mas também a estrutura que liga todos esses textos, no caso, o próprio *gênero autor*.

Longe de me filiar a uma análise puramente biográfica, levando em conta de modo exclusivo os aspectos da vida de Campilho, busco apontar elementos da biografia da artista que são expostos a público e que nos auxiliam a reconhecer o motivo de tamanho entusiasmo na recepção de uma poeta apenas recente. Quando digo *recepção*, extrapolo os limites da escritura para tocar também na lógica de *mercado*, pois falamos sobre a construção, através das mídias correntes, de uma imagem rentável, seja para as vendas de livros, que fomentam as (grandes) editoras e livrarias, ou mesmo para a popularidade da personagem poeta, dando legitimidade a feiras literárias e veículos do meio.

O caderno “Ilustríssima” da *Folha de S. Paulo*, em 29 de março de 2015, trazia uma grande fotografia, de quase meia página, com Matilde Campilho muito séria, debruçada sobre um terraço de onde é possível ao fundo ver Lisboa e Tejo e tudo. A jaqueta jeans, os braços cruzados sobre os joelhos das pernas cruzadas, com as mãos quase encostando nos tênis All Star sujos, dos cadarços soltos, imediatamente remetem aos versos de “Badland”, poema do *Jóquei*, o único livro da poeta até o momento: “(...) Eu não sei os nomes / dos poetas todos mas sei que os poetas / todos são os novos roqueiros” (CAMPILHO, 2014, p.110). Percebemos os mesmos holofotes projetados sobre os ídolos do Rock’n’Roll mundial, quando da época de ouro da música e das gravadoras (antes do impacto da cultura digital), agora também direcionados a algumas personalidades do mundo literário, como Campilho. A ideia procede com mais força se pensarmos ainda a relevância de um jornal como a *Folha de S. Paulo* no quesito circulação dentro do cenário brasileiro.

Assinada pela jornalista Francesca Angiolillo, a matéria intitulada “Vaivém atlântico” era acompanhada do subtítulo: “A luso-carioca Matilde Campilho vai à Flip”, o que deixa claro duas proposições da publicação. A primeira é o motivo explícito da matéria se dever à participação da poeta na maior feira literária do país, quando então estaria lançando a versão brasileira de seu livro pela Editora 34 (direcionando a imagem da autora ao mercado). A segunda é a não filiação de Campilho a uma literatura nacional, mas a construção desse caráter híbrido, entre Portugal e Brasil, que vem acompanhando Matilde desde sua primeira recepção, quando ainda publicava seus textos apenas na internet. Este último ponto é alicerce para a construção de uma imagem também rentável da poeta, colocando-a no lugar do exótico, enquanto prestigiado, que atrai olhares atentos e curiosos.

O acesso à biografia de Matilde Campilho ocorre justamente quando tocamos nesse ponto da dupla nacionalidade. Nascida em uma pequena aldeia situada a uma hora e 15 minutos de Lisboa, Matilde vem, nos últimos anos, se afirmando como uma das revelações em poesia de língua portuguesa, principalmente para os veículos de informação de Portugal e do Brasil. Em abril de 2014, lançava a editora Tinta-da-china seu livro, *Jóquei*, que hoje já chega à sua quinta edição, sob a marca de mais de dois mil exemplares vendidos em pouco mais de um ano após seu lançamento. Os números de venda são, sem dúvida, impressionantes, principalmente se levarmos em conta a já famosa crise do segmento poesia no mercado editorial, bem como a também crise do próprio mercado editorial, que vem sendo esmagado pelas publicações eletrônicas e a internet em si.

Desde tamanha repercussão do livro, os jornais vêm apontando essa origem de Campilho, junto do fato de sua mudança para o Brasil em 2010 e sua descoberta como poeta no território Americano, como responsável pela mescla de sotaques e dicções em seus poemas. A matéria supracitada ainda discorre, em tom romântico, sobre a “errância” da autora, e aponta para a dimensão essencial e “mestiça” dos poemas, segundo o editor português. Quando a publicação em questão traz os poemas de Matilde, esses aparecem em pequenas passagens durante o texto, ou em uma caixa (também pequena) ao pé da página. A obra, portanto, ou seja, aquilo que supostamente deveria estar sendo vendida, é vista quase exclusivamente por um aspecto: o autor.

Em *O que é um autor?*, publicação em livro de uma comunicação apresentada à Societè Française de Philosophie em 1969, Michel Foucault, discutindo sobre o tema

título, aponta o pensamento ainda corrente de que a função da crítica não seria detectar as relações da obra com o autor, nem reconstruir uma experiência através de textos e pensamentos, mas sim analisar a obra em sua estrutura, na sua arquitetura, nos jogos e relações internas. Apesar da visão formalista, os questionamentos que se seguem merecem destaque:

Ora, é preciso levantar de imediato um problema: “O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor? Vemos surgir as dificuldades. Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma “obra”? (...) Apercebemo-nos da crescente quantidade de questões que se põem a propósito da noção de obra. De tal forma que não basta afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor, e estudemos a obra em si mesma. A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor.

(FOUCAULT, 1992, p.37-39)

A problemática da palavra obra se dá justamente pela imprecisão de seu conceito, assim como sua dependência da “estrutura” do autor como esse elemento que mantém unido os textos em conjuntos, como os sessenta poemas cobertos sob o título *Jóquei*, atribuídos legalmente à autora Matilde Campilho.

A questão legal, de propriedade da autoria, só começou a ser instaurada na cultura ocidental entre o fim do século XVIII e início do século XIX, com o advento da modernidade. Com o fim da Idade Média, escrever deixou de ser um *ato* e passou a ser um *bem*. Desde então se instaurou um regime de propriedade para os textos, com regras rígidas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. “Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (...) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 1992, p.47), e foi nesse momento que a possibilidade de transgressão, própria do ato de escrever, adquiriu o status de um imperativo típico da literatura.

O autor, portanto, é uma personagem moderna, filho do prestígio do indivíduo que tremulava nas sociedades pré-industriais, época do empirismo inglês, do racionalismo francês e da Reforma Católica, o que nos auxilia a compreender os motivos desse processo. Para Roland Barthes, em “A morte do autor”, tal constructo se deu por conta da corrente positivista, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que concedeu a

maior importância à “pessoa do autor” (BARTHES, 1984, p.66). Nas sociedades etnográficas, em contraponto, a narrativa nunca é assumida apenas por uma pessoa, mas por um grupo, mediada pela figura de um xamã, do qual podemos admirar apenas a performance, e nunca o gênio – já que não é ele o detentor da propriedade intelectual da obra. De acordo com Michel Foucault, a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, da filosofia e das ciências. Durante a Idade Média, os textos literários não pediam autoria, essa só era requisitada aos textos científicos, o que parece que se inverteu nos nossos tempos (FOUCAULT, 1992, p.49).

Apesar da distância temporal que se estabeleceu da publicação do texto de Foucault até os dias de hoje, conseguimos ainda perceber o culto que se estabelece em torno da imagem do autor. A matéria da *Folha de S. Paulo* se vende, entre outros motivos, por trazer estampada a imagem de Matilde Campilho, acompanhada de indicações biográficas e pouco acesso aos poemas do livro. Não estamos falando, é claro, de veículos especializados em literatura, mas de um jornal que alcança as massas populares, acessível em quaisquer bancas de esquina. Não era de se esperar um texto com maior profundidade analítica no trabalho da poeta, mas o que chama a atenção é justamente o espaço de personalidade que Matilde ocupa nos grandes veículos de mídia em circulação. Através dessa apresentação da personagem Matilde Campilho, o livro se vende tomando a proporção de discurso específico, proferido pelo autor que foi apresentado na reportagem.

Pensando a relação da autoria com o texto que a carrega, Foucault aponta que o nome de autor serve para caracterizar um modo de ser do discurso:

(...) o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.

(FOUCAULT, 1992, p.45)

A função autor, dessa maneira, é o que caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos dentro de uma sociedade, dando a ele status literário. Algumas semelhanças asseguram a relação do *nome de autor* com o *nome próprio*. Foucault não reluta em dizer que o nome de autor é um nome próprio, embora a relação do nome próprio com o indivíduo nomeado não seja isomorfa à ligação do nome

do autor com o que nomeia. O nome de autor não designa, exatamente, o indivíduo, mas o conjunto de descrições sobre ele. “O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém, em certa medida é o equivalente a uma descrição” (FOUCAULT, 1992, p.42). Quando digo “Matilde Campilho”, por exemplo, emprego essas palavras que são correspondentes a uma ou mais descrições definidas, como “a autora de *Jóquei*”, “a poeta luso-brasileira”, entre outras.

O nome próprio e o nome de autor situam-se entre os polos da designação e da descrição, mas podemos aí definir duas personas diferentes: o sujeito empírico, que carrega o nome próprio, e cuja referência afeta pouco ou quase nada na recepção da obra, e o indivíduo apresentado com as referências do nome de autor, que conferem um status, enquanto modificam a estrutura do discurso recebido. Se descobrirmos que Matilde Campilho não nasceu numa vila próxima a Lisboa, como indica a reportagem, ou que não estudou nos colégios que supostamente conhecemos, a modificação não vai alterar significativamente o nome de autor. Mas se descobrirmos que não foi Campilho quem escreveu um poema como “Rio de Janeiro-Lisboa”, em que versos do tipo “um dia você / adora meus óculos / adoro os teus óculos / no dia seguinte / não quero que venhas à fazenda” (CAMPILHO, 2014, p.12) apontam a dupla dicção característica da luso-brasileira, já não seria indiferente o nome de autor. Isso se dá porque o nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso, ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegurar essa função classificativa (FOUCAULT, 1992, p.44). Fora isso, o nome do autor é o que faz com que os textos mantenham uma unidade entre si, retornando a discussão anterior sobre “obra”.

Todavia, como discute Foucault, a função autor não se forma espontaneamente, como a atribuição de um discurso a alguém, mas é a parte final de uma série de operações que constroem um certo ser racional, ao qual chamamos de autor. O que, na verdade, temos como indivíduo designado autor é a projeção do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações entre eles, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos e as exclusões que efetuamos (FOUCAULT, 1992, p.51). Não se constrói, por exemplo, um autor *best-seller* do mesmo modo que se constrói uma poeta. Essas operações variam de acordo com a época e os tipos de discursos, como é de se esperar. Para a crítica literária atual, principalmente a dita não especializada, como o caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*, a função autor é aquilo que permite explicar



tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas deformações e suas diversas transformações. Isso ocorre através da apresentação da biografia da poeta, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu “projeto poético” (FOUCAULT, 1992, p.53).

A função autor se distancia da vida do escritor à medida em que elementos são selecionados, outros montados, para construir a imagem adequada que dará suporte àquele tipo de discurso. Ainda em *O que é um autor?* o pensador francês afirma que é tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício, “a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 1992, p.55). A marca do escritor (a pessoa física) não é mais do que a singularidade da sua *ausência*.

## 1.2 – Escrita como destruição e tecido

Nunca poderemos saber quem é o eu que fala em um texto (seja ele poético ou não), se o narrador, se o indivíduo que escreve, se o indivíduo autor, entre outras manifestações que podem surgir no discurso, porque a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. Retomamos aqui o mote central de Roland Barthes em “A morte do autor”: “A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto, onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p.65).

Apesar de ser importante levarmos em conta o contexto em que o “manifesto” de Barthes foi escrito (ano de 1968 na França, a revolta contra as diversas correntes críticas com enfoque mais no autor do que no texto, entre outras coisas), ainda se nota hoje em dia uma certa indiferença com quem fala, a indiferença contemporânea com o sujeito do discurso (não confundindo aqui com a *função autor*). O processo de escrita tende a apagar as marcas do sujeito empírico, nos levando novamente até Foucault quando, no início da conferência, diz que a escrita é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 1992, p.35).

Barthes acredita que o império do Autor (aqui grafado em inicial maiúscula para diferenciar da *função autor*) começou a ser erguido justamente com o advento da modernidade e o aumento do prestígio sobre o indivíduo, como discutimos. Diferente do que viemos chamando aqui da *função autor*, construída pela mídia, como o exemplo, Barthes critica a figura Autor como aquele travão que é dado à leitura, o que seria exterior

e anterior ao texto. Para a crítica da época, talvez nem tanto diferente de hoje em dia, a compreensão de um texto se dava na resposta de uma famosa pergunta (que ainda nos assombra em alguns pontos): “o que o Autor quis dizer?”. Destruir o império do Autor seria reabrir o espaço do texto, seria reabilitar o leitor, seria perceber todas as subjetividades da leitura como ponto de encontro das significações possíveis.

O afastamento do Autor muda radicalmente o texto moderno, não apenas a sua recepção, mas também sua forma de concepção. O Autor existe antes do livro, enquanto o escritor moderno nasce junto do seu texto. Não existe outro tempo que não o da enunciação, e escrever não pode mais designar uma operação de registro, mas sim um ato performativo: “a mão, destacada de qualquer voz, levada por um gesto de inscrição (e não de expressão) traça um campo sem origem” (BARTHES, 1984, p.68). Talvez tenha sido Mallarmè quem primeiro chegou a problematizar a questão da autoria. Desde a aparição do poeta de *Um lance de dados* o autor é um acontecimento incessante. Para ele é a linguagem quem fala, e não o eu empírico; e toda a poética de Mallarmè age no objetivo de suprimir o autor em proveito da escritura.

Outros mecanismos de se abalar o “império do Autor”, segundo Roland Barthes, foram a escrita automática e a escrita coletiva do movimento Surrealista, que contribuíram para dessacralizar a figura do Autor, e o surgimento das ciências da linguagem. Para a Linguística, o autor não é mais do que aquele que escreve, pois a linguagem conhece um “sujeito” e não uma “pessoa”, e esse sujeito vazio fora da enunciação basta para sustentá-la (BARTHES, 1984, p.67). Podemos somar a isso o aparecimento das novas tecnologias na contemporaneidade, que mudaram a maneira de produção e consumo do texto, sobretudo o poético. De acordo com Vilém Flusser, os poetas, munidos das novas tecnologias, deixaram de ser seres místicos e inspirados e passaram a ser “informadores”: “O poeta que calcula deixa as regras da língua e o repertório linguístico para o jogo do acaso da permutação, e seu objetivo é escolher, a partir dessas computações que emergem por acaso, as mais apropriadas” (FLUSSER, 2010, p.122). O que podemos a partir daí é pensar os espaços que “sobram” com o desaparecimento do Autor, e as funções livres que isso deixa descoberto.

Através da percepção de como a *função autor* ainda persiste e como trabalha nos dias atuais, conseguimos concluir que não chegamos hoje em um inteiro desligamento da figura do autor e a voz de um texto, mesmo que esta figura não esteja diretamente ligada à pessoa física que o escreveu. Com a morte do Autor conseguimos abrir certos caminhos

e enxergar um texto não mais como aquilo feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único (como o proferido pelo Autor – Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se cruzam e se contestam várias escrituras, das quais nenhuma é original:

O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escritura, o escritor só pode imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as estruturas, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas (...)

(BARTHES, 1984, p.68-69).

Pensemos, então, nesse sujeito que está sempre a desaparecer. Se por um lado temos o texto como escritura, de maneira a ser um tecido de citações, cruzamentos de outros textos, por outro temos também o ser que carrega a *função autor* para fora do texto, quem toma propriedade jurídica sobre ele e é responsável pela confecção do tecido. A presença dos diversos textos a construir o discurso se realiza plenamente na recepção, já que é na leitura que apontamos e significamos as “intertextualidades”. Para Barthes, o leitor é o espaço onde se inscrevem todas as citações de que é feita uma escritura, pois a unidade do texto não está em sua origem, e sim no seu destino. Daí parte a famosa frase que encerra o ensaio: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p.70).

Apesar de nunca aparecer na obra original, o termo “intertextualidade” vem sido atribuído a Mikhail Bakhtin para tratar e a relação entre dois ou mais textos em um discurso, desde a publicação de *Introdução à semanálise*, de Julia Kristeva. No ensaio “A palavra, o diálogo, o romance”, responsável por trazer à academia o interesse por Bakhtin, a francesa afirma que o autor de *Problemas da poética de Dostoiévski* é o primeiro a introduzir a ideia de intertextualidade na teoria literária e, dialogando com Barthes, completa: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Entende-se por linguagem poética a própria linguagem literária, na qual, segundo Kristeva, só foi possível dar essa virada crítica a partir de uma concepção de “palavra literária” não como um ponto fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do

contexto cultural atual ou anterior. Quando Bakhtin introduz tal noção de *estatuto da palavra*, o texto se situa, então, na história e na sociedade, as quais passam a ser vistas como textos que o escritor lê e onde se insere ao reescrevê-las. O autor não existe mais antes do texto, mas nasce junto da leitura. A diacronia se transforma em sincronia e, dessa forma, a história linear se transforma em abstração. A única maneira que tem o escritor de participar da história é trabalhar na abertura de espaços, realizando uma transgressão dessa abstração através de uma escritura-leitura, isto é, por uma prática de uma estrutura significativa (um texto) em função ou oposição a uma outra estrutura (um outro texto) (KRISTEVA, 1974, p.62).

A atitude crítica contemporânea, frente a esses deslocamentos de perspectivas, tende a perceber o apagamento da figura do Autor ao mesmo tempo em que coloca em relação os textos que compõe uma obra com o texto construído pela *função autor*. O contrato literário do escritor não é o mesmo que o do crítico. No ensaio “A intertextualidade crítica”, Leyla Perrone-Moisés aponta que o crítico tende a reconhecer os limites da propriedade, dos direitos do proprietário e dos deveres do não proprietário, por isso, na maioria das vezes, discrimina o texto sobre o qual está discutindo, apontando, sobretudo, o nome do autor criticado. Por outro lado, o escritor utiliza os bens alheios como se fossem seus, em um trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto (PERRONE-MOISÉS, 1979, p.211), o que aqui viemos chamando de intertextualidade.

Na seção seguinte, analisaremos alguns poemas de Matilde Campilho de maneira a ressaltar o entrecruzamento de vozes no discurso e a forma como a figura da poeta lusocarioca auxilia na significação deles.

### **1.3 – Com cara de Whitman**

*Jóquei*, de Matilde Campilho, é sem dúvidas um livro singular. Apesar de seu caráter de estreia, a obra alcançou considerável repercussão na mídia e nos meios literários. Alguns críticos apontam o aparecimento de uma voz nova no mercado editorial, ao mesmo tempo em que percebem ecos de uma certa tradição poética ainda não superada. O que não era para menos, visto que, desde sua estreia pública na poesia, Matilde apresenta poemas trespassados por várias vozes, com citações ora diretas, ora cifradas, de poetas como T. S. Eliot, Carlos Drummond de Andrade, Bob Dylan, entre outros.

Fora isso, a presença de uma dicção plural, que vagueia entre o português brasileiro e o europeu, com o inglês de permeio, amplia a potência da obra, principalmente se levarmos em conta a biografia da poeta que é apresentada para a construção da *função autor*: seu estilo nômade e a constante conexão entre Brasil e Portugal. Em matéria publicada no jornal *O Globo*, em junho de 2014, a jornalista Mariana Filgueiras assim apresenta a poeta que acabara de lançar o livro:

A poeta Matilde Campilho, de 31 anos, está no meio do caminho entre os dois países, cada perna metida numa porção de terra continental. Às vezes, um pé afunda mais para um lado, às vezes para o outro. Sua poesia também. Há três anos, quase quatro, Matilde veio morar no Brasil. “Por que não o Rio?”, pensou ela, e pôs seus shorts jeans (já era meio carioca, admite) e camisas de botão na mala.

(FILGUEIRAS, 2014).

É interessante também notar que a matéria, intitulada *Matilde Campilho, uma poeta nômade*, traz ainda no subtítulo uma corrente chave de leitura crítica para os poemas: “Portuguesa mescla sotaque de Rio e Lisboa em ‘Jóquei’, sua estreia literária, e em videopoemas que conquistaram fãs na internet”. Coincidentemente, ou não, o mesmo jornal foi o responsável por veicular na mídia o primeiro poema do *Jóquei*, meses antes de sua publicação. “Fur” foi publicado na extinta página “Risco”, que era mantida pelo poeta Carlito Azevedo.

O poema que inicia o livro traz a indicação, como uma epígrafe, “com cara de Whitman”, o que, em certa medida, aponta para os diálogos com a tradição passíveis de serem lidos na obra da poeta. Apesar de não trazer nenhuma referência direta à poesia do norte-americano, “Fur” se aproxima do trabalho de Walt Whitman por conta da prática do verso livre (cuja popularização se deve sobretudo à transgressão poética deste) e de sua intensa e caótica enumeração:

foi assim que você pensou que eu viria ao mundo  
foi assim que você me viu na floresta  
foi assim que você me viu pendurado no poste elétrico  
sempre pendurado num ramo qualquer  
sempre usando o verão.  
você se lembra daquele verão no Brooklyn  
em que ficamos perseguindo os bombeiros  
durante todo o dia apenas para ver  
uma vez e depois outra vez  
o leque aquático que se abria sobre o fogo?  
você citava poetas húngaros mas nesse tempo  
eu só queria saber de inventar uma língua

que não existisse.  
 você lembra do *concierge* que nos recebia  
 na pensão do Brooklyn como se nunca  
 nos houvesse visto antes?  
 e não havia semana que passasse  
 em que nós não dormíssemos  
 pelo menos uma madrugada  
 na pensão do Brooklyn.  
 me lembro dos dólares amassados  
 que eu semanalmente tirava do bolso  
 para pagar ao Doug  
 eu sabia o nome do Doug  
 o Doug nos tratava disfarçadamente  
 por menina e menino.  
 você falava que os dólares vinham  
 sempre com uma forma diferente  
*eu adoro como você consegue tirar um coelho do bolso*  
*eu adoro como você consegue tirar uma lâmpada do bolso*  
*eu adoro como você consegue tirar a Beretta 96 fs do bolso*  
 (...)

(CAMPILHO, 2014, p.7-8)

Pode-se perceber que o poema não trata de um retorno a Walt Whitman, mas conseguimos ler nele a mesma liberdade do verso e da voz, a mesma partilha ambígua da diferença sexual, o mesmo poder de segredo e de exposição que usou o poeta norte-americano. Guiados pela própria indicação do poema, colocamos em contato dois textos visíveis, o inscrito no livro e o despertado pela tradição.

Para tratar tal relação de intertextualidade, podemos pensar na noção de “correlativo objeto”, proposto por T. S. Eliot e apresentado por Alfonso Berardinelli no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna” (2007). Já em seus primeiros trabalhos críticos, Eliot deixa presente o problema da pluralidade de vozes que agem ou podem agir na poesia.

O pensamento, a emoção, o impulso imaginativo ou psíquico do autor necessitam, segundo Eliot, projetar-se numa forma já constituída, recorrendo a um suporte externo, cultural, realista e comunicativo, que libere a individualidade criativa de si mesma, de sua arriscada inefabilidade.

(BERARDINELLI, 2007, p.18)

Eliot, portanto, encara esse processo de intertextualidade como uma condição do eu poetante moderno. Podemos, inclusive, pensar na ideia de “tradição e talento individual” trabalhada pelo ensaísta. Ao mesmo tempo em que se filia a uma certa

tradição, trazendo na bagagem esse tecido de citações saídas dos mil focos da cultura, libera a “individualidade criativa de si mesma”.

Fora as influências assumidas, percebemos no livro o que a poeta vem chamando em algumas entrevistas de “referências ao universo fundador dos poemas”, através de músicas, diálogos cotidianos, filmes, etc. Em matéria do jornal português *Público*, sobre o *Jóquei*, o jornalista João Bonifácio pontua:

O universo que funda os poemas vem tanto da vida como de “leituras, filmes, canções”. “As canções são muito importantes”, diz Matilde, em e-mail tardio, antes de citar canções como *Purple Rain* [Prince] ou *Don't Think Twice It's Alright* [Bob Dylan] como influências na sua escrita (onde também surgem Simon & Garfunkel, Mercedes Sosa ou Ataulfo Alves).

(BONIFÁCIO, 2014)

A presença da musicalidade, não apenas referida às canções apresentadas, se mostra muito relevante nas produções de Campilho. Percebemos tal característica, no poema supracitado, através das repetições (“foi assim que”; “sempre...”; “...Doug” ; “eu adoro como você consegue tirar...”, etc.) e de algumas aliterações e assonâncias como em “o leque aquático que se abria sobre o fogo”. Quando encontramos explicitamente nos poemas a “intromissão” de uma canção, como a do Prince, temos também a mescla musical da linguagem coloquial, apontada por vocábulos cotidianos e um uso variável de *tu* e *você*, que é o que ocorre em “Roma amor”:

Seu cabelo está vermelho  
 você falou  
 seu cabelo está todo iluminado  
 de vermelho & luz  
 I never wanna be  
 your weekend lover  
 respondi certo  
 rebobinando 600 dias  
 Você lembra da canção?  
 I never wanna be  
 your weekend lover  
 suas mãos desenhando a dança  
 no oxigênio daquele julho  
 e o pó se levantando  
 desde os seus calcanhares  
 até a nuca de fogo  
 Você fazendo pouco  
 de tudo que antes havia  
 sido chamado de baile  
 Purple Rain

seu cabelo está todo iluminado  
de vermelho & luz  
(...)

(CAMPILHO, 2014, p.54)

Pela leitura do trecho do poema, poderíamos destacar a presença da canção “Purple Rain”, do músico falecido no primeiro semestre de 2016, assim como o tecido (musical) que é construído através dos procedimentos de aliteração e assonância (“suas mãos **d**esenhando a **d**ança / no oxigênio **d**aquela julho”) e dos processos de repetição de versos, da mesma forma analisada no poema anterior; mas podemos também perceber a construção desse tecido através da junção do texto “clássico” (no caso, o de Prince) e de vozes e acontecimentos banais do cotidiano: “E por falar em canções / imagine Maria Teresa / arrumando a casa / arrastando os móveis / na interminável busca / por vestígios de pó / quem sabe na centésima partícula / não será possível achar / um pedacinho do genoma / do marido morto” (CAMPILHO, 2014, p.54-55). Segundo T. S. Eliot, a poesia (“seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada, de forma livre ou fechada”) não deve perder o contato com a linguagem cambiante das simples relações humanas: “a música da poesia não existe independentemente do significado; do contrário, poderia produzir-se uma poesia de grande beleza musical, mas ausente de sentido, como jamais me ocorreu leu” (ELIOT, 1972 *apud* BERARDINELLI, 2007, p.27).

Duas coisas podem ser apontadas, ainda, a partir dos trechos citados de “Roma amor”: a narrativa dentro da narrativa e a presença constante de um interlocutor, como se todo o livro fosse dirigido a um “você” (ora “tu”) onipresente. Nessa medida, temos o cruzamento de dois ou mais textos (ou vozes) no discurso ou, conforme apontado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o cruzamento de vários mundos, que antes viviam isolados e autossuficientes. Para o escritor, essa perspectiva “multifacetada”, seria a expressão mais pura e mais autêntica do sentido do capitalismo:

O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e autossuficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação.

(BAKHTIN, 2013, p.20).



A discussão de Bakhtin atinge o ponto das “relações dialógicas” que habitam os discursos em geral, as quais surgiriam no romance moderno através de Dostoiévski. O romance dialógico, ou polifônico, foi base para chegar à conclusão de que o dialogismo é inerente à própria linguagem. Para Bakhtin, “o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem” (KRISTEVA, 1974, p.66). Diferente do que comumente chamamos de diálogo na linguagem corrente, tal relação de fala e resposta (ou fala e supressão de resposta, como no poema anterior) não necessariamente aponta para um dialogismo. “Para que as relações de significação e lógica se tornem dialógicas, elas devem encarnar, isto é, entrar numa outra esfera de existência: tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e obter um autor, isto é, um sujeito do enunciado” (BAKHTIN, 1929 *apud* KRISTEVA, 1974, p.67). O diálogo para Bakhtin, portanto, não é só a linguagem assumida pelo sujeito, mas uma espécie de escritura onde se lê, sobretudo, o outro. Dessa forma, o dialogismo bakhtiniano considera a escritura simultaneamente como singularidade (a “individualidade criativa de si mesma”, para Eliot) e como intertextualidade. Através do dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura (Autor-Deus) tende a se esfumazar para ceder espaço à “ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1974, p.67).

Pela noção de “ambivalência”, Bakhtin situa o texto na história (da sociedade) e a história no texto, o que, para o escritor, são a mesma coisa. A escritura é vista como a leitura de um corpus literário anterior, o texto como absorção e réplica de outro texto, e, se pensarmos na questão da poesia propriamente dita, tocamos na discussão de Theodor Adorno sobre o fato de não existir poesia pura (no sentido de “original”), apenas como ideologia literária. Para ele, elementos de conteúdo e elementos de forma devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois não há uma “lírica individual” que não se comunique subterraneamente com uma “corrente coletiva”, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível (BERARDINELLI, 2007, p.38).

Um último ponto que destacamos é o diálogo não apenas de textos exteriores, mas a co-presença de relações intertextuais entre textos do mesmo autor. Apesar de não considerarmos a existência de uma lírica original, podemos perceber o conjunto das relações possíveis de um texto consigo mesmo, em um processo de reduplicação interna e aberturar para outras narrativas, dentro da narrativa inicial. Talvez cause um certo estranhamento utilizar o termo “narrativa” para nos referirmos a um texto poético, mas as fronteiras entre prosa e poesia desde Baudelaire começaram a ficar difusas, como

discute Berardinelli em *Da poesia à prosa*, e hoje em dia já encontramos grandes obras escritas em narrativas poéticas, como é o caso de *Jóquei*.

No ensaio “Intertexto e Autotexto” (1979), Lucien Dällenbach apresenta que tal processo de autotexto, a duplicação interna, desdobra a narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal (a do texto, entendido estritamente) ou referencial (a da ficção). A partir disso, podemos pensar a aparição de uma personagem como Maria Teresa, em “Roma amor”, de modo a se aproximar de um autotexto em particular: a “mise en abyme”. Literalmente “cair no abismo”, o procedimento designa as intromissões de uma ou mais narrativa na narrativa primeira do texto – no nosso caso, a faxineira que não aparece antes no poema e cuja presença funciona como analogia do tema sobre qual a voz do eu canta, da mesma forma que o centauro e o “menino de 13 anos”, que aparecem alguns versos abaixo:

(...)  
 Imagine Maria Teresa  
 de cabeça enfaixada  
 varrendo varrendo varrendo  
 até ficar envolta  
 na nuvem de pó e genomas  
 que acontece brilhantemente  
 no centro da sala  
 És faxinação, amor  
 Seu cabelo está todo iluminado  
 de partículas galácticas  
 sua pele brota toda negra  
 ameaçando a primeira visão  
 que o centauro ofereceu  
 ao menino de 13 anos  
 quando apontou a concha de ouro  
 (...)

(CAMPILHO, 2014, p.55)

A “mis en abyme” no poema aparece como um enunciado *sui generes*, não sendo diminuído qualitativamente pelo texto “principal”, afinal, é mais uma ramificação do “tecido de citações”. Segundo Dällenbach, a emergência desse intertexto/autotexto é fixada por duas determinações mínimas:

1.º a sua capacidade reflexiva, que volta a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2.º o seu caráter *diegético* ou *metadieético*”.

(DÄLLENBACH, 1979, p.53-54)

A dispersão, a reflexão e a meta-significação da narrativa corroboram com o caráter nômade e atento da poeta munida com a *função autor*. Volta-se às enumerações caóticas, características de Campilho e em diálogo com a tradição whitmaniana. No poema “Ascendente em escorpião”, por exemplo, várias descrições e micronarrativas são associadas à noite em que Billy Ray nasceu (“(...) O imigrante rendendo o caixa da loja de conveniência / para roubar alguns dólares e chicletes/ Aquele casal na esquina à direita, os dois chorando, / terminando com razão o arrastado namoro de cinco anos / Rosa Burns entrando em casa sem pressa nenhuma, / lançando investidas à fechadura com a chave muito mais velha / que seu rosto – tremendo, tremendo, quase desistindo / desse negócio de viver e atirar no alvo (...)”), de maneira a expandir a significação do texto até chegarmos à chave final nos últimos versos: “centenas de homens vergados / fazendo vênua à metafísica suficiente / que existe nos corredores do mundo / e se extrapola até o infinito lunar” (CAMPILHO, 2014, p.25-26). Discutido por Dällenbach, o “segundo” signo (a “mise en abyme”) não evidencia apenas as intenções significantes do primeiro (o nascimento de Billy Ray), mas também que é um signo e proclama, como tal, um tropo qualquer, “mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: *Sou literatura, eu e a narrativa que me engasta*” (DÄLLENBACH, 1979, p.56).

A “mise en abyme” evidencia o microcosmo de uma voz que se apresenta emaranhada às diversas vozes do discurso, que, por analogia, podemos perceber que é todo o discurso. O dito “segundo signo”, em última instância, não se diferencia do texto como um todo, mas é mais um segmento desse tecido de citações, de onde não escutamos a voz do poeta (Autor-Deus), único detentor do discurso, mas os ecos de vários sujeitos que passaram e, transgredindo e abrindo espaços, constituem o que descuidadamente viemos chamando de tradição.

## 2. MANTEIGA, AZEITE, GELEIA E ESPANTO

*porque você e eu a gente é feito de matéria  
escorregadia, i.e., manteiga, azeite, geleia  
e espanto.*

Matilde Campilho

### 2.1 – Matilde Campilho em saltos (ou de como ler o livro)

Para a concepção deste trabalho, trataremos a escrita de Matilde Campilho não somente como um código composto por significantes e significados, mas também como um fluxo, uma escritura. Consideraremos o livro, primeiramente, como uma pequena máquina a-significante, e sua leitura como “uma leitura em intensidade: algo que passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica” (DELEUZE, 2000, p.17). Portanto, levaremos em consideração os processos de fluxos na constituição poética, configurados pelas marcas de Campilho, esse sujeito povoado e errante. O próprio ato de escrever, seguindo a linha proposta por Deleuze, é um fluxo entre outros, “sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc” (DELEUZE, 2000, p.17).

O trabalho com a escrita é também um trabalho corporal de ligação e corte de fluxos e, assim como o corpo que maquina a todo o tempo suas potências de vida, opera saltos na linguagem, evita o comodismo e faz do estranhamento pedra de toque para os deslocamentos. Versos como “nunca vou ser bom para ti / quero dizer / i talk to you for 5 hours / and then i can’t sleep” (CAMPILHO, 2014, p.15) apontam para tal inquietude, que não se fixa em uma única língua, ou mesmo uma forma métrica e rítmica marcada, saltando do português europeu para o inglês ao longo do poema. Essa liberdade criativa em Matilde Campilho, a profusão e riqueza de imagens e a geografia confusa são fatores que vêm chamando a atenção tanto do público leitor em geral quanto dos críticos especializados.

Saudando o lançamento da primeira edição do *Jóquei*, o crítico Gustavo Rubim escreve ao *Público* que o primeiro livro da escritora, não valendo apenas dizer menos,

seria “um acontecimento precioso em língua portuguesa” (RUBIM, 2014). Não bastasse o otimismo, o artigo começa afirmando que Matilde e seus “ventos de pura selvajaria” representam uma nova geração de poetas em Portugal, e “nenhuma geração de poetas nos prepara para a geração seguinte”, por isso o entusiasmo generalizado em relação ao lançamento do livro. Dialogando com essa ideia, podemos nos lembrar de Nietzsche, em *Shopenhauer educador*, ao dizer que

[p]arece, às vezes, que o artista (...) não é mais do que um acaso em sua época... Assim que ele aparece, a natureza, que jamais salta, dá seu salto único, e é um salto de alegria, pois ela sente que pela primeira vez chegou ao objetivo, lá onde ela compreende que jogamos com a vida e com o devir ela teve um adversário forte demais. Tal descoberta a faz se iluminar, e um doce cansaço vespertino, o que os homens chamam de charme, pousa sobre o seu rosto.

(NIETZSCHE, 1987 *apud* DELEUZE, 1998)

Saltar o artista e, com ele a natureza, nada mais é que a função do poeta. Octávio Paz, por exemplo, em *O arco e a lira* (2012), discute que tal movimento de criação, do fazer poético, consiste em atravessar até a outra margem – a potente e invisível. Do outro lado, as imposições moralizantes, as diferenciações entre *eu* e *Outro* estariam dissolvidas, retomando o Ser a sua forma originária, completa. O movimento de escrita é analisado, portanto, como um “salto mortal”, uma pulsão de vida. A edição brasileira do *Jóquei* (Editora 34, 2015) traz na contracapa a colocação de que se o escritor, de acordo com Susan Sontag, é alguém que presta atenção no mundo, o poeta seria talvez aquele que, ao prestar atenção, se espanta com o mundo e, sobretudo, consegue fazer a linguagem se espantar com ele – e dar saltos.

Tema recorrente nos poemas de Campilho, bem como em sua fortuna crítica até o momento, o *espanto*, sob a perspectiva acima citada, é o que aqui nos interessa. Na seção seguinte, discutiremos mais acerca dos saltos do sujeito e da linguagem, desenvolvendo o conceito de *poética do espanto*, presente no *Jóquei*.

## 2.2 – A poética do espanto

O que está sendo tratado por *espanto* encosta em uma das traduções possíveis para o verbete grego θαῦμα. *Thauma*, que também traz o sentido de admirar-se frente ao que está posto, é percebida como a origem de toda a filosofia, ou melhor, a base da atitude questionadora do filósofo diante das coisas. No espanto nasce o filósofo, e por que não

também o poeta? Espantados, passamos a questionar, e aquele que se espanta muitas vezes fica assombrado com algo que, para a maioria das pessoas, é tido no plano da normalidade. Assim é o filósofo, assim é o poeta: alguém que vê no óbvio algo incrível.

Em *Teeteto*, famoso diálogo de Platão, o personagem que dá nome ao texto conversa com Sócrates sobre seu espanto a admirar as coisas da natureza, e o interlocutor, por sua vez, responde que é este o procedimento que dá início a esse processo de (re)conhecimento do mundo:

Teeteto — E, pelos deuses, Sócrates, meu espanto é inimaginável ao indagar-me o que isso significa; e, às vezes, ao contemplar essas coisas sinto vertigens.

Sócrates — É absolutamente de um filósofo esse sentimento: espantar-se. A filosofia não tem outra origem...

(PLATÃO, 2001, p.45)

Espantar-se com o mundo e, através desse mecanismo, realizar saltos mortais na linguagem e, conseqüentemente, do sujeito, é umas das características do *Jóquei*, sendo apontada tanto pela crítica quanto presente em alguns poemas do livro. Mais do que o simples *expaentare* latino, o espanto aqui também está relacionado ao encantamento do mundo, o experimentar o novo ambiente agora sob outra ótica, como se tudo fosse belo e novo: “Olhei com mais atenção o desenho da estrutura e percebi: a raça humana é toda brilho.” (CAMPILHO, 2014, p.22).

Atravessar até o outro lado do rio, chegar à outra margem, se reencontrar com o Outro perdido e voltar ao Uno, nada mais é do que um devir outro (apesar da redundância). O trabalho poético de Campilho é construído, portanto, através de tais saltos, por um processo de *heterogênese*, ou desassossego, propulsor de deslocamentos e transformações invisíveis no sujeito, que resultam nesse olhar atento às coisas que a cercam. A poética do espanto.

Podemos pensar, pegando a linha proposta por Suely Rolnik (1993), em dois planos que ocupamos cotidianamente, estando neles em relação com os mais diversos fluxos e potências. O primeiro, e mais óbvio, é o plano visível, onde podemos observar a socialização de um eu e um (ou vários) Outros – não apenas humanos – que são unidades separáveis e independentes. O plano invisível, e menos óbvio, é onde existe uma textura ontológica, constituída pelos fluxos que formam nossa atual composição, conectando-se com outros fluxos, somando-se e desenhando outras composições. Sendo assim, estamos em constante contato com fluxos outros, que não apenas os nossos constituintes, ou

melhor, em eterno entrelaçamento de fluxos que, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, que são imediatamente estranhos em relação àquilo de que é feita a consciência subjetiva da nossa figura atual.

Como apresentado, tais interconexões se desenvolvem praticamente no plano invisível e não óbvio, e podem se dar a qualquer momento, em qualquer lugar. Todavia, podemos pensar de modo um pouco mais simples e perceber o quanto o ato de saltar entre fronteiras culturais e geográficas, como no caso de Matilde Campilho, opera para o encontro desses estados inéditos, gênese de um devir. Desse modo, cada vez mais óbvio se torna o espanto na poeta, que em “Mão dupla”, cujo título já indica dois movimentos distintos, ou seja, uma gênese da diferença, aconselha o interlocutor: “Pratique o espanto / e quem sabe o jogging / com a melhor das intenções” (CAMPILHO, 2014, p.37).

Quando a experiência do desassossego aparece, ou seja, quando os fluxos invisíveis se entrelaçam de uma forma nova, rompe-se o equilíbrio de nossa atual figura, “tremem seus contornos” (ROLNIK, 1993, p.242). Cada vez que isso acontece parece ser uma violência vivida por nosso corpo na forma como se encontra atualmente, já que nos desestabiliza e exige que criemos um novo corpo – “em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc.” (ROLNIK, 1993, p.242) – que venha a conviver com esse estado inédito que se instalou em nós. E vamos nos tornando outros cada vez que respondemos às exigências desse espanto que se apresenta quando da diferença de fluxos, quando dos nós que abalam nossa subjetividade, que nos impulsionam ao salto mortal.

O que estamos aqui tratando por espanto é mesmo essa “matéria” escorregadia que Matilde Campilho aponta em “Conversa de fim de tarde depois de três anos de exílio”, cujos versos finais servem de epígrafe para este capítulo, e que dialogam com o que Rolnik chama de “marca”:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.

(ROLNIK, 1993, p.242)

Escorregadia porque não se captura nas mãos, muito menos em uma fotografia, por seu caráter inédito e efêmero, mas opera os deslocamentos e anuncia a “já famosa fuga / de nossos corpos cada um para sua / ponta da cidade” (CAMPILHO, 2014, p.51). Assim, através do espanto e das reatualizações, nós, bem como a poeta, vamos nos

recriando, engendrados por pontos de vistas que não são exatamente nossos como sujeitos. Ao ser engendrada no devir, não é Campilho quem conduz o movimento, mas sim o espanto que anuncia as marcas, a matéria escorregadia que opera o deslocamento. “O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência” (ROLNIK, 1993, p.242), e a poesia, ou o fazer poético, pode muito bem funcionar como esse lugar outro, no entre-lugar da margem de nossa subjetividade, cujo salto em direção só pode ser realizado com vontade de potência (pensando aqui no conceito caro para a filosofia nietzschiana).

O que observamos no *Jóquei* é esse sujeito admirado com o mundo novo, ou melhor, com um olhar novo sobre o mundo, já que ele mesmo é um outro, um novo, e se encanta com aquilo que experiencia. A própria estrutura do DNA, em “Notícias escrevinhadas na beira da estrada”, aparece como elemento de celebração, como se pela primeira vez o eu poético tivesse se dado conta de sua existência: “Que coisa mais linda esse ácido despenteado, caramba” (CAMPILHO, 2014, p.22). O sujeito que se espanta, portanto, é aquele atento ao mundo, tanto porque o espanto o faz estar atento (não o deixa dormir), quanto porque prestar atenção ao mundo e se espantar com ele é o que configura o trabalho poético, ou a mimese pela qual a “vida vem da vida”:

Não esqueça os dois pacotes de leite, já agora passe a comprar pão, guarde o resto do dinheiro para seus caramelos, e quando você chegar eu te mostro o mecanismo copiador básico a partir do qual a vida vem da vida. Não sou de choro fácil mas um composto orgânico cujas moléculas contêm as instruções genéticas que coordenam o desenvolvimento e funcionamento de todos os seres vivos me comove. Cromossomas me animam, ribossomas me espantam. A divisão celular não me deixa dormir, e olha que eu moro bem no meio da montanha.

(CAMPILHO, 2014, p.21)

Olhar o mundo com os olhos de estrangeiro, conhecendo pela primeira vez os lugares, mesmo os já percorridos, é o que perpassa toda a poética do *Jóquei*. Quase um roteiro de viagens, o livro de Campilho se constrói através desses deslocamentos do sujeito no movimento do devir, impulsionados pelo espanto e se espantando / encantando cada vez mais com as coisas. Observa-se, assim, uma geografia dos afetos (ou uma cartografia do desejo), enraizada na teoria das afecções apontada por Deleuze em *Espinosa: filosofia prática*: “Um indivíduo é antes de mais nada uma essência singular,



isto é, um grau de potência. A essa essência corresponde certo poder de ser afetado. Essa relação, finalmente, subsume partes, esse poder de ser afetado é necessariamente preenchido por afecções” (DELEUZE, 2002, p.33). Quando encontramos um corpo cuja relação se compõe com a nossa, dizemos que sua potência se adiciona à nossa, ou seja, somos afetados pelas *paixões alegres* (ou afetos positivos) que aumentam nossa vontade de potência e operam esse devir. Por ser todo tomado de vontade de potência, o livro de Campilho traz esse deslumbre e otimismo dos afetos: “Bem, seu rosto de espanto frente ao sorvete de morango numa tarde de domingo é a manobra que puxa o lustro à pele do planeta” (CAMPILHO, 2014, p.30); ou “No que depender do amor, para além da paixão e para além do desejo: ninguém mais se afogará” (CAMPILHO, 2014, p.31); bem como em “Já não sei o que acha o brasileiro porque hoje eu acho que brasileiro ou argelino são precisamente a mesma coisa: tudo o que respira, brota. Acho que a ternura é importante” (CAMPILHO, 2014, p.42).

Para o sujeito da poesia, o que importa é o grau de potência com o qual a vida se afirma, pois é justamente isso que opera os saltos na linguagem, bem como o próprio salto mortal. Mesmo que os deslocamentos necessários para o processo não sejam conscientes, seu papel se torna o de trabalhar as condições mais propícias para que se efetue o devir, buscar os afetos positivos, permitir ser ultrapassado por todos os possíveis fluxos ao mesmo tempo. É o mesmo prazer que canta Álvaro de Campos em “Ode Triunfal”, o deslumbre com as máquinas, a vontade de ter o corpo trespassado por todas as máquinas, fazer correr o desejo – “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina!” (PESSOA, 2008, p.289). Os fluxos desterritorializados do desejo funcionam justamente como essa máquina de atração e repulsão de fluxos, sendo necessários tanto para o surgimento do espanto (encontro com outras pessoas, lugares, fluxos) quanto para a desterritorialização e travessia do próprio sujeito.

Opondo-se à normatividade e rigidez do sistema neurótico no qual estamos inseridos e pelo qual somos moldados em nossa sociedade capitalista, os estudos em esquizoanálise de Deleuze e Guattari apontam a esquizofrenia como a oposição a tal modelo fixo, na qual os fluxos de desejo correm mais livremente, bem como o próprio esquizo – o desterritorializado. Analisaremos, na seção seguinte, os fluxos livres de desejo, assim como os processos de desterritorialização no *Jóquei*, sob essa perspectiva esquizoanalista.

### 2.3 – O passeio do esquizo

O neurótico no divã: o modelo padrão da sociedade capitalista, como a pedra de toque da psicanálise desde Freud, preso na triangulação do Édipo, trabalhando o inconsciente humano como uma estrutura passiva de representações. A esse modelo se opõe a psicose, mais especificamente a esquizofrenia. O esquizo não se enquadra nas territorialidades forçadas pelo padrão do Édipo, não coloca o inconsciente como um teatro grego, mas sim o vive como máquina, como máquinas desejantes. No modelo neurótico o desejo é recalcado, as associações de fluxos não são livres, mas seguem uma ordem social, enquanto o esquizo vaga entre mundos. Ao neurótico no divã, portanto, opõe-se o *passeio do esquizo*, que aponta para os movimentos de produção poética presentes no *Jóquei*. O esquizo é aquele que não se deixa triangular pela castração de Édipo, não diminui o inconsciente a um teatro de representações, mas corre livre pelo ambiente, realiza os saltos mortais e atravessa a barreira da normatividade e chega do outro lado, onde a natureza, bem como os outros fluxos, o compõe no devir, porque tem o inconsciente como máquina desejante, no qual o desejo não é recalcado, mas livre fluxo de livres associações.

Sobre o passeio do esquizo e as máquinas desejantes, discutem Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo*:

Ele [o esquizo] achava que deveria ser uma sensação de infinita felicidade ser tocado assim pela vida primitiva de toda a espécie, ter sensibilidade para as rochas, os metais, para a água e as plantas, captar em si mesmo, como num sonho, toda criatura da natureza, da mesma maneira como as flores absorvem o ar com o crescer e minguar da lua. Ele não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nenhum homem ou natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas. Há em toda parte máquinas produtoras ou desejantes, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer.

(DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.12)

Chegando livre do outro lado da margem, então, o esquizo se torna o indiferenciado, aquele que conecta seus fluxos de desejo com os fluxos outros do ambiente. Já não há mais eu e Outro, eu e natureza, mas uma matéria Una e potente, como em “Badland”: “Não sei se sou homem / já não sei se sou / homem / se sou besta / se tenho olhos azuis / ou mesmo se visto / camisa azul” (CAMPILHO, 2014, p.110). O único

sujeito é o próprio desejo sobre o corpo sem órgãos (a superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo), enquanto maquina objetos parciais e fluxos, destacando e cortando uns com os outros, passando de um corpo a outro, segundo conexões e apropriações que a cada vez destroem a unidade actícia de um eu possuidor ou proprietário (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.101)

Observa-se, na poética do *Jóquei*, tanto o fluxo livre do desejo a correr entre os poemas, como a importância dos personagens secundários, ou seja, a euforia do encontro de fluxos. Ainda a mesma vontade de absorver tudo de todas as formas é o que realiza o esquizo em seu passeio durante o livro, conectando livremente máquinas, descrevendo situações e pessoas presentes no mesmo corte temporal, entrelaçando fluxos, como na noite em que Billy Ray nasceu, no já citado “Ascendente escorpião”:

(...)  
 Havia o caminhão varrendo todos os pedaços de lixo da rua  
 Havia o ruído das fichas de pôquer sendo lançadas  
 sobre a mesa verde-gasto, entre dedos e fumaça  
 Alguém gritando, na comunhão da minúscula morte  
 Alguém cantando a canção sul-americana  
 Alguém afagando o pescoço do pombo sem dono  
 Alguém jogando a bola de tênis contra a parede do quarto,  
 repetidamente, repetidamente, repetidamente  
 Havia o rádio no *on* tocando algu barulhinho em onda média  
 Havia uma bruxa cozinhando azevinho & cobre na panela  
 do apartamento de paredes queimadas  
 Na noite do nascimento de Billy Ray  
 ao mesmo tempo que ele escutava o som gelatinoso  
 da placenta de onde ele era arrancado  
 e depois o som da passagem pelo canal uterino de sua mãe  
 e depois o som do primeiro toque em sua cabeça  
 e depois o som de seu próprio grito  
 o grito que inaugura a festa  
 (...)

(CAMPILHO, 2014, p.25-26)

O desejo efetua acoplamentos a todo instante. O sujeito nômade, como a poeta, ao espantar-se com o mundo novo e estrangeiro, realiza cada vez mais as conexões, maravilhado com as descobertas recentes. E cada vez que uma nova conexão é feita, o espanto acontece, se torna Outro(s). A capacidade de nos deixarmos estranhar pelas marcas é um longo e sutil aprendizado que só acaba na morte (ROLNIK, 1993, p.244), e o corpo tem memória, mantendo uma antiga marca viva com a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambiente onde encontra ressonância, reatualizando-se no contexto de uma nova conexão, produzindo nova diferença e,

consequentemente, novo devir (ROLNIK, 1993, p. 242). Por tal razão, percebemos o mesmo olhar de espanto, o mesmo desejo correndo solto na terceira seção do livro, na qual os poemas referem-se à cidade de partida de Campilho, não mais o estrangeiro, como Nova Iorque e Rio de Janeiro. Em “Descrição da cidade de Lisboa”, por exemplo, o eu poético volta-se como que pela primeira vez para a capital portuguesa, admirado com toda a profusão de pessoas e fluxos que se esbarram. A linguagem, entretanto, agora se mostra marcada, vagando entre o registro europeu “rapariga” e o brasileiro “menina”: “A rapariga a pensar naquilo, a rapariga ao sol, menina a comer cachorro-quente, menina a dançar na rua, rapariga do dedo no olho, do dedo na árvore” (CAMPILHO, 2014, p.49).

A síntese de fluxos do desejo é de maneira “e... e...”, se opondo à síntese exclusiva de registro como no modelo neurótico: “ou... ou...”. Em outras palavras, enquanto o neurótico vaga de uma coisa a outra (uma coisa *ou* outra), o esquizo, livre, desterritorializado, acopla as máquinas às outras máquinas a todo o tempo: isso e isso e aquilo e aquilo e isso (uma coisa *e* outra *e* outra). Por isso as enumerações constantes são recorrentes e extremamente importantes no *Jóquei*. Na cidade de Lisboa temos “Rapariga a fumar charuto, rapariga a ler Forster, rapariga encostada na palmeira, rapariga a tocar piano” e também “Rapariga sentada em Mercúrio ao lado de um leão, rapariga a ouvir discurso de Ghandi, rapariguinha do shopping” (CAMPILHO, 2014, p.49):

O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta. “Amo tudo o que flui, mesmo o fluxo menstrual que arrasta os ovos não fecundados...” diz Miller no seu cântico do desejo. (...) Todo “objeto” supõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto. Sem dúvida, cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que flui dela.

(DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.16)

## 2.4 – As revoluções sempre foram o lugar certo para a descoberta do sossego

No corpo sem órgãos nada é produzido, é ele o improdutivo, com todos os fluxos correndo soltos, sem máquina acoplada que realize o corte: nada para o fluxo de esperma, de merda, de menstruação, etc. Em sua superfície, entretanto, é onde ocorre o acoplamento das máquinas desejanter, bem como o registro das sínteses e conexões de todos os corpos, onde engendra-se o devir. O sujeito, então, ao realizar o salto mortal, precisa beirar e encontrar a superfície do corpo sem órgãos, ali onde a potência é 0, e as

conexões de fluxos são feitas até se atingir a máxima potência de vida, até resultar no devir outro, onde encontra-se, na outra margem, a nova reorganização da subjetividade. Assim, o movimento das máquinas desejantes precisa partir de uma pulsão de morte que, em todo o caso, não deixa de ser uma pulsão de vida, visto que é esse o objetivo do fazer poético.

A castração simbólica da neurose, como qualquer processo de repressão, tende a recalcar o desejo, normatizar as relações (para um padrão asséptico) para que todos os devires tendam à mesma coisa. As instituições modernas, como a igreja, o Estado, a escola e a família, conforme apontado por Foucault (2014), trabalham nessa regulação dos sujeitos sociais, tentando transformá-los em um corpo dócil, que não atrapalhem o funcionamento do sistema econômico e social vigente. Por esse motivo, o esquizo é tratado como aquele sujeito que precisa ser “curado” dos desvios da triangulação edipiana, do desvio da neurose padrão. O esquizo fora do divã, caminhando solto e sentindo a potência do mundo é, então, um elemento subversivo, que deve ser parado antes que abale as estruturas edipianas que regulam os poderes da sociedade.

Toda viagem, no entanto, é esquizofrênica (pensemos no sentido americano das fronteiras: ultrapassar alguma coisa, franquear limites, passar fluxos, penetrar espaços não codificados (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 297)), e o desejo – fluxo de máquina livre e não recalcado no esquizo – é o próprio elemento revolucionário:

Se o desejo é recalcado é porque toda posição de desejo, por menor que seja, pode pôr em questão a ordem estabelecida de uma sociedade: não que o desejo seja a-social, ao contrário. Mas ele é perturbador; não há posição de máquina desejante que não leve setores sociais inteiros a explodir. Apesar do que pensam certos revolucionários, o desejo é, na sua essência, revolucionário – o desejo, não a festa! – e nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas.

(DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 158)

O sujeito do *Jóquei* é aquele com as máquinas desejantes trabalhando a todo o vapor, saltando entre fronteiras, entre línguas e pessoas. Toda a euforia dos encontros, entretanto, tem como objetivo comum encontrar certo lugar de plenitude e sossego, ali onde não é preciso de nenhuma máquina, mas apenas o fluxo solto correndo como um rio: um gozo sem fim. Para que isso aconteça é necessária a revolução dos corpos e do desejo.

As revoluções sempre foram o lugar certo  
para a descoberta do sossego:  
talvez porque nenhuma casa é segura  
talvez porque nenhum corpo é seguro  
ou talvez porque depois de encarar uma arma  
finalmente seja possível entender  
as múltiplas possibilidades de uma arma.

(CAMPILHO, 2014, p.69)

E o que seria essa arma que não o próprio desejo? E o que seria o sossego se não o corpo sem órgãos ou mesmo a pulsão do gozo? As estruturas rígidas e sociais foram destruídas, e resta ao esquizo caminhar pelos escombros, e se espantar com isso, e se encantar com isso, pois, como indica o título do poema, “Até as ruínas podemos amar neste lugar”.

Se nenhuma casa é segura, e nenhum corpo é seguro, fica ao esquizo a condição de sujeito errante, bem como à poeta que, visando colocar a vida em sua potência máxima, realiza os deslocamentos em busca da desterritorialização. Aclamado pelo público e pela crítica, o primeiro livro de Campilho é um registro de viagens, não apenas as marcadas pela poeta em sua biografia e recorrente nas enumerações de lugares durante os poemas, mas também daquelas maiores e invisíveis, para dentro de si, até a explosão do devir, do outro lado do rio.

O esquizo sabe partir: ele fez da partida algo tão simples quanto nascer e morrer. Mas, ao mesmo tempo, sua viagem ocorre estranhamente no mesmo lugar. Ele não fala de um outro mundo, ele não é de um outro mundo: mesmo deslocando-se no espaço, é uma viagem em intensidade, em torno da máquina desejante que se erige e permanece aqui.

(DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.177)

*Jóquei*, por essa perspectiva, é sim um acontecimento precioso em língua portuguesa, como escreveu Gustavo Rubim ao *Público*. Isso porque é um livro que se afirma como potência de vida e traz o espanto e as marcas dos devires em cada poema. Matilde Campilho, a poeta que vaga entre culturas e línguas, pode ela mesma ser lida mais do que como um esquizo, mas como uma grande artista, visto que “o grande artista é seguramente aquele que transpõe o muro esquizofrênico e atinge a pátria desconhecida, lá onde ele não é de tempo algum, de meio algum, de escola alguma” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.96).

### 3. FAZENDO DO MUNDO A GIGANTE FLORESTA

Uma poética do espanto busca, sobretudo, uma relação inédita com o mundo. É preciso ver pela primeira vez, com outros olhos, para que o encanto aconteça. Para a poeta, a vida se afirma enquanto o mundo for lugar possível de se espantar continuamente. Crer no mundo possível, entretanto, não é tarefa passiva. Há, nesse movimento, uma construção de mundo, um lugar a ser reencantado, onde só é possível se chegar pela lógica do acontecimento.

A poesia de Matilde Campilho, apresentada pelo *Público* como “um acontecimento precioso em língua portuguesa”, é aqui discutida através dos encontros e relações que remodelam a subjetividade. Nessa medida, abandona-se a ideia de um *sujeito*<sup>1</sup> para dar lugar a um *ente*, ou um *acontecimento*. Na extinção do nome *ser* e, portanto, de uma ontologia raiz única, um ente só se deixa definir na declinação singular dos seus afetos, ou seja, a partir das conexões de fluxos com o fora, que o transforma em outra coisa, que acontece. Apesar da sua instantaneidade, acontecer (*evenire*) é o que nunca cessa, já que o corpo em movimento não deixa de fazer acoplamentos e conexões a todo o momento.

Luiz B. L. Orlandi, tradutor de François Zourabichvili no livro *Deleuze: uma filosofia do acontecimento* (Editora 34, 2016), justifica o termo a partir de uma nota sobre a palavra *evenire*: “Os dicionários ensinam que, a partir do latim *evenire*, o português pode chegar a ‘evento’, a ‘advir’, etc.; o francês chega a *évent* (hoje significando ‘ar livre’), logo substituído por *avènement* (‘advento’) e, finalmente, por *événement* (‘acontecimento’). (ZOURABICHVILI, 2016, p.117-118). Pela etimologia, podemos pensar que o que estamos chamando de *acontecimento* vem após o contato com o fora, justamente pela ideia do “ar livre” que carrega a palavra no francês.

É necessário, no espanto, que o mundo seja pensado de outra forma, e acessar essa outra forma só é possível através de uma violência (ou ruptura) sobre o corpo, que force o pensamento a existir. Para Deleuze (1988, p.177-182), o que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência (que faz com que tremam os contornos do corpo atual e o

---

<sup>1</sup> Para nosso estudo, entretanto, continuaremos utilizando a terminologia “sujeito” em algumas circunstâncias, apenas por uma questão de simplificação, mas estando cientes da carga que carrega tal palavra.

lança ao devir), sendo que tal incitação fortuita depende exclusivamente de um encontro. Zourabichvili, levando adiante a filosofia de Deleuze, postula que estamos chamando de *encontro* uma relação absolutamente exterior, na qual o pensamento entra em contato com aquilo que não depende dele. O pensamento só entra em conexão positiva com o que ele ainda não pensa, estando situado em uma lógica do fora: “quando o pensamento assume as condições de um encontro efetivo, de uma autêntica conexão com o fora, então ele afirma o imprevisível ou o inesperado, acampa em um chão que não domina, e ganha aí sua necessidade” (ZOURABICHVILI, 2016, p.52).

### 3.1 – O tempo do encontro

Os poemas do *Jóquei* são marcados pela ideia do movimento, do cruzamento de linhas de fronteiras entre Rio de Janeiro, Lisboa, Nova Iorque e demais cidades espalhadas pelo livro. Este movimento se realiza potencialmente na busca dos afetos, no contato com o outro para que as conexões sejam realizadas, assim como o acontecimento e o espanto com o mundo subsequente. Pela fugacidade, a voz que se coloca na poesia só existe enquanto busca o contato, enquanto pula de uma coisa a outra (uma coisa *e* outra), em um deslocamento temporal singular e contínuo.

Vejamos a seguir um dos poemas da primeira seção do livro, “Brincando com os dentes do tubarão”:

You are the sunshine  
of my life  
e conversar contigo de manhã  
é tão bom  
tens o poder do muesli<sup>2</sup> e da  
laranja  
ou de qualquer fruta de época  
for all that matters

Acompanhar teu percurso  
natural  
é muito bom  
falar contigo  
sobre tipos de alimentos  
também

Neste começo d’hoje  
tuas costas negavam

---

<sup>2</sup> A versão brasileira traz a grafia “müslí”. Ambas são aceitas no português brasileiro para se referir ao composto de cereais.



qualquer espécie de outono  
 Afinal  
 a ideia de estação  
 é só um tema ilusional  
 engendrado por humanos  
 que nunca puderam desenhar  
 tua coluna vertebral  
 a dedo nu

My dear bicho gente  
 veja lá se sua próxima visita  
 vem antes da edição fria  
 do Financial Times.

(CAMPILHO, 2014, p.17)

A primeira estrofe já anuncia as “línguas cruzadas” ao mesmo tempo em que retoma a canção “You are the Sunshine of my life”, de Stevie Wonder. A letra da música, que segue com “That’s why I’ll be always around”, dialoga com a peça poética de Campilho no sentido do encontro. É preciso sempre estar perto para afirmar os afetos, e nisso reside também o encantamento, já que “conversar contigo de manhã / é tão bom”. A manhã marca a temporalidade inicial do poema, exatamente construído contra a ideia ilusional do tempo, e este encontro luminoso, que acontece, é comparado à energia matutina entregue pelo muesli, composto de cereais semelhante à granola (muito consumido no café da manhã na Europa), e das frutas de época (justamente este tempo de agora), que provavelmente acompanham a primeira refeição do dia.

O acontecimento está situado no tempo, e nele se desenham o passado e o futuro, por isso só podemos dizer de acontecimento no plural. De acordo com Zourabichvili, pensando com Deleuze, “o acontecimento é menos o advir absoluto de um nascimento sobre o fundo de negatividade (nada ou *doxa*) do que um devir em que o antes e o depois brotam ao mesmo tempo” (ZOURABICHVILI, 2016, p.33). O antes do encontro não passa a ser um nada, mas é um eu-antes-de-outro-modo que, em diferença com o eu atualizado, marca o acontecimento. “Assim, o acontecimento [*événement*], sempre plural e precedido por outros, não tem, diferentemente dos pensamentos de origem fenomenológica, o caráter de um advento [*avènement*].” (ZOURABICHVILI, 2016, p.33).

Na terceira estrofe do poema, após os deslocamentos que acompanham o “percurso natural” do outro, percebe-se que o corpo nega a existência de qualquer temporalidade artificial, como a ideia do outono. Tal corpo, agora engendrado no devir,

já não é mais deste que está fora e é encontrado, muito menos da voz que inicia o poema e pede o encontro: já é uma coisa outra, uma matéria que anda pelo tempo através da subjetividade. O tempo, por essa perspectiva, se afirma pela mudança de intensidades de um corpo. Antes, no que podemos chamar de “passado”, temos o deslocamento de certas forças e, após o encontro, há um aumento de intensidades pela junção de novas forças do fora. A temporalidade, portanto, diz respeito mais às intensidades com que as forças atuam e isso, por sua vez, refere-se justamente ao corpo: “Afinal / a ideia de estação / é só um tema ilusional / engendrado por humanos / que nunca puderam desenhar / tua coluna vertebral / a dedo nu” (CAMPILHO, 2014, p.17).

Ao fim do poema, percebe-se a transitoriedade do movimento e seu caráter efêmero. O acontecimento é o que nunca cessa, por isso há o desejo do próximo encontro, a próxima busca, que deve vir antes da “edição fria do *Financial Times*”. A presença do periódico indica duas coisas importantes: se pensarmos no seu caráter de jornal, no sentido de trazer as novidades, percebemos que o encontro com o “bicho gente” é mais importante e traz mais acontecimentos / novidades do que as notícias já “antigas” do jornal – visto que as pautas noticiadas na edição são fechadas um dia antes de ela ir às ruas. O outro ponto que devemos considerar é a periodicidade do *Financial Times*, que é um jornal diário, o que implica a pressa em um próximo encontro: que aconteça já no próximo dia, antes da próxima manhã, ou na próxima ilusão de dia forjada por um tabloide britânico.

O que procura um corpo no encontro é sua atualização. Pelo poema pode-se perceber que aquilo que brilha e deve ser encontrado é a conexão com o “bicho gente”, talvez toda a raça humana (“toda brilho”), para que se espante com o mundo, para que o mundo refloresça aos nossos olhos. Sobre a atualização do corpo, Zourabichvili acredita que é justamente o que transporta o “sujeito” de uma dimensão até outra, o faz mudar (ou devir) e o faz passar irreversivelmente de uma época a outra: “acontece de passarmos de um meio ao outro, de uma periodicidade a outra: crescer, partir, apaixonar-se, deixar de amar... É um devir, um acontecimento, ruptura ou encontro (mas há uma ruptura em todo encontro)” (ZOURABICHVILI, 2016, p.101). Cada dimensão, entretanto, só existe em diferença com as outras e o tempo, assim, é o que acontece entre o antes e o depois.

O tempo, pura mudança, é a passagem de uma dimensão a outra (devir). Ele se confunde com essas dimensões, as quais ele reúne virtualmente; melhor ainda, cada dimensão só existe em sua diferença com as outras. Que é, pois, o tempo? Ele é a diferença absoluta, o conectar imediato dos heterogêneos, sem conceito idêntico subjacente ou que subsuma.

Propriamente falando, o tempo nada é; ele só consiste em diferenças e no revezamento de uma diferença por outra.

(ZOURABICHVILI, 2016, p.108)

A temporalidade do acontecimento é algo próprio, é o que está entre-dois-meios. O acontecimento, por ser tempo, é justamente o entre, a diferença, o ente que não está aqui e nem está lá: acontece no entre-lugar, como o que aparece no *Jóquei* entre Rio de Janeiro e Lisboa.

### 3.2 – O florestamento de duas cidades

RIO DE JANEIRO - LISBOA

um dia você  
 adora meus óculos  
 adoro teus óculos  
 no dia seguinte  
 não quero que venhas à fazenda  
 três dias antes  
 você ia adorar este lugar  
 você quer vir até a fazenda?  
 um dia eu rasgo o tecido celular do rosto  
 realizo um sorriso constante  
 que atravessa o morro  
 rasgão alegre que fulmina  
 o veio mínimo da folha  
 de amendoeira  
 e pelo feixe de luz tropiçante  
 vai parar na cara do João  
 vendedor de suco no leblon  
 em ricochete João grita açáí!  
 qualquer dia eu vou e chego  
 (...)

(CAMPILHO, 2014, p.12)

Também parte da primeira seção do livro, “Rio de Janeiro – Lisboa” começa desde o título indicando a mesma ideia de movimento das outras peças analisadas. Pela biografia de Campilho e sua conexão entre Brasil e Portugal, retomamos a ideia do sujeito nômade, que pula entre fronteiras, para a leitura do poema. Neste caso, particularmente, notamos deslocamentos e afetos que se espalham a partir das conexões que se estabelecem na trama.

Nesta primeira estrofe, percebemos sobretudo o caráter de mudança: se no antes, aquele-que-sou-de-outro-modo, o afeto aponta para: quero que venhas à fazenda, o aquele-que-sou-depois-do-encontro indica um “não quero que venhas à fazenda”. O poema pensa no que existe (ou se constrói) no meio do caminho, entre a força anterior e a força do depois, pois mesmo *força* só existe em relação, em exercício e violência. Sabemos que a vontade de potência do sujeito que salta está diretamente relacionada à sua capacidade de ser afetado, de fazer com que as linhas de força cruzem seu corpo, de maneira a destruir uma forma anterior, decompor uma conexão, e induzir um movimento a partir do inédito. O inédito, aqui no poema, é este ponto em que o sujeito procura chegar, um entre-oceano que não é Rio e também não é Lisboa. No exercício de afetar e ser afetado, diz: “qualquer dia eu vou e chego”.

A violência é o que vem de fora, o que se parece estranho ao corpo e é dirigido contra o antigo eu, mas é também o que força o pensamento a procurar outros meios de existência e, dessa forma, é ainda uma força alegre e ativa. No poema, vemos como violento o ato de sorrir, que rasga o tecido celular do rosto, mas ainda é o que permite ao afeto extrapolar as fronteiras do corpo e realizar novas conexões. Por conta disso, é um “rasgão alegre”, uma força que se espalha dominando outras, entrando em relação com o “veio mínimo” da folha da amendoeira, chegando até ao rosto do vendedor de sucos do Leblon. Encontra o fora e com ele escreve o novo corpo.

É importante notarmos o modo como o eu que se mostra na poesia acredita nos afetos. Percebe-se um otimismo em relação aos encontros, esses favoráveis à criação do mundo novo, agora reencantado. É como se as forças alegres se encontrassem e se expandissem – o movimento do encontro é algo que refloresce, que afeta também o crescimento das cidades por onde o espanto se espalha. O poema termina com a seguinte estrofe:

um dia você diz que me a\*\*\*\*  
 eu a\*\*\*\*-te  
 no dia seguinte  
 a amendoeira se expande  
 e floresce cinco folhas mais  
 nesse dia reparo  
 que estamos contribuindo  
 você e eu  
 para o florestamento  
 da cidade  
 de duas cidades  
 faço voto de silêncio  
 mas na sacralização horária  
 da respiração eu penso  
 que apesar da sala de cassino  
 abrigo da gigante roleta do medo  
 apesar dos golpes de gmt -3  
 apesar da fita de seda que fica  
 ondulando sua medida de 7.800 km  
 estamos dando utilidade ao amor  
 alargando os braços das amendoeiras  
 alargando os braços dos jacarandás  
 partindo as inúteis linhas de fronteira  
 e fazendo do mundo  
 a gigante floresta.

(CAMPILHO, 2014, p.14)

O afeto é o que faz florescer, não uma, mas duas cidades: de um lado ao outro do movimento. A visão desencantada sobre o mundo, motivo corrente na arte, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, dá lugar a uma possível esperança e um reencantamento. Apesar da imprevisibilidade e dos tremores, ainda existe o afeto e a força dos encontros. O amor, aqui, é algo “útil”, pois é o afeto-motor, diferente do amor romântico, por exemplo, que se realizaria na contemplação, distante do objeto.

Oswald de Andrade, no “Manifesto Pau-Brasil” de 1924, postulava que temos “a base dupla e presente – a floresta e a escola”. Para ele, se por um lado a cultura nacional tinha uma base científica, desenvolvia “a geometria, a álgebra e a química”, por outro ainda matinha as relações primitivistas com a terra, o “chá de erva doce”, “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1972, p.4). Enquanto no manifesto Andrade atentava para uma arte (e conseqüentemente cultura) marcada pela junção dessas duas forças, Matilde Campilho, no poema anterior, pensa o mundo sem as destruições da técnica, lugar possível somente enquanto for “a gigante floresta”.

Um pensamento floresta talvez seja uma das principais mudanças proposta pela poesia de Campilho. O verso de Paul Valéry que serve de epígrafe ao livro *Claro enigma* de Carlos Drummond de Andrade denuncia a melancolia e o desencanto que predominavam na poesia, assim como nas artes do pós-guerra. “Les événements m’ennuient”, ou, em tradução livre, “os acontecimentos me entediam” aponta para a intolerável relação entre homem e mundo. Crer neste mundo, florescer uma grande floresta, como escreve Matilde Campilho, é afirmar a imanência – as coisas acontecem e se afirmam pela presença, lugar onde tudo também pode ser transformado, longe de um campo transcendental, inatingível e, conseqüentemente, entediante.

O pensamento agora se propõe a dar conta do intolerável e usar isso como motor contínuo de transformação e reencantamento. É justamente porque o mundo é intolerável que o pensamento não pode pensar o mundo, nem pensar a si próprio. No livro *Cinema 2. A imagem-tempo*, Gilles Deleuze escreve sobre o assunto:

O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem, *ele próprio, não é* um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. (...) Qual é, então, a ‘saída sutil’? Acreditar, não em outro mundo, mas no liame do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: ‘algo possível, senão sufoco’. É essa crença que faz do impensado a potência própria do pensamento, por absurdo em virtude do absurdo.

(DELEUZE, 1990, p.221-222)

O acontecimento, na poética do espanto, não entendia, mas sim move o sujeito. Percebe-se a crença no mundo de agora, ou a construção de um mundo possível, quando lemos algo como “estamos dando utilidade ao amor”, motor de florescimento das cidades. Diferente do saber, como discute Zourachvili (2016, p.97), a crença implica uma conexão com o fora, enquanto ela própria é a afirmação dessa conexão. Pela crença, afirma-se o que o sujeito ainda não percebe e nem pensa ainda (princípio da imanência: não se sabe o que pode um *corpo*), ou aquilo que nunca pensará (princípio da transcendência: ideia de Deus, o que ultrapassa/humilha o nosso entendimento). Para Deleuze, o fato moderno é a inclusão do fora *no* mundo, como prevê o acontecimento, e não além, no além-mundo, por isso deveríamos pensar por aqui na primeira vertente da crença, a que afirma a imanência e enxerga o corpo como possibilidade de construção do agora.

### 3.3 – Certamente tudo a ver com crença

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz no ensaio “A nova analogia: poesia e tecnologia” discute que a técnica foi a responsável pela destruição da imagem do mundo: “O mundo como imagem desaparece e em seu lugar se levantam as realidades da técnica, frágeis apesar de sua solidez já que estão condenadas a ser negadas por novas realidades” (PAZ, 2012, p.321). Vivemos em um mundo instável em que a mudança não é mais sinônimo de progresso, mas possibilidade de uma extinção repentina. A bomba atômica, por exemplo, se não destruiu o mundo, destruiu a nossa ideia de mundo – basta a sua existência para que nossa ideia do tempo perca sua consistência. “A técnica começa como uma negação da imagem do mundo e termina como uma imagem da destruição do mundo” (PAZ, 2012, p.322).

Talvez seja justamente esse o liame entre homem e mundo o qual Deleuze acredita que a crença esteja vindo restaurar. Por ser o que se rompeu, é o que deve devir objeto de crença – tal ligação é o impossível, o que só pode ser restituído por uma fé. O mundo não está acabado, ele precisa ser reencantado, como aponta o otimismo dos encontros presente na poesia de Campilho:

A crença não se dirige mais a um mundo outro, ou transformado. O homem está no mundo como numa situação óptica e sonora pura. A reação da qual o homem está despossuído só pode ser substituída pela crença. Só a crença no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve.

(DELEUZE, 1990, p.223)

Os poemas do *Jóquei* apresentados até aqui se ligam pela crença nesse mundo outro, lugar de encontros inesperados (ou não), em que o sujeito está sempre em relação, ao mesmo tempo em que está sempre excitado saltando entre fronteiras e alegre com os choques do acontecimento. Apesar da possível destruição de nossa imagem do mundo, “No que depender do amor, para além da paixão e para além do desejo: ninguém mais se afogará”, como afirma a poeta em “Veleiro” (CAMPILHO, 2014, p.31). O novo mundo se constrói, ali onde as conexões constroem o espanto, onde já podemos encontrar o inédito, o maravilhoso. A fé nas formas acabadas, nas totalidades ou interioridades, é substituída por uma crença no mundo como *reserva de relações inéditas* (ZOURABICHVILI, 2016, p.97).

Dar utilidade ao amor e ver o mundo com novos olhos parece ser a premissa da arte reencantada de Matilde Campilho. Este tipo de poesia reflete uma das vertentes da arte após o modernismo, que é o que Suzi Gablik (2005) chama de “pós-modernismo reconstrutivista”. Bem menos comum do que o desconstrutivista, segundo a ensaísta, ele está desafiando a base de nossa visão de mundo materialista e faz parte de um projeto mais amplo de “re-encantamento” (GABLIK, 2005, p.612). O ponto em comum entre os dois projetos parece ser a compreensão de que o sistema de crenças da conceptualização moderna do mundo tornou-se não funcional: depois da técnica, das guerras e da bomba atômica, o liame entre o homem e o mundo foi rompido, e é preciso inventar um novo.

Para os desconstrutivistas, a arte não pode mais se apresentar como a esperança de uma civilização melhor, mas apenas reiterar a certeza de que essa esperança não é mais possível. “Artistas reconstrutivistas crêem que a arte tem potencial para remodelar radicalmente as crenças da sociedade, enquanto a desconstrução envolve uma remoção de crenças e um esvaziamento de autenticidade” (GABLIK, 2005, p.612). Por outro lado, uma arte reencantada, como a poética do espanto, tenta fazer a transição de um pensamento patriarcal, eurocêntrico, e do modelo dominador da cultural para uma estética de interconexão mais participativa, direcionada sobretudo para uma nova relação humana (GABLIK, 2005, p.613) – “a raça humana é toda brilho”, como lemos em “Notícias escrivinhadas na beira da estrada” (CAMPILHO, 2014, p.22).

Em uma entrevista para o programa “Sangue Latino” do Canal Brasil, o jornalista Eric Nepomuceno pergunta a Matilde Campilho se a arte teria alguma função. A resposta da poeta é transcrita a seguir.

Eu lembro-me... Uma vez eu era criança e estava em Londres e fui dar uma volta sozinha. Tava em família e falei “não, hoje eu vou andar sozinha”. Eu era bem jovem e fui de mochila, sozinha, pelos museus. Eu lembro de entrar num museu e tinha uma sala imensa com uma pintura imensa, que eu, como criança que era, não fazia a menor ideia do que era aquilo. E quando eu entrei na sala realmente meus joelhos fraquejaram um pouquinho. E eu fiquei encostada à mochila, e depois à parede, olhando aquilo durante... meia hora... três quartos de hora, não sei. E foi uma bofetada de beleza e de espanto. Eu fui embora e levei aquilo, e lembro-me que cheguei na minha família um pouquinho depois e falei: “Eu vi... uma coisa...”, e os olhos brilhavam – meu pai sempre conta que os olhos brilhavam. E eles perguntaram, como bons adultos: “Mas o que era?”, e eu falei: “Não sei, mas era incrível!”. Então, mesmo criança, eu acho que naqueles cinco minutos, dez, teve uma função de salvação, quase. Durou aquele tempo só. Eu acho que a arte faz isso, salva momentos.

(CAMPILHO, 2015 [2])



Tal concepção da arte é ela mesma uma crença: acredita-se no mundo, acredita-se no humano e acredita-se também na arte como uma ferramenta de salvação, nesse caso, de um mundo desencantado, nem que seja por um instante. O acontecimento é justamente esse pequeno instante em que o sujeito devém outro, quando após o encontro. Pelo relato, notamos a violência da conexão com o fora, ao mesmo tempo em que essa nova conexão é um encontro alegre/ belo: “E foi uma bofetada de beleza e de espanto”. Podemos fazer um paralelo do passeio da jovem poeta no museu ao passeio do corpo nômade que atravessa o *Jóquei*: os encontros são luminosos (fazem brilhar os olhos) e, a partir da crença, encontra-se o novo e o mundo aparece reconfigurado, lugar de relações inéditas (a ponto de não sabermos descrever a experiência) onde o sujeito pode ser salvo por um momento. Ao pensarmos que o tempo é a mudança de intensidades de um corpo, e também é o acontecimento, salvar o momento é criar possibilidades de conexões futuras, é construir um mundo imanente e reencantado.

O reconstrutivismo engaja a arte “neste despertar do sentimento de responsabilidade pelo destino da terra, assim como pelos altos níveis de toxicidade psíquica e física de nosso meio ambiente” (GABLIK, 2005, p.612). Diferente da desconstrução, a arte reconstrutiva não reage meramente à presente situação, mas procura de maneira ativa soluções de restaurar a saúde e a vivência por meio de uma nova visão, agora fortalecida. A lógica do acontecimento, em Matilde Campilho, mostra que a arte pode ser construída através de espantos, por isso é o que brilha, e também que a própria arte pode ser o motor do espanto, do acontecimento, que faz tremer as estruturas do antigo ser (o joelho chega a fraquejar) e o impulsiona ao novo.

#### 4. ESCUTE SÓ, ISTO É MUITO SÉRIO

Antes do lançamento do *Jóquei*, Matilde Campilho já acontecia na cena poética. Justamente porque acontecia, nas postagens do Facebook, nos vídeos do YouTube, que a editora Tinta-da-China chegou até a autora, resultando no livro. A poesia, portanto, independe do livro para acontecer. Por ser tempo revelado, de acordo com Octávio Paz (2012, p.324), é sobretudo corpo acima de sentido. Viemos discutindo como o acontecimento está diretamente relacionado às potências do corpo, e a arte poética não poderia ser diferente. Uma possível libertação da poesia desse cárcere que é a escrita, o livro, vem se tornando mais evidente nas últimas décadas, principalmente por conta das novas tecnologias de comunicação, que servem de suporte a variadas manifestações textuais, como o vídeo e a voz.

Por conta deste início de publicação em meios “não convencionais” (denominação que já vem se tornando ultrapassada), alguns poemas que estão presentes no *Jóquei* possuem correspondência em vídeo e voz da própria poeta, como é o caso de “Honey Boo” (com apenas uma pequena modificação no livro) e “Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio”. Não podemos negar, entretanto, que o meio modifica a mensagem, ou melhor, concordando com McLuhan (2012), o meio é também a mensagem. A recepção de um poema em livro é sem dúvidas diferente da recepção de um poema falado. Apesar das correspondências, portanto, são duas obras que se realizam de forma distintas, gerando, conseqüentemente, efeitos distintos. A maioria dos poemas que tornaram Matilde Campilho conhecida não encontra correspondência escrita. Apenas através do site de vídeos YouTube, onde a poeta mantém o canal “macmakuu” (que hoje conta com quase cinco mil inscritos), é possível termos contato com textos como “31 de outubro”, publicado em novembro de 2013 e que hoje já atinge a marca de 42.332<sup>3</sup> visualizações.

Apesar da diferença de suportes, é ainda o espanto com o mundo o motor básico dessa poética que agora tentamos apreender. Em “31 de outubro”, Campilho, em imagens e voz, reverbera seu tom cronista, como em uma carta, na qual comenta, entre outras coisas, o aniversário de Drummond, a morte de Lou Reed, ex vocalista do Velvet Underground, e a vitória dos Red Socks, o time de beisebol que, segundo a poeta, seria

---

<sup>3</sup> Número fornecido pela ferramenta de contagem do YouTube no dia 30/03/2017.

uma espécie de “Botafogo norte-americano” (“portanto, ‘vai, alegria’”). A descrição dos eventos e dos afetos despertados pelos eventos configura-se como um movimento de estar no mundo, estar atento ao que rodeia – várias peças/notícias são colocadas em presença umas das outras, como fossem placas de acontecimentos dispostas em diferentes partes do mundo e que, a partir do poema, conseguem se encontrar. É importante, ao menos neste giro, lembrar que a data do poema foi também quando o terremoto atingiu Taiwan – por volta do segundo minuto do vídeo, sabemos que em Portugal o membro dos Tigres Asiáticos é chamado de “Ilha Formosa”. Apresentado isso, acontece o encanto, pois continua a voz:

E por falar nisso – acho que é sempre tempo de falar nisso, uma vez conheci um santo que não parava de repetir o mantra “I never saw so many tigers”. Claro que a cena aconteceu no elevador de um hotel na Flórida, mas, por causa do movimento das placas tectônicas, o mundo cada dia se aproxima mais do mundo.

(CAMPILHO, 2013)

Não é a ideia de uma suposta unidade a ser retomada, um mundo fragmentado que, aos poucos, vai se colocando junto. É isso também, mas em um passo além. O que vibra e reverbera nesse poema é a ideia principal da poética do espanto: o encontro. Todas as coisas, mesmo que dispersas em temporalidades e espaços distintos, se comunicam, entram em relação, independentes de qualquer ação humana (é o curso natural do mundo, o movimento das placas tectônicas). O que pode o ente realizar na poética do espanto é reabrir-se para a observação, olhar de novo, olhar o novo. Já no fim do poema, a notícia que se apresenta é a nave espacial que seria lançada ao espaço pela Índia, nave essa que a voz chama de “bicho”, e sentencia: “Eu espero que o bicho leve no bolso o recadinho do Ray Bradbury dobrado em quatro partes, aquele onde ele explica assim: ‘É bom renovar o espanto da gente’, disse o filósofo’. ‘As viagens no espaço fizeram-nos, a todos, de novo, crianças’”<sup>4</sup> (CAMPILHO, 2013).

Sem indicação de autoria, as citações do poema aparecem como epígrafe no livro *As crônicas marcianas*, de Ray Bradbury, publicado na década de 50. Apesar de falarem por si só e caminharem junto ao reencantamento proposto pela poeta, é interessante perceber que o livro, escrito depois da Segunda Guerra Mundial, traz uma espécie de

---

<sup>4</sup>Na edição brasileira do livro, publicada pela Editora Globo, as epígrafes são traduzidas da seguinte forma: “É sempre bom renovar o nosso senso de espanto”, disse o filósofo e “As viagens espaciais nos transformaram em crianças novamente” (BRADBURY, Ray. *As crônicas marcianas*. São Paulo: Editora Globo, 2005).

relato em vinte e seis narrativas, que tentam dar conta de uma sociedade fragmentada e descrente do mundo após a bomba atômica ameaçar a vida na Terra. É preciso, portanto, procurar outros meios de estar e se fazer presente no espaço, já que o liame entre homem e mundo foi rompido. Essa nova crença, nesse caso, é construída pela possibilidade das viagens interplanetárias que começaram a tomar fôlego no século passado. É preciso, como na poética do espanto, o frescor dos descobrimentos, o maravilhar-se com as coisas novas, como o olhar jovem de uma criança.

#### 4.1 – Corpo sentido e presença

Uma poética do espanto busca um reencantamento do mundo, mas, mais do que isso, também um reencantamento do ser com o mundo. Ser e mundo, nessa perspectiva, andam juntos, fazem parte do mesmo corpo místico. Procura-se reverter a cisão entre homem e mundo que, em todas as instâncias, é o próprio afastamento entre sentido e corpo.

Desde o fim da Idade Média e o nascimento do sujeito cartesiano, a separação entre pensamento e corpo coordena nossas relações e atuações no espaço. É inegável a valorização da razão frente à emoção. As coisas e objetos existem, na ciência corrente, porque sobre eles repousa a inteligência humana. O mundo, mais do que presença, é construído por interpretações baseadas na prática da identificação e/ou a atribuição de sentidos, de modo a mediar nossa interação. Por isso que, para alguns pensadores, como Hans Ulrich Gumbrecht (2010), vivemos imersos em uma Cultura de Sentido, na qual o mundo se apresenta como espaço de interpretações apenas, e essas interpretações, na maioria dos casos, são dadas, passadas através de gerações. Para a poética do espanto, é necessário voltar ao grau zero (o corpo sem órgãos?<sup>5</sup>) para tentar superar tal alienação causada pela divergência entre a existência humana e o mundo puramente material.

Chamamos de *grau zero* esse lugar onde existe uma proto-subjetividade, que é remontada a partir dos encontros e das marcas deixadas pelos encontros, trabalhando em um possível “apagamento” das imposições sociais que estão fixadas pelo sentido. A partir daí, é possível sair e se espantar de novo com o mundo. O movimento do espanto,

---

<sup>5</sup> No capítulo 2, a teoria do espanto é tratada levando-se em conta os estudos em esquizoanálise propostos por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*, de onde depreende-se o termo “corpo sem órgãos”. Ver subcapítulo 2.4 – “As revoluções sempre foram o lugar certo para a descoberta do sossego”.

portanto, é uma tentativa de reconciliação pós-cartesiana do ser com o mundo e, sobretudo, uma revitalização do corpo e das potências do corpo, que vêm sendo suprimidas há séculos em prol de uma regularização da ordem social.

Nossas relações sociais mediadas pelas instituições vigentes trabalham a todo o tempo tentando criar corpos dóceis, como diria Foucault (1987), os quais, neste processo de “domagem”, se encaixam nos padrões requeridos pelo sistema. É o papel da escola, por exemplo, que indica como devemos nos sentar, de que maneira responder à presença de um superior, entre outros fatos que nos preparam para a vida correta de acordo com o sistema em questão. Não apenas a escola, mas os demais órgãos do Estado, como a polícia, a prefeitura, até mesmo o hospital, seguem regras (enquanto também as impõem) que trabalham no afastamento das nossas relações corpóreas primitivas, chegando até mesmo a renegar totalmente a dimensão do corpo. Cada gesto não domesticado, ou seja, cada vez que seguimos os impulsos que pedem o ritmo do nosso corpo, somos reprimidos de alguma forma.

Toda vez que nos distanciamos do corpo, deixamos de marcar território. Corpo é lugar ocupado no espaço, e o espaço é um elemento político de disputa e, conseqüentemente, de legitimação. A conquista de um território, ainda no século XXI, é motivo de celebração e ascensão social e, para que isso seja realizado com êxito, é importante que cada elemento que ocupa aquele espaço tenha menos direito sobre o mesmo, e isso só se dá através de um processo de alienação, mantido pela corrente cartesiana. Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht aponta que

por causa do domínio da visão de mundo cartesiana desde o início da modernidade, e da hermenêutica desde o início do século XX, parece impossível em nosso mundo intelectual, pelo menos à primeira vista, encontrar conceitos que possam satisfazer o objetivo da prática (e da fundamentação) de alguma coisa que não a interpretação.

(GUMBRECHT, 2010, p.77)

Desde que René Descartes tornou a ontologia da existência humana exclusivamente dependente da nossa capacidade de pensar – subordinando o corpo humano e todas as coisas do mundo como *res extensae* ao pensamento – surge na moderna cultura ocidental uma fantasia histórica, compreendida como a perseguição ao corpo e repressão de todos os efeitos de presença a ele relacionados (GUMBRECHT, 2010, p. 55-56). Durante o Iluminismo, a atividade humana na produção de conhecimento, em vista

a superar os resíduos de tirania e escuridão da Idade Média, se tornou a condição básica para a aceitabilidade do próprio conhecimento. Em nenhuma outra época se acreditou tão profundamente no poder do pensamento humano, e essa ânsia de reunir o novo conhecimento e colocá-lo em circulação foi o que fez do século XVIII a grande era das enciclopédias e dos dicionários<sup>6</sup>.

É este o mal que acompanha ainda hoje as nossas Humanidades<sup>7</sup> e suas dimensões metafísicas, as quais, discute Gumbrecht, implicam que ir além (“meta-”) do puramente material (“física”) é o que deve ser feito. Para que isso se reverta, então, dever-se-ia andar por um caminho bem árduo que exigiria um esforço contra as consequências e os tabus resultantes de se instituir a interpretação como prática central & única das Humanidades.

O que pretendo dizer (...) é que provavelmente não existe maneira de acabar com o domínio exclusivo da interpretação (...) sem recorrer a conceitos que os possíveis inimigos não caracterizem polemicamente como “substancialistas” (...). Contudo, recorrer a esses conceitos é considerado há muito tempo como sintoma de péssimo gosto intelectual nas Humanidades; de fato, acreditar na possibilidade de nos referirmos ao mundo sem ser pelo sentido tornou-se o grau mais elevado de ingenuidade filosófica.

(GUMBRECHT, 2010, p.77)

Nesse movimento de subverter a lógica da cultura de sentido, e seu signo saussuriano com a divisão significante (puramente material) e significado (puramente espiritual), Gumbrecht reabilita o termo *Dasein* de Heidegger. Talvez tenha sido Martin Heidegger o pensador que foi mais longe na revisão crítica do mundo metafísico. Com a publicação de *Ser e tempo*, em 1927, o filósofo propõe a substituição do paradigma sujeito/objeto pelo conceito “ser-no-mundo” (*Dasein*), que caminha a devolver a autorreferência humana no contato com as coisas mundanas, ou seja, reabilitar a presença. Indo contra a cisão cartesiana, Heidegger reafirma a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana: se o ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância, por isso, ocupa espaço e, assim, existe ainda a possibilidade de o ser se deslocar nesse espaço. Uma outra definição de signo, portanto, seria necessária nessa Cultura de Presença, possivelmente alguma que se aproxime da concepção aristotélica,

---

<sup>6</sup> Este movimento de prisão do conhecimento nos livros começa a tomar corpo desde o século XV, quando da primeira prensa de Gutemberg.

<sup>7</sup> Entende-se aqui por “Humanidades” os conhecimentos criteriosamente organizados da produção criativa humana, estudada por disciplinas como história, filosofia, antropologia, letras etc. Ou seja, a produção de conhecimento da relação humana sobre o mundo.

na qual um signo é a junção de uma substância (algo que exige espaço) e uma forma (algo que torne possível que a substância seja percebida). Um retorno. Uma forma do mundo se aproximar cada vez mais do mundo.

Na ordem prática, podemos perceber, entre o século XIX e o presente momento, alguns movimentos artísticos e intelectuais que se apresentaram como tentativas de juntar a experiência e a percepção, de modo a criar uma “des-regulação do signo”<sup>8</sup>. Alguns poetas da escola simbolista, como Rimbaud e Verlaine, por exemplo, pretendiam investir de sentidos conotativos as estruturas sonoras de seus textos. Um poema como *Um Coup de Dés*, de Mallarmé, vem a sugerir que a disposição das palavras na página pode corresponder ao seu sentido e ao seu som potencial. No Brasil, pode-se citar a experiência dos concretistas, nas décadas de 50 e 60, que também visavam a materialidade do texto fora da ordem exclusiva da significação.

Como essa discussão se estende até a atualidade, podemos perceber que, apesar de válidas, as tentativas de superar uma Cultura de Sentido, de certo modo, fracassaram. Não significa, entretanto, que tudo está perdido. Uma nova geração de poetas e artistas vêm surgindo nos últimos anos, graças à facilidade proporcionada pelos novos meios de comunicação, com proposições que tendem a presentificar o corpo na produção de seus textos. Matilde Campilho é um desses exemplos que, a partir da voz, lança-se no espaço e constrói uma trama de relações e transformações que tentam recuperar o liame entre palavra e corpo, homem e mundo. Uma poética do espanto se dá através da reconciliação e da crença na felicidade. Não por acaso, o mundo que é buscado em uma Cultura de Presença é aquele em que os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia que os envolve por meio da inscrição de si mesmos, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia (GUMBRECHT, 2010, p.109).

Embora o poema “31 de outubro” traga a imagem das viagens espaciais, é justamente o que acontece no mundo material que ocupamos que constrói os encontros do texto. É pela imagem de Prometeu que a poeta começa as enunciações, mas uma imagem que vem do banal, da canção que toca no posto de gasolina e fala de Prometeu, “do estoicismo e do Prometeu. Tanto quanto sei das últimas aulas de história e de geografia, Prometeu foi quase o deus que mais acreditou na humanidade. Quase. Há

---

<sup>8</sup> “Por ‘des-regulação do signo’ entenda-se as várias experiências para tentar modificar a distinção muito nítida, inerente ao campo hermenêutico, entre a superfície puramente material e a profundidade puramente espiritual (ou conceitual) do significado” (GUMBRECHT, 2010, p.64).

outro” (Campilho, 2013). Acreditar na humanidade, em uma Cultura de Presença, não seria, então, acreditar em uma cosmologia do corpo? Cosmologia é, sobretudo, relação e acontecimento. Um corpo místico se constrói no encontro de vários corpos que vibram no mundo, vibram, tencionam-se e constroem. Na descrição do vídeo, disponível no site, a data é destrinchada em vários acontecimentos – a normatividade no número descritivo desvelada em presenças humanas:

Dia das bruxas, da morte de Federico Fellini e de River Phoenix dia da independência da Hungria, dia em que faz centenas de anos que aquele barco a vapor se afundou no Mississipi e foi assim que desapareceram tantos índios, dia em que John Boyd Dunlop pateteou o pneu de bicicleta, dia em que Sir Arthur Conan Doyle publicou pela primeira vez As Aventuras de Sherlock Holmes, dia que o Il Duce virou chefe de estado na Itália e o resto foi o que se viu, dia em que um dia começaram os 160 dias consecutivos de 100 graus fahrenheit em Marble Bar, Austrália, dia da alegria, como tantos outros, dia do lançamento da canção "Something", do George Harrison, dia em que há dois anos atrás chegámos a ser sete bilhões aqui no mundo e eu me sentei no boteco, sentindo saudade de uma esquina só.

(CAMPILHO, 2013 [2])

No mito grego, Prometeu é condenado pelos deuses após roubar do Olimpo o fogo (e todas as suas simbologias) e trazer para o conhecimento dos mortais. Espera-se uma transformação que aconteça no mundo aqui. Como castigo, é amarrado em uma rocha por toda a eternidade. Para George Steiner (1993), é mais ou menos o que acontece com a arte, ou, ampliando essa metáfora, com a poética do espanto que estamos traçando, já que ela está “maravilhosamente enraizada no corpo humano, na pedra, no pigmento, na vibração das entranhas ou no peso do vento nos juncais” (STEINER, 1993, p.63). Entretanto, não devemos pensar que essa perspectiva é exclusiva de Campilho, já que toda obra de arte requer um elemento corpo para que aconteça, requer uma conexão entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença, embora a poesia pareça ser o exemplo mais forte dessa simultaneidade (não por acaso é o meio que encontra Matilde de propor o reencantamento). “A boa arte e a boa literatura têm início da imanência” (STEINER, 1993, p.63), porque reconstroem o mundo a partir da presença do próprio mundo<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Uma discussão a respeito do princípio de imanência foi traçada no capítulo anterior. Ver item 3.2 – “O florestamento de duas cidades”.



#### 4.2 – Há uma rachadura em tudo e é por aí que a luz entra

Desde o lançamento da versão portuguesa de *Jóquei*, Matilde Campilho não realiza (até o momento) publicações de vídeos no YouTube (ao menos no modo público). O último poema, “Fevereiro”, foi postado, no início de março de 2014, pouco antes do livro chegar às livrarias. “Escute só, isto é muito sério. Anda, escuta que isto é sério” (CAMPILHO, 2014) é o que primeiro se ouve no vídeo, mesclado com imagens de vegetações e montanhas tipicamente brasileiras. Um pedido, talvez um chamado, que convida o leitor/ouvinte a se preparar para o que dali se inicia. O ato de ouvir um poema, se não houvesse a voz, seria um tanto confuso, apesar da imagem acústica que é criada mesmo quando da leitura solitária. O poema é voz, é corpo, é claro, por isso pede um trabalho de escuta ativa. Mallarmé, em *Um lance de dados*, já havia brincado com essa forma, colocando a disposição tipográfica como em uma partitura, como se o ato da leitura solitária pudesse dar conta ou, ao menos, emular a presença da musicalidade. Fora isso, a presença de saraus, onde há a possibilidade de ler e escutar poesia, vem crescendo significativamente nos últimos anos, embora nunca tenham se extinguido, o que mostra que a arte poética, mesmo intuitivamente, se faz presente acompanhada de um elemento sonoro, que é físico.

Quando Campilho começa seu texto com o imperativo “escuta”, não é o jogo poético de Mallarmé que é retomado, mas algo além de uma leitura de página, porque é a voz viva que é escutada e consegue se refazer quando o texto se apresenta para leitura novamente (quando entramos no site, quando damos *play* ao vídeo). As possibilidades de reprodução da voz, por conta dos novos meios tecnológicos, caracterizam a atitude contemporânea frente à poesia que vem sendo produzida, que é distinta, obviamente, daquela que prevalecia há uns quinze ou vinte anos: não é a primazia da palavra falada sobre o signo escrito, e sim que a experiência volta a ser física, corporal, como aponta Octavio Paz no ensaio “A nova analogia: poesia e tecnologia” (2010, p.325).

Paz, ao se debruçar sobre os novos meios de comunicação da preparação e divulgação do texto poético, percebe que tal possibilidade permite o retorno da poesia oral, a combinação da palavra escrita com a palavra falada e a volta da poesia como jogo e ato coletivo:

Em sua origem, a poesia era palavra falada e ouvida por uma coletividade. Pouco a pouco o signo escrito substituiu a voz humana, e o leitor individual, o grupo: a poesia se transformou numa experiência solitária. Agora voltamos à palavra falada e nos reunimos para escutar os poetas; cada vez mais, em vez de ler poemas, nós os ouvimos – e o fazemos reunidos em grupo.

(PAZ, 2012, p.324)

A ideia desta revolução das vozes na poesia contemporânea aponta para o que Paul Zumthor denomina “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p.18). Mesmo durante o apogeu do livro e da palavra escrita, o poema sempre foi uma arquitetura de sons e sentidos, e provavelmente por isso a poesia vem enfrentando uma suposta crise nos últimos anos.

Muito dessa crise da poesia se deve à já comentada cisão entre corpo e forma, mas também pelo esforço de se colocar toda criação que circula de forma escrita classificada como “literatura”. Ainda no livro *Performance, recepção, leitura*, Zumthor discute que a noção de “literatura” é algo historicamente demarcado, de relevância limitada no espaço e no tempo, se referindo à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII. “Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2007, p.16). Nicolas Carr, em *A geração superficial*, dialogando com essa questão, aponta que nos últimos cinco séculos, com a invenção da prensa tipográfica por Gutenberg, a leitura de livros se tornou uma atividade popular, colocando a mente linear, literária, no centro da arte, da ciência, da sociedade (CARR, 2011, p.24), o que levou, conseqüentemente, à posição marginal o texto poético. Foi, portanto, a escrita o grande passo para uma mutação no pensamento humano do mundo concreto e material da vida para o universo das não-coisas, o mundo sem dimensões corporais.

O poeta Luca Argel, contemporâneo de Matilde Campilho, é também um exemplo das ressurgências de efeitos de presença e sentidos no texto poético. Ao inverso de Campilho, Luca nasceu no Brasil e se mudou para Portugal, onde vive até hoje. Em 2014, lançou o *Livro de reclamações* que, diferente do que se espera de um livro, sua materialidade não se expressa em palavras tipografadas e cadernos costurados à lombada. Seu suporte, sobretudo, é digital, e pode ser acessado a partir do endereço

[olivrodereclamações.tumblr.com](http://olivrodereclamações.tumblr.com). Os onze poemas do livro podem ser acessados na plataforma virtual e se apresentam, além da escrita, em vídeo e voz. O poeta, munido de aparelhos digitais e instrumentos musicais, canta, então, os poemas. Se pensássemos em um sentido mais profundo, poderíamos dizer que é um grande exemplo de ressurgência lírica, visto que o gênero possui essa denominação por ter sido acompanhado de instrumentos como a lira quando era produzido e reproduzido, antes do calabouço da escrita.

Na introdução do *Livro de reclamações*, Argel aponta que a poesia vem passando por um processo de desconstrução e, conseqüentemente, de crise, desde a primeira vez que foi separada de sua componente música, o que, para o poeta, se deu desde a Poética, de Aristóteles:

um hábito aliás perigoso para leitores da – SPOILERS AHEAD – «Poética» [de Aristóteles]. leitores da qual, aliás, somos todos. quer dizer, estimo que tenha sido justo ali na arsenicosa «Poética» que aprendemos, indiretamente, ao longo de 2349 anos, a separar a palavra música da palavra poesia. e não é fácil despertar de 2349 anos desse veneno adormecendo nossas línguas (refiro-me ao músculo).

(ARGEL, 2014)

É claro que as poéticas orais não deixaram de existir com tal cisão, o que é muito fácil de perceber se observarmos os trabalhos dos repentistas nordestinos que ainda hoje são prestigiados pela manutenção de uma cultura popular, ou mesmo as constantes manifestações de grupos de rappers que ultimamente surgem em todas as cidades do Brasil, sendo estes apenas dois dos inúmeros exemplos que poderiam ser suscitados.

quer dizer, ainda que, na prática, as poéticas orais nunca tenham deixado de existir, elas também não impediram que chegássemos ao ponto de nos perguntarmos, a sério, se “letra de música é poesia?”; se “pode isso?”; se temos que gastar saliva para justificar que Nelson Cavaquinho, que Björk, que Violeta Parra, que são todxs poetas não apenas no sentido figurado, mas que são poetas de verdade, tão poetas quanto Dante, quanto Drummond, quanto Whitman; e se aconteceu mesmo de termos perdido na poeira da história aquela palavra, aquela palavrinha que significava música-e-poesia-ao-mesmo-tempo, aquela onde é impossível separar os dois; e se essa palavra não for poesia; e se cada vez que eu disser poesia eu tiver que explicar que é àquela palavra que eu estou me referindo e não esta; então isto aqui – que você não tem nas mãos – isto é um livro.

(ARGEL, 2014)

Apesar de ser comum o flerte e possível entrelaçamento entre música e poesia, é ainda de grande resistência considerar que ambas possuem um enorme parentesco. O recente Prêmio Nobel entregue a Bob Dylan e suas reverberações na mídia são um exemplo disso. São ainda muitos os comentários raivosos daqueles que consideram uma injúria entregar um prêmio poético a um músico, e o inverso, sem dúvidas, também aconteceria. O *Livro de reclamações*, pelo próprio nome, se apresenta justamente para trazer a tensão entre o que é considerado um livro, no sentido que a hegemonia da escrita o coloca, e o que é o objeto poético despertado pelo livro. A poesia, assim como a canção, não necessita da materialidade dos caracteres impressos, mas sim da concretização do corpo: o que profere e o que recebe. A materialidade do texto acontece na participação.

Não é de se estranhar que os primeiros textos que temos notícias, na cultura ocidental, apesar de escritos, carregam consigo a marca de uma dicção poética, pela repetição da rima, pela disposição em estrofes. Os textos fundadores das comunidades, o que supostamente foi ditado por uma voz superior, de Deus, são escritos em versos. É o caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, por exemplo, que supostamente vieram de uma transcrição de um texto já existente que foi passado por gerações. Sem o recurso de arquivo que a escrita proporcionou, passar um texto adiante, antes da criação dessa tecnologia, só seria possível se este fosse *decorado*. Aprender um texto *de cor*, literalmente, significa saber *de coração*. O coração, nesse contexto, não está ligado apenas à sua metáfora romântica do afeto. Aprender um texto com o coração é fazer com que o poema se comunique diretamente com a batida do coração, através do *beat*, ou seja, do ritmo. Nossa noção de ritmo, que nos faz acompanhar uma cantiga batendo os pés, ou batendo palmas, está ligada à sincronia dos nossos batimentos cardíacos. Construir um texto para que ele seja lembrado sem ser escrito é feito, portanto, a partir de elementos que tornem possível retomar o texto, que é o caso da rima e das repetições.

Por mais que a leitura ainda se mantenha em um ambiente individual, a voz é agora o componente corpo que faltava na participação, pois é a capacidade de emanção do corpo da poeta, que vive e encontra o outro corpo, e realiza o evento poético. Para Zumthor, depende justamente do sentimento que nosso corpo tem em contato com o texto que faz com que ele seja reconhecido como poético. Considera-se que existe, portanto, duas formas de práticas discursivas, e a que nos interessa por agora é a que viemos chamando de “poética”. Para o medievalista, a diferença entre elas consiste em que

o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas.

(ZUMTHOR, 2007, p.38)

Mesmo a leitura individual de um livro no seu formato tradicional, sem a reverberação da voz, apresenta efeitos de presença no leitor. A forma como segura-se o livro, a forma como senta-se para ler o livro, a forma como o corpo sente o peso do objeto, interfere em como o texto é percebido. O contato do leitor com o texto é, sobretudo, físico. Na introdução do livro de Luca Argel, o poeta se/nos pergunta: “uma primeira questão: quantos sentidos um livro convoca? lê-se com os olhos, com a ponta dos dedos, com os ouvidos. porque se pode 'amá-los do amor táctil', cheirá-los, passar a língua nos dedos para passar a página e novamente levar os dedos da página à língua” (ARGEL, 2014). Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor, sobre o papel do corpo na leitura e na recepção do poético, afirma que o corpo vibra ao contato saboroso dos textos, impondo uma presença que chega à opressão. Prossegue: “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p.27). O corpo media todo nosso conhecimento do mundo, já que ele próprio é o conhecimento, então a forma como eu me sento para ler um texto, a forma como eu seguro um livro, tudo que muda a vibração de meu corpo, conseqüentemente, interfere na experiência de leitura; e é essa experiência a responsável pelo estatuto poético do texto.

Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (...) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais da 'recepção do texto poético', remeterá, concretamente, a 'um texto percebido (e recebido) como poético (...).

(ZUMTHOR, 2007, p.28).

### 4.3 – Pingue pongue

“The sound experience which I prefer to all other is te experience of silence”, diz o poeta John Cage em uma entrevista de 1991 sobre música e experiências sonoras<sup>10</sup>. É esta mesma frase, na voz de Cage, que abre a vinheta de abertura do programa *Pingue*

---

<sup>10</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=pcHnL7aS64Y](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=pcHnL7aS64Y)>. Acesso em: 10 mar 2017.

*Pongue*, transmitido pela portuguesa RTP todos as semanas desde outubro de 2015. Durante uma hora, nas noites de domingo, a rádio Antena 3 abre espaço para essa experiência que parece retomar os antigos programas radiofônicos, com os locutores apresentando textos de variados formatos sonoros que compõem o tema do episódio. Além do artista plástico e músico Tomás Cunha Ferreira, Matilde Campilho é a outra apresentadora do programa, ou “a outra jogadora de pingue pongue”, como se apresenta a poeta na edição de abertura. O assunto principal é o som, “o som, o som”, repetem na vinheta, o som de tudo ao redor: “As canções, os textos, o barulho dos automóveis, manobras de diversão, sorvetes de morango, (...), mergulhos no mar, o som, o som, o som...”.

Entre uma música e um poema, cujas fronteiras parecem se diluir durante a transmissão, há, sobretudo, a voz, que sustenta a partida. Mais do que a voz de Tomás Cunha Ferreira, é a de Campilho a que nos interessa. A voz da poeta é uma de suas marcas registradas, desde o primeiro vídeo publicado no YouTube até sua vinda ao Brasil durante a Flip e as matérias de jornais sobre sua performance de leitura. É impossível questionar que a voz seja uma performance após escutar um poema de Matilde Campilho lido pela poeta. Provavelmente por isso é a voz de Matilde que escutamos domingo à noite na RTP, não de uma radialista, uma jornalista ou qualquer outra poeta. Ouvir um poema na voz de Campilho, os próprios ou os de outros que são lidos durante o programa, é duvidar seriamente dos que acreditam no desacordo entre música e poesia. É como se o texto fosse, enfim, um pedaço vivo que conseguisse tocar o corpo.

Ao visitarmos a página dos vídeos de Matilde Campilho é possível notarmos o espanto e o encanto com a voz da poeta em diversos comentários de leitores, como os de “Fevereiro”. “Ouvi ontem pela primeira vez e ouvi novamente hoje, e baixei como áudio e coloquei no meu mp3. Obrigada por colocar palavras na minha vida, e vida nas palavras...e imagens, poesia, e beleza. Ontem andei para casa pegando chuva e ouvindo sua voz, e a vida pulsou linda. Obrigada!”<sup>11</sup>, diz o comentário da usuária Luisa Vicente. Já José Geraldo Ferreira da Silva afirma que “Matilde é a descoberta mais maravilhosa dos meus últimos meses. Já escutei tantas vezes cada um desses vídeo poemas, que nem sei...sempre, e cada uma das vezes, me emociono! Gratidão por partilhar conosco, flor!

---

<sup>11</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY&lc=z13rjdhgatu2df2vc22sshrrvqvxczr4f04&spfreload=10>>. Acesso em: 10 mar 2017.

Um viva pra vc e outro pra sua ternura transbordante - para o mundo!!”<sup>12</sup>. O mesmo tipo de mensagem é possível ser encontrada na página da poeta no Facebook e na página do próprio programa *Pingue Pongue*. É inegável que existe um encantamento nessas experiências, ou ao menos uma marca, um corpo que é tocado.

A voz de Matilde Campilho que se apresenta nos vídeos ou na rádio não está apenas para dizer ao outro, mas para marcar lugar, marcar o corpo do outro, o transformar. É um encontro e, sobretudo, uma performance, que “não consiste somente em fazer passar uma informação, é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2007, p.53). É ainda Paul Zumthor quem diz que a performance é o único modo vivo de comunicação poética, se pensarmos que o que faz o poético do texto é o contato com a experiência do leitor. É preciso que o leitor seja implicado na leitura, que ele seja convidado a participar, por isso é importante que a poeta o chame à escuta (isto é mesmo muito sério). A palavra, que transforma, é preciso que seja encarnada, encontrada, e a voz é a ponte que leva ao encontro: o de dois corpos. É preciso, acima de tudo, o contato corpo a corpo no movimento do espanto, a cópula com o outro, já que a voz que toca é também índice erótico.

A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis. Daí os múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, fundados nela e em seu órgão, a boca, “cavidade primal”, como escreveu René Arpad Spitz: temática da oralidade-incorporação, beber-comer-amar-possuir, todas as manifestações “orais” da relação criança com sua mãe. A voz, índice erótico.

(ZUMTHOR, 2007, p.82)

Uma outra tese sobre a voz, apresentada no livro *Performance, recepção e leitura*, é a de que ela seria o ponto de ligação com a linguagem humana, situando-se entre o corpo e a palavra. Pela voz e na voz a palavra se enuncia como a memória de algo até então apagado em nós, principalmente pelo fato de nossa infância ter sido puramente oral até o dia da “grande separação”, quando fomos enviados à escola (um suposto segundo nascimento). “Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz” (ZUMTHOR, 2007, p.83). Acima de tudo, a voz está ligada à nossa ideia de convívio em sociedade, do contato com outras pessoas. Ao ouvirmos a voz de alguém ou ao

<sup>12</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY&lc=z13rjdhgatu2df2vc22sshrrvqvxczr4f04&spfreload=10>>. Acesso em: 10 mar 2017.

emitirmos a nossa própria, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo: “A voz poética nos declara isso de maneira explícita, nos diz que, *aconteça o que acontecer*, não estamos sozinhos” (ZUMTHOR, 2007, p.83). A voz de Matilde, nos minutos finais de “Fevereiro”, anuncia:

Escuta, isto é sério. Andamos crescendo juntos, distraidamente. As árvores crescem conosco. Nossa pele se estende, nosso entendimento teso também. O século cresce conosco. O amor pelas ventas da cara do mundo também. Quanto a um pra um entre nós dois, isso logo se vê. Não sei nada sobre a paixão, suspeito que você também não. Mas começo a entender que o compasso da fé está mudando a passos largos, dois pra lá e dois pra cá. Portanto, escuta. Isto é muito sério. Isto é uma proposta aos trinta anos. Agora que o mercúrio assumiu sua posição certa, vem comigo achar um metrônomo mágico entre as folhagens. E, no caminho até lá, vem dançar comigo, vem.

(CAMPILHO, 2013 [3]).

No poema, o encontro que leva ao crescimento das folhagens (o pensamento floresta<sup>13</sup>) é como um passo de dança, dois pra lá, dois pra cá. É também uma partida de pingue pongue, na qual é preciso estar compassado, como uma dança a dois. A voz reassume uma forma mágica, de convite e de companhia. Dancemos juntos, ela diz. Jogue comigo, que isto é muito sério, ela convida. A imagem do metrônomo é, sobretudo, potente, quando pensamos que é uma ferramenta de marcação de ritmo para tocarmos um instrumento musical. O ritmo da voz, então, se mescla com o ritmo da escuta e compõem um corpo único que, apesar de amplo, está em certa medida unificado pelo reencantamento, e vibra.

A voz reconstrói uma forma que foi (supostamente) perdida na transmissão, a forma do texto original. Para Zumthor, ela não é regida por uma regra, mas é a própria regra, que é recriada quando ouvimos o poema, e que só existe na paixão dos homens que, a todo instante, aderem a ela, em um encontro luminoso. O que reconstrói a forma, portanto, é a performance (ZUMTHOR, 2007, p.33), com suas regras que regem simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do poeta e a resposta do público. Performance significa *competência* que, em outras palavras, é um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta; um *Dasein* carregando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas – uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p.34).

---

<sup>13</sup> Discutimos brevemente sobre este tema na seção 3.2 – “O florestamento de duas cidades”.



Independentemente do que estamos chamando de performance, em qualquer discussão acerca dessa ideia, ou seja, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, que é a presença de um corpo. Ao recorrermos à ideia de performance somos levados à necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra de Campilho. Há uma quebra de limites quando o corpo é acessado, principalmente quando vem com os novos meios técnicos de divulgação de som e imagem. As fronteiras se diluem, os corpos vibram e são livres, caminham ao encontro. O esquizo, enfim, quebra a barreira da normatização e encontra o que anda do seu lado, mas do outro lado, aquilo que também é ele enquanto não é, aquilo que é outro e também tudo que o cerca. Tudo. Espantar-se com o mundo é estar no mundo, é reintroduzir o mundo no corpo e o inverso. Uma poética do espanto está aí para ser reconstruída e reencontrada.

É a ideia de poesia como encontro e ato coletivo que guia essa poética do espanto em Matilde Campilho. Emanar-se a voz e, mais importante do que o que diz a voz, é como ela diz, para quem ela diz, onde se encontra. A reconstrução do liame entre homem e mundo se apresenta como a reabilitação do corpo sobre as coisas, dos encontros potentes e violentos entre os afetos. Tocar o corpo do outro é um movimento que caminha nessa linha de tensão, o que, nesse caso, está relacionado a se espantar com o próprio corpo (há muito tempo sendo diminuído pela escrita, pelo cogito cartesiano), que agora volta nessa oralidade potente. Um retorno, uma busca a esse grau zero, inicial, proto-subjetivo. “O mundo está tremendamente esquisito”, diz o poema. Convidando o músico Leonard Cohen para esse diálogo, Campilho, em “Fevereiro”, continua: “A dez anos atrás o Leo me disse que há uma rachadura em tudo, e é por aí que a luz entra”<sup>14</sup> (CAMPILHO, 2014). Por mais que a voz diga não saber se entendeu, o próprio ato do texto contribui para que tal rachadura fique mais ampla: como se estivéssemos “rachando a cisão”, tencionando corpos sobre um encontro. Seria essa rachadura o que nos possibilitaria ouvir o corpo vibrátil? É esta a luz que entra.

---

<sup>14</sup> A canção “Anthem”, de Leonard Cohen, traz os seguintes versos: “Forget your perfect offering / There is a crack in everything / That's how the light gets in”.

## ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Matilde Campilho talvez esteja aqui.

Durante a primeira parte deste trabalho, tento trabalhar, sobretudo, com a construção da imagem de uma poeta que desse conta do que estava me propondo discutir: a reverberação de uma *poética do espanto* na atualidade, após as guerras e a perda da imagem do mundo proporcionada pelos novos meios tecnológicos. A própria ideia de construção de uma poética poderia, talvez, soar anacrônica, visto que, com a passagem das vanguardas e seu caráter intempestivo/destrutivo, o solo para a construção do “novo” parece ter se tornado, de certo modo, árido, como uma “terra desolada”. Marcos Siscar, em *De volta ao fim: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea* (7Letras, 2016), lança luz sobre este tema, propondo que estaríamos agora abertos a uma renovação do pensamento crítico sobre a poesia, não mais naquele lugar da busca pelo que vai adiante e luta, mas no sentido de nos locomover sobre os destroços que os grupos *avant garde* deixaram. Apesar de não me debruçar explicitamente sobre este texto durante a pesquisa, acredito que tal pensamento está diretamente ligado ao que venho propondo como o papel da poeta no sentido de reencantamento do mundo. Para sair da aporia é necessário, acima de tudo, reconhecer e sobreviver a partir dela, para que, desse modo, sejam possíveis os saltos em busca do que brilha.

Começo a propor a teoria dessa *poética do espanto*, efetivamente, a partir do segundo capítulo, tendo como base principal Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo* (Editora 34, 2011), na busca do que brilha. Nessa perspectiva, espantar-se está diretamente ligado ao ato de chegar ao grau zero (o corpo sem órgãos) e começar de novo, uma reconfiguração de corpos que a tudo remete ao passeio do esquizo, desnormalizado, entre as fronteiras. Me aproximo, então, de uma leitura esquizoanalítica proposta por Suely Rolnik (1993), que tende a lidar com a ideia de “marcas” que se fixam sobre um corpo a partir do encontro com outro corpo. A poeta que busca o espanto para reconstruir a nova configuração se aproxima, dessa maneira, ao esquizo sem linhas de fronteiras, de modo a sentir tudo e todos ao mesmo tempo, a todo o tempo. A euforia das novas línguas e o aparecimento dos personagens secundários (a todo o tempo) no *Jóquei*, seu livro de estreia, e nos videopoemas postados nas plataformas virtuais corroboram com essa ideia

de se reconfigurar encontrando o grau zero e dar saltos em direção ao novo, ao que brilha, ao que é potência de vida.

Não me filio a uma revisão bibliográfica da ideia de “espanto” na poesia contemporânea, apesar de trazer uma pequena análise do termo, advindo de Platão, no capítulo destinado ao tema. Isso se deve ao fato de me preocupar detidamente com a construção de uma ideia sólida mais do que tentar desconstruir ou concordar com pressupostos defendidos por outros críticos. Entretanto, nessa perspectiva, creio que é importante retomar brevemente a ideia do poeta, crítico e pesquisador Alberto Pucheu, que recorrentemente utiliza o termo “espanto” para discutir sobre a poesia produzida hoje em dia. Por conta de uma discussão com Roberto Correa dos Santos, tive acesso ao livro *A poesia contemporânea* (Azougue/FAPERJ, 2015), quando consegui visualizar o que Pucheu estava chamando de “espanto” na poesia, não muito diferente do que proponho aqui. No entanto, me chamou a atenção a defesa da ideia de que na contemporaneidade vivemos em uma época do pós-espanto, ou da nadificação do espanto. Em um primeiro momento, pensei estar indo ao revés do que o crítico estava propondo, principalmente quando analisava a poesia de Drummond (com todo o espanto possível) e de Leonardo Gandolfi, a qual estaria relacionada à vertente do pós-espanto contemporânea. O espanto surge na aporia, ideia essa que faz os potentes saltos de CDM em livros tão politizados e brilhantes como *A Rosa do Povo*. Seria quase um sacrilégio acreditar que é a mesma ideia de espanto que perpassava uma obra como a de Gandolfi, que se afirma nesse lugar onde o espanto não mais existe. Porém, não creio que o que venho chamando de “espanto” na obra de Campilho tem o poder de se opor a essa teoria, mas sim talvez seja a força para se pensar uma linha de fuga nesse lugar contemporâneo em que a poesia tem de lidar com a perda de seu principal motor e sobreviver potentemente a partir disso.

Nos capítulos subsequentes, primeiro proponho uma análise do “espanto” a partir da ótica do encontro e do “acontecimento”, em diálogo com a leitura de Deleuze encaminhada por Zourabichvili em *Deleuze: uma filosofia do acontecimento* (Editora 34, 2016), o que nos leva a uma arte reencantada com o mundo, fator este em diálogo com Gablik (2005), que tende a discutir maneiras de se vencer a aporia do mundo fragmentado encontradas pela arte contemporânea reconstrutivista. Esta perspectiva, além da volta da crença, reestabiliza também o corpo nas manifestações sociais. E o corpo é a gênese do encontro, do espanto, do acontecimento, que vem sendo fortalecida com o advento das novas tecnologias de comunicação e suas produções de presença, assunto este tratado

mais afundo no último capítulo, “Escute só, isto é muito sério”. Acredito que é a partir dos novos modos de produção e divulgação do poético, que dialoga com a origem do espanto e da poesia, que encontramos toda a potência da poesia de Matilde Campilho, que começou a se encontrar e se espantar a partir de videopoemas postados em sua conta no YouTube. Através da análise de textos como os de Gumbrecht (2010) e de Paul Zumthor (2014) coloco a discussão no estudo do corpo e nos encontros com outros corpos, gênese de um espanto/encanto, produzindo uma presença que retoma as potências da poesia antes de sua cisão com o elemento música.

A presença do primeiro capítulo, “Construindo Matilde Campilho”, tende a evidenciar a ideia de que é uma imagem de mundo que vem sendo construída, e não a prepotência de se dar conta de uma obra vasta e complexa, apesar de diminuta quantitativamente. Nesse quesito, afirmo a minha posição de leitor/crítico, selecionando as peças que virão a montar esta pesquisa sobre a autora. Mais do que me firmar como leitor de Matilde Campilho, bem como de poesia em geral, tento trazer à tona o fator Matilde leitora, já que a presença do outro é um fator de grande importância neste trabalho. Reabilitar os textos que são traçados pela poeta é nos colocar em diálogo com a imagem da poeta que precisamos quando nos debruçamos e lemos seus textos. Mais do que isso, é nos encontrarmos, sobretudo, com uma multidão à espreita de um acontecimento que a faça sair em manadas. São importantes os personagens secundários. São importantes todos os personagens e também o fator somático *e* isso *e* aquilo *e* todas as coisas *e* todos os lugares. Para que o espanto se configure naquilo que brilhe, é preciso a seleção dos afetos de todas as potências colocadas em jogo. É preciso, acima de tudo, convidar Matilde Campilho para o jantar e esperar que ela chegue, acompanhada carregada pela cidade e pelo desejo que compõe a cidade.

Talvez ela esteja

PARTE DOIS

PAISAGEM SOBRE UMA FOTOGRAFIA COM O TEJO AO FUNDO:  
A MÁQUINA, O CORPO, O ESPANTO

## POESIA

A escritora, fotografada em Portugal, onde vive hoje

Vera Sepúlveda



2

## Vaivém atlântico

za de imagens; e pelo alto grau de consciência de si e do mundo — é uma poesia deslumbrante, mas não deslumbrada, o que evita o perigo comum de cair no sentimentalismo”, elenca Piquet.

**BUSCA** É nítida a alegria desse “álbum de verão”, como o classificou Mexia na orelha da edição portuguesa, em que até literalmente se desafia o inverno (em “Sage-

por perto, e em Moçambique, fazendo trabalhos voluntários.

Por muito tempo, ao preencher fichas que pediam sua profissão, deixava a lacuna. “Acho que eu estava deixando esse espaço em branco dentro de mim também.”

Até chegar ao Rio, em 2010.

“Durante muitos anos, cada amigo meu que ia ao Rio me ligava de lá dizendo que eu precisava ir a essa cidade. Que tinha muito

Mais adiante, teria publicados na “Ilustríssima” dois outros poemas de “Jóquei”. “We Never Did too Much Talking Anyway” e “Conversa de Fim de Tarde Depois de Três Anos no Exílio” saíram na “Imaginação” de 29 de dezembro de 2013 (folha.com/no1390637).

Aquela altura, Matilde já havia mandado o livro para algumas editoras no Brasil, sem resposta.

“Pensei: eu preciso fechar isso. Se ele não for publicado, tudo bem. Eu só precisava fechar, para poder começar alguma coisa diferente. Então transformei o ‘doc’ em ‘pdf’ e guardei numa pasta. Dei tchau para ele, e esse momento foi muito importante. Uns dias depois me escreveu o Pedro Mexia. Tinha visto alguns poemas meus nos jornais brasileiros e queria saber se eu teria mais alguma coisa. Respondi: ‘Olha, tem isso aqui’.”

Mexia recorda ter ouvido falar dela por outro poeta, José Tolentino Mendonça. “Creio que já me tinha cruzado com os poemas da Matilde em sites, na altura em que procurava um jovem brasileiro para a coleção. Pensei que a Matilde fosse também brasileira, porque não a conhecia, e os poemas pareciam ‘brasileiros’, na grafia e no estilo, bastante vivo e desenvolvido.”

A “dimensão mestiça” dos poemas, frisa o editor, “é essencial”.

Nesse vaivém atlântico, “Jóquei” acabou sendo um pouco mais português em Portugal, um pouco mais brasileiro no Brasil. Lá, foram feitas leves adaptações “para uniformizar critérios de grafia”, diz Mexia, como aqui, para, “para devolver um pouco da brasilidade que já existia”, diz Piquet. Sempre com a palavra final da autora. “É o mesmo livro”, diz ela.

Ter um pé em cada lado do oceano.

Figura 1: Fragmento do caderno Ilustríssima da Folha de S. Paulo do dia 19/03/2015



*Figura 2 (pormenor): Matilde Campilho para a Folha de S. Paulo pela fotógrafa Vera Sepúlveda*

I  
A MÁQUINA



## 1. Construindo Matilde Campilho

Eu queria começar falando sobre a fotografia eu costume  
 quase sempre levar essa fotografia da Matilde Campilho para  
 falar sobre a Matilde Campilho mês passado na Abralic  
 eu fui até a UERJ e apresentei uma comunicação com essa  
 fotografia da Matilde Campilho e se chamava Construindo  
 Matilde Campilho: a fotografia era uma desculpa para citar  
 Foucault e recitar alguns versos de Badland que diziam: “Eu não  
 sei o nome dos poetas todos mas sei que os poetas todos são  
 os novos roqueiros” – eu acreditava que nessa fotografia a Matilde  
 parecia uma roquestar: e a partir disso eu deveria traçar  
 a discussão de O que é um autor? e como os veículos de mídia  
 ajudam a construir a função autor                      Matilde Campilho  
 Eu ainda acredito na fotografia  
 Eu acredito na imagem da fotografia                      um ícone  
 no jornal Folha de S. Paulo eu acredito  
 foi a primeira vez que Matilde Campilho veio ao Brasil  
 em uma fotografia que alcançasse a massa: então o livro  
 agora tinha um rosto  
 agora ia à Flip – eu nunca fui à Flip primeiro  
 por causa dos ingressos mas quando a Matilde Campilho  
 veio à Flip a Flip precisava vender  
 eu fui até Matilde Campilho autora quando algum  
 evento da Flip foi no Rio de Janeiro e os autores  
 depois da Flip vendiam mais livros nesses eventos  
 pós-Flip – quando eu estava no Rio de Janeiro  
 na UERJ discutindo a função autor ao final  
 a pessoa que mediava achava de tudo muito  
 interessante desde 1968  
 Roland Barthes tenta matar o Autor & ele  
 continua retornando de pequenas frestas

como a fotografia no jornal  
Folha de S. Paulo: os títulos  
dos nossos trabalhos todos  
que estavam naquela mesa da Abralic – nós estávamos  
discutindo o fim do Autor & o nome  
do autor estava em todos os trabalhos da mesa  
Parece que só retirar a inicial maiúscula  
não bastava  
que e era por isso que Foucault propunha a função autor  
para que as pessoas pudessem ainda aquele prazer  
de acompanhar um autor como quem corre  
atrás de um roquestar permitir                      que sua vida  
que a poesia atravessasse  
a função autor é mais  
do que um símbolo                      é um modo de usar  
o discurso dar ao discurso                      ar legítimo  
fora do ordinário  
o que acontece depois  
se estamos bêbados em Botafogo Matilde Campilho  
se ficaremos bêbados no Leblon de champanhe  
no dia seguinte Matilde Campilho  
escreve em qual texto                      do discurso?

## 2. Lisboa e Tejo e tudo

Eu ainda acredito na fotografia  
 a fotografia da autora e não  
 é a autora da fotografia escrita no canto:  
 Vera Sepúlveda não se diz é uma fotografia  
 da autora Matilde Campilho, quando eu  
 digo fotografia eu posso tanto  
 me referir a uma disciplina do estudo  
 como a geografia  
 como a geologia ou ao objeto  
 produzido & o nome  
 revela o processo de produção modo de usar  
 a luz se constituir um processo de produção  
 de escritura: escrita da luz feita por ela  
 O Roberto Corrêa dos Santos acredito  
 pensa a fotografia uma técnica iluminista  
 a luz sobre o objeto  
 a necessidade de mostrar  
 o objeto Matilde Campilho a imagem  
 tudo que reproduz o objeto se  
 sobre ele convergem raios de luz  
 O que ilumina a fotografia não é o Autor  
 quem manipula a câmara mas o Autor Matilde Campilho  
 o objeto que brilha no quadro  
 isto é uma fotografia que escreve o ícone  
 isto é uma fotografia que apaga quem escreve o mesmo  
 não acontece com a pintura por exemplo  
 um quadro de Picasso de onde observamos os traços  
 de Picasso em uma galeria do Museu de Bellas Artes  
 de Buenos Aires pouco antes da Anelise perder o voo observamos  
 a força que Picasso segura o pincel para dar à tela

o traçado que observamos apenas de frente à tela  
pesada se trouxesse este retrato  
Matilde Campilho com o Tejo ao fundo eu poderia  
levar no bolso e abrir em qualquer pedaço  
da galeria e ainda  
revelaria Matilde Campilho e uma viagem a Lisboa  
apaga a mão que escreve à câmara  
não como o quadro que é artesanato  
tudo no quadro remete ao trabalho do artesão  
o artesanato desaparece na contemplação  
da fotografia que é uma *tekhné* de luz  
pelo registro & pela reprodução: a fotografia repete  
quanto for necessário e indica o outro lado  
o mundo expresso  
pelos recursos da química e invertido  
pelos recursos da ótica  
A técnica revela como um segredo o ícone  
a autora Matilde Campilho imagem  
isolada na multidão que levo no bolso durante  
o passeio no Museu de Bellas Artes a fotografia  
retém a violência do cavalo  
R.C. dos Santos diz retida  
a violência do todo parece menos indomável  
no Público o crítico diz sobre o Jóquei e os ventos  
de pura selvajaria agora imóveis um ícone  
o Autor domesticado no jornal Folha de S. Paulo  
onde raramente olhamos ao lado o nome  
pequeno crédito do fotógrafo  
mas a legenda da fotografia  
da Folha de S. Paulo: a escritora fotografada  
em Portugal, onde vive hoje  
Matilde Campilho vive em Lisboa,  
Portugal no fundo do quadro

da foto é possível ver um pedaço do Tejo  
o pedaço que cabe estático na fotografia  
ao fundo Lisboa e Tejo e tudo eu nunca  
estive em Lisboa mas o André Capilé sim  
O André Capilé esteve em Lisboa com outro  
poeta o Mariano Marovatto que pensa em Lisboa  
uma bandeira vermelha para o país  
Brasil: acho que eles todos são  
os novos roqueiros quando eu disse  
ao André Capilé que estava estudando  
Matilde Campilho o André Capilé disse não  
eu estava construindo uma imagem

### 3. A imagem do mundo

Para o Octavio Paz a técnica destrói  
a imagem do mundo e constrói  
a imagem técnica do mundo: a imagem técnica  
terceiro grau de abstração do mundo  
o tempo circular é impossível não caminhamos  
para o amplo depois das bombas das máquinas  
a técnica extingue para pensar o mundo  
primeiro vieram as imagens: um ponto de distância  
nas cavernas e depois os textos: o mundo que era  
imagem vira texto para se chegar às imagens e  
então ao mundo: dois graus de distância  
o pensamento mais abstrato e limitado  
para pensar a técnica Vilém Flusser acredito  
sugere as fotografias e quaisquer imagens  
produzidas por aparelhos como surgidas  
para ultrapassar a crise dos textos mas são  
na verdade produtos indiretos dos textos  
por isso são paradoxais: de aparência não precisam  
ser decifradas e essa suposta  
facilidade em acessar uma fotografia não permite  
que ela seja compreendida de verdade  
porque ligamos a TV e abrimos o jornal e pensamos  
que estamos vendo o real ao invés  
de cairmos em cima das imagens como os signos  
complexos que são  
Flusser acredita que para compreender uma imagem  
técnica tal qual ela é como a fotografia do jornal  
Folha de S. Paulo é preciso de alguma forma reconstruir  
os textos que deram origem às imagens  
mas esse texto não chega à ordem

ordinária do discurso embora a fotografia  
não se deixe ser pelo discurso do Autor Vera Sepúlveda  
essa fotografia se constrói pelos textos dos discursos  
que revelam o que o negativo à luz revela:  
Matilde Campilho e os textos  
que sustentam a autora        como vem ao jornal  
Apesar da descrença e da destruição Octavio Paz  
é otimista ao pensar na poesia mediada pela técnica  
ele diz que os novos meios possibilitam  
como eu sei como vocês  
sabem o retorno da voz        na poesia o retorno  
da poesia oral a volta da poesia como jogo festa  
enunciação e ato coletivo: a poesia não vende livro  
a poesia precisa da Flip porque a poesia  
está em crise da escrita porque a poesia  
não é literatura a poesia  
não é a leitura linear do jogo do texto europeu  
a poesia é presença e jogo    eu deveria  
ter lido antes o Paul Zumthor mas eu havia  
lido o Gumbrecht e foi por ele que comecei  
a pensar os poemas de Matilde Campilho  
os poemas da voz de Matilde Campilho Matilde Campilho  
antes do livro publicava seu poemas  
quase todos em vídeos no YouTube onde é possível  
ouvir Matilde lendo os próprios poemas é possível  
dar play ao vídeo em qualquer lugar do mundo  
e ouvir a voz:                pela técnica a poesia  
volta a ser-no-mundo                mesmo que distante  
três pontos  
do mundo ou menos

#### 4. Catarina Lins

Eu morava em Portugal no Algarve e depois no Porto quando  
ouvia Matilde Campilho nos fones como quem ouve  
a canção de uma roquestar  
No Livro de Reclamações o Luca Argel que ainda  
hoje mora no Porto – eu morei no Porto e conheci o Luca  
que é amigo da Matilde Campilho  
que é meu amigo e tentou me apresentar  
Matilde Campilho diz que enquanto a poesia  
for colocada em diferença à música isso quer dizer  
enquanto Bob Dylan Nelson Cavaquinho Noel Rosa  
forem músicos e não poetas enquanto Matilde Campilho  
for poeta e não cantora a poesia continua na crise  
Eu acreditava que isso poderia ser  
o começo de uma grande discussão sobre Matilde Campilho  
e a poesia e a técnica por isso decidi  
estudar Matilde Campilho quando eu disse  
ao André Capilé que eu estava  
estudando a Matilde Campilho ele disse não  
eu estava construindo uma imagem  
da Matilde Campilho e também do mundo correndo atrás  
de uma imagem do mundo que desse conta  
do que eu queria falar sobre a Matilde Campilho  
foi então que descobri  
a comunicação do Foucault e decidi escrever Construindo  
Matilde Campilho quando eu fui à UERJ  
apresentar a minha comunicação eu conheci a Catarina  
que estava na mesa comigo e levou também um poema  
da Matilde Campilho em voz – Conversa de Fim de Tarde Depois  
de Três Anos no Exílio – a Catarina discutia sobre os autores e as vozes  
dos autores no final eu pedi à Catarina que me enviasse



a comunicação dela que atendeu prontamente  
e me enviou como mensagem do Facebook sua comunicação  
sobre a voz em áudio  
então eu podia ouvir o que a Catarina tinha dito  
de qualquer lugar do mundo que me permitisse  
o acesso à janela do Facebook      A Catarina impunha  
presença pela voz como a Matilde Campilho como os outros  
poetas que ela pesquisava a Catarina  
me achou muito engraçado citando o Carlito Azevedo  
que aparece algumas vezes na matéria da Folha de S. Paulo  
Matilde Campilho & Carlito Azevedo  
para construir a função autor Matilde Campilho  
a Catarina conhece o Carlito Azevedo a Catarina  
já participou de uma das oficinas que o Carlito Azevedo  
ministra e aponta o jornal  
No dia seguinte à minha comunicação na Abralic o Carlito Azevedo  
estava em uma mesa com a Marília Garcia  
e a Nathalie Quintane  
no final da mesa o Carlito Azevedo leu um poema  
da Catarina que também é poeta e assina Catarina Lins  
Depois da palestra a Catarina me levou  
até o Carlito Azevedo e disse Carlito  
este é o Otávio      que estuda a Matilde  
Campilho ou uma imagem dela do mundo

II  
O CORPO

## 1. Com cara de Whitman

Porque acredito  
na eletricidade e nas coisas que correm  
por cima      como um cavalo  
o primeiro poema do Jockey  
não define a poeta do Jockey  
deveremos *amansar* e – eu desconfio  
desta palavra com a mesma força  
que acredito na imagem da fotografia –  
*amansar* um animal selvagem  
Entrar em um livro é perder um pouco  
a nossa própria imagem do livro  
que é como ligação elétrica as coisas  
passam ou não      passam por conexões  
de fluxos de afetos não visíveis  
Quando Carlito Azevedo caminhava  
nas ruas do Rio de Janeiro e Matilde Campilho  
caminhava a cidade falava a cidade  
as coisas da cidade que não sabemos que não  
observamos nos vídeo-postais do YouTube  
existe uma força que corre a cidade  
existe uma força que perpassa os encontros  
*youê usaria a palavra amansar      para uma cidade?*  
Na matéria do Jornal Folha de S. Paulo abaixo  
da fotografia Carlito Azevedo descreve o encontro  
e o espanto de uma poeta apenas      recente  
a poeta e seu cabelo indomável  
caindo

sobre o rosto coberto com o sal do Rio de Janeiro  
 o que nos leva a pensar no pelo  
 de certo animais que correm o passeio  
 entre as fronteiras pode ser  
     o galope de um cavalo  
     o passeio do esquizo  
 uma das definições possíveis – o pelo de certos  
 animais – para a palavra *Fur*  
 ou um casaco de peles  
 desses mesmos animais que aparecem  
 no primeiro poema de Matilde Campilho em um jornal  
 quando Carlito Azevedo ainda editava a coluna Risco  
 hoje em dia já extinta – porque poesia não se vende  
     a poesia não se vende  
 e começava da mesma forma que começa  
 o Jóquei com cara de Whitman  
 a expressão da cara de Whitman rejeita qualquer explicação  
 mas a expressão de um corpo bem feito  
 não está apenas na cara mas na passagem  
 e nas articulações durante a passagem o passeio  
 as ligações que fazem e são sobretudo elétricas  
 corte fluxo corte corte fluxo-corte *afeto* *cavalo*  
*amansar* um cavalo  
 ver passar o cavalo com cara de Whitman  
 ser o próprio cavalo e vê-lo passar  
 diz tanto quanto o melhor dos poemas, talvez mais  
     & a contagem

## 2. O corpo elétrico

O corpo do poema é um corpo elétrico  
 que se liga ao corpo de quem lê o poema  
 o modo como seguro o livro e percebo  
 que a palavra *amansar* não dá conta ou não  
 faz sentido porque o que pede o livro ou a voz  
 é a selvajaria dos encontros aponta  
 Paul Zumthor a paixão com que se debruça  
 o leitor sobre uma obra e a tem nas mãos  
 de modo a modificar a nossa *respiração* *relação*  
 indica como somos afetados pelo objeto  
 e o *beat* – que poderia ser o *trote*  
 o que faz um poema ser visto como tal  
 é a ligação daquele corpo  
 com o corpo que o recebe como poema  
 se um corpo se liga ao outro que vibra  
 ao toque daquele o que falamos se não  
 uma *performance* e – eu desconfio dessa palavra essa palavra!  
 é preciso o além do *domesticar*  
 mas se não piso com meus cascos em solos  
 americanos e pouco entendo o que se passa  
 na pensão do Brooklyn como saber que Doug  
 pouco nos difere por *menina* e *menino*  
 porque o corpo do homem é o corpo  
 o corpo da mulher é o corpo rejeita explicação  
 ao andar e ser afetado  
 ao cruzar fronteiras e não é preciso  
 dar conta dos personagens secundários

mas das articulações que fazem  
quando montam o corpo o todo uma parte do todo  
uma vontade do todo mas não como o *uno*  
dar conta de tudo sentir tudo de todas as formas  
as conexões *e... e...* e não *ou... ou...*  
Doug nos tratava disfarçadamente por menino *e* menina  
enquanto você se dedicava à contagem  
enquanto eu – você me dedicava à enumeração  
porque mais do que andar pela multidão  
é ser trespassado pela própria é ser a própria  
multidão e ver o brilho da eletricidade

*Eu canto o corpo elétrico*

porque os poetas são os novos cantores  
porque a poesia não se vende mas a música sim  
porque canta Luca Argel  
porque canta Mariano Marovatto – em Lisboa com a bandeira  
porque os cantores e os poetas não se diferem

(como a academia dizia ao Bob Dylan)

porque eu tenho a vontade de que caibam todos  
e galopo indiferente sendo Doug Miss Elsie Brooklyn  
os membros que compõem um corpo e as articulações  
quando dobra o joelho é um cavalo

a volta lenta do incêndio quando pronuncio a palavra

*performance*

corre a eletricidade pelas vértebras

*Eu canto o corpo elétrico*

uma coleção de fragmentos que se tocam e caminham  
para frente de frente a uma totalidade que nunca  
será alcançada O que importa mesmo é o toque  
e as conexões que brilham

*trote*

na pele do peito do cavalo

### 3. Catarina Lins

*Eu canto o corpo elétrico*

acredito na eletricidade e em uma poeta que	<i>trota</i>
pelas ruas do Rio de Janeiro e os cabelos	<i>indomável</i>
eu mesmo estive na cidade e não acredito	<i>amansar</i>
como uma palavra possível mas sim	<i>selvajaria</i>
o encontro com a Catarina Lins que me disse	<i>sim</i>
era possível que me enviasse por fim a	<i>comunicação</i>
não escrita apesar das palavras em papel serem	<i>performance</i>
ela me enviou pelo Facebook o que disse	<i>em voz</i>
e toda vez que abro meu inbox encontro	<i>Catarina Lins</i>
em corpo me dizendo sobre os poetas e	<i>as vozes</i>
dos poetas todos que são os novos roqueiros	<i>antes</i>
da Poética de Aristóteles possivelmente	<i>a cisão</i>
entre música e poesia não existia	<i>a cisão</i>
colocou o que chamamos hoje de	<i>poesia</i>
no mesmo lugar europeu do que chamamos	<i>literatura</i>
apesar de todos ainda concordarem que poesia é	<i>corpo</i>
	<i>presença</i>

Se entro no meu quarto e fecho as janelas e não estou no Brooklyn muito menos no Rio de Janeiro ainda consigo encontrar Catarina Lins me dizendo no inbox do Facebook as transmissões orais da poesia as transmissões orais da performance porque a tecnologia e os novos meios digitais me deixam encontrar a voz e retomar uma dimensão que só seria possível se a poesia fosse também corpo e também voz e fosse eu mesmo a voz da Catarina me dizendo a voz da Matilde e a profundidade que a voz da Matilde me corta nos fones de ouvido não é demonstrada quando leio um poema em voz baixa apesar da forma como eu seguro o livro e monto no cavalo modificarem significativamente o meu

corpo e me fazer pensar que se encontro Luca Argel em uma performance eu estou simulando o livro e me afetando com a voz do Luca que entra batendo em contato com os meus batimentos (o beat) que pulsa na medida que meu corpo vibra e se a poesia é ritmo e ritmo é corpo eu espero que Catarina Lins ainda se lembre daquela conversa sobretudo do espanto da eletricidade do corpo que canta

*Eu canto o corpo elétrico*

uma presença que chega à	<i>opressão</i>
um corpo se estende e cada lado seu	<i>toca outros corpos</i>
é uma forma de conexão	<i>elétrica</i>
as coisas passam ou não passam por	<i>conexões</i>
de corpos que vibram e voam e vibram e	<i>trotam</i>



III  
O ESPANTO

## 1. Porque perdemos o espanto

Eu gostaria de terminar com a imagem da fotografia  
 do jornal como um filme e a paisagem  
 que desenha-se na frente da poeta com o Tejo ao fundo  
 mesclada com a imagem da fotógrafa Vera Sepúlveda  
 se afastando e dando lugar ao encontro que tivemos  
 eu e Matilde Campilho na mesma Lisboa alguns anos depois  
 sua cara de espanto frente a um gelado de morango  
 lambendo o mundo mas esse encontro ainda  
 não se desenha na temporalidade do poema  
     o depois do espanto ainda pede o seu fim  
     o poema ensina a cair  
 A última vez que encontrei Matilde Campilho antes de Lisboa  
 provavelmente estávamos bêbados no evento pós-Flip  
 porque as livrarias do Leblon servem champanhe  
 e as pessoas que as frequentam são mais velhas  
 pouco bebem mas Matilde Campilho sim e eu também  
 Matilde Campilho dizia sobre o avião e os planos  
 de pousar sobre o Brasil de novo em breve  
 e de como isso tinha se tornado um ato *comum*  
 nos últimos anos que parecia ela tinha perdido *o espanto*  
 quando chegava ao Rio de Janeiro  
 um amigo havia perguntado se ainda era a mesma euforia  
 ou se ela por fim perdera *o espanto*  
 o espanto é a negação de todo sentido  
 e começar de novo para que se comece e começar  
 Alberto Pucheu por uma crítica poética  
 defende que vivemos em uma época da nadificação do espanto  
     ou do seu fim  
 ou de que nosso tempo teria de lidar com ela  
     o que também o caracteriza

o espanto surge na *aporia* uma orquídea antieuclediana  
 um não saber o mundo e se jogar e se desconhecer  
 e começar de novo para que se comece e começar  
 Pucheu aponta que a articulação entre a poesia e o espanto  
 é antiga na história da filosofia  
 é antiga na história da poesia  
 Platão no Teeteto diz que a origem da filosofia é o espanto  
 em diálogo Aristóteles na Metafísica concorda  
 que o espanto se dá quando diante da *aporia*  
 reconhecemos nossa ignorância perdemos nossa imagem  
 de nós no mundo do mundo  
 e começar de novo para que se comece e começar  
 para que se admirem os poetas  
 para que se admirem os filósofos e trotem  
 de frente de nada e todos os sentidos  
 que sufocam e chegam à opressão  
 como criar o novo antes que eles se percam?  
 como lidar com a perda do espanto se não pelo próprio?  
 e começar de novo para que o novo também se perca e começar  
 partindo as inúteis linhas de fronteira Matilde Campilho  
 quando se deparou com a pergunta da perda do espanto  
 porque perdemos o espanto  
 e eu não me lembro qual foi a resposta correta  
 porque as pessoas do Leblon não bebem mas eu também  
 como um plano que se fecha no rosto da poeta  
 ela pode ter dito sim  
 mas neste filme que edito e construo a imagem  
 ela se vira com os cabelos selvajaria sobre os olhos  
 diz que *não*  
 e trota

## 2. O corpo de novo

O novo corpo se desenha pelo espanto  
 Para que se veja tudo de novo e se encante  
 o espanto prepara ao reencantamento  
 do mundo que já não é a *aporia* mas a técnica  
 destrói a imagem do mundo enquanto constrói  
 e antecipa elétricas conexões  
 & a contagem  
 dos personagens secundários enquanto  
 são personagens secundários até  
 que se comam e trotem e sejam o mesmo corpo  
 o corpo de novo  
 é o que impõe a presença de Matilde Campilho  
 um nome não um corpo que se fixa  
 mas um corpo que se reinicia quando se encontra  
 e é outro corpo que não o corpo de Matilde Campilho  
 o corpo dos personagens secundários  
 O novo corpo se anuncia pelo espanto  
 porque somos feitos de linhas de fluxos elétricas e invisíveis  
 que se afirmam a partir de conexões  
 com outras linhas de fluxos invisíveis  
 Matilde Campilho sai à porta da livraria e se pergunta  
*é o que sustenta um corpo de pé?*  
 Matilde Campilho depois se vira e nos encontra espantada  
 era de tudo muito estranho ver seu livro na *montra* no Leblon  
 esta palavra reverberando como um vórtice  
*montra*  
*montra*  
*montra*  
 é o que sustenta um livro de pé?  
 a palavra nova que brilha e chega como um tapa

eu nunca estive em Lisboa – diferente do André Capilé  
 mas em Portugal é claro que sim  
 era de tudo muito estranho que a palavra *montra*  
 causasse esse desequilíbrio de fluxos  
 uma nova linha que entrasse no corpo e formasse  
 algo semelhante a um nó diante do qual  
 não seria possível andar da mesma forma que andamos  
 até agora      sem saída      uma aporia  
 para Sueli Rolnik é este entrelaçamento e limiar  
 de novas correntes elétricas que inauguram  
 estados inéditos no nosso corpo      imediatamente  
 diferente dos contornos que sustentam a figura  
 atual da nossa subjetividade é preciso um novo  
 Cada vez que isso acontece é como uma violência  
 vivida pelo corpo já que      desestabiliza  
 e exige a      *criação*      de um novo corpo  
 que dê conta do que o sentido não consegue alcançar  
 e começar de novo para que se comece e começar  
 Matilde Campilho na porta de livraria em eco      o espanto  
 o corpo de onde vibram os entornos  
 e aquela palavra que brilha e esbofeteia  
 a pele do dorso do cavalo vermelho por trás  
 do vidro que nos separa dos livros que ficam      de pé  
 reverberando com um vórtice      a palavra  
    *montramontramontra*

*como se diz essa palavra no Brasil?*

saindo logo em seguida admirada a gargalhadas  
 como uma palavra pequena causaria tantos desassossegos  
 e a resposta para aquela pergunta se conectando      como um vórtice  
    Talvez ele ainda esteja por aqui

O espanto

### 3. O encontro

Na última cena o encontro  
os dois de costas para o Rio  
alguma coisa que chega por cima de um cavalo  
o encontro e o espanto para que se comece  
de novo e começar e andar a cidade  
como se tudo fosse belo e novo  
o encontro o espanto o encanto  
com que as coisas começam a se formar  
a primeira vez que pronuncio o nome  
Lisboa e as conexões de sentido que se formam  
abrem o leque aquático sobre o fogo  
é importante a contagem e os personagens secundários  
e os personagens e os personagens e o cavalo  
é preciso ver pela primeira vez a cidade  
é preciso dar saltos ao ver pela primeira vez a cidade  
é preciso que não caiba que não caiba  
diante da aporia a perda do sentido  
andar sobre os destroços do que foi o corpo  
talvez porque nenhuma casa é segura  
talvez porque nenhum corpo é seguro  
ou talvez porque a fotógrafa Vera Sepúlveda – repito este  
nome como um vórtice ou um vértice e uma hélice – se  
afasta do quadro e retira o corpo para que caiba  
para que caiba o cavalo e os ventos  
de pura selvajaria quando escuto a voz e a voz  
se liga elétrica ao meu corpo do outro lado  
até que tudo no corpo seja perda de sentido

e corpo sem órgãos no grau zero da escritura  
você percebe que estamos construindo a imagem  
do mundo para que se destrua e reconstrua  
e seu amor que nasce e morre e nasce e morre  
e ressuscita e assim se alastra  
isto é um poema sobre o desejo é fazer  
correr o desejo sobre os corpos que encontramos  
no caminho e desalojar os corpos sobre eles mesmos  
primeiro o espanto  
depois o acontecimento primeiro  
o acontecimento que dá lugar ao nada ao espanto  
como descrever a imagem de uma fotografia  
se não pelos sentidos que nos deram a análise  
de uma fotografia sobretudo o fator que incide  
a luz  
ainda está conosco  
pela violência do cavalo que o encontro o acontecimento  
faz a rachadura para ouvir a voz do corpo vibrátil  
há uma rachadura em tudo  
e é por aí que a luz entra  
eu acredito na fotografia  
eu acredito nesta cena que se fecha como um leque  
e no corpo que se desenha e se perde  
por cima da fotografia  
Eu queria começar  
falando sobre esta fotografia da Matilde Campilho

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto pau-brasil”. In: \_\_\_\_\_. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias** – Obras completas – 6. Rio de Janeiro: MEC / Civilização Brasileira, 1972. pp. 3-10.

ANGIOLO, Francesca. Vaivém atlântico – A luso carioca Matilde Campilho vai à Flip. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 mar. 2015. Iustríssima, p.2.

ARGEL, Luca. **Livro de reclamações**. Porto: Escalpo de Mársias, 2014. Disponível em <<http://olivrodereclamacoes.tumblr.com/>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013 [1929; 1963].

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 65-70

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONIFÁCIO, João. A montanha privada de Matilde Campilho. **Público**, Lisboa, 01 ago. 2014. Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-montanha-privada-de-matilde-campilho-1664554>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

CAMPILHO, Matilde. **Jóquei**. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 2014.

\_\_\_\_\_. **Jóquei**. São Paulo: Editora 34, 2015 [1].

\_\_\_\_\_. **Sangue Latino**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 11 de novembro de 2015 [2]. Programa de TV.



\_\_\_\_\_. Honey Boo. Publicado em 22 de janeiro de 2013 [1]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DBFJn9rC4Q0>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. 31 de outubro. Publicado em 01 de novembro de 2013 [2]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2oohUUIVQJY>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Fevereiro. Publicado em 11 de março de 2013 [3]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY>>. Acesso em: 07 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio. Publicado em 28 de dezembro de 2013 [4]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pQqBRZezPjk&t=4s>>. Acesso em: 07 mai. 2017.

CARR, Nicolas. **A geração superficial**: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexto e autotexto”. In: **POÉTIQUE revista de teoria e análise literárias**. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

FILGUEIRAS, Mariana. Matilde Campilho, uma poeta nômade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jun. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/matilde-campilho-uma-poeta-nomade-12953888>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987

FLUSSER, Vilém. **A escrita – Há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

GABLIK, Suzi. “O reencantamento da arte: reflexão sobre os dois pós-modernismos. In: GINZBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. pp. 611-622.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Língua de tradição e língua técnica**. Lisboa: Passagens, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MCLUHAM, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A intertextualidade crítica”. In: **POÉTIQUE revista de teoria e análise literárias**. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 209-230.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2008.

PLATÃO. “Teeteto – Crátilo”. In: **Diálogos de Platão**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001, p. 45

PUCHEU, Alberto. **A poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial: FAPERJ, 2015.

ROLNIK, Suely. Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**. nº 2. Dossiê: Linguagens. pp. 241-251. São Paulo, PUC-SP, 1993.

RUBIM, Gustavo. À rédea solta. **Público**, Lisboa, 04 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-redea-solta-1659131>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. “Fotoescritura”. In: \_\_\_\_\_. **Modos de saber, modos de adocer**: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. pp. 137-151.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

STAINER, George. **Presenças reais**: as artes do sentido. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.