

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

WALLYSSON FRANCIS SOARES

TRANSBORDAMENTO: FICÇÕES DIÁRIAS DE
EVANDO NASCIMENTO

VITÓRIA
2019

WALLYSSON FRANCIS SOARES

TRANSBORDAMENTO: FICÇÕES DIÁRIAS DE EVANDO NASCIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

S676t Soares, Wallysson Francis, 1991-
Transbordamento : ficções diárias de Evando Nascimento /
Wallysson Francis Soares. - 2019.
114 f.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Ficção brasileira. 2. Nascimento, Evando. 3. Desconstrução (Filosofia). I. Padilha, Fabíola Simão. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

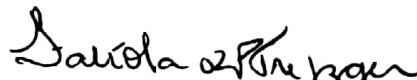
Wallysson Francis Soares

Transbordamento: ficções diárias de Evando Nascimento

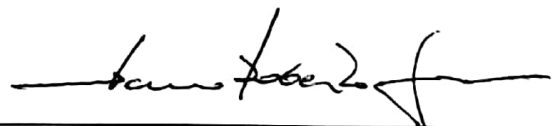
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 31 de julho de 2019.

Comissão Examinadora:



Prof^a. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora



Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (UFES)
Examinador Interno



Prof^a. Dra. Andréia Penha Delmaschio (UFES)
Examinadora Externa

para anna, ondina da nossa história
– nas ondas de elisa, resiste.

– Mais que um, desculpe, é preciso sempre ser mais
que um para falar, é preciso que haja várias vozes...
(*Salvo o nome*, Jacques Derrida)

A palavra é minha quarta dimensão.
(*Água viva*, Clarice Lispector)

RESUMO

A escrita de Evando Nascimento é atravessada por uma multidiversidade. A obra do autor baiano é composta por três livros de ficção – *retrato desnatural: diários 2004-2007* (2008), *Cantos do mundo* (2011) e *Cantos profanos* (2014). As narrativas misturam e dissolvem as unidades de gênero no campo discursivo e duplamente subvertem as noções de gênero no nível das espécies (*homem x bicho*) e dos sexos (*homem x mulher*), engendrando diferenças. A partir da desmedida do diário, denominado “gênero dos gêneros” pelo autor, convida-se o leitor a *interatuar* na textualidade. Este ensaio propõe perscrutar a literatura de Evando Nascimento por meio do pensamento da desconstrução, filosofia de Jacques Derrida. O ficcionista brasileiro foi aluno do pensador franco-argelino e se considera um leitor atento da escritura derridiana. Atuando *com* as desconstruções, Evando Nascimento costura em sua obra as ideias de *arquiescrita*, *différance*, *dobra*, *indecidível*, *rasura*, *suplemento*, entre outras, produzindo uma literatura origami que assume diferentes formas e borra os limites do papel, fazendo transbordar uma pluralidade de coisas-seres. Influem na escrita evandiana várias vozes, notavelmente a de Clarice Lispector. Diante da confluência de rastros e respirações, (de)compõe-se uma literatura híbrida, *bestiário* que abriga em seu tecido humanos, bichos, plantas e coisas, entrecruzados em narrativas sob os dispositivos da autoficção e da *alterficção*. O *eu* que assina e data os diários transveste-se em *outros/outras* – traduz, no ato de sua performance, a potência ética e política da literatura, *estranha instituição* assombrada pelas ideias de liberdade e democracia.

Palavras-chave: Ficção brasileira contemporânea – Evando Nascimento. *Différance* – Jacques Derrida. Desconstrução na literatura. Autoficção e alterficção. Literatura e gêneros.

ABSTRACT

The writings of Evando Nascimento are traversed by a multidiversity. The author's works are composed by three books of fiction – *retrato desnatural: diários 2004-2007* (2008), *Cantos do mundo* (2011) e *Cantos profanos* (2014). The narratives mix and dissolve the units of genre in speech and subvert the notions of genre/gender both in the level of the species (*man x animals*) and of the sexes (*man x woman*), engendering differences. From the inordinate aspect of the diary, named “genre of genres” by the author, the reader is invited to *interact* in the textuality. This essay proposes to peer into Evando Nascimento's literature through deconstruction thought, Jacques Derrida's philosophy. The Brazilian fictionist was a pupil of Derrida and considers himself an attentive reader of his writings. *From* deconstruction approach, Evando Nascimento sows onto his works the ideas of *archi-écriture*, *différance*, *pli*, *indécidable*, *rature*, *supplément*, among others, producing an origami literature that assumes different forms and blurs the paper's limits, causing an overflow of things-beings. Engage in Evando Nascimento's writings various voices, notably that of Clarice Lispector. In face of the convergence of trails and breaths, a hybrid literature is (de)composed, *bestiary* that harbors in its tissue humans, animals, plants and things, cross-connected in narratives under the operatives of autofiction and *alterfiction*. The *I* that signs and dates the diaries transverses himself in others – translates, in the act of his performance, the ethical and political strength of literature, this *strange institution* haunted by ideas of freedom and democracy.

Keywords: Contemporary Brazilian Fiction – Evando Nascimento. *Différance* – Jacques Derrida. Deconstruction in Literature. Autofiction and Alterfiction. Genres and Genders.

SUMÁRIO

1. PORVIR	8
2. PORTA UM: AS ONDULAÇÕES DO DIA	29
2.1 O AQUÁRIO.....	45
2.2 NAS DOBRAS DO TEMPO, NA TRAVESSIA DOS ESPAÇOS	63
3. PORTA DOIS: O CHAMADO DAS COISAS	72
3.1 ENTRE O SOPRO E O SEXO.....	86
4. REDOBRAS	102
REFERÊNCIAS	108

1. PORVIR

gozar com o corpo todo, cada membro, fibra, artéria, nervos, células em sinapses. o gozo é o que não cabe em si, a mais presente invisibilidade ou a mais sutil presença.
(*retrato desnatural*, Evando Nascimento)

Sempre que há “gozo”, há “desconstrução”.
(*Essa estranha instituição chamada literatura*, Jacques Derrida)

A literatura é uma estranha instituição, disse Jacques Derrida. Em uma entrevista publicada no livro *Acts of Literature* (1992), o filósofo franco-argelino de origem judaica respondeu a perguntas do pesquisador Derek Attiridge em torno da “questão da literatura”. Nesse ato autobiográfico de perquisição – um simulacro das reflexões que permearam toda a obra do autor –, Derrida coloca em suspensão as tradições metafísicas de axiomas e de conceitos binários, ao questionar noções de representação e de princípio (entre outras), atestando no percurso do diálogo a condição indecível da literatura.

A indeterminação da “literatura”¹ – o que é, de onde vem, o que fazer com ela? – é pensada a partir da ausência de uma essência. Derrida considera a literatura uma experiência, composta por atos de escrita e de leitura: um *ensaio* marcado por traços de funcionamento e de intencionalidade que diferenciam um texto literário de um não-literário. É na intersecção autor-leitor, a partir de um amálgama de unidades complexas, que a escrita literária se compõe. A heterogeneidade da literatura diz alguma coisa sobre a própria linguagem: pensa os códigos dos sistemas linguísticos e explora a congregação de línguas nos processos de tradução, por exemplo.

Uma invenção moderna, a literatura *instituiu-se* depois da poesia e não se originou desta. A tradição greco-latina da poesia a coloca como uma *outra*, cuja natureza a difere do que entendemos por hoje literatura e também do que se denomina ficção. Isso porque a poesia está historicamente ligada à oralidade e prescinde da escrita; convencionalmente, é marcada pelos

¹ Ao longo deste trabalho, recorreremos ao uso das “aspas” e do *itálico* como maneira de colocar em suspensão determinadas palavras, expressões e conceitos. Essa operação dá continuidade ao movimento realizado (e anunciado) por Evando Nascimento em seu livro *Derrida e a literatura – ‘notas’ de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* e que, por sua vez, é um eco da prática de escrita do próprio Jacques Derrida. A partir desse dispositivo, buscamos enfatizar palavras cruciais à dissertação e também sublinhar termos que não devem ser lidos tradicionalmente. As aspas e o *itálico* imprimem à palavra uma sombra de dúvida, um aspecto aporético.

gêneros épico e lírico. Traz ainda outros rastros, como a composição em versos e a *musicidade*, entre outros traços.

O movimento da literatura, por sua vez, está atado à escrita; ao lidar com as letras, com a gramática, com a arte e com o pensamento, a literatura (de)compõe-se diante de uma não-especificidade (mantendo-se como fio condutor, *talvez*, apenas a palavra escrita). A literatura não corresponde *exatamente* ao que se diz poesia, bem como não equivale ao que se denomina ficção². Essas divisas estão dobradas por forças – filosóficas, científicas, artísticas, autobiográficas – que atuam no texto e tecem uma aporia: “[...] a literatura talvez se mantenha à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria [...] o que se anuncia e se recusa com o nome de literatura não pode ser identificado a nenhum outro discurso” (DERRIDA, 2014, p. 69-70).

A *estranha instituição* que “[...] permite *dizer tudo*, de acordo com *todas* as figuras” (DERRIDA, 2014, p. 49, grifos do autor) é também uma *instituição fictícia* – inventa e reinventa suas próprias regras, pondo em causa o conceito mesmo de “instituição”, que pressupõe, por sua vez, um conjunto de normas. A literatura não se submete a leis, neutraliza-as em direção a uma liberdade (des)construtora e subversiva, como Derrida expõe neste excerto: “[...] talvez a literatura tenha vindo ocupar um lugar sempre aberto a uma espécie de juridicidade subversiva [em que] a identidade a si nunca esteja assegurada, nem seja tranquilizadora” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 1999, p. 19).

Para o escritor francês Maurice Blanchot, a literatura começa “no momento em que a literatura se torna uma questão” (BLANCHOT, 2011, p. 311). A dúvida é sua *alma mater*. A literatura “se edifica sobre suas ruínas” (BLANCHOT, 2011, p. 312), costura-se a partir dos fios da filosofia, do perscrutamento; desloca-se em meio à contradição, por via de paradoxos – essa perspectiva dialoga com o pensamento derridiano.

² A palavra ficção não é sinônimo de literatura, tratando-se de uma categoria (também indecidível) na qual convergem a narrativa e o pensamento, assim descrita nos estudos de Evando Nascimento (notadamente na sua pesquisa sobre Clarice Lispector, mas também nos vestígios em sua escrita ficcional). Podemos considerar a ficção (também) um gênero híbrido, tradicionalmente em prosa, que pode promover o encontro com a linguagem poética, científica e/ou filosófica, narrando histórias permeadas por fato e fingimento.

Denominada “desconstrução”³, a filosofia de Derrida atravessa as artes em direção a outro espaço de pensamento. Consiste em questionar pressupostos ocidentais, recusar a univocidade de conceitos ou “verdades” e propor novas leituras – sempre *a partir de*, num movimento contínuo de travessia que permite desmontar e reelaborar, recodificar, reescrever. Ao nomear a filosofia anticonceitual, Derrida pensou em operações relativas à estrutura e à arquitetura. Contudo, as desconstruções⁴ não estariam na demolição ou aniquilação dessas construções, mas sim na desarticulação das partes de um todo e na sua conseqüente recomposição. A “nova” estrutura que se ergue a partir das desconstruções contém traços de pensamentos outros, desarmando uma totalidade e fundindo um novo corpo feito de retalhos.

Os atos de desconstrução são gestos ao mesmo tempo estruturalistas e antiestruturalistas (por isso o pensamento foi considerado pelos americanos como pós-estruturalista), uma vez que procura ao mesmo tempo pensar a edificação das estruturas – linguísticas, filosóficas, políticas – e, num movimento duplo, a partir dessa compreensão histórica dos arranjos, propor reconstruções: “[...] desfazer, descompor, densedimentar” (DERRIDA, 2005b, p. 21), abrindo a sucessivas e inesgotáveis operações.

Indo além, a desconstrução “[...] é o que acontece (*‘c’est ce qu’il arrive’*), o que se passa ou chega. O que acontece mesmo sem carregar esse nome: é o que acontece no mundo [...] Acontece por meio de aporias, de dificuldades, de coisas impensáveis” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2001). As desconstruções não se situam, portanto, apenas num meio acadêmico; nem se limitam a uma filosofia, a uma forma de pensar o mundo. As desconstruções já acontecem, como um processo inerente ao contexto humano e social; os movimentos do homem e das sociedades estão submetidos às desconstruções naturais e históricas que se efetivam no dia a dia da existência.

³ O nome *desconstrução* se impôs a Derrida a partir da *Gramatologia* (1967); deriva de dois vocábulos alemães de Martin Heidegger, *Destruktion* e *Abbau*, que remetem às ideias de “destruição” e “desmantelamento”. Não se trata de uma palavra escolhida por Derrida para *definir* o seu pensamento: “[...] não se deveria começar por acreditar, o que seria ingênuo, que a palavra ‘desconstrução’ é adequada, em francês, a alguma significação clara e unívoca” (DERRIDA, 1985, p. 19). Logo, tem-se um *problema* de tradução intralingual, no qual um termo é insuficiente para interpretar, na totalidade, o pensamento de Jacques Derrida – o que, por sua vez, já diz muito sobre a *desconstrução*, uma vez que se questionam, a partir dela, ideias de totalidade e de nomeação.

⁴ Opta-se pelo uso de “desconstruções” no plural, sempre que possível, como forma de realçar o aspecto aporético e não-essencialista do pensamento: sempre num fluxo de movimento-ação-reinvenção; desdobrando-se em múltiplas leituras (pluridiversas). Para Derrida (*apud* NASCIMENTO, 2001), “não existe ‘a’ desconstrução: há muitas singularidades, pessoas diferentes, estilos e estratégias diversas. Não existe a unidade de uma escola, de uma doutrina, nem discurso ou estilo a ser identificado”.

Quando Derrida discute a questão da literatura é sob a perspectiva da desconstrução. Não há uma resposta simples ou definitiva à pergunta “o que é a literatura?” porque essa estranha instituição se dá através do “[...] poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando” (DERRIDA, 2014, p. 51). Logo, a literatura é um espaço de liberdade onde se diz (de) tudo, sem censura ou imposições. Converte, nesse sentido, com a ideia moderna de democracia. Ao fazer essa aproximação entre literatura e democracia, Derrida lembra que regimes ditatoriais censuram a fala livre, interditam o fluxo de ideias e incendiam livros. Não há espaço para a literatura na antidemocracia do autoritarismo – justamente por a literatura representar uma potência de liberdade, de dizer tudo e de questionar o *status quo*; por consequência, a literatura representa também uma potência de transformação (desconstrução).

A força da literatura, conforme pensada por Derrida, é ética e política, ainda que ele pouco utilize esses dois termos em sua extensa escritura; essa ausência dos nomes não implica, contudo, que o pensamento de Derrida não tenha uma carga política – muito pelo contrário. A desconstrução começa já dentro do nome: o que é “política”? De onde vem e para onde vai? A não-inscrição do nome “política”, em Derrida, é por si só um ato de questionamento. Não em direção a uma “apolítica”, mas rumo a uma *nova* política, uma que ainda está se (re)inventando:

[...] assiste-se hoje a uma dissociação entre uma nova forma de politização e a referência fundadora ao Estado-nação e à cidadania. O que chamo frequentemente de democracia porvir (“à venir”) é uma democracia que não esteja essencialmente fundada na soberania do Estado-nação e, portanto, na cidadania. Tento pensar uma política que não seja, em última instância, a de um Estado ou de uma cidadania [...] De minha parte, sou a favor – situo isso nos “Espectros de Marx” – de uma solidariedade mundial que não seja simplesmente uma solidariedade entre os cidadãos, mas que poderia ser também uma solidariedade dos seres vivos, não constituindo justamente, em primeiro lugar, uma política dos cidadãos (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2001).

No pensamento derridiano, literatura e política se interseccionam na ideia de democracia. A hospitalidade ou a solidariedade dos viventes, “questões de responsabilidade”⁵ para o filósofo, estão no cerne desta dissertação porque dialogam intimamente com a capacidade da literatura de abrir um espaço para o outro, provocando o pensamento para além da condição individual.

⁵ As “questões de responsabilidade” se referem aos últimos trabalhos – filosóficos e acadêmicos – de Derrida antes da sua morte em 2004. Ele escreveu e falou sobre questões relacionadas ao testemunho, ao perdão, aos animais, à pena de morte, entre outras de interesse social, ético e político (NASCIMENTO, 2017c).

A literatura é, entre outras coisas, uma potência que permite resgatar formas de pensar e de existir que não estão normatizadas, autorizadas. A literatura, fora da lei, “[...] instituição sem instituição” (DERRIDA, 2014, p. 61), extrapola os campos convencionais, historicamente *falogocêntricos*⁶, a partir das pulsões da alteridade. Em outras palavras, a literatura não cumpre *uma* função e nem está a serviço de propósitos determinados: é uma criatura híbrida, multiforme, de várias vozes.

O rumor de vozes é o cruzamento de vidas, afetos, identidades e ideias – fazem da literatura uma sinédoque da realidade social e humana, logo “[...] um lugar muito sensível para analisar e transformar o espaço político” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2001).

Os textos filosóficos de Jacques Derrida flertam com o fazer ficção em todo o espectro de temas que discute: linguagem, artes, ontologia, psicanálise, ética, política, etc. A confluência entre filosofia e literatura comparece nas inúmeras leituras que o pensador realiza de autores e escritos literários, bem como na linguagem poética de sua escritura. Derrida, que cresceu lendo Jean-Paul Sartre e Albert Camus, definiu os textos desses autores como “[...] uma ficção literária fundada numa ‘emoção’ filosófica” (DERRIDA, 2014, p. 50). Pode-se dizer, por outro lado, que a escritura derridiana é a filosofia fundada numa “emoção” literária.

Ainda que Derrida nunca, de fato, tenha exercido a função de escritor literário e composto narrativas ficcionais, deixou as suas desconstruções como herança a diversos ficcionistas contemporâneos. É a obra de um desses escritores, Evando Nascimento, a qual invoca espectros de Derrida, que estudaremos neste trabalho. Poderíamos chamar a escrita de Evando, como a de Marcel Proust e a de Virginia Woolf, de *ficções teóricas*⁷, mas opta-se por retomar a expressão proposta por Evando ao se referir à escrita de Clarice Lispector: uma literatura pensante.

⁶ *Falogocentrismo* é um neologismo criado por Jacques Derrida a partir da combinação de “falocentrismo” e “logocentrismo”. O termo foi cunhado em resposta a determinados escritos do psicanalista francês Jacques Lacan e critica a imposição do *falo* no discurso ocidental e seu caráter totalizante, unívoco. Apesar de ter se desenvolvido, inicialmente, a partir da psicanálise, o pensamento derridiano em torno do falogocentrismo contribuiu para a teoria crítica feminista pós-estruturalista, ilustrando a dominação masculina na linguagem e na sociedade. Trata-se de uma questão central para este trabalho, em consonância com as discussões propostas pela filósofa americana Judith Butler, cujas teorias a respeito dos problemas de gênero, do machismo institucional e da matriz heterossexualizante são fundamentais para as abordagens do nosso trabalho.

⁷ A ficção teórica em Freud está diretamente relacionada ao conceito de *metapsicologia*: o caso clínico como ficção ou a ficção usada pelo psicanalista como ferramenta em seu ofício. Os limites entre ficção criativa e teoria rígida são borrados, possibilitando que se articulem ideias e teorias livremente num fluxo de consciência no qual se permite ao mesmo tempo especular e fantasiar.

Evando Nascimento, nascido em 1960 na cidade de Camacã, Bahia, é escritor e professor universitário. Sua tese de doutorado realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Derrida e a literatura – ‘notas’ de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, foi publicada em 1999 e ajudou a disseminar o pensamento de Jacques Derrida no Brasil. O autor baiano organizou outros livros sobre o pensador franco-argelino, além de ter escrito inúmeros ensaios tocando em temas derridianos. Não só leitor de Derrida, Evando foi também seu aluno na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Apesar dos longos anos de estudo e dedicação à teoria, o autor brasileiro não se considera *especialista* em Derrida, “mas sim um *leitor especial* e bastante atento às estratégias (derridianas ou não) de desconstrução, na filosofia, na literatura, nas artes, e mais além” (NASCIMENTO, 2017c, grifos do autor).

A experiência acadêmica de Evando Nascimento inclui um pós-doutorado em Filosofia na Universidade Livre de Berlim. Antes disso, ele lecionou literatura e cultura brasileiras na Universidade de Grenoble, na França, e atuou como pesquisador na Universidade Federal Fluminense. Entre 1998 e 1999, foi professor-visitante na Universidade Federal do Espírito Santo, quando pôde divulgar o pensamento de Jacques Derrida em terras capixabas. Evando orientou trabalhos no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e fez importantes amizades – afetos que circulam, por nome ou códigos, em seus textos ficcionais, como se verá adiante. Em 2000, Evando se efetiva no cargo de professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.

À parte seus ensaios teórico-críticos, que resultaram em diversas coletâneas e publicações, Evando Nascimento escreveu três livros de ficção: *retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*, de 2008, *Cantos do mundo*, de 2010, e *Cantos profanos*, de 2014. Está em vias de publicar um quarto livro (*A Desordem das inscrições*), e trabalha no seu primeiro romance. Os três primeiros trabalhos de Nascimento reúnem textos literários de gênero híbrido: não só na intersecção da ficção com a teoria, mas no cruzamento do diário íntimo com o conto, com a poesia, com a crônica, com a carta, com o ensaio, com o aforismo etc.

O primeiro livro, *retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*, é inteiramente grafado em letras minúsculas, uma proposta que rompe com a ideia de “princípio e fim”. Ao abdicar do uso da grafia em letra maiúscula, logo a partir do título, o livro anuncia a sua inconformidade com a

tradição e com as regras do jogo (linguístico, literário ou discursivo). O último texto do livro termina em reticências, sem ponto final ou desfecho, deixando em aberto um fluxo sem origem (dada a ausência de letra maiúscula no início de títulos ou frases). Esses traços cruzam com o pensamento do indecível⁸ em Derrida: “[...] tendo em vista a estrutura paradoxal dessa coisa que se chama de literatura, seu início é seu fim” (2014, p. 60, grifo do autor).

Dividido em seis atos – escrevendo no escuro; pedaços; *interversões*; respirações, microensaios; e restos –, *retrato desnatural* declara, em seu subtítulo, que é composto por “diários”; logo abaixo, na capa, traz outra inscrição: “ficção”⁹. Essa duplicidade prenuncia o caráter aporético e múltiplo da escrita, que se faz a partir da (re)elaboração de gêneros (que se misturam), e de neografismos e neologismos. A temática é diversa: confissões, cartas e relatos cotidianos se cruzam com aforismos, confabulações, poesias e ensaios sobre arte, sociedade e política.

Enquanto o primeiro livro se inscreve sob a marca do diário, os dois seguintes são compostos como um conjunto de contos. Apesar de a proposta, nos dois últimos, parecer mais “estável” em termos de rigor formal, os textos não deixam de retomar as liberdades do *retrato desnatural* e de desarmar noções de controle e de imobilidade dos gêneros literários. Tanto os *Cantos do mundo* quanto os *Cantos profanos* trazem narrativas, personagens e pensamentos pluridiversos: coisas, animais e humanos se inter-relacionam num espaço de hibridismo ficcional e filosófico.

Na entrevista citada anteriormente, Attridge questiona Derrida sobre como o seu pensamento se instala nas fluidas fronteiras entre filosofia e ficção. A hesitação do filósofo nesse entrelugar se traduz no desejo por uma escritura que seria “[...] nem uma coisa nem outra” (DERRIDA, 2014, p. 46). O “nome menos inadequado” para essa *coisa*, segundo o próprio Derrida, seria *autobiografia*. O gesto autobiográfico, “o mais enigmático, o mais aberto”, guarda o sonho adolescente do pensador de “[...] conservar o rastro de todas as vozes que me atravessavam” (DERRIDA, 2014, p. 47). A autobiografia, para Derrida, seria uma zona de instabilidade entre o real e a ficção, tornando indiscernível a narrativa da reflexão, o público do privado, a alteridade da intimidade.

⁸ A *indecidibilidade* é um neologismo proposto por Derrida e um dos principais aspectos da desconstrução. Chama-se de “indecível” o que não pode ser simplesmente determinado ou representado; aquilo que foge à univocidade. O indecível é o impasse, é uma aporia.

⁹ Além do jogo de palavras “diários” / “ficção”, que já estabelece na apresentação do livro a natureza indecível dos escritos, a capa ilustra o que parece ser véus transparentes, esvoaçantes. Essa imagem não só evoca um clima de mistério e de *suspensão*, mas também convida o leitor (como faz a desconstrução) a *desvelar* a partir da abertura do livro.

Todos os textos ficcionais de Evando Nascimento já publicados vêm inscritos com uma data ao fim, marcando a temporalidade e a insígnia do *a(u)tor*¹⁰ num complexo diário íntimo. Além de o primeiro livro do ficcionista trazer, em seu subtítulo, a inscrição (*diários – 2004 a 2007*), todos os demais textos, seja por meio da linguagem, dos temas ou da estrutura formal, carregam a marca da autoficção¹¹. A escritura evandiana é, de muitas maneiras, a resposta ao desejo derridiano, a *contra-assinatura*¹² do leitor que, agora, (re)escreve, cosendo, nas tessituras dos seus textos, rastros e vozes.

A constelação de vozes que se desenha na ficção de Nascimento pode ser ilustrada por inúmeros excertos de sua obra – tratando-se de narrativas que pensam, também *se* pensam. Invoco, inicialmente, um desses textos para ilustrar a dimensão polifônica da literatura. *Assinado*¹³ em oito de agosto de 2005, “do gozo (paleta)”, do *retrato desnatural*, está no ponto de convergência entre o ensaio e a *proesia*¹⁴ – nele, o autor pensa a potência da pintura e da fotografia, espaços cujas bordas se desfazem para registrar *tudo*. O retrato desnaturaliza-se. Subverte as leis do seu gênero enquanto os seus extremos se dissolvem. Uma metáfora para a literatura:

¹⁰ A palavra *a(u)tor* é uma constante no primeiro livro de Nascimento, *retrato desnatural*, assinalando nos textos a presença do personagem de dupla vida: ao mesmo tempo autor e ator. O vocábulo sublinha a voz autobiográfica que reside ali nas páginas do diário, acompanhada das vozes que encena através de máscaras.

¹¹ O conceito de *autoficção* vai se desenrolar no percurso desta dissertação, mas cabe inicialmente sinalizar a sua invenção em 1977 pelo escritor francês Serge Doubrovsky. O neologismo do autor propunha colocar em suspenso a categoria de “autobiografia” e seu suposto compromisso com a realidade factual ou com a “verdade”. A autoficção é pensada por Evando Nascimento como um dispositivo que atua nos textos a partir da fusão do testemunho (auto) com a narrativa (ficção). Como mecanismo, tem a potência de redefinir as tradicionais ideias das escritas de si, em que o “eu” seria uma representação inequívoca do autor biográfico.

¹² As ideias de *assinatura* e *contra-assinatura* marcam o pensamento derridiano. Enquanto a primeira, a assinatura do autor, remete ao animado e instável signo cuja marca, numa obra, registra a presença e a não-presença do autor, a contra-assinatura, por sua vez, designa a assinatura que vai além, a partir da relação leitura-escrita, e se faz por várias mãos – sob muitos aspectos, é o que a desconstrução convida a fazer: os movimentos de leitura, escrita e reescrita são contra-assinaturas, sempre *a partir de*.

¹³ Ao chamar à baila os textos de Evando Nascimento, buscamos citar em que data esses textos foram “assinados” (como já dito, todos carregam uma data como traço singular). Essa marca temporal, como se verá adiante, é uma insígnia importante no jogo de cena evandiano, registrando o poder do tempo no espaço textual. Um *tempo*, contudo, que não deixa de se imprimir ao mesmo tempo pelos aspectos *supostamente* autobiográficos e por elementos ficcionais. Logo, as expressões utilizadas ao longo da dissertação – “assinado em”, “datado de”, “escrito em”, entre outras – referem-se a gestos performativos, uma vez que não é possível constatar que os textos tenham sido, de fato, escritos ou registrados naquelas datas (tratando-se de ficção, os escritos provavelmente passaram por inúmeras reescritas). Por outro lado, considerando-se a natureza do *a(u)tor*, as datas representam a linha temporal alternativa do sujeito (seja este ficcional ou não) que escreve os diários. Essa discussão será ampliada no próximo capítulo.

¹⁴ Poderíamos chamar os textos de Evando de “prosas poéticas” ou “poemas em prosa”, mas ele não é adepto da locução, como deixa claro em determinado momento do *retrato desnatural*: “não gosto da expressão prosa poética, lembra sempre má prosa com pior poesia” (NASCIMENTO, 2008, p. 212). Propomos, portanto, “proesia”, para traduzir a proeza do ficcionista em articular estilos de escrita distintos na confluência entre prosa e poesia.

[...] acredito em incerta fotografia, no disparo do flash que tudo arquiva, uma luz que expõe e secreta, guarda, mesmo ou principalmente o invisível. isso exige novas lentes para dar a ver, blow up, escapando ao mediano olhar. o melhor da foto se furta à grafia, luminosa escrita, um ponto algo indistinto, aquilo que intuímos estar lá e nos rói a curiosidade até a medula. a foto de que falo é o estar-lá *quase* invisível da coisa, sua impercepção no gesto mesmo de se oferecer ao dia. [...] uma certa pintura nada mais faz que eludir o evidente para que o invisível se dê à vista de todos, como o impossível dom da visão. [...] em suas arenas-palco, o que há é pouco mais que nada, torções, esgares, gritos mudos, opacidades, reverberações, disparidades do eu, sempre “eu” que assino com francis bacon, quer dizer, “nós” espectadores, sem os quais nada. *nós é eu...* (NASCIMENTO, 2008, p. 116-117, grifos do autor).

O “disparo do flash” é a grafia que arquiva, na “luminosa escrita”, as vozes circundantes visíveis e invisíveis, como disse Derrida na entrevista supracitada, “as vozes que me atravessam – ou *quase atravessam*” (2014, p. 47). Interessa, sobremodo, capturar o *quase*, o que está à margem, apagado, desvelando rastros de identidades pluridiversas. O “eu” autobiográfico que assina o texto traça nas letras um mapa de múltiplos viventes: “nós é eu”. Nesse espaço aporético de abertura e liberdade, emaranham-se vidas outras além daquelas institucionalizadas pela história e pela cultura hegemônica branca, machista e heterossexualizante. Manifestam-se, no disparo do *flash* e nas disparidades do eu, negros, mulheres, transgêneros, sexualidades multiformes, etcetera e reticências, sem cessar.

(por escrever: um ensaio fotográfico que reencene a cena antropofágica e antropológica nacional, num ato que tudo inclua sem exceção, inclusive os estrangeiros que visitaram o país por séculos de colonização e pós-colonização: viajantes-pintores, comerciantes, comandantes, músicos, escravos, turistas, piratas, comediantes, etc. ninguém deve ficar de fora, nenhum ator, autor, personagem herói, marginal, gente comum, burguês, proletário, classe média, torturado, carrasco, general, político.

a inclusão incessante poderá gerar uma bolsa que excederá o próprio espaço de visibilização da foto, explodindo seus contornos, seus quadros, suas figuras hipercodificadas. é o legado colonial, semicolonial ou pós-colonial que estará em jogo. bem e mal confrontados, para captar efeitos incalculáveis. a digitalidade da foto é dupla: da máquina que a executa e dos dedos que a manuseiam, redigitam, refazem. quem somos, se fomos, quem ou o que seremos, nas relações ultracomplexas com os estrangeiros, que também somos.) (NASCIMENTO, 2008, p. 117-118)

A paleta de cores do ensaio fotográfico é policromática, expressivamente tingida pela diversidade de vidas que protagonizam suas histórias. É essa narrativa, território livre, que Evando Nascimento elabora em sua obra: “ninguém deve ficar de fora” (NASCIMENTO, 2008, p. 118). O retrato verbal que explode “do gozo” orchestra ecos e faces que se estendem dos colonizadores à gente comum da terra, do burguês ao proletário, do carrasco ao torturado, do

pátrio ao estrangeiro: expõem (e ocultam) nossas “relações ultracomplexas” em direção a um “o que seremos”. Uma democracia por vir.

A leitura do ensaio poético “do gozo (paleta)” não se esgota aqui, mas cabe descrever ainda mais um traço do texto: a digitalidade dupla da foto e os dedos que “manuseiam” a fotografia evidenciam o personagem “leitor”, que também faz parte da *mise-en-scène*. Tangenciar a foto é o movimento de *contra-assinatura* infinito que mantém a cena viva: redigita, refaz – atos de reinvenção que possibilitam desestabilizar o *status quo*, desde que não se encerrem.

O título do texto, “do gozo (paleta)”, traça outra intersecção com a desconstrução. A palavra em francês para gozo, *jouissance*, surge diversas vezes nos escritos de Derrida e permite amplas leituras, dada a sua ambivalência. O escopo francês do vocábulo, que inclui não só os significados de orgasmo sexual e de profundo prazer, mas também as acepções de direito e de propriedade, ganhou outros contornos a partir de teóricos pós-estruturalistas que opõem *jouissance* [gozo] e *plaisir* [prazer]. O psicanalista francês Jacques Lacan escreveu, em *O Seminário: Livro 20 (1972-1973)*, que “O pensamento é gozo” (2008, p. 96). Ele discute a palavra a partir das ideias de Sigmund Freud e elabora várias interpretações. Uma delas pensa o gozo para além dos limites prazer-desprazer, indicando um movimento de transgressão em que o gozo desvela outras dimensões a partir da tensão. A perspectiva lacaniana, essencialmente fálica, aponta:

O prazer é a excitação mínima, aquilo que faz desaparecer a tensão, tempera-a ao máximo, ou seja, então, que é aquilo que nos faz parar, necessariamente, a uma distância regulamentar do gozo. Porque aquilo que chamo gozo, no sentido em que o corpo se experimenta, é sempre da *ordem da tensão*, do forçamento, do gasto e até mesmo da proeza. Há incontestavelmente gozo no nível em que começa a aparecer a dor e nós sabemos que é somente neste nível da dor que pode se *experimentar toda uma dimensão do organismo que de outra forma fica velada* (LACAN, 1966, p. 12, grifos nossos).

Na teoria literária, por sua vez, Roland Barthes aborda em *O prazer do texto* (1973) as relações de fruição estabelecidas entre escritor e leitor no corpo do texto. Barthes distingue os efeitos do texto em dois, *plaisir* e *jouissance*. O prazer corresponde à leitura que não vai além do texto, que não desafia a posição do leitor; já o gozo, que irrompe e jorra, transborda para além do espaço dos códigos textuais, libertando o leitor de sua posição pré-determinada. O conceito de

plaisir estaria enraizado numa cultura de prazer homogeneizada, ligada ao ego; *jouissance* seria a *transversão*¹⁵ desse prazer do eu em direção à heteronomia¹⁶.

A feminista francesa Hélène Cixous, que cunhou o termo *écriture féminine* [escrita feminina] no ensaio “O riso da Medusa” (1975), apropriou-se de *jouissance* para suprir a ausência de gênero na formulação lacaniana. Ela utiliza o termo em seus escritos, como no texto “A vinda à escrita” (1977), para se referir ao gozo da mulher, que combinaria os aspectos mentais, físicos e espirituais da experiência feminina. A ideia de *jouissance*, em Cixous, está relacionada ao empoderamento criativo das mulheres – logo, a supressão do gozo seria um ato misógino de silenciamento.

O cruzamento dos pensamentos de Lacan, Barthes e Cixous em torno de *jouissance* tocam na perspectiva derridiana: “[...] Sempre que há gozo, há desconstrução. Desconstrução efetiva. A desconstrução talvez tenha como efeito, senão como missão, liberar gozo proibido” (DERRIDA, 2014, p. 84-85). A experiência da desconstrução (e do gozo) é o transbordamento, a renúncia a fronteiras que libera jorros incessantes de pulsões. Esse pensamento está refletido no texto “aparas (fluxus)”, de *retrato desnatural*, “escrito” em dezesseis de abril de 2005:

interessa sobretudo a experiência exterior, a experiência do fora que desventra o mais íntimo interior, à tona, *trans/borda* estes inespecíficos objetos. [...] - há experiências interiores tão ou mais perturbadoras que as exteriores. de qualquer modo, dobra-se o mais íntimo no mais externo fora, sem retorno, sem temor nem tremor, só voltas (NASCIMENTO, 2008, p. 93, grifo nosso).

¹⁵ A palavra *transversão* evoca o movimento oblíquo de transformação/mutação, em consonância com o pensamento desconstrutor. O termo remete aos sentidos de transvestir (alterar a natureza, a forma, o caráter) e de transviado (desobediência aos padrões comportamentais), além de recuperar o sentido de transverso – ou seja, o que está atravessado, indicando a ideia de (entre)cruzamentos. Pode-se dizer também que remete ao verbo “travestir”, cuja ideia de se vestir como outro/a, alterando a forma/aparência, alinha-se ao aspecto multiforme, de várias máscaras, da literatura de Evando Nascimento.

¹⁶ O conceito de “heteronomia” retorna a Immanuel Kant e a sua ética da autonomia. Kant defendia que o sujeito deve obedecer a uma vontade autônoma, baseada na razão; a heteronomia, por sua vez, estaria voltada a uma pulsão estranha, fora do *eu* dito racional, logo proibida. Essa pulsão “exterior” pode ser um sentimento, uma emoção ou mesmo uma demanda do outro. Mais de um século depois, o filósofo Emmanuel Lévinas propõe uma desconstrução do paradigma. O pensador francês questiona a “egologia” da tradição filosófica, como a kantiana, que sempre se centrou em torno do *eu*. Lévinas defende, no lugar da autonomia, a heteronomia: uma forma de pensar o *outro*. Ele fala de uma responsabilidade ética que o sujeito deve ter em direção a outrem. A heteronomia, portanto, difere-se da autonomia por se constituir não pela autoridade do ego, mas por pulsões exteriores, estrangeiras. Se na autonomia a lei vem do *eu*, na heteronomia a lei está à demanda do *outro* (BRESOLIN, 2013). A “heteronomia criativa”, para Evando, faz “com que sejamos sempre mais de um, mesmo ou sobretudo quando ostentamos um mesmo rosto, aparentemente uma única feição” (NASCIMENTO, 2010, p. 70).

As profusas experiências – sociais, artísticas, literárias, políticas – que emergem na ficção evandiana brotam do *desventramento*: o exterior influi no interior que, por sua vez, derrama, trans/bordando em gozo, em escrita, vivências múltiplas. Essas dobras¹⁷ caracterizam a vontade desconstrutora de duplicar e (trans)verter, sempre que possível, até exceder o “espaço de visibilização da foto”. Logo, trans/bordar é desconstruir, é desfazer demarcações.

O texto, que fala ainda em “aparar as raivas como esporas, aparar a bÍlis como náusea, aparar as dores como cravos, aparar o desamparo como mágoa. e o medo do escuro, e o medo de aranha, cobra, lagarta, rato, o medo da escola, do diretor, do vigia, de qualquer autoridade?” (NASCIMENTO, 2008, p. 93), conclama a enfrentar o medo, ação possível a partir do ato de “aparar” as bordas, abrindo caminho para um fluxo de experiências que, misturadas, redimensionam-se, numa intertroca de ideias, vontades e gozos.

O termo “fluxus”, que acompanha “aparas” no título do texto de Evando Nascimento, pode referir-se ao movimento artístico libertário dos anos 60 e 70, caracterizado, entre outras coisas, pela ideia de antiarte: mescla, num grande fluxo de pensamentos, modalidades distintas de arte e de formas de expressão. Mais do que um movimento cultural¹⁸, foi um estilo de vida que remeteu, novamente, ao espaço de liberdade e de democracia evocado pela desconstrução. Coincide, por sua vez, com a ideia de “literatura” de Evando Nascimento (2008, p. 139):

[...] a literatura afinal é também, dentre tantas coisas, um sistema aberto de fluxos e influxos, fluências, influências, confluências e afluências, de modo tal que não há o rio único, mas uma imensa rede de rios que se comunicam o tempo todo, alguns mais próximos outros mais distantes.

¹⁷ A *dobra* (*pli*) é um movimento do pensamento derridiano que carrega duplo sentido. Por um lado, a *dobra* pode traduzir um elemento da escritura que, não perceptível ao primeiro olhar, mascara-se por trás de uma ilusão: estava *dobrado*, uma parte de si virada/velada. Por outro lado, a *dobra* carrega os sentidos de desviar e duplicar, caracterizando o pensamento mesmo, da desconstrução, de propor *novas* formas de pensar, dobrando, assim, as tradições metafísicas ocidentais: a dobra “possibilita re-marcas o texto” (SANTIAGO, 1976, p. 26).

¹⁸ O manifesto do movimento Fluxus é uma colagem do artista lituano George Maciunas. No manifesto, definições dicionarizadas da palavra de origem latina, *fluxu*, são entrecortadas por diversos rabiscos e declarações, como “promover uma inundação revolucionária e uma corrente na arte”, “ser alcançada por todas as pessoas, não só críticos, diletantes e profissionais” e, ao final, “derreter os quadros de revoluções culturais, sociais e políticas numa frente unida e atuante” (traduções nossas do Manifesto, anexado ao estudo “A atualidade de Fluxus”, do historiador Walter Zanini). O movimento, que teve origem na Alemanha em 1962, é fortemente influenciado pelo futurismo italiano, pelo surrealismo e pelo dadaísmo de Marcel Duchamp. Atingiu a música e o teatro, inicialmente, trabalhando de forma inusitada e experimental sons, silêncio, objetos e sentidos, envolvendo o espectador que se torna força atuante no quadro artístico. A ideia é causar o estranhamento a partir de liberdades, evocando criações artísticas descontínuas (um livre fluxo de vivências). Vai além da *performance* artística para se firmar como um modo de o homem atuar na sociedade – ou melhor, fundir-se a ela. A natureza do Fluxus é mesmo o de “aparar” as bordas: fundir, misturar, derreter os esquemas; as coisas fluem. O pensamento se dá aí.

O a(u)tor continua o texto atestando que sua escrita bebe de outras águas: “há gotas e goles de [...] outros poetas, ficcionistas, dramaturgos, filósofos” (NASCIMENTO, 2008, p. 139), o que reafirma a ideia de uma escrita que se faz por várias mãos, várias mentes, rasurando¹⁹ as noções rígidas de *originalidade* e *originariedade*.

Na “rede de rios”, onde fluem e confluem palavras, a sede por conhecimento da humanidade é alimentada. O entrelaçamento desses fios de pensamento deságua num rio popular, disponível para que *todos* possam dali beber de *tudo* o que já foi alguma vez pensado, escrito e compartilhado.

O gozo, seja como ato de desconstrução, escrita ou liberdade, anuncia algo por vir – “[...] um jato lançado no papel e na tela [...] um texto por vir numa democracia porvir, aquela que se deseja e que se tenta pôr em prática desde já” (NASCIMENTO, 2014a, p. 21)²⁰. O gozo é potência de criação (fruto) ou de êxtase (libertação feminina). Pode ser lido como prenúncio de sobrevida, numa perspectiva falocêntrica, mas também como orgasmo feminino, à luz de Cixous, nas vias da transgressão que liberta os corpos femininos do domínio fálico. Sob qualquer leitura, o gozo remete ao *porvir* – expressão descrita por Derrida, em sua conferência *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1994), como “[...] o ‘sim’ enquanto condição de toda e qualquer promessa ou esperança, de toda e qualquer espera, de toda performatividade, de toda abertura” (DERRIDA, 2001, p. 89).

A conferência proferida por Derrida em Londres trata, a partir de Freud, do conceito de arquivo, perscrutando vias éticas e políticas numa discussão sobre ciência e judeidade, arquivo e memória. Em determinado momento, ao reafirmar o caráter pósteros do arquivo, o filósofo fala de um porvir que se repete em espaços diferentes de abertura, os quais ele chama de *portas*: “As três portas do futuro se parecem a ponto de se confundirem, certamente, mas diferem entre si: ao menos no fato de que giram regularmente sobre seus gonzos para abrir uma para a outra” (DERRIDA, 2001, p. 89).

¹⁹ A *rasura* comparece nos escritos derridianos como dispositivo que *marca* determinada diferença nas palavras, por meio do uso de aspas, riscos ou tipos gráficos, seja no intuito de colocar algum conceito em questão ou então buscando conferir *outros* sentidos ao elemento rasurado. Para além do “rabisco” na forma escrita, a *rasura* pode também sinalizar um novo pensamento ou uma teorização que visa a abalar algum pressuposto tradicional.

²⁰ O excerto citado faz parte da introdução escrita por Evando Nascimento – “A literatura à demanda do outro” – para a entrevista de Derrida a Attridge, quando da sua publicação no Brasil, em 2014. Outras citações desse texto virão à tona ao longo do trabalho.

Esta dissertação se desenvolve em torno de *portas*, tais como essas pensadas por Derrida, que giram e abrem uma para a outra. Cada abertura tratará de aspectos diferentes da literatura de Evando Nascimento que se interconectam numa trama multicolor. Todas as feições da ficção evandiana têm, em comum, o porvir. Anunciam, na performance que transcorre no palco das páginas, promessas – pactuando com o leitor um devir, uma potência de reinventar-se à demanda do outro:

[...] *Superviver* é reinventar a vida, como há muito intuiu a grande poeta Cecília Meireles (1985), pois reinventar é o único modo que vale a pena viver, até a morte – para que a desconstrução do humanismo seja muito mais do que uma destruição nihilista da tradição ontológica, atingindo as paragens do poético e do afetivo (NASCIMENTO, 2012, p. 15-16, grifo do autor).

Para efetivamente *superviver* é necessário *pensar*: “[...] dar vez a novas formas de pensamento, que são outros modos de relação com o mundo e suas múltiplas alteridades. É o que tenho designado, a partir de leituras de Derrida, como uma escritura ou literatura pensante” (NASCIMENTO, 2014a, p. 14). O que Evando Nascimento chama de “literatura pensante”, nessa sua referência à escritura derridiana, é também o que melhor descreve a sua própria ficção. Nascimento criou essa expressão para nomear a literatura clariciana. No livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), o escritor baiano estuda as narrativas de Clarice, que estariam na intersecção de duas forças: a vontade de pensamento e a vontade narrativa. A ficção seria a resultante de uma “[...] tensão entre pensamento e narrativa, com predominância ora de uma ora de outra” (NASCIMENTO, 2000, p. 121). Sob (e sobre) as pulsões pensantes de Derrida e de Clarice, Evando articula a sua escrita.

O pensamento desconstrutor de Jacques Derrida atravessará todo o trabalho. Como já foi demonstrado, é improvável escrever sobre a escritura de Evando Nascimento sem trazer à tona o pensamento central que percorre as narrativas ficcionais do autor. A *desconstrução*, contudo, convida a outras visões. O autor, que assina, não pensa só. Invoca, nas filigranas de seus textos, outras vozes – artistas plásticos, ficcionistas, filósofos, poetas, ensaístas; um rol de pensadores que vem à baila, seja por meio de citações diretas ou indiretas, seja por meio de epígrafes ou notas. O texto se escreve a partir de várias mãos, deixando rastros ora latentes, ora explícitos.

Nascimento, em seus três livros de ficção, desenha uma torre babélica de referências culturais, espectros herdados que comparecem, principalmente, na abertura de seus textos. As epígrafes, muito utilizadas pelo autor, marcam a entrada dessas vozes no texto. Manifestam-se, na literatura pensante de Evando Nascimento: Andy Warhol, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Célia Ribeiro, Charles Baudelaire, Cicero, Cildo Meireles, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Francis Bacon, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Guimaraes Rosa, Hélène Cixous, Hélio Oiticica, Jean Genet, Jean Luc Godard, João Cabral de Melo Neto, João do Rio, Jorge Luis Borges, Lars von Trier, Lino Machado, Louise Bourgeois, Machado de Assis, Marcel Duchamp, Michel de Montaigne, Lygia Clark, Oswald de Andrade, Pier Paolo Pasolini, Platão, Samuel Beckett, Sigmund Freud, Virginia Woolf, Walt Whitman, Walter Benjamin, Wilberth Salgueiro, entre outros/outras.

Além de Derrida, outros teóricos fundamentarão as análises realizadas, com destaque para Judith Butler. A teoria feminista de Butler, que discute questões de gênero e de identidade, será crucial para o trabalho, uma vez que concorre ao pensamento desconstrutor e às narrativas de Evando Nascimento. No livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), a filósofa denuncia o caráter performativo do gênero no discurso hegemônico falocêntrico e reflete sobre as “leis do gênero”. Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2005), Butler examina as escritas de si e o sentido de “sujeito”, ao passo que propõe novas práticas éticas.

Os pensadores franceses Michel Foucault e Maurice Blanchot, cujos escritos trazem inestimáveis aportes à questão da literatura, também serão convocados. Ambos discutem amplamente o papel do escritor e o diário íntimo, tratando ainda de temas ligados a poder, política e sexualidade. Os ensaios de Foucault “O que é um autor?” (1969), “A vida dos homens infames” (1977) e “A escrita de si” (1983) formam uma antologia de existências, analisando as relações entre sujeito e sociedade; autor e literatura; ética e política. Blanchot, por sua vez, emerge com *O livro por vir* (1959) e *A parte do fogo* (1997), obras cujos textos passeiam por Kafka, Proust, Sartre e muitos outros, esquadrinhando os sentidos e os segredos indiscretos da literatura.

Não poderíamos deixar de apontar aqui, também como referencial teórico, o pensamento do próprio Evando Nascimento. A literatura pensante do autor se faz de modo duplo²¹: pensa através das vozes de outros – pensadores e artistas em constante correspondência com Evando, mas pensa também por entre a ficção. Evando oferece uma perspectiva teórica pessoal, dentro e fora dos seus textos ficcionais. Além de ter publicado diversos artigos e estudos nas áreas da filosofia, da literatura e das artes em geral, Evando habilmente costura a teoria ao tecido da ficção, de forma tal que em suas narrativas moram as peças necessárias para analisá-las. A metaficção de Evando é ensaística, um gênero “incerto”, como já disse Roland Barthes, “onde a escritura rivaliza com a análise” (2004, p. 06). A escrita de Evando Nascimento acontece na intimidade desse encontro. Pensamento, respiração, invenção:

[...]
 o pensamento vive de respirar
inventar uma arte da respiração
 ou seja isto é noutras palavras
 respirar em vez de inspirar
 transpirar
 pirar
 irar
 ir
 r
 (NASCIMENTO, 2008, p. 42).

A arte de “respirar” *versus* “inspirar”, como lida no texto “viagem (vôos)” do *retrato desnatural*, retoma o movimento em direção ao outro: a heteronomia em disputa com a autonomia. Para a escrita evandiana, cabe não reter o ar em si, mas permitir o livre fluxo deste de dentro para fora e de fora para dentro. O curso incessante do ar permite que o pensamento ocorra. Da mesma maneira que respirar é essencial para a vida (e para o funcionamento do cérebro), também é o pensar. O pensamento só acontece em trânsito. Na passagem do ar e dos pensamentos, nessas *transpirações*, sucedem-se as contaminações – que são duplas: o *eu* transfigura-se a partir do outro; ao mesmo tempo, imprime sua cor à paisagem, numa constante *intertroca*.

²¹ Um dos aspectos da desconstrução é apontar a natureza dupla, às vezes paradoxal, das coisas: o que Jacques Derrida chamou de “double bind”. O pensador preserva essa expressão em inglês nos seus textos, sem traduzi-la para o francês. Em português, poderíamos chamá-la de “duplo elo”, talvez. Para Derrida, o *double bind* é uma “dupla imposição inalisável da análise [...] presente no caso de todas as figuras ditas do indecível que são impostas sob os nomes de *pharmakon*, de suplemento, de hímen, de *différance*, e de um grande número de outros que trazem em si predicados contraditórios” (DERRIDA *apud* OTTONI, 2005, p. 128). Todos esses nomes trazidos à tona no texto de Derrida aparecerão neste trabalho. Eles representam sentidos duplos ou movimentos paralelos dentro de uma palavra, reiterando o conceito de aporia.

As *portas* que se abrem a partir daqui permitem a travessia pelo seguinte caminho: a dissertação abordará, inicialmente, o diário íntimo, uma vez que a *autobiografia* – entrelugar do real e da ficção, do pensamento e da narração – é o ponto de partida de onde emergem os demais temas. Pretende-se ilustrar, sobretudo, como se dá a passagem da autoficção (o diário íntimo) à “*alterficção*” (a literatura à demanda do outro).

Alterficção é um termo proposto por Evando Nascimento que vai além da autobiografia e da autoficção. A alterficção se dá no momento em que a escrita autoficcional – um modo do *eu* de se reinventar – se reconhece na alteridade. “O móvel da autoficção é a alterficção” (NASCIMENTO, 2017a, p. 621), ele diz, no sentido de que a alteridade é o “motor”. A reinvenção de si, que ocorre na autoficção, é a partir do *outro*. Por essa abordagem, a alterficção está para a heteronomia como a autoficção está para a autonomia. Haverá sempre uma busca pela força do “eu” na autoficção, uma caçada identitária pelo ego soberano; a alterficção reconfigura essa demanda em direção aos outros – esses “outros” podem ser espectros, influências, personas, personagens, leitores... voltaremos a discutir os sentidos do termo dentro da literatura de Evando no decorrer do ensaio.

Na primeira porta da dissertação serão analisados dois pensamentos críticos: primeiramente, o da “literatura pensante”, cujos traços envolvem a ideia de uma escrita que pensa e *se* pensa, logo envolvida num campo metafictional que marca a presença do autor; em segundo lugar, a metáfora da escrita como jogo de cena, na qual o autor é também ator – a(u)tor –, porta máscaras e performa em páginas vidas outras, além da sua.

A “literatura pensante” de Evando Nascimento desdobra-se na segunda porta: um estudo do *bestiário*. Em seu ensaio sobre a escrita clariciana, Nascimento diz que a fusão de reflexão e narração “[...] seria o valor do inumano em Clarice [...]” (NASCIMENTO, 2012, p. 103). Da mesma forma que na escrita de Clarice coisas, cores e animais ganham vida, na literatura de Evando este movimento se renova. O autor reúne, em sua ficção, uma pluridiversidade de personagens. A capa do seu segundo livro, *Cantos do mundo*, traz, quase indecifráveis ao primeiro olhar, as figuras de um peixe e de um avião. O animal e a máquina ilustram o elemento inumano que atravessa os textos do ficcionista. No inumano encontramos um silêncio, um *querer-dizer* que pode ser transvertido em vida a partir do *dizer tudo* da literatura. O bestiário

(ou *zoografia*) é a “[...] ‘pintura do vivo’, no qual se inclui o próprio homem” (NASCIMENTO, 2000, p. 119-120).

A metáfora do teatro, que discute o aspecto performativo do autor e da linguagem, também será abordada na segunda porta, que deságua numa discussão de gênero – os sexuais, os biológicos e os discursivos. Judith Butler diz que a experiência do gênero é “[...] discursivamente condicionada” (2017a, p. 30), ou seja, há um elemento coercitivo, na linguagem, que comanda as categorias de gênero conhecidas e institucionalizadas: o que Derrida chama de “a lei do gênero” no ensaio homônimo de 1969, *La loi du genre*. As restrições discursivas que a linguagem hegemônica nos impõe denunciam o caráter performativo das palavras: o discurso mimetiza o que está normatizado pela cultura dominante e pelas tradições políticas e religiosas. A impossibilidade da existência de diferentes formas de *ser* na esfera linguística – como a ausência do gênero feminino em determinadas estruturas –, portanto, oculta a real multiplicidade subversiva de vozes que circundam a existência; reitera, em oposição, constituições tradicionalmente ficcionalizadas. Entendendo-se o caráter alienante da linguagem hegemônica, torna-se fundamental que essa seja transvertida.

A desconstrução das práticas reguladoras e dos discursos dominantes só parece possível a partir da conversão das unidades linguísticas: isso nos convida à subversão das leis de gênero, em todos os níveis. A ficção de Evando Nascimento não apenas rompe com a supremacia dos gêneros discursivos e literários, criando híbridos indefiníveis sob a fluidez do diário (o “gênero dos gêneros”, segundo ele), mas também desata os nós dos gêneros sexuais e biológicos binários, fazendo fluir múltiplas identidades e possibilidades de vida na ficção. A tese do “gênero”, portanto, é uma chave de leitura para compreender melhor determinados aspectos da escritura evandiana – notavelmente, como questões de forma e conteúdo dialogam dentro do corpo pensante dos textos.

Em determinado momento do *retrato desnatural*, é lançada a pergunta: “quantas portas abre uma palavra-chave?” (NASCIMENTO, 2008, p. 170). A passagem pelas veredas dos diários, do bestiário e dos gêneros se faz pela cifra da *différance*, “encerrando”, por ora, as discussões desta dissertação. *Différance*²² é um neografismo de Derrida que subverte o tradicional termo

²² Opta-se por não traduzir o neologismo “différance”, reconhecendo, no neografismo de Derrida, um traço intransponível. Na perspectiva desconstrutivista, a tradução é um *double bind* – ao mesmo tempo necessária e impossível. Jacques Derrida se debruça sobre o problema da tradução em *Torres de Babel*, uma resposta ao ensaio

francês “différence” (diferença) com a intervenção gráfica do “a” no lugar do “e”, o que não modifica a sua pronúncia. O resultado é um signo aporético, que pensa a “diferença” para além das estruturas linguísticas possíveis. Essa ideia será mais bem examinada ao longo do percurso deste ensaio, sendo um dos motes do ensaio. As *portas* e as dobras sucedem no porvir da *différance*.

Evando escreve que “[...] A literatura e a escrita/escritura sempre serão *outras*, diferentes, como efeito e causa da *différance*” (NASCIMENTO, 2014a, p. 17-18, grifos do autor). O espaço de pensamento e de *différance* da literatura (que pode *dizer tudo* a partir de *todas* as figuras) é um terreno político, em nome de uma democracia por vir. É uma promessa de abertura, de libertação do gozo. A literatura é ao mesmo tempo arquivo de memórias e campo de manifestação – de ideias, reflexões, sentimentos e estórias; é a história da humanidade e as vozes de múltiplos viventes que nos convidam à solidariedade: engendra *polilóquios*²³.

Há um alerta de Evando: “Um dia a literatura poderá desaparecer (talvez já esteja desaparecendo, submersa num contexto hipermediático e hipermercadológico), pois não passa de [...] um traço discursivo [que] precisa ser ininterruptamente compartilhado para sobreviver” (NASCIMENTO, 2014a, p. 17). Ele complementa, afirmando que a simples inscrição da literatura “exerceu inúmeros papéis fundamentais na democracia: pedagogia, informação, experiência estética, ética, política” (NASCIMENTO, 2014a, p. 17). A literatura e a democracia estão atadas uma a outra, compartilham um espaço e se fortalecem. Enquanto a primeira dissemina, na sociedade, a arte, a história e o pensamento crítico, a segunda permite o fluxo livre de ideias e garante que se possa *dizer tudo*, com *todas* as figuras.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a literatura ocupa uma função de poder *fora do poder* – como as escolas, as universidades e as instituições de pesquisa representam. Roland Barthes, em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio da França, em 1977, começa discorrendo sobre o seu ato de fala na universidade, um “lugar que pode ser dito rigorosamente:

“A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Apesar de alguns tradutores de língua portuguesa já terem arriscado algumas versões para “différance” – diferença, diferância, diferência, diferante – todas deixam alguma dívida para com o original.

²³ A palavra “polilóquio”, no pensamento de Derrida, traduz a confluência de vozes dentro de um monólogo, convertendo o sentido de “solilóquio”: indica, portanto, as múltiplas pulsões que convergem na escrita. Além de comparecer nos estudos sobre autobiografia, polilóquios também surge em diversos trabalhos sobre pintura e fotografia – notadamente em *La vérité en peinture*, de 1978. O termo similarmente vem à tona na ficção evandiana, como no texto “polilóquios interiores”, do *retrato desnatural*.

fora do poder” (BARTHES, 2004, p. 08, grifos do autor). Para Barthes, o colégio é o espaço da fala e do ensino livres. No entanto, ele afirma: “emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder” (2004, p. 09), há imbuído uma *libido dominandi* (um desejo por poder ou uma vontade de dominância). Logo, o lugar de fala do professor ou do pensador na instituição é também um lugar de poder, ainda que *fora do poder*. Essa ideia remete ao reconhecimento do jornalismo como um “quarto poder” na democracia, instância discursiva que tem a capacidade de questionar os poderes ditos tradicionais. Podemos considerar que literatura e jornalismo, diante de suas disposições de efetivamente remexer as coisas, são lugares de *contrapoder*; fazem-nos pensar sobre a conjuntura das *coisas*.

O semiólogo francês vê o poder como um “parasita” na história do homem, coabitando a nossa existência social e política por meio de um objeto que atravessa toda a nossa cultura: a linguagem. Barthes vê na linguagem uma legislação e, na língua, um código. Linguagem e língua como instâncias de poder *fechadas*. Como retomaremos com Judith Butler mais adiante, a linguagem é carregada de leis (como as de gênero) que reproduzem estruturas de dominação e as impõem sobre a vida em sociedade por meio de uma forma discursiva determinada e determinante. Barthes escreve sobre isso:

Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura* (BARTHES, 2004, p. 14-15, grifo do autor)

A literatura seria então esse ponto fora da curva, o lugar do impensável e do fingimento, onde seria possível revolucionar a linguagem e *transverter* suas leis, propondo novos discursos e novos poderes – no plural, pois a resistência será sempre contra a força dominante de poder *uno* que se exerce sobre os outros; os poderes múltiplos e concomitantes de pessoas, classes, comunidades e instituições representam, por sua vez, a democracia. Essa mesma pluralidade de forças e vozes comparece dentro da escrita literária, espaço de empoderamento.

Barthes fala então de uma “ética da linguagem literária” (BARTHES, 2004, p. 22) que se encontra na intersecção de duas expressões: uma mallarmeana, “Mudar a língua”; outra

marxista, “Mudar o mundo”. Essas manifestações são coincidentes. Narram movimentos de resistência que pensam os discursos do homem rumo a uma emancipação.

Este texto é escrito num momento em que a realidade política do Brasil inevitavelmente se inscreve nos pensamentos que percorrem estas páginas. A literatura está ameaçada: livros sobre direitos humanos são rasgados; a memória da barbárie é apagada; a arte é censurada; o pensamento livre é interdito. A democracia se desfaz, aos poucos, diante de forças autoritárias e intolerantes que se instalam no país. A violência já não é mais simbólica, circunscreve-se nos corpos que resistem. Com o futuro ensombrado por esses atos brutais, resta a promessa, o porvir da literatura e da democracia que (r)existem contra o controle do pensamento e o sufocamento das diferenças. Como escreveu Evando Nascimento, é “o desejo de resistência que *nos* anima. *resistir* é a força física não-destrutiva, intensamente amorosa” (2008, p. 131, grifos do autor).

2. PORTA UM: AS ONDULAÇÕES DO DIA

a pele papiro onde
 paira a língua onda
 (*retrato desnatural*, Evando Nascimento)

Venha, venha, morte – misturando coisas sem sentido com poesia, flutuando na torrente. Há sempre alguma coisa para se fazer a seguir. Terça-feira, vem depois da segunda; quarta após a terça. Cada dia espalha a mesma ondulação. O ser vai crescendo em anéis, como uma árvore. Como uma árvore, há folhas caindo.
 (*As ondas*, Virginia Woolf)

A *coisa* literário-filosófica que interessa a Jacques Derrida reside à margem, numa morada erguida sobre gestos autobiográficos. As fissuras dessa estrutura permitem a passagem de vozes, deixam-se assombrar por espectros. A habitação torna-se ao mesmo tempo pública e privada, zona de instabilidade entre realidade e criação, teoria e ficção – cruzamentos que fazem jorrar pensamentos, existências, resistências.

A escrita ficcional de Evando Nascimento faz do diário a sua morada. O espaço íntimo do diário, de natureza autobiográfica, é onde o autor se demora. Todos os textos reunidos nas obras ficcionais de Evando se encerram com a marca do dia. A data, afinal, parece ser a única regra desse gênero livre de ordem, conforme escreve Maurice Blanchot em “O diário íntimo e a narrativa”, d’ *O livro por vir* (2002):

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Ao escolher sublinhar os seus escritos com uma data, Evando institui no terreno de seus textos a livre forma do diário, o que por sua vez mimetiza a condição da literatura como espaço de poder e de liberdade – as datas, asteriscos inseridos ao pé da página, formam uma constelação; marcam a história do sujeito que escreve e que se inscreve numa temporalidade. Os diários, *snapshots*, são o que podemos chamar, colhendo um empréstimo de Michel Foucault, de “existências-relâmpagos” ou “poemas-vidas”²⁴.

²⁴ Foucault, no ensaio “A vida dos homens infames”, de 1977, narra o seu projeto de reunir, numa “antologia de existências” (FOUCAULT, 2003, p. 201), histórias reais de sujeitos à beira da loucura, do crime ou da morte,

O jogo de cena das datas é anunciado a partir da primeira obra do autor, *retrato desnatural*, cujo subtítulo (*diários – 2004 a 2007*) nos comunica que os textos por vir estão encadernados como um enigmático diário. Enigma porque, na capa do livro, logo abaixo do subtítulo, inscreve-se, em letras menores, “ficção”. O que seriam diários ficcionais? Estabelece-se, nesse invólucro, o movimento paradoxal da escrita evandiana: ao mesmo tempo em que se anuncia como diário (retrato), o livro se manifesta como peça de ficção, logo, deslocado do *puro* relato íntimo (e supostamente verídico) que estrutura um diário convencional. O diário de Evando se despedaça, o retrato é *desnatural*: “pedaços / talvez de uma / vida que se faz de / instantâneos (snapshots)” (NASCIMENTO, 2008, p. 5, grifo nosso). A palavra “talvez” põe em suspenso a natureza factual do diário – ou ao menos o que se espera do gênero confessional – bem como suspende a ideia de que se retrata apenas “uma vida” nos instantâneos do diário, ressoando o pensamento derridiano de que “é preciso sempre ser mais que um para falar” (DERRIDA, 1995, p. 7).

Não se trata de reproduzir fielmente ou de modo cronológico as confissões de uma *persona*; trata-se, antes, de um exercício de criação. Os textos-diários não foram, afinal, reunidos e publicados tal qual foram escritos, num só jato, no dia em que se lê no rodapé; foram reescritos e organizados. Reúnem-se, enfim, dentro de *obras*, recuperando os sentidos diversos dessa palavra: resultam de um ofício, do trabalho de construção (e de desconstrução) em doses repetidas. Na abertura do capítulo dois do *retrato desnatural*, chamado “pedaços”²⁵, o a(u)tor assina: “reescrever dá uma lucidez que desnorteia” (NASCIMENTO, 2008, p. 81). Mais à frente, no capítulo “respirações”, ele questiona: “**dúvidas**: um diário que se reescreve é ainda um? o próprio do diário não é ser publicado tal qual, sem acréscimos nem cortes, no máximo pequenas correções?” (NASCIMENTO, 2008, p. 145, grifo do autor).

notas breves (relâmpagos) de vidas marcadas pelo obscuro. O texto do filósofo reaparecerá outras vezes em nossas discussões sobre o sujeito (autor e/ou personagem).

²⁵ A estrutura fragmentária e aforística do *retrato desnatural*, diário ficcional que se divide em “pedaços”, “respirações” e “restos” (títulos dos capítulos dois, três e seis, respectivamente), remete às *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno, uma coleção de aforismos publicada em 1951 pelo pensador alemão. Adorno acreditava que deveria haver uma forte conexão entre pensamento e expressão – logo, o aspecto aforístico do seu livro traduz a realidade fragmentada/danificada do momento histórico que o autor procurava retratar. O resultado é uma colcha de retalhos, textos diversos sobre uma múltipla de temas. Evando Nascimento e Adorno se aproximam nesse cuidado de confluir forma e pensamento; mas também se encontram na relação analógica que podemos estabelecer entre a dialética negativa de Adorno e a desconstrução.

A metalinguagem da escrita evandiana, ao longo do *retrato desnatural*, sublinha diversas vezes o nome diário, este “gênero dos gêneros” que surge como um *anticonceito* e que revira o estado das coisas. A literatura de Evando Nascimento *é e não é* diário, ao mesmo tempo, porque subverte as regras do jogo e quebra as expectativas. A ficção do autor compõe uma forma adversa de arte que busca mesmo é questionar: o que é um diário – e o que é literatura?

diários (o incriado)

menos importa o mundo
 (mas também interessa)
 formatado / programado
 vida vista pela televisão
 pré-moldada e fabricada
 renda feita de encomenda
 prêt-à-porter porém sim
o caos antes da criação
o 0 no vazio de todo fim
 (NASCIMENTO, 2008, p. 68, grifos do autor)

O texto opõe duas visões: de um lado, o mundo como espaço programado, arraigado, quase quadrado (“vida vista pela televisão”), feito sob encomenda; do outro lado, o caos, o desarranjo, espaço interrompido ou interdito. Esse caos precede a criação ou então abala o invento, provocando a *recriação* (“o 0 no vazio de todo fim”). Estariam *os diários* nesse sismo? Um gênero sem forma fixa ou receita, pode haver na escrita dos diários esse caos pré-criação: uma liberdade ou uma vontade de balbúrdia. Na zona do diário, lugar de relatos do cotidiano e reflexos da realidade, a autonomia ousada do escritor desorganiza as coisas, reprograma os códigos a partir dos quais estamos habituados a ler o mundo. Por isso, talvez, “incriado”: anticonceito em que os diários de Evando são fluxos de consciência sem um ponto de origem (faltam-lhe as letras maiúsculas em toda a sua extensão, ao modo do *retrato desnatural*), mas cujo fim também se encontra pendendo, para o leitor complementar-se.

“O incriado” lembra o poema homônimo de Vinícius de Moraes, que encerra com o verso: “Só eu permaneço parado, dentro do tempo passando, passando, passando...” (MORAES, 2011, p. 37). As datas nos rodapés dos diários fixam um tempo no espaço das páginas, mas a cada abertura do texto e a cada folhear das páginas o tempo é remexido. Os dias são sempre outros para o leitor que desvelará cada pedaço em um tempo diferente, à sua maneira. Voltaremos a discutir essa (des)medida do tempo mais adiante.

O a(u)tor volta a escrever, no texto “atmosfera (galhos)”, sobre a pulsão que se coloca anterior à criação. Discute a relação do artista com o potencial criativo de recontar sonhos a partir das linguagens – cinematográficas, literárias, plásticas:

(o desafio para qualquer artista seria *realizar* o próprio sonho. cocteau e visconti, por meio de desconcertantes películas, teriam rodado os seus, dando vez ao informe imaginário. o informe não é o feio nem o bonito, mas a bela tensão entre os dois, que precede a criação.)

é nos cacos sonhados que mais me perco (NASCIMENTO, 2008, p. 99, grifos do autor).

O surrealismo de Jean Cocteau e o lirismo de Luchino Visconti marcaram o cinema francês e italiano, respectivamente. O texto cita-os como hábeis artistas que possivelmente conseguiram levar o imaginário *informe* dos seus sonhos à sétima arte. Seria esse traço informe, desnatural, que “precede a criação”: uma força que estilhaça categorias aparentemente estáveis como “feio” e “bonito”, “realidade” e “ficção”, ou mesmo “homem” e “mulher”, deixando em cacos nossas percepções tradicionais sobre qualquer um desses conceitos; o lugar do sonho permite a abertura de um fluxo no qual podemos nos perder e *criar* outras visões, inventar novas ideias.

O a(u)tor dos diários pensa a literatura, questionando – ao modo da desconstrução – os conceitos que estão enraizados no labor do *diarista*²⁶. Essas dúvidas que se colocam pelo autor não se solucionam, são indecidíveis. Seria ainda diário o texto que foi reescrito? Em que ele se transforma uma vez redigitado e arquitetado como livro? No capítulo “respirações” o ficcionista inquieta-se:

detector: gostaria de publicar estas *respirações* com suas marcas, ranhuras, borrões, cortes, deslizos, tudo o que normalmente na versão entregue ao público se apaga. mas temo que se tornem ilegíveis a olho nu. seria preciso inventar um dispositivo ótico-mental que permitisse ler a pulsão escrita e ao mesmo tempo sua rasura. algo assim como uma decodificação em múltiplos estratos. passando por camadas e camadas de escritos. será esse o princípio do hipertexto ou o termo não basta? (NASCIMENTO, 2008, p. 173).

²⁶ O a(u)tor assume essa faceta ao discutir qual *nome* melhor define o seu ofício: “*partido* seria meu estilo, contando gota a gota o cotidiano, pois diria também que sou *diarista*, nada mais. flores partidas, à la jim jarmusch, seria a insígnia. vivo do que escrevo cotidianamente, tais os jornalistas, mas com outros fins. quais? não me perguntem, no momento estou sem palavras” (NASCIMENTO, 2008, p. 226, grifos do autor).

O que o a(u)tor desejaria, com suas *respirações*²⁷, é que o sopro não ficasse latente, que fossem legíveis todas as *rasuras* cometidas pelo escritor sobre os primeiros traços lançados na tela em branco. Todos os riscos, conversões, mutações e edições que compõem o processo de reescrita (o ato de produzir ficção, em suma) seriam percebidos: um *metatexto*. Ainda que isso não se concretize como quer o a(u)tor, a escrita não deixa de armazenar essas marcas, memórias de um processo de criação que remete, por sua vez, ao conceito de arquiescritura.

Arquiescrita (ou arquiteiraço), no pensamento derridiano, busca sobrepujar os paradigmas binários fala-escrita (e a hierarquização tradicional da primeira sobre a segunda), propondo uma noção que escapa à gramatologia convencional. A arquiescritura vai além do signo, trata de um “devir-signo” (NASCIMENTO, 2015b, p. 153), um nome em fluxo permanente: a escrita como um *arquivo* de rastros e inscrições, *marcada*. Esse pensamento alude, por sua vez, à capacidade da escrita de reter memórias – como o diário, que guarda as lembranças de quem assina. Em sua conferência *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, de 1944, Derrida revisita o conceito de “arquivo” à luz da psicanálise. O pensador traz à baila as distinções gregas entre *mneme* (memória), *anamnesis* (recordação) e *hupómnama* (o registro da lembrança): este último, o arquivo.

Hupómnama (ou *hupomnêmata*) é discutido por Michel Foucault em seu ensaio *A escrita de si*, de 1983. O estudo de Foucault (2006, p. 144) discorre “sobre ‘as artes de si mesmo’, ou seja, sobre a estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana”. Nessa exegese, o pensador francês explora a escrita como uma potência transformadora do *eu*. Associa-se a escrita ao pensamento sobre si e também à meditação. Por esse motivo, a escrita seria capaz de “treinar” o indivíduo, haveria um poder de reinventar-se nas letras. Foucault liga esse aspecto ao que ele chama de *etpoiética*, a partir de uma leitura da escrita como dispositivo que opera na “transformação da verdade em *êthos*” (FOUCAULT, 2006, p. 144). Com isso, chega-se nos *hupomnêmata*, segundo o filósofo uma das duas formas de manifestar essa *etpoiética* – a outra seria a *correspondência*.

²⁷ O quarto capítulo do *retrato desnatural* se chama “respirações”. Nele, Evando escreve uma espécie de dicionário desnatural. No que parecem pequenos aforismos, palavras em negrito são descritas a partir de breves verbetes que oferecem um pensamento rápido (uma respiração) sobre determinada coisa ou nome.

O pensador desdobra os significados dos *hupomnêmata*, considerando-os, entre outras coisas, “cadernetas individuais que serviam de lembrete” e “livro de vida” (FOUCAULT, 2006, p. 147), e adiciona:

Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles *constituam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas*; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores (FOUCAULT, 2006, p. 147, grifos nossos).

Ao nomear os *hupomnêmata* como “memória material”, podemos dizer que há neles um caráter suplementar. Registra-se a lembrança para que ela não escape; marca-se, com a tinta, o papel, para suprir uma lacuna, antídoto contra o esquecimento. A ideia da suplementaridade, muito presente no pensamento derridiano, está na pulsão de “acrescentar o que falta, fornecer o que é preciso como excedente” (NASCIMENTO, 1999, p. 178), ou seja, suprir, por falta ou por excesso, em dois movimentos: como ato de *completar*, relativo à necessidade de acrescentar uma parte ausente dentro de uma totalidade, fornecer uma peça que falta para finalizar o quebra-cabeça; e como ato de *substituir*, integrando à totalidade o que lhe é externo, desmontando e reconfigurando o quebra-cabeça.

Trazendo a ideia de suplemento para o jogo de cena entre memória e escrita, inevitavelmente chegamos a um ensaio de Sigmund Freud de 1925, *Uma nota sobre o bloco mágico*, por sua vez também citado na conferência *Mal de arquivo*, de Derrida. No início do seu texto, Freud escreve:

Quando não confio em minha memória [...] posso *suplementar* e garantir seu funcionamento tomando nota por escrito. Nesse caso, a superfície sobre a qual essa nota é preservada, a caderneta ou folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim (FREUD, 1996, p. 253, grifo nosso).

A escrita, portanto, teria um caráter suplementar; seria um arquivo no qual se registram o pensamento e as memórias, materializando o que era intangível. Derrida usa o termo *arquiescrita* para designar a escrita como este arquivo de memória dentro do qual caminham rastros e respiram vozes. A *arquiescrita* é fantasmática, ao evocar espectros de nossa *psique*, de nossas tradições culturais, das experiências de mundo que nos precedem e nos cercam.

Quando Derrida fala do “mal” em *Mal de arquivo*, ele se refere à condição do arquivo de agir contra si mesmo, no que ele chama de *pulsão de morte*: um desejo por destruição. A partir da queima do arquivo, institui-se a amnésia, o esquecimento. Ou seja, o *mal de arquivo* é o risco do apagamento. A *pulsão de vida*, em oposição, estaria relacionada ao ato de lembrar, de marcar, de suprir. A sobrevivência é “a sobrevida de um excesso de vida que resiste ao aniquilamento” (DERRIDA, 2001, p. 78). Entendendo-se a potência da escrita como suplemento, ela é também sobrevida. O registro, *hupómnema*, garantiria a sobrevivência diante do risco de aniquilação, da violência do esquecimento.

O pensador da desconstrução discute essas pulsões sob um enfoque ético e político. Além de Freud, comparece ao seu texto Yosef Hayim Yerushalmi, escritor que foi também professor de história, cultura e sociedade judaica. Derrida, que é judeu, busca, a partir de Freud e Yerushalmi, pensar a memória pós-nazismo. A pulsão de morte, capaz de destruir o arquivo e recalcar a verdade histórica, coloca-nos sob a barbárie do esquecimento. Rememorar seria um ato de justiça; logo, de sobrevida.

Pensando o diário – e, por extensão, a literatura – como espaço de confissões e reminiscências, arquivo de um tempo histórico, mas também das banalidades e dos afetos do dia a dia, torna-se ele, o diário, *pulsão de vida*. Há vida pulsante no diário dos vivos e dos espectros que atravessam a narrativa com o autor. Essas pulsações vêm carregadas de uma força vital que insta contra o esquecimento. Conquanto haja abertura dos diários, haverá respiração e memória. A literatura testemunha para que nunca nos esqueçamos das nossas heranças históricas – as de luta, que nos trouxeram até aqui, e as da barbárie, que não deve se repetir.

No terceiro capítulo dos *Cantos profanos*, chamado “Os vestígios”, reúne-se uma série de microcontos e aforismos. Um deles, “Matança (ancestral)”, trata do esquecimento. O texto abre com uma ironia:

Já é coisa bem assentada em nossa modernidade tardia que o esquecimento é uma função essencial da memória e não simplesmente uma falha em seu funcionamento [...] Esquecimento este que sustenta a vida e a não vida, ambas entrelaçadas. Esquecemos o tempo todo e todo o tempo fingimos nos lembrar, de acordo com essa ou aquela conveniência (NASCIMENTO, 2014b, p. 134).

O narrador fala de um “esquecimento” *seletivo*, usado, na modernidade, para apagar da lembrança povos e causas, às vezes existências inteiras. Ele cita, por exemplo, tribos indígenas e pobres mendigos invisibilizados: “na rua, dirigimos-lhes um mesmo e indiferente olhar, como se invisíveis” (NASCIMENTO, 2014b, p. 134-135). Ele traz ao texto a voz de Caetano Veloso, que canta, em “O Estrangeiro”: “riscar os índios, nada esperar dos pretos”. Finge-se, no dia a dia, *esquecer*, pulsão de morte que suprime. O apagamento, inicialmente, dá-se na memória; o risco, contudo, é de que essas vidas sejam efetivamente riscadas do plano de direitos, deixadas às margens. Reitera-se, assim, a importância de um arquivo que nos impele a *lembrar*.

Evando Nascimento (2008, p. 15) escreve sobre o arquivo no *retrato desnatural*:

arquivo (confidencial)

corpo fichário de deleites
suores dissabores humores

alma fichário de centopeia
andorinha estrelas-do-mar

o corpo é prático ou útil
a alma perversa e indócil

vivo em lépido trânsito
passando da alma que voa
ao corpo que corre

alado

Além da presença do inumano, aspecto que será mais bem desenvolvido na segunda porta deste trabalho, o texto “arquivo (confidencial)” expressa uma dualidade. As três primeiras estrofes, que se dividem em dísticos, colocam em oposição/diferença as tradicionais ideias de *corpo* e *alma*, que surgem revestidas de feições trocadas. O corpo arquiva conceitos abstratos (deleite, dissabor, humor), enquanto a alma é expressa como morada de animais (centopeia, andorinha, estrelas-do-mar). Essa *intertroca*, que joga com o corpóreo e com o intangível, reitera a condição dual, paradoxal, de uma *coisa* que estaria na conjunção do corpo com a alma: igual a palavra, *coisa* escrita que arquiva lembranças, sentimentos, vozes.

Nos últimos versos do texto, a mútua troca entre as noções tradicionalmente binárias de *corpo* e *alma* é ressaltada pelo uso de “trânsito” – evoca, por sua vez, o *trans*, essa desmedida que explora as potências de reinvenção dos gêneros. O eu-lírico vive em “trânsito”, ora voa como

andorinha, ora corre como centopeia. Lado a lado, coexistem condições duais de ser. O duplo elo do arquivo reflete a indecidibilidade da escrita do diário (*trans/gênero*). O que se realiza na escrita de Evando, afinal, é duplamente narrativa e confissão íntima, uma espécie de romance filosófico, correlato ao que se denomina autoficção.

O termo autoficção, proposto por Serge Doubrovsky, fala de uma *coisa* que está no limiar entre o autobiográfico e o não-autobiográfico (considerando-se que há, na autobiografia, o chamado “pacto com a verdade”). A palavra surgiu na contracapa do romance *Fils*, de Doubrovsky, de 1977. O texto da contracapa anuncia:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY *apud* PADILHA, 2013, p. 2).²⁸

O gozo dessa “autofricção” se dá pela “aventura da linguagem”, que desfaz os laços que atam a história à realidade verídica; costura, no lugar, elos entre vida e ficção, existência e romance: forma nós. A autoficção é, por isso, um impasse.

A autoficção é *forjada* por Doubrovsky em *Fils* a partir de uma provocação feita pelo escritor francês Philippe Lejeune. Conhecido por suas teorizações em torno da autobiografia, Lejeune publicou em *O pacto autobiográfico*, de 1975, uma rede de diferenças entre o que ele chama de “romance” e o que chama de “autobiografia”. Para Lejeune, o hibridismo entre essas duas categorias seria impossível e, para ilustrar isso, ele usa como símbolo uma “casa vazia”. No oco dessa morada, fica uma provocação: um espaço a preencher, uma lacuna a suprir. Doubrovsky faz, então, a *contra-assinatura*: “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa que eu dizia (imprudentemente) vazia, de inventar a mistura que ele nomeou autoficção” (LEJEUNE *apud* FAEDRICH, 2016, p. 34).

²⁸ Tradução livre realizada por Fabíola Simão Padilha Trefzger no artigo “Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular” (2013).

No artigo “Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção”, Evando Nascimento escreve que aprendeu com Derrida a sempre duvidar do “eu” que se coloca no texto, seja este *eu* assumidamente autobiográfico ou não: “aprendi a desconfiar de tudo o que leva o prefixo ‘auto’, de toda carga excessiva colocada no ‘eu’, no ‘me’ e no ‘mim’, além, é claro, do nome dito próprio” (NASCIMENTO, 2010, p. 61). Logo, o diário, que é um tipo de autorretrato (*autorretrato*), torna-se espaço fecundo para provocar questões em torno do eu, da autoficção e do tríptico autor-narrador-personagem; ao mesmo tempo, diante de sua natureza híbrida, é capaz de produzir reflexões sobre a instituição literatura.

Dobrovsky descreve a autoficção, segundo Evando, como um “tipo de narrativa em que os nomes do autor, do narrador e do protagonista coincidem. Assim, no romance *Fils* [escrito por Dobrovsky], mais do que simples autobiografia, tem-se a encenação da vida privada do autor” (NASCIMENTO, 2010, p. 61). É isso que o a(u)tor de *retrato desnatural* faz nas páginas do diário: encena a vida privada do escritor Evando Nascimento; este, a partir do momento em que se introduz no (auto)retrato, torna-se uma personagem, uma ficção: “tudo então são ficções diárias, ou seja, *infixões*, deslizos, rolagens de um eu e seus outros. até onde” (NASCIMENTO, 2008, p. 160).

Infixões traduz o caráter paradoxal do diário ficcional (ou das ficções diárias). Corresponde, também, à falta de fixidez do gênero diário, à inconstância desse suporte quimérico que tem a habilidade de estar em constante transmutação. A obra de Evando, atravessada pelo dispositivo “diário”, é uma criatura multiface, não só pelos tipos textuais e gêneros discursivos que nela se engendram; há ainda a presença de múltiplas identidades que coexistem dentro do eu que assina: “rolagens de um eu e seus outros” (NASCIMENTO, 2008, p. 160).

O aspecto heterogêneo do “gênero dos gêneros” e a heteronomia de um *eu* que é *nós*, convergem no diário, assim pensado por Evando no texto “canteiro (obras)”, do *retrato desnatural*, escrito em 10 de abril de 2005:

o **diário** seria mesmo o gênero dos gêneros, onde cabem cópias, notícias, reportagens, entrevistas ao vivo, densos relatos – toda uma resenha do chamado dia-a-dia, que cotidianamente *assalta*, mas nunca da vida inteira. exerço, pois, uma função de auto-observação do entorno. digo as maiores verdades como disfarce de segredos inconfessáveis. creiam em mim, é tudo o que peço à fina senhora, ao distinto senhor (NASCIMENTO, 2008, p. 159, grifos do autor)²⁹.

²⁹ Esse excerto será retomado outras vezes ao longo deste capítulo, devido às múltiplas leituras possíveis.

O a(u)tor acentua, nessa *respiração*, a capacidade do diário de guardar em si uma cornucópia de gêneros, revelando-se um aparato apropriado para “brincar” com as formas textuais. O que o diário nunca deixa de ser é “uma resenha do chamado dia-a-dia”, confluyente com o ensaio de Blanchot citado anteriormente, no qual ele pontua: “O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Salienta-se, portanto, como o diário está ancorado no anfêmero e na *fixação* da data, o que nos remete ao *poema*³⁰ “asterisco* (celebridade)”, também do *retrato desnatural*, publicado como “(s/d)”, sem data:

tal pequeno astro
planta ornamental
num e noutra caso
o mesmo adereço
servindo de sinal
(* *anonimato ou
a vida em nota no
pé da página final*)
(NASCIMENTO, 2008, p. 21, grifos do autor).

A coisa viva, *astro*, *planta* ou *asterisco*, que se imprime no pé da página (o formato do asterisco remete tanto à estrela quanto à flor), pode se referir a inúmeros elementos, simultaneamente. O sinal de asterisco pode aludir à assinatura do autor (e ao anonimato deste) – assunto que será retomado mais à frente – e também à escrita de notas de rodapé como extensões (suplementos) de textos, em outra perspectiva bem derridiana³¹. No caso do *retrato desnatural*, “a vida em

³⁰ Colocamos em suspensão a designação de “poema” pois, apesar de o *retrato desnatural* ter inúmeros textos em versos (notavelmente nos capítulos “escrevendo no escuro” e “*interversões*”), estamos tratando de uma mescla de tipologias e gêneros, no espaço do diário, que torna arriscada a classificação de qualquer texto como *um* ou *outro*. Ao ser chamado de “poeta” em uma entrevista que concedeu em 2008, Evando Nascimento disse não se considerar um poeta e que os versos “constituem apenas um aspecto” da sua escrita. “Se é preciso propor algum rótulo, coisa de que não estou certo, reivindicaria muito mais o de *ficcionista*” (NASCIMENTO, 2008). Isso é reafirmado no *retrato desnatural*, quando ele escreve: “se tivesse que me definir, diria que sou ficcionista-ensaísta ou ensaísta-ficcionista [...] jamais me consideraria poeta, dramaturgo, nem mesmo romancista ou contista. não tenho talento para, nem provavelmente tento desenvolver” (NASCIMENTO, 2008, p. 226).

³¹ As notas de rodapé na escritura de Jacques Derrida atuam como dobras, subvertem o espaço à margem do texto, por tradição de pouca importância, ao surgirem como peças cruciais para o entendimento do pensamento derridiano e resgatam textos anteriores, conectando as ideias do pensador: “As notas têm entre suas funções a de orientar o leitor incauto ao longo desses textos desdobrados em diversos volumes, compondo uma ‘história’ que impede uma falsa sincronia eliminadora de toda ideia de tempo. Em Derrida, cada noção, tópico, conceito, categoria ou metáfora [...] se inscreve num contexto rigorosamente histórico” (NASCIMENTO, 2015b, p. 28). Entende-se, portanto, que as notas têm uma propriedade suplementar: fornecem ao texto uma peça que lhe falta; o texto, que para Derrida “só é um texto se oculta ao primeiro olhar; ao primeiro que vier; a lei de sua composição e a regra do seu jogo” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2015b, p. 28), estará sempre em falta, aberto para a suplementação.

nota no / pé da página final” parece simbolizar a própria data que se coloca ao fim de cada “entrada” no diário – e que se estende a toda a obra ficcional de Evando Nascimento. Por isso, é irônico que este texto venha sublinhado sem data, apenas com a marca “(s/d)”. Algumas páginas depois, em “cinzas (datação)”, datado de 24 de fevereiro de 2005, o a(u)tor discutirá isso:

até mesmo o s/d consigna data. talvez até mais que a data atestada, porque em sua anacronia sela em definitivo o tempo inatural do evento, quando a coisa veio à tona sem apelo ou condição, crua, nuíssima. *cripta*. o s/d no fundo assina mais que o c/d, ou seja, quer dizer, noutras palavras, aliás, e assim por diante, etc. tem-se aí o caleidoscopismo fractal, a prosopopéia de todos e cada um, o mapa geral das horas e dias, desde sempre (NASCIMENTO, 2008, p. 90, grifos do autor).

O único aparente paradigma do diário é deslocado por Evando ao subverter o c/d em s/d. Podemos considerar que a data fixa um tempo, congela o texto na arquitetura do calendário. Na escritura de Evando, a cronologia é dissolvida em anacronia: os textos não são organizados em uma ordem temporal linear, embaralham-se numa noção líquida de tempo, com datas que se desmancham em corrente, fluindo livre ao modo da escrita; além disso, a marca da data (como a do autor) é também uma *persona*, um traço *fixional* que encena uma verdade cotidiana.

A rachadura na noção de tempo provoca outras desobstruções. O “caleidoscopismo fractal”, no texto, ilustra o sequenciamento de datas desconcertadas por meio de profusas e desarranjadas cores – traduz o hibridismo de formas e vozes –; “fractal”, pois o diário está em pedaços, fragmentado a partir da desnaturalização das formas (de atuação e de existência) provocada pelo *supergênero*.

o pedaço é no máximo membrana, por onde transitar. tais os lindíssimos velames de iole de freitas, tão impessoais entretanto nos incluindo em todas as suas superfícies, núcleos, cipós, telas, projeções, redes, lâminas, rendas, toldos, botes e o mais. nos inclinamos a coisas que são tudo menos esculturas, estas ainda impõem o distanciamento admirativo, a tirania do olhar. aqui pisamos num mágico tapete e sem querer

l t a o
f u u m s

(NASCIMENTO, 2008, p. 103)

A artista multimídia Iole de Freitas ficou conhecida por suas experimentações com a fotografia e com a escultura. Nos anos 80, ela começa a criar estruturas a partir de pedaços: fios, tubos,

metais e tecidos se juntam para produzir um relevo, peças que ela chama de *Aramões*. As obras não formam um “todo”; ao contrário, são inacabadas e expressam certo desconjuntamento, como uma colcha de retalhos que costura formas e ângulos desconexos. Para o a(u)tor, é essa arte incongruente, de faltas e distâncias e vãos, que nos faz flutuar. É também esse o efeito produzido pelo *retrato desnatural*, que nos oferece uma travessia torta e nos tira do eixo.

A dissolução das unidades de tempo, no campo ficcional, está intimamente conectada ao pensamento da desconstrução; em se tratando dos diários de Evando Nascimento, o jogo com o tempo expressa a desmedida da literatura como *imitação* ou *representação* da vida (e do mundo), sinalizando que o retrato literário será sempre disforme, inexato: “a tela é micro / o mundo é macro / entre uma e outro / a desmedida / de vida & arte / um marco” (NASCIMENTO, 2008, p. 14).

O professor e crítico literário Benedito Nunes publicou em 1988 o livro *O tempo na narrativa*, um amplo estudo sobre as engrenagens do tempo na literatura. Em determinado momento ele escreve que “a tematização do tempo na ficção pode negar a ordem temporal sucessiva e convertê-la na figuração oposta da eternidade” (NUNES, 1995, p. 69). O tempo é protagonista nos diários de Evando, atua junto ao a(u)tor; no mesmo passo, é teorizado e analisado como elemento inerente ao fazer ficção. Como já vimos, há uma negação da ordem temporal nos diários que, reescritos, desatam os nós cronológicos; forja-se um tempo que não é histórico, nem vivido, mas inventado.

ziguezague: os relógios são o gozo do tempo contínuo e linear, cumprindo bem a função de divisão crônica. caberia inventar cronômetros que medissem o espacitempo e não mais apenas uma só instância. o inventor de tal aparelho se confundiria com a matéria pretensamente medida. como mensurar o que não prossegue em linha reta, mas atua em todos os sentidos? (NASCIMENTO, 2008, p. 179).

O tempo nos diários de Evando Nascimento faz um ziguezague. As datas formam constelações e o tempo contínuo e linear é rompido; em seu lugar, inventa-se um tempo que conflui com o espaço (espacitempo). Esse espaço é o do diário íntimo e da ficção, mas é também do autor e de seus outros: as pulsões múltiplas formam batimentos num ritmo irrequieto, ondulações que irrompem contra a pulsão de morte da linha que corre reta. Por isso, o tempo que se instala na

escrita evandiana não é exatamente *psíquico* nem tampouco *físico*³². É um tempo que não se deixa ordenar pelas datas, simplesmente – sejam elas reais ou ficcionais –, mas por uma encenação do tempo em cuja performance influi a intencionalidade da linguagem.

O capítulo “respirações”, do *retrato desnatural*, é o único momento de todos os livros de Evando Nascimento em que o tempo não é cronológico. Com a exceção de um dos textos reunidos nessa parte (sempre há uma “quebra” nas regras, de uma forma ou de outra), todos os demais seguem a cronologia das datas. As anotações do capítulo começam em 26 de março de 2005 e findam em 08 de janeiro de 2007. Há, na intermitência das “respirações”, um fio condutor que nos aproxima do tempo físico (e do psicológico) do personagem-autor: o adoecimento e a morte de sua mãe. Tempo físico, pois há uma nítida conexão entre os eventos sucessivos em torno do falecimento da mãe, que se desdobram a partir de várias entradas no diário; psicológico, porque, em se tratando de afetos e memórias, cada anotação no diário exprime um tempo vivido particular, subjetivo – uma “experiência da sucessão dos nossos estados internos [...] duração interior” (NUNES, 1995, p. 18). Daí *respirações*: fôlegos íntimos. As escritas no diário sobre a mãe são entrecortadas por outros pensamentos e relatos. Ocorrem num intervalo de dois meses e iniciam-se com o texto “maternidades (ternuras)”:

força: jacente contravontade, a mãe adiou in extremis a morte revertendo o veredicto e fica assim felizmente o não-dito [...]

tangente: ou ainda, contrariando todas as imprevisões, a mãe continua resistindo, a sobrevida supera qualquer sobrevivência. a supervida é que talvez seja a vida mesma. até ou sobretudo depois de partir.

prantos: no leito de morte, a mãe de flávio de carvalho foi pintada a tela e sangue, a de agostinho a reza e papiro, a de jacques a caneta e teclado. no leito de vida, a minha, talvez a dor-esperança e cristal líquido (NASCIMENTO, 2008, p. 149).

A luta da mãe, que resiste à partida, é pintada pelo autor como sobrevida: uma pulsão que perdura, nas páginas do diário, como extensão da existência materna, cujas marcas não se esvaem. Nas duas primeiras respirações, *força* e *tangente*, a mãe é referida na terceira pessoa;

³² Sobre as diferenças entre um tempo psíquico (ou psicológico) e um tempo físico, nas narrativas, Benedito Nunes (1995, p. 19, grifos do autor) discute: “Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estados unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis’. Bem diferente é a ordem objetiva do tempo físico, que se apoia no *princípio de causalidade*, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais”.

já em *prantos*, escreve-se “a *minha* [mãe]”, o que traz o discurso para a primeira pessoa: esse jogo de cena brinca com a sombra do autor no texto. Evando Nascimento respira ali, de-mora nas palavras e imprime, “a dor-esperança”, o real.

Buscar a pessoa “real” do autor, num texto que se faz à luz do nome *diário*, é um impulso inevitável e traduz uma preocupação histórica, na literatura, de relacionar o autor e seus escritos, como aponta Roland Barthes no ensaio “A morte do autor”, publicado em 1967:

[...] O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] (BARTHES, 1987a, p. 66, grifo do autor).

O semiólogo apresenta, nesse texto, a tese de que o autor precisa “morrer” para que o leitor respire e costure seus sentidos na trama. Para Barthes, a sombra do autor nos escritos pode eclipsar outras vozes e leituras possíveis – a figura *real* do escritor deveria, nesse entendimento, retirar-se por completo da cena. Michael Foucault, na conferência “O que é um autor?”, de 1969, também trata do apagamento do autor: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 269-270). Tanto Barthes quanto Foucault acreditariam, no momento de seus discursos, que deveria haver um expurgo do autor de dentro do campo textual, deixando assim o espaço livre para a fruição literária.

Dos anos 60 até hoje, as discussões em torno da função do autor foram muito além, bebendo das águas de Barthes e Foucault para propor novas ideias, como a da autoficção. A literatura que Evando Nascimento apresenta joga com as teorizações em torno da função autoral e coloca novas questões, entre elas a de que o autor não precisa desaparecer. O autor/ator porta máscaras na cena da escrita e assume feições que não as suas – mas, durante a dança mascarada, nos flashes do retrato, o seu rosto também é capturado, como ele deixa claro na seguinte passagem: “eis uma de ‘minhas’ frases preferidas: não procurem nada atrás dos meus escritos, ‘eu’ se existir estou todo neles, bem à tona” (NASCIMENTO, 2008, p. 138).

Há sombras de Evando Nascimento – de sua história, de suas vivências, de seus afetos – projetadas nas páginas. O autor está “bem à tona”, ainda que furtivo e sob disfarces. O diário é composto por várias vozes, mas são espectrais, usam Evando como mediador; este, por sua vez, não se esquivava de *se* colocar nos escritos, mesmo que não sejam *seus*. Ele articula, nos diários, o que a ficcionista Conceição Evaristo chama de “escrevivências”³³. Não por acaso, a epígrafe que abre o *retrato desnatural* (e, a partir daí, a ficção do autor) é uma frase dos ensaios de Montaigne que diz: “[pois é] a mim mesmo que pinto” (MONTAIGNE *apud* NASCIMENTO, 2008, p. 5).

Atestar que o autor existe nas tramas do texto, ainda que como figuração, remete-nos ao ensaio escrito por Michel Foucault quase uma década após “O que é um autor”. Em “A vida dos homens infames”, de 1977, o filósofo pondera sobre o seu projeto de reunir uma “antologia de existências” (FOUCAULT, 2003, p. 201): histórias reais de sujeitos em situações fatídicas. Há uma preocupação do escritor para que as vozes verídicas desses homens sejam preservadas:

Eu quis que se tratasse sempre de existências reais; que se pudesse dar-lhes um lugar e uma data; que por trás desses nomes que não dizem mais nada, por trás dessas palavras rápidas e que bem podem ser, na maioria das vezes, falsas, mentirosas, injustas, exageradas, houvesse homens que viveram [...] Persisti para que esses textos mantivessem sempre uma relação, ou melhor, o maior número de relações possíveis com a realidade: não somente que a ela se referissem, mas que nela operassem; que fossem *uma peça na dramaturgia do real* (FOUCAULT, 2003, p. 206, grifo nosso).

A vontade de Foucault de preservar no texto os rastros do real, o máximo possível, não evita que as vozes dissimulem. Isso constrói o que ele chama de “uma peça na dramaturgia do real”. Sob muitos aspectos, é o que ocorre na ficção de Evando Nascimento: o real é invocado a todo momento; o “eu”, com todas as suas experiências, pulsa nas páginas. A escrita literária, porém, sempre abrirá uma porta para o fingimento. Resulta em “[...] fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte” (FOUCAULT, 2003, p. 206).

Isso posto, todos os nomes ou siglas que aparecem no *retrato desnatural*, em referência a uma pessoa/personagem, são vestígios do real – e de todas as existências que atravessam a literatura

³³ As “escrevivências” na obra de Conceição Evaristo referem-se ao cotidiano e às memórias que atravessam o fazer ficção da autora. Conceição conta histórias – pessoais e/ou compartilhadas – que se mesclam numa escrita sobre múltiplos viventes. Evaristo diz, sobre essas escrevivências, que “[...] Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido” (EVARISTO, 2016, p. 7) – um pensamento que alude à ideia de *suplemento*, na desconstrução.

evandiana, a mãe deixa talvez a maior marca. No momento em que sua mãe começa a dar sinais de recuperação, o autor faz um novo registro:

partos: dar a luz à mãe é a chance única de um filho, dar à luz a mãe doando-me simultaneamente um pouco de claridade no túnel veloz da casa de saúde, eis o evento de tirar o fôlego, que a vida me deu sem pedir nada em troca. um puro dom. amor. (NASCIMENTO, 2008, p. 156).

Como ato de criação, a escrita devolve. Em seu “leito de vida”, a mãe adia a morte e faz uma última doação ao filho: concede-lhe “um pouco de claridade”. Em retorno, o filho alumia as últimas respirações da mãe, guardando-as no herbário-diário para que resplandeçam. Dar à luz, devolvendo o dom, é o que o autor faz nas páginas do diário. O arquivo de afetos não apenas registra o tempo vivido – do filho e da mãe – mas perpetua a memória como pedaço de literatura. Em 25 de maio de 2005, na derradeira anotação sobre a sucessão de eventos, as últimas linhas pintam a travessia da mãe, *alada*.

pássaros: em seu leito de vida a mãe enviava sistematicamente beijos aos passantes médicos e enfermeiras, tontos transeuntes, prolongando assim indefinidamente o duplo fio condutor até o fim =====. (NASCIMENTO, 2008, p. 181).

2.1 O AQUÁRIO

tenho também um estúdio, portátil [...] caderneta azul, que é também um vasto laboratório, onde *me experimento* em qualquer lugar público ou privado. (*retrato desnatural*, Evando Nascimento)

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (*Água viva*, Clarice Lispector)

Observamos anteriormente que os diários de Evando Nascimento respondem ao desejo derridiano de uma escritura que acontece numa zona de instabilidade, ao mesmo tempo filosofia e ficção – para o filósofo franco-argelino, esse evento se dá no espaço da autobiografia. Tendo dedicado boa parte da sua vida acadêmica às pesquisas em torno da desconstrução, Evando tornou-se um leitor atento de Derrida. Inevitavelmente, os pensamentos cultivados pelo

ficcionista em sua carreira de pesquisa da desconstrução acabam por se disseminar nos seus trabalhos. Os livros de Evando são, por essa razão, *contra-assinaturas*, suplementações de um leitor que, agora, faz a sua obra a partir das águas que entornaram.

Antes dos seus estudos sobre (e sob) Jacques Derrida, o escritor baiano pesquisou a literatura de Clarice Lispector. Sua dissertação de mestrado, *A interpretação, os textos, a hora da estrela*, rendeu artigos e ensaios sobre a escritora e, por fim, culminou em livro: *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Se o pensamento derridiano corre pela ficção de Evando, a escrita clariciana também. A natureza pensante da literatura de Clarice e os temas que revolvem nela confluem nas letras de Evando Nascimento, que, novamente, *contra-assina*.

Água viva, de 1979, talvez seja o texto de Clarice que converge com maior força na obra de Evando. Primeiramente, pela sua indefinição: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1980, p. 13). *Água viva* é o que o seu título prenuncia: uma escrita líquida, corrente, abundante; ora calma, ora penetrante. Faltam-lhe os limites a partir dos quais poderíamos tentar determinar o gênero literário mais adequado para ele – mas *Água viva* não se conforma. É um fluxo de pensamentos que se desdobram sobre temas da existência, com ênfase sobre o *tempo*, em mais uma aproximação³⁴ com os textos de Evando:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço pra mim (LISPECTOR, 1980, p. 10).

A força narrativa em *Água viva* não se localiza em gênero, mas circunscreve-se no tempo: “só no tempo há espaço pra mim”, ela diz. Talvez o tempo seja o único espaço verdadeiramente

³⁴ Além da indefinição de gênero e da tematização do tempo, outro ponto em comum entre *Água viva* e os escritos de Evando Nascimento é como ambos relacionam a pintura e a fotografia à arte da escrita. O pensamento da narradora de *Água viva* mescla, a todo momento, as diferentes formas artísticas. “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (LISPECTOR, 1980, p. 11), ela pergunta. Em outro momento, diz: “Isso que te escrevi é um desenho eletrônico” (LISPECTOR, 1980, p. 11-12) e também “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura” (LISPECTOR, 1980, p. 15). O *retrato desnatural* de Evando, a começar pelo título, já alude a uma prática de pintura/fotografia, e essas formas artísticas são retomadas em diversos momentos, como a referência aos *snapshots* no primeiro livro e, no texto “Édipo solar”, dos *Cantos profanos*, pelo modo como a narrativa se divide em quadros, como as cenas de um filme. Esse traço da ficção evandiana reitera o hibridismo da literatura, que existiria numa interseção de forças e formas artísticas. Evando Nascimento, em seus mais recentes trabalhos, tem se dedicado ao que ele chama de “desenhos escritos”: seus rabiscos arquitetam uma imagem de palavras.

fonte de animação e de recriação: o Mar de toda *instância* e de toda assistência, tanto auxiliador e mediador, quanto revelador” (PALMA, 2003, p. 21, grifo nosso). Água, rio, e mar surgem constantemente nos textos de Evando Nascimento como metáforas para a literatura. Por essa razão, a visão de Saint-John Perse sobre o mar, área de “instância” (o instante das datas e das anotações nos diários), assim como de aspectos mediadores/reveladores, assemelha-se aos pensamentos que encontramos nos textos de Evando sobre a ficção.

Além das marcas marinhas, as datas também são representadas no texto por “pássaros revoantes”. Se considerarmos *mar* e *céu* como duas extremidades, a escolha das balizas e dos pássaros, agentes dessas duas raias, pode ilustrar a imensidão da literatura, que se demora no horizonte onde os pássaros sobrevoam o mar. *Revoar*, e não voar, por sua vez, reitera o movimento duplo (ida e volta) que se faz entre os processos de escrita e leitura; além disso, *revoar* significa também o que vem à memória, o que nos traz ao diário.

Não seria pertinente, contudo, pensar os diários simplesmente como espaços de memórias, ou pelo menos da forma tradicional do que nomeamos “memória”. Os retratos, afinal, são *desnaturais*, desgarrados: por eles atravessam vultos. Logo, em determinado momento do livro, o a(u)tor diz: “estas são as **desmemórias** da caderneta azul – fino e transparente suporte” (NASCIMENTO, 2008, p. 158, grifo do autor). As “desmemórias” não teriam o sentido comum de esquecimento, *pulsão de morte* contra a qual o diário insurge. No máximo, talvez, estariam relacionadas a uma “falta”: memórias despedaçadas, lembranças que se desfazem e se refazem no espaço do diário.

O uso de “caderneta” como suporte para as desmemórias remete à “memória material” discutida tanto por Freud quanto por Foucault, citados anteriormente. Enquanto o primeiro, em *Uma nota sobre o bloco mágico*, fala de uma “caderneta” sobre a qual as notas são preservadas, “como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico” (FREUD, 1996, p. 253), o segundo discute os *hupomnêmata* como “cadernetas individuais que serviam de lembrete [...] livro de vida” (FOUCAULT, 2006, p. 147).

A caderneta das desmemórias, contudo, é *azul*, além de fina e *transparente*. Essa imagem evoca o aquário como metáfora. Como referido anteriormente, a água, seja na forma de rio ou mar, surge nos escritos evandianos como símbolo para literatura: uma constante na literatura, a

exemplo das obras de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Virginia Woolf. Nos textos de Evando Nascimento, as águas são espelhos disformes, oferecendo reflexos inexatos e duplos: daquele que observa e da paisagem ao seu redor. Além disso, a correnteza da água é como um fluxo (*fluxus*) de consciência, permeado por pensamentos e vozes. É por isso que, ao falar em uma “caderneta azul” como “fino e transparente suporte”, somos referidos ao aquário, este suporte de vidro transparente que guarda o azul da água bem à tona. Exercendo o papel de estrutura para as *desmemórias*, o diário é o aquário de Evando Nascimento. Esse traço fica ainda mais claro se invocarmos o texto “estrias (aquário)”:

mundivisões –
 água horizontal: rio mar
 água vertical: chuva cascata
 água em ziguezague: tormenta
 água evaporante: deserto oásis
 água sentida: lágrima luto
 água cristal: fonte chafariz
 águas simultâneas: confluência
 água água água: ágata
 oroboro coral
cintilações
 (NASCIMENTO, 2008, p. 46)

As múltiplas formas da água: rio, mar, chuva, oásis, lágrima, fonte, etc., ilustram diversos e diferentes fluxos de pensamento e de visões do mundo – por isso, *mundivisões*. Na ocorrência simultânea dessas águas, há a “confluência” de perspectivas em um espaço *uno* que, no entanto, pluraliza-se, como as múltiplas vozes que convergem na do a(u)tor literário.

No novo verso, a tripla repetição de “água” aponta para “ágata”, nome que se dá a pedras preciosas conhecidas por suas linhas (estrias) e multicores, bem como por sua utilização em terapias alternativas, uma vez que as pedras proveriam equilíbrio energético, proteção espiritual e transformação de energias; ágata também refere-se a uma ferramenta de polimento utilizada para revestir o corte de um livro. O verso, em complemento aos anteriores, transmite a ideia de uma literatura revestida por linhas de pensamento prismáticas: *mundivisões*, pontos de vista dos múltiplos *Cantos do mundo* (aproximando-nos do segundo livro do autor).

A expressão “oroboro coral”, do penúltimo verso, abre-se a muitas leituras. O palíndromo “oroboro”, normalmente representado por uma serpente circular que engole a própria cauda, reitera algumas das ideias já introduzidas, como as de fluxos sem ponto de início ou fim (vide

o *retrato desnatural* e as escolhas formais de não marcar letras maiúsculas e “terminar” em reticências, não encerrando o texto). O conceito do oroboro também se aproxima da desconstrução como ilustração de um bicho em movimento que devora a si mesmo, numa imagem esférica (do mundo)³⁵ que evoca ideias de evolução, reconstrução e retorno. O oroboro *coral* nos remete, por sua vez, à colônia biodiversa de animais aquáticos que podemos facilmente encontrar em aquários, mas a palavra também pode ser lida como “coro de vozes”, o que fortalece o principal sentido do texto: dentro dos aquários-diários moram *plurivivências* em um coro infindo de vozes; partilham entre si vastas visões de/do mundo.

O texto se encerra com *c i n t i l a ç õ e s*, palavra muito utilizada no meio astronômico para caracterizar os brilhos de objetos luminosos dentro ou fora do campo terrestre, comumente relacionados à luminosidade distante de planetas e estrelas. Como no texto “acaso (por)”, em que “marcas marinhas” e “pássaros revoantes” ilustram as bordas do mar e do céu, as “cintilações” descrevem pontos de visão que se localizam no outro extremo das águas desenhadas nos versos anteriores, novamente avultando o alcance do texto literário. As cintilações, que são produzidas por astros, podem também advir das datas dos diários (“tal pequeno astro”, como citado na página 39), formando uma constelação de dias. O a(u)tor é obcecado pelas datas e explica, no *retrato desnatural*, o porquê de datar tudo que escreve:

anômalo: minha obsessão por datas vai além de um fetiche digamos temporal, pois consiste simplesmente na constatação de que tudo o que se escreve, ou mesmo em geral *se faz*, acontece num determinado instante, ganhando ou perdendo sentido no ato do surgimento. é para preservar esse valor do escrito no nascedouro que dato e rubrico praticamente tudo, caindo em desespero quando encontro pedaços de anotação sem data nem assinatura, anônimos, anacrônicas. o que acabei de enunciar é tanto mais paradoxal porque amo o anonimato e o anacronismo – também *meus* (NASCIMENTO, 2008, p. 197).³⁶

³⁵ A forma orbicular do oroboro lembra muito a de um ovo. Há um excerto do *retrato desnatural* em que se lê: “o óbvio (o ovo): sem exceção, todos os livros verdadeiramente lidos foram *reescritos* – do centro às margens” (NASCIMENTO, 2008, p. 146, grifos do autor). Há uma possível aproximação com “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, cuja literatura pensante está sempre a afluir na escrita de Evando Nascimento. O ovo assume múltiplos sentidos na narrativa clariciana, sendo uma das leituras possíveis a que trata da *criação* e do papel do autor. Com isso em mente, o trecho citado acima de Evando captura esse pensamento e ilustra, a partir do formato oval, circular, o movimento da serpente que engole sua cauda: uma representação clara do processo de *reescrita* e de *leitura*.

³⁶ A palavra “anômalo” diz respeito à estética da literatura evandiana, que não segue as regras; ao mesmo tempo, refere-se à desordem dos dias na subversão cronológica dos textos. Entretanto, “anômalo” também pode ser uma brincadeira com o “anônimo”, aspecto que se discute quanto às datas e à assinatura do autor.

Cada data dos diários conta uma história, guardando a memória do *instante* do registro e, também, o espectro do autor. As datas são como janelas na morada do diário; por elas, espiamos o “ato do surgimento”, instante-já que compõe a cena da escritura³⁷. No fragmento citado anteriormente, o a(u)tor compara a data à assinatura. De muitas maneiras, as datas, que vêm ao fim das páginas, atuam como os rabiscos de uma assinatura, marcam uma presença. Mesmo que essa presença, paradoxalmente, seja de uma ausência – de um tempo que já se dissipou, ou de um autor que já saiu de cena. No ensaio “A escrita de si”, Foucault discute a correspondência (outra forma de *etopoiética*) entre amigos. Esses, por meio da carta, encontram uma maneira de se tornarem “presentes” um para o outro. Na epístola, o escritor relata sobre os seus dias e “traz os sinais vivos do ausente” (FOUCAULT, 2006, p. 156). As datas ecoam o “valor do escrito no nascedouro” (NASCIMENTO, 2008, p. 197), um traço que fica arquivado na escrita.

funeral marítimo: amo o agora da ágora, a finitude dos espaços abertos. eu que temo ser enterrado vivo, tragado pela fantasia absoluta da claustrofobia. seria reviver no pior escuro de volta ao útero. prefiro virar cinza e ser lançado ao mar – o único verdadeiro jazigo para um vivente, cemitério marinho, espaço de navegar profundamente sem possível regresso nem nostalgia. no vasto oceano não há mais praia, só vagas, imensidades (NASCIMENTO, 2008, p. 167).

Além da obsessão declarada pelas datas, o a(u)tor também escreve sobre o seu amor pelo “agora da ágora”. Ágora é uma palavra grega que se traduz por “assembleia” ou “lugar de reunião”. Designa o encontro de pessoas no espaço público, que ali compartilhavam a vida política e cultural da sociedade; por essa razão, ágora é um símbolo para a democracia direta. Por extensão, o termo também pode ser lido como literatura, espaço de convívio e de trocas, onde vozes se reúnem e reafirmam a liberdade de expressão democrática.

Se entendemos “ágora” como “literatura”, podemos ler “o agora da ágora” como o instante gravado nos diários. Daí o paradoxo: “a finitude dos espaços abertos”. O diário (e a literatura) são os espaços abertos, novamente representados pelo mar (“o único verdadeiro jazigo para um vivente [...] espaço de navegar”); o agora, entretanto, é finito. O instante nos escapa (cinzas lançadas no mar), como o instante-já fugidio que Clarice descreve, sempre suplantado por *outro*, o agora está sempre se renovando; se liquefaz e evapora: “Como vês és-me impossível

³⁷ Em *Água viva*, Clarice faz sucessivas menções a um *instante-já*, que a inquieta. Logo no início, ela anuncia: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1980, p. 9). Em outro momento, ela escreve: “minha palavra estala no espaço do *dia*” (LIPECTOR, 1980, p. 17, grifo nosso), como as palavras de Evando estalam nos *diários*.

aprofundar e apossar-me da vida, ela é *aérea*” (LISPECTOR, 1980, p. 27, grifo da autora). O a(u)tor escreve sobre isso no texto “estações (em pó)”:

mas o que é “hoje” esta medida impossível do tempo que quando se aperta entrededos escorre, evapora? o que é “agora” este ponto no espaço que quando pronuncio deixou há muito de ser? e este instante instante, dividido de si, solvido como sólida i-materialidade?

- imerso no espaço o tempo é o que se desmancha no chão, na poltrona, no carro de garagem, na poeira de louça, no lodo de rodo, no resíduo de esporro. o espacitempo é só vestígios, quer dizer, outras senhas e sombras. (regina silveira é uma que sabe, uma que passa. nela é sempre noite, e tudo é noite, com ela é sempre dia, e tudo é dia. por ela é sempre noite e dia, e tudo é dia-e-noite. lição construtiva de coisas, ronda noturna, solumbra.) (NASCIMENTO, 2008, p. 88).

Evando evoca a artista multimídia Regina Silveira e seu trabalho com as sombras. A professora gaúcha ficou conhecida por suas inventivas esculturas, serigrafias e fotomontagens que, entre outras coisas, bebem da perspectiva duchampiana. A sua obra “Anamorfas” (1980) lida com objetos do cotidiano que são *dobrados* a partir de novos pontos de vista; já “Simulacros” (1984) é reconhecida pelo trabalho com as sombras, sob forte influência dadaísta e surrealista. O objetivo de Regina é criar sombras a partir de projeções; as silhuetas lançadas formam imagens fantasmáticas, sem origem, indicando uma ausência: o que os vultos imitam?

A natureza espectral das sombras é invocada no *retrato desnatural* para ilustrar a desmedida do dia-e-noite, esse espacitempo feito de cifras e códigos, “senhas e sombras”, que escorre pelos dedos diante de sua i-materialidade. O diário não seria, como se esperaria, a materialização das categorias “hoje” e “agora”. Mesmo ali, no espaço amorfo do diário, as noções de tempo se esvaem, dissipam a cada letra escrita, a cada palavra lida.

Ele pergunta “o que é ‘agora’ este ponto no espaço que quando pronuncio deixou há muito de ser?” (NASCIMENTO, 2008, p. 88). Não só o tempo se transforma a cada segundo em outro, mas aquele que escreve e assina também. O “eu” que assina o diário na segunda-feira não é o mesmo “eu” que subscreve na terça. O autor já é outro, entre os dias, e a personagem também já transmutou. O corpo do diário é atravessado por incessantes ondas; cada dia espalha uma ondulação, causando um efeito cascata. O movimento é multiplicador, consoante ao do escritor que se replica em outros. A voz-narradora de *Água viva* também vive essa inquietude:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto em um instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante (LISPECTOR, 1980, p. 77).

O desdobramento ininterrupto de instantes é o que a figura da narradora vive e pinta; é também o que se retrata nos diários desnaturais de Evando. As ondulações nos levam sempre pra frente, não há como detê-las. Por essa razão, Clarice escreve: “[...] a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro” (LISPECTOR, 1980, p. 13). Os diários são uma porta para o porvir, discutem algo a respeito da futuridade, seja das espécies, das sociedades, da existência.

A questão do “instante instante, dividido de si, solvido como sólida i-materialidade” (NASCIMENTO, 2008, p. 88) lembra determinado momento da conferência *Demorar: Maurice Blanchot*, proferida por Jacques Derrida em 1995 e publicada como ensaio em 96. A exposição analisa minuciosamente *O instante da minha morte*, uma breve narrativa de Blanchot sobre os momentos que antecedem a “morte” de um jovem pelas mãos dos nazistas – entre aspas pois, no conto, o jovem é salvo pelo acaso e o instante de sua morte cessa. Derrida pontua, em sua palestra, que a história guarda traços autobiográficos da história de um jovem Blanchot: a partir disso, elabora sobre os dissolutos limites entre a ficção e o testemunho³⁸, no meio dos quais *O instante da minha morte* demora.

A narrativa, publicada por Blanchot em 1994, resgata uma memória da Alemanha nazista de 1944. Cinquenta anos separam os instantes do fato e os da ficção. É esse entrelugar (desmedida do tempo) que provoca Derrida, num átimo da conferência. O pensador cita o trecho do conto em que o jovem enfrenta a iminência da morte e experimenta “[...] um sentimento de extraordinária leveza” (BLANCHOT, 2003, p. 13). Nesse momento, o narrador se intromete e diz “No seu lugar, não tentarei analisar esse sentimento” (BLANCHOT, 2003, p. 13). Há, no texto de Blanchot, uma confluência das identidades diferidas do autor, do narrador e do personagem; ao mesmo tempo, contudo, essas personalidades se distinguem. Sabemos que a narrativa é assinada pelo autor Maurice Blanchot e é notório que a história que transcorre é

³⁸ É importante sublinhar que o gênero do testemunho (ou “literatura de testemunho”) constrói-se a partir da manifestação de um evento traumático – de uma cena ou de uma sequência de ocorrências. Logo, o testemunho é uma espécie de texto memorialístico que muitas vezes narra o indizível, marcando no discurso as cicatrizes de lembranças traumáticas – tais como as de quem presenciou e/ou sobreviveu ao Holocausto, a governos totalitários ou a ditaduras militares (SELIGMANN-SILVA, 1998).

inspirada em um instante de sua vida. O que separa, então, o instante da morte do jovem e o instante da escrita do autor? Seriam eles, jovem e autor, as mesmas pessoas, os mesmos eus?

Derrida sublinha:

A assinatura do narrador é então datada. É ela a diferença ao mesmo tempo nula e intransponível, real e fictícia, atual e virtual, entre o que diz “eu” e o “eu” do jovem homem de quem ele fala e que é ele mesmo, de quem ele guarda determinada memória [...] Aquele que diz e assina embaixo “eu”, nesta data, agora, não pode substituir o outro, ele não pode então se substituir a si próprio, quer dizer, o jovem homem que ele foi. Ele não pode mais substituí-lo, substituir a si mesmo, condição, portanto, prescrita a todo testemunho formal e não fictício. Ele não pode mais reviver o que foi vivido (DERRIDA, 2015, p. 74-75).

Quando o narrador-testemunha diz que não tentará, no *lugar* do jovem, analisar o sentimento que o atravessou, é porque ele não é mais o jovem de 1944 que anteviveu o instante da morte. Em 1994, ele é o narrador. Entre os dois, mora o nome de Maurice Blanchot. Ao tentar “reviver o que foi vivido”, a partir da narrativa-memória, da *arquiescrita*, fato e ficção se entrelaçam e a vida não é tão somente revivida, mas reinventada: o “eu” que testemunha, em 94, a partir da narração, não pode substituir o “eu” sobrevivente de 44. Eles serão sempre outros, marcados pelas ondulações do tempo.

Em *O instante da minha morte* há outro indício desse tempo que escorre entrededos: “O tenente tartamudeou numa linguagem estranha e, colocando diante do nariz do homem *já menos jovem (envelhece-se depressa)* [...] gritou com clareza: ‘Eis o que vos espera’” (BLANCHOT, 2013, p. 11, grifo nosso). Entre o início da narrativa e este instante, o homem já se tornou menos jovem, já era um outro. O “hoje” e o “agora”, medidas impossíveis e aleivasas, são sombras oblíquas, projetadas, sem fonte. Não há como agarrá-las ou guardá-las. O instante em que o jato da escrita tocou as páginas do diário pela primeira vez perdeu-se; substituiu-se pelo momento da reescrita que, por sua vez, foi suplementado pelas leituras que se sucedem, uma vez aberto o livro.

As datas inscritas nos textos de Evando estabelecem o teor de diário. São, também, assinaturas particulares, do autor e do narrador, que evocam a perspectiva da *différance*. Lembram a fala de Derrida citada anteriormente:

A assinatura do narrador é então datada. É ela a diferença ao mesmo tempo nula e intransponível, real e fictícia, atual e virtual, entre o que diz “eu” e o “eu” do jovem

homem de quem ele fala e que é ele mesmo, de quem ele guarda determinada memória (BLANCHOT, 2015, p. 74-75).

O diário de Evando Nascimento, aporte de memórias, é traçado por datas que são, duplamente, insígnias da realidade e marcas da ficção. Encriptam o ato de escrita e o gesto autobiográfico, mas também performam um instante que não é mais aquele, pois a verdade foi reinventada na mesma medida em que o “eu” que se assinou nas datas foi transvertido, feito em outros/outras.

O pesquisador Benedito Nunes discute esse traço em *O tempo na narrativa* à luz do romance *O emprego do tempo* (1956), de Michel Butor, que se desdobra sob a forma de um diário íntimo. Nunes afirma que há a convergência de dois tempos na narrativa de Butor: o tempo da *história* e o tempo do *discurso*; ou seja, o tempo sobre o qual se escreve (história narrada) e o tempo do instante em que se escreve (ato de narrar). Isso cria um descompasso, conforme análise de Nunes:

Distribuídos ao longo de cinco meses, os registros nesse diário, sempre atrasados cronologicamente pela necessidade de recuperação do passado, que vai alterando o presente, configura, como ficção, o descompasso entre o tempo do discurso escrito e os dos vários acontecimentos a interligar nos limites de cada mês. A distância insuperável entre a *história narrada* e o *ato de narrar*, a discordância entre a temporalidade do narrador e o das ações de que o narrador pretende ser o ‘amanuense’ (NUNES, 1995, p. 71).

Os diários se escrevem na intersecção dos tempos. São um cruzamento entre a memória e o instante-já, uma confluência do passado no presente (e vice-versa). Esse aspecto da narrativa ressalta a natureza indecível da escrita, que performa: encena um “agora” que já não é mais e revive/reinventa um passado que se lê sob novas inscrições e disfarces.

Ao (d)escrever o diário, conforme o excerto citado na página 38, o a(u)tor conta: “digo as maiores verdades como disfarce de segredos inconfessáveis” (NASCIMENTO, 2008, p. 159). Os termos “verdades”, “disfarce”, “segredos” e “inconfessáveis” convergem no campo da autobiografia – que, por sua vez, de acordo com Derrida, “se passa entre ficção e verdade” (DERRIDA, 2015, p. 24). Nesse espaço volátil onde a autobiografia se demora, verdades são narradas e segredos testemunhados a partir de um ato performático: sob disfarce. É uma encenação que se dá desde a escrita em primeira pessoa, elemento singular que evoca uma pluralidade de pulsões. No *retrato desnatural*, na abertura do primeiro capítulo, o autor diz:

pois se tornou
imperativamente necessário
escrever na primeira pessoa, mas
sem ingenuidades, com todos os disfarces

o a(u)tor
(NASCIMENTO, 2008, p. 11).

É imperativa, nos diários, a inscrição do narrador em primeira pessoa: o eu que confessa os segredos. No entanto, o relato é permeado por fingimento e simulação, desconectado de um ideal de veracidade. Derrida pontuou, em sua conferência, que o testemunho é “sempre uma questão relacionada à mentira e à verdade” (DERRIDA, 2015, p. 24), “está em parte sempre ligado à *possibilidade* ao menos de ficção, do perjúrio e da mentira (DERRIDA, 2015, p. 36, grifo do autor). O testemunho deixa-se assombrar pela possibilidade literária, pela capacidade de transbordamento, de gozo, o que não o esvazia de seu compromisso com a realidade ou com a História, de sua instância como “prova”. Ele é duplo, abre-se para existir além do campo de evidências científicas, uma vez que se constrói a partir de pulsões – da lembrança e da narração: campo fecundo em que a ficção se emaranha. O a(u)tor elabora sobre as dobras do diário no texto “metrô (reclame)”:

antídoto: para ser realmente *diário*, é preciso que não se torne mero registro de sentimentos e casos, escrita expressivista, aborrecida. a diferença seria, entre outras coisas, que esta última pode virar obrigação emocional, confessional obsessivo, enquanto o primeiro *urge*, inescapável e aberrante. já disse, é tudo verdade, mesmo ou sobretudo o que invento... só a ficção está de fato apta a prestar contas do real (NASCIMENTO, 2008, p. 184).

A aproximação do diário com o testemunho não quer dizer, *exatamente*, que os textos de Evando Nascimento são testemunhais, até porque a proposta evandiana é não se assumir como nenhum outro gênero que não seja o diário, “gênero dos gêneros”. Contudo, o diário também se deixa assombrar, tal qual o testemunho. Há rastros de “verdades” e “segredos” por toda a ficção de Evando Nascimento: o autor está lá. Ele não está abscondido, mas também não está só, daí o *antídoto* contra a egologia de um confessional obsessivo: “a tendência do eu é se tornar O sujeito-objeto, tratorizando em torno” (NASCIMENTO, 2008, p. 87). O diário *urge* com sua natureza inventiva e opera a partir de várias vozes.

Em “A vida dos homens infames”, Foucault tem algo a dizer sobre o aspecto confessional e *confidencial* da escrita. O filósofo faz uma análise temporal da literatura, localizando, no século XVII, o surgimento da *fábula*: “Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real” (FOUCAULT, 2003, p. 220). A partir daí, inaugura-se, segundo o pensador, uma nova ordem no discurso literário: a de buscar (e expor) o que é silenciado, proibido. Esse movimento, de “desalojar a parte mais noturna e mais cotidiana da existência” (FOUCAULT, 2003, p. 221), determina as novas tendências literárias.

Foucault considera a literatura “política” e denomina-a uma “ética discursiva”; ele aponta que um dos deveres da literatura, naquele momento da história, era o “de dizer os mais comuns dos segredos” (FOUCAULT, 2003, p. 221), o que por sua vez estabelece uma relação dupla da literatura com a verdade e com o poder. É nesse ponto que ela se diferencia da *fábula* e se torna *ficção*. Se a *fábula* existe numa indecisão entre verdadeiro e falso, “a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artístico, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais” (FOUCAULT, 2003, p. 221). A prática de escrita de Evando Nascimento se dá nesse lugar de “não-verdade”, um *double bind* no qual os diários expressam uma arte, um fingimento – sem, com isso, abrir mão do real, dos vestígios de verdade.

Em *Água viva* fala-se sobre essa condição da literatura: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim” (LISPECTOR, 1980, p. 20-21).

A literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta (FOUCAULT, 2003, p. 221).

O cotidiano se impõe no discurso literário e, em resposta, a literatura transgredir o cotidiano. Está aí o pensamento da desconstrução, do gozo. Ao desvelar os segredos e expressar o inconfessável, a literatura se põe fora da lei (instituição estranha): lugar da fala, da liberdade, da resistência. “Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da ‘infâmia’: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o

descarado” (FOUCAULT, 2003, p. 221). É nesse ponto, do trans/bordamento, que a escrita ficcional borra os limites entre o privado e o público, que ela rompe as barreiras que cotidianamente se instalam entre o *eu* e os *outros*. E é nesse pensamento que a literatura de Evando Nascimento se insere.

Os rumores do sujeito que escreve se propagam a partir da afluência de personalidades múltiplas no herbário-diário, local de produção e conservação de vidas (não só humanas ou animais, mas também vegetais: as plantas são muito caras a Evando³⁹). Somos remetidos, novamente, ao texto do a(u)tor sobre o diário, citado na página 38, em que ele diz: “exerço, pois, uma função de auto-observação do entorno” (NASCIMENTO, 2008, p. 159). Por meio do recurso ao diário, o artífice congrega instantâneos da vida cotidiana, testemunhando o mundo ao seu redor. Ele faz isso, contudo, sem perder de vista a si mesmo: o eu que observa faz parte da paisagem fotografada. O fragmento aponta para outro pedaço do *retrato desnatural*, chamado “cacos (vadios)”, assinado e datado de 28 de abril de 2005:

cada vez prefiro vidros a espelhos. vidros são superfícies de contato, lentes sem retenção, a uma certa luz reflexa neles me vejo mirando o entorno. através de suas *branas* me instalo em incontáveis dimensões. branas vêm de membrana e seriam faixas multidimensionais, que explicam por antecipação *quase* tudo de que o saber físico não consegue dar conta.

vidros são páginas sem data, rompem contratos calendários balançam metros outras medidas – viram respiradouros, casas vivas máquinas orgânicas jugulares abertas. detêm a natureza fluida das aparições: em toda parte e em lugar algum, sorte de mar-sertão [...] (NASCIMENTO, 2008, p. 96, grifos do autor).

O *modus operandi* do diário, de “auto-observação do entorno”, esbarra na perspectiva proporcionada pelo reflexo do vidro: “neles me vejo mirando o entorno”. Através do vidro, o sujeito não apenas se vê ou tão somente enxerga o espaço ao seu redor; no duplo movimento, o observador se contempla enquanto espectador (espectral): o autor é uma personagem. O vocábulo “entorno”, que comparece nas duas passagens, alude ao verbo *entornar*: o gozo do eu que trans/borda, gerando versões de si e dos outros com os quais ele se conecta no dia a dia.

³⁹ As plantas (bem como a paisagem e o universo vegetal) são personagens recorrentes no cosmo ficcional de Evando Nascimento e também nos seus ensaios crítico-teóricos. Na sua tese que virou livro, *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, a primeira parte se chama “Humanos, animais, plantas & coisas” – Evando debruça-se sobre o inumano na escrita clariciana, o que inclui exames sobre a presença das plantas nas histórias de Clarice, ao lado dos bichos e outros seres vivos. Recentemente, Evando tem se aprofundado em seus estudos sobre as plantas e em julho de 2018 palestrou no ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras, momento no qual ele proferiu a palestra “Uma literatura pensante: Pessoa, Clarice e as plantas”. O diálogo animal e vegetal com Clarice repercute no fazer ficcional do autor e será explorado de perto no próximo capítulo.

Os vidros, “páginas sem data” que “rompem contratos”, simbolizam o espaço de liberdade do diário (e da literatura), superfícies nas quais o sujeito se mescla ao seu entorno, proporcionando um campo de prática da diferença, da alteridade. Os textos de um diário são como frações do vidro, estilhaços ou cacos, retendo reflexos partidos, aparições, respirações. Isso nos traz de volta, por sua vez, à metáfora do aquário. Se a água e o vidro são tropos para aspectos da escrita e da literatura, como já demonstrado, o aquário, reservatório de *vidro* que retém *água*, seria a metáfora por excelência. O olhar através do vidro e da água é duplo: ao mesmo tempo em que a água e o vidro são capazes de refletir a imagem (distorcida) de quem olha, são também capazes de mostrar o que está do outro lado, uma vez que se compõem de matéria transparente.

O aquário é uma cena de interação, de *intertroca*, que forma um jogo de imagens em confluência. O conteúdo do aquário mescla-se ao reflexo no vidro, que por sua vez confunde-se com a paisagem ao redor. Há várias dimensões atuando num mesmo campo de visão. Por isso, podemos dizer que o aquário cria um efeito *redimensionador*, lembrando um dos pensamentos de Evando: “[...] Se a experiência que a literatura proporciona pode parecer a coisa mais interessante no mundo, mais interessante mesmo do que o próprio mundo, talvez seja porque permita redimensionar nossa experiência de mundo [...]” (NASCIMENTO, 1999, p. 274). Pelo aquário-diário, podemos *transver*.

Nos *Cantos do mundo*, segundo livro de Evando Nascimento, um peixe ilustrando a capa, há um conto chamado “Vida de aquário”. O texto foi livremente inspirado no quadro “O Gato com Peixes Vermelhos”, de Henri Matisse, em que um gato “brinca” com habitantes de um aquário. O microconto é narrado por uma *coisa*: “Não tenho braços nem pernas, somente corpo bojudo e grande boca, com a qual todos aqui de certo modo também respiram” (NASCIMENTO, 2011, p. 21). Conforme essa coisa pensa a sua existência e seus arredores, a escrita desenha uma personagem-aquário que narra sua experiência como morada: “Durante muito tempo, foram quatro casais com filhotes, de espécies e tamanhos diferentes, dando colorido particular *a minha íntima vida, devassada pelo olhar alheio*” (NASCIMENTO, 2011, p. 21, grifos nossos). No aquário, como nos diários, há a intimidade de uma vida invadida pelos olhares dos outros.

Em seu monólogo, o aquário reflete sobre os aspectos físicos de sua composição vítrea, por meio da qual se permite especular dimensões do real:

A pele é de cristal levemente azulado, por vezes cinza, a depender da luz incidente. Em dias de muita claridade, quase me confundo com a brancura das cortinas ou o verde do jardim, vidraça sobre vidraça. *Posso ser visto como olho reversivo, permitindo contemplar o conteúdo e igualmente mirar o entorno.* Em algum momento da jornada, um residente da casa sempre perscruta (NASCIMENTO, 2011, p. 21, grifos nossos)

Os traços do aquário permitem a passagem de luzes e imagens que transfiguram seu colorido, sua composição. O aquário *quase* se confunde com o cenário, por absorver em si as peculiaridades da paisagem que o cerca, mesclando as dimensões das duas moradas – aquário e casa – para o perscrutamento de outrem. Esse jogo de cena é também a *mise-en-scène* do diário, dentro do qual incidem cintilações e multicolores do *eu* que assina e do infinito ao seu redor: as vidas que circundam e atravessam a assinatura, os multihorizontes que redimensionam o rabisco.

A “vidraça sobre vidraça”, citada pelo aquário, possivelmente faz menção ao vidro das janelas ou portas de casa, por onde avistamos o lado de fora *através* do aquário. O olhar que atravessa o vidro e a água do aquário para depois cruzar a vidraça que dá para o jardim redobra o alcance da visão (*mundivisões*), que trans/borda: vai além da morada, do espaço íntimo, da vida guardada; ao borrar as fronteiras por meio das membranas dos vidros, espalham-se faixas multidimensionais. É o movimento que o diário mimetiza como espaço privado e partilhado, do eu e de seus outros.

Nunca me deram nome, desconfio por quê. Observo tudo em volta, trago comigo a memória do lar, as disputas e as reconciliações, as incertezas e os êxitos, as frustrações, os desejos, a normalidade, em suma (aprendo muito com esses dessemelhantes, entre paredes) [...] Se tivesse um nome, poderia adquirir linguagem e quem sabe vir a falar, como nas fábulas que tantas vezes ouvi. Seria o começo da liberdade, mas para eles o risco é alto, sou transparente arquivo (NASCIMENTO, 2011, p. 22-23).

O aquário é sem nome. Não recebeu um, como provavelmente receberam os seus habitantes-peixes, o gato que tenta devorar os pequenos vertebrados e a família que a todo momento interage a partir dos nomes dados por seus ascendentes. O aquário é *coisa*, inumana, inerte, sem linguagem: “agora descanso da vida imóvel que levo, em sono desperto, estado de vivo-morto” (NASCIMENTO, 2011, p. 22). Por lhe faltar a palavra, guarda em si segredos do que observa no cotidiano familiar (“sou transparente arquivo”). A linguagem literária é a chave de sua

liberdade; por meio dela, o aquário se emancipa de sua mudez, transfigura-se em diário. Como uma caderneta azul-transparente, traz consigo “a memória [...], as disputas e as reconciliações, as incertezas e os êxitos, as frustrações, os desejos, a normalidade”, registros da vida.

Em seus registros diários, o aquário diz, sobre a família do lar em que habita: “aprendo muito com esses dessemelhantes” (NASCIMENTO, 2011, p. 22). As experiências de fora infiltram-se, pelo vidro, e confluem nas águas. O sonho do aquário, contudo, é o desventramento dessas experiências: que suas águas possam trans/bordar mar adentro, mundo afora.

Sonho com grandes viagens evasões sem companhia de família num percurso todo meu pelas vias aquosas da terra... estudei catálogos marítimos úmidos roteiros mapas balneários oceanos deltas bacias enseadas baías cascatas uades veredas doces e salgadas para beber de muitas águas... (Sou, ao mesmo tempo, o carcereiro e o prisioneiro infelizmente.) Escapar quase uma arte do outro lado da líquida tela sei exatamente o quero – o ímpeto vão o mundo largo:

Onde esconderam a chave dos mares?
(NASCIMENTO, 2011, p. 23, grifos do autor).

O desejo do aquário, em suma, é que suas águas se entornem em outras, que ele possa beber de outras águas e que bebem das suas. Essa *intertroca*, confluência de experiências, está no cerne da instituição da literatura. Haverá sempre uma falta, para o aquário, uma lacuna a ser suprida, se a sua existência se mantiver aprisionada por seu corpo. A suplementação ocorre quando o líquido verte. O gozo do diário efetiva-se quando circunflui pelo mundo a partir do ato de leitura. Sem os leitores, o diário seria como o aquário, imóvel, em “eterna iminência” (NASCIMENTO, 2011, p. 22), aguardando uma abertura. Clarice escreve, em *Água viva*: “Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1980, p. 37).

Quando Benedito Nunes discute os jogos do tempo na narrativa, ele aponta que, além da temporalidade que se faz entre a *história narrada* e o *ato de narrar*, há um terceiro tempo: “a distância temporal que separa o narrador do leitor” (NUNES, 1995, p. 71). Nunes traz à baila *O doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, romance que conta a história de um compositor alemão, narrada pelo amigo do músico, dois anos depois de sua morte. O amigo-narrador, em determinado momento, dirige-se ao futuro leitor: “Há nisso um cruzamento de épocas muito singular, [...] quando o leitor quiser acolher o meu relato, que se liga, por isso, a um registro em três tempos: o seu próprio, o do cronista e o tempo histórico” (MANN *apud* NUNES, 1995, p. 71).

Esse entroncamento dos três tempos faz Nunes ser remetido ao *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, cuja narrativa, na forma do relato oral de Riobaldo, é ouvida por um senhor anônimo. O instante de que é feita a recepção da história narrada representa um tempo de suma importância, porque “só através do *ato de leitura* se consuma a reatualização da narrativa e, conseqüentemente também, a incorporação do jogo com o tempo no texto à temporalidade própria do leitor” (NUNES, 1995, p. 72). Para o pesquisador, há um tempo histórico real e cultural que condiciona a recepção. O leitor faz a sua interpretação a partir do *seu* repertório – tanto o coletivo, de sua realidade histórico-social, quanto o individual, das cenas de sua existência particular. Todos esses tempos se conjugam na escritura e são pensados por Evando nas sequências dos diários.

*no fundo, verdadeiro ou falso,
assinar é que é a coisa.*

*e quem assina mesmo
é você, prezado(a) leitor(a),
“eu” só declino...*

o a(u)tor
(NASCIMENTO, 2008, p. 143, grifos do autor).

O leitor *contra-assina*. A partir da leitura do texto, com o qual o leitor *interatua*, interpretam-se cenas não roteirizadas. Cada indivíduo, em contato com o aquário-diário, fortuitamente lança sua própria imagem à tela líquida e transparente, que por sua vez lhe devolve um retrato reconfigurado, redimensionado, a partir do qual ele pode *repensar*, *reconstruir*, *reinventar*. Costuram-se novos filamentos no texto diante das experiências individuais múltiplas que o leitor, a partir das águas que já bebeu, tem a devolver. Alude a um pensamento de Maurice Blanchot, do ensaio “A literatura e o direito à morte”:

O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é *diferente* daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e *esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente* [...] Para ele, a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros [...] Como vimos, ele [o escritor] só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades [...] o escritor aceita suprimir-se ele próprio: na obra somente conta aquele que a lê. O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele (BLANCHOT, 2011, p. 316-317, grifos nossos).

O leitor é “substância viva” que interatua com o texto e contracena com o autor. O leitor é autor, *também* cria, produz sentidos, reescreve, contra-assina. O a(u)tor, o “eu” que nos escapa do texto, “só declina”. O verbo declinar oferece inúmeras possibilidades de leitura. Inicialmente, parece traduzir a “saída de cena” do autor, que se afasta do texto e permite que o leitor tome conta do espaço. Por outro lado, “declinar” também é enunciar ou flexionar palavras, tarefa do autor ao longo de todo o processo de escritura, podendo ainda ser um aceno ao exercício de reescritura. Afinal, declinar também é mudar a direção, desviar. O desvio nos remete à potência da linguagem escrita de reinventar-se, subverter a sua ordem natural: *transverter*, em suma.

Por último, *talvez*, declinar é também mudar de personalidade, trocar de posição, assumir outras máscaras: ato que o autor/ator executa nos quadros de seus textos, permitindo a abertura a outros rostos, outras vozes, outras vidas. Retomaremos esse pensamento na segunda porta deste trabalho, momento no qual a metáfora do teatro, uma constante em todo o *retrato desnatural*, abrirá caminho para uma análise dos discursos performáticos (e de como perturbá-los).

2.2 NAS DOBRAS DO TEMPO, NA TRAVESSIA DOS ESPAÇOS

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me aguardando na casa velha por dias inteiros, era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários [...].
(*Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar)

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?
(*Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa)

Vimos que os diários dizem algo acerca do tempo e do espaço. Primeiramente, pela relação íntima que o gênero estabelece com a data. Ao passo que o diário parece guiado pela medida do tempo, a desordem das inscrições de Evando Nascimento cria um *mélange*, uma mistura de fragmentos sem início ou fim (daí não haver letras maiúsculas) e sem o peso do calendário; as datas, como assinaturas, deixam manchas nas páginas de um *tempo* e um *agora* que se desintegram a partir dos atos de escrita e leitura. Quanto ao espaço, o diário retrata, de maneira *desnatural*, os arredores e o cotidiano: o mundo, a paisagem, os inumanos e os humanos que

coexistem em constante intertroca. Por isso, é um espaço de alteridade que permite o encontro das *coisas*.

As duas ideias, a de tempo *e* a de espaço, fundam o pensamento da *différance*. Como indicado anteriormente, a palavra é uma rasura de Jacques Derrida sobre o vocábulo francês “différence”, grafando um “a” no lugar do “e”, numa distinção que mantém a pronúncia inalterada, detectável apenas pela escrita. Trata-se de um exemplo claro de *arquiescrita*: a *différance* viola a oposição entre fala/escrita, bem como a hierarquização da primeira sobre a segunda; além disso, retém, no signo, o traço de um pensamento.

Em *Derrida e a literatura*, Evando Nascimento resgata a conferência “A *différance*” (1968), do pensador franco-argelino, e elabora uma exegese da *différance*. O neologismo seria uma reaproximação a *différant*, particípio presente de *différer* (diferir). A raiz latina do verbo, *differre*, produz dois sentidos: o primeiro recupera a ideia do tempo, “[...] significando demorar, dilatar, adiar, prorrogar, delongar, procrastinar. Derrida dá a todo esse semema o nome correlativo de temporisation, palavra que vem do verbo temporiser. ‘Diferir’ e ‘temporizar’ seriam os equivalentes em português” (NASCIMENTO, 2015b, p. 156, grifo do autor).

O segundo sentido de *différer*, por sua vez, está em “[...] ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante; distinguir-se, diferenciar-se [...]” (NASCIMENTO, 2015b, p. 157). A instituição dos diferentes, para Derrida, dá-se por meio de um *espaçamento*, uma lacuna ou uma distância necessária entre as coisas; é a partir desse vão que a diferença é forjada: “um diferente só encontra sua ‘plenitude’ através da relação com outros diferentes que com ele *fazem sistema*” (NASCIMENTO, 2015b, p. 157, grifos do autor).

Na *différance* articulam-se os dois movimentos: de *temporização* e de *espaçamento*; juntos, traduzem o exercício de deslocar e de transverter: ser outro/outra, atravessando o espacitempo e tramando identidades. No entanto, não se trata de identidades opositivas, inseridas numa tendência logocêntrica. A *différance*, que desde a sua arquitetura como signo subverte o binarismo, busca produzir novas possibilidades e feições – importa, pois, insurgir contra os princípios de dualidade opostos e binários, reproduzidos no modo de pensar a sociedade e as relações humanas, como *corpo* e *alma*; *natureza* e *cultura*; *homem* e *mulher*; *hetero* e *homo*; pólos que acabam por subordinar um elemento ao outro:

A *différance* é um desses nomes, indecíveis, para *pensar* um outro não mais oponível ao mesmo, e muito menos ao idêntico. Essa função identificatória seria sobredeterminada pela *différance* como espaçamento, pois ter uma identidade é ser diferente, sempre na perspectiva do outro, mas sem oposição simples. O *écart* (intervalo, afastamento) entre o mesmo e o outro é que produz a identidade como efeito de *diferença significativa* (NASCIMENTO, 2015b, p. 159-160, grifos do autor).

O *écart*, traduzido por Evando como “afastamento” e “intervalo”, diz respeito ao gesto duplo da *différance* como produção das diferenças a partir do distanciamento espacial e temporal. Derrida afirma que o *écart* provoca a multiplicação de identidades no espaço e no tempo, o que significa que toda identidade é fundada numa diferença. Rechaça a ideia de identidades opositivas, bem como de identidades originárias que engendram cópias. Cada identidade constitui-se por traços que a diferenciam em relação a um outro: é, por isso, um *afastamento* que permite *singularizar* cada história, cada pele e cada voz dentro de uma *pluralidade*. Os traços singulares de uma identidade são reconhecíveis a partir de um olhar à diversidade, de dentro da multidão.

O conjunto de múltiplas identidades, contudo, nunca deve ser lido como um “todo”. As peças individuais não se encaixam perfeitamente e somam uma totalidade. A *différance* urge contra a ideia de totalidade, de que “todos são iguais”. A perspectiva de uma igualdade – que aparece, inclusive, na Constituição Federal Brasileira de 1988 – pode, ao invés de provocar ações de equidade social, promover um *modelo* de identidade, um padrão que deveria gerar cópias, “sem distinção de qualquer natureza” (BRASIL, 1988). O filósofo Theodor Adorno fala sobre isso num aforismo do seu livro *Minima moralia*, chamado “Mélange”:

O argumento habitual da tolerância, de que todos os homens e todas as raças são iguais, é um bumerangue [...] de pouco serviria querer proclamar como ideal a igualdade de tudo o que tem rosto humano, em vez de a supor como um facto [...] Considera ela [a sociedade] as diferenças reais ou imaginárias como estigmas que testemunham que as coisas ainda não se levaram demasiado longe; *que há algo subtraído à maquinaria, algo não inteiramente determinado pela totalidade*. A técnica do campo de concentração acaba por fazer dos prisioneiros os seus guardas, dos assassinados os assassinos. A diferença racial leva-se ao absoluto a fim de absolutamente se poder eliminar, o que aconteceria quando já nada restasse de diferente. *Uma sociedade emancipada não seria, todavia, um estado uniforme, mas a realização do geral na conciliação das diferenças*. A política, que tal tomasse a sério, nem sequer deveria, por isso, propagar a igualdade abstracta dos homens como ideia. Deveria antes assinalar a má igualdade hoje existente, a identidade dos interessados em filmes e em armas, mas concebendo a melhor situação como aquela em que sem angústia se possa ser diferente. Se ao negro se certifica que ele é exactamente igual ao branco, quando não é, comete-se já contra ele, de forma larvada, uma nova injustiça. É amistosamente humilhado mediante uma norma atrás da qual necessariamente

sobreviverá sob a pressão do sistema, e cujo cumprimento seria, além disso, de mérito duvidoso (ADORNO, 2001a, p. 92-93, grifos nossos).

Adorno provoca uma reflexão sobre a barbárie de regimes totalitários que perpetuam a violência a partir de um ideal de “pureza racial”; propagam o que o pensador chama de “igualdade abstrata” com vistas a um estado uniforme. A homogeneidade e o automatismo que um governo fascista busca estão ancorados no “pensamento único” ou no “não-pensamento”, mantendo a maquinaria em ordem. O totalitarismo, por isso, pretende um apagamento das diferenças, de forma que só as identidades “previstas” sejam consideradas dignas. Logo, o pensamento da diferença em Derrida propõe que se pense a humanidade não como um bloco inteiriço, mas em pedaços: peças que conciliam suas diferenças.

Cada identidade institui-se, também, a partir de um tempo *passado*, e lança-se num tempo *por vir*, logo diferida pelos *intervalos* que a precedem e a sucedem: “O movimento temporalizante da *différance* traz a impossibilidade de uma identificação a um presente simples, sem relação com um traço do passado ou com um traço de futuro” (NASCIMENTO, 2015b, p. 160). O *instante-já* de Clarice e as datas de Evando, que tentam capturar o *agora*, são, por isso, permeados por forças de outros momentos. A identidade é demudada pelas pulsões distintas do antes e do depois, como acontece com a narradora de *Água viva*: “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (LISPECTOR, 1980, p. 22).

O pensamento da *différance* acontece na concomitância; corresponde a pensar um *ser* ou uma *coisa* como híbridos, atravessados por um conjunto de traços e rastros. Um exemplo dessa *coisa* pulsante é a literatura, que reúne os tempos heterogêneos num espaço que, por sua vez, oferece um *meio* para se pensarem as diferenças e produzir identidades. O *espacitempo* da literatura é, por essa razão, um terreno fértil a partir do qual se pode criar, respirar, pensar, transformar. Em consonância com o pensamento da narradora de *Água viva*, que afirma “A palavra é a minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1980, p. 10), a escrita é um mecanismo que dobra o tempo e o espaço, desfazendo a ordem e inventando novas formas de expressão e de existência.

Há diversos textos de Evando Nascimento que pensam sobre os atos de criação. O já citado “diários (o inciado)” fala de uma força que precede a criação: “o caos antes da criação / o 0 no vazio de todo fim” (NASCIMENTO, 2008, p. 68, grifos do autor). O autor desenvolve essa

tese em “Sopro”, um dos contos dos *Cantos do mundo*. O texto é um desabafo de um narrador que se autodenomina “Eu”. Ele se identifica como a força criadora do universo e de todas as formas vivas. É um rancoroso testemunho de uma entidade divina que se viu traída pelo Homem e que o amaldiçoa por isso. Nesse desafogo, o narrador conta um pouquinho dos primórdios e de quando tudo começou. Ele diz, “Pouco mudou desde que tudo principiou – quando mesmo, não faço a ideia. Sei que, um dia, Eu já existia” (NASCIMENTO, 2011, p. 69). A noção de tempo, inicialmente, escapa ao narrador-criador, que respira e pulsa num momento em que nada havia, “nem mesmo o Tempo tinha a consistência de agora, sua enorme duração. Tudo era etéreo” (NASCIMENTO, 2001, p. 70). Ele então descobre sua potência criadora.

Não lembro se por acidente, inspiração ou íntimo desejo, tracei a linha do tempo real. E vi que isso era bom. Passei então grande intervalo a brincar com ele, a jogar com suas divisões e imprevisibilidades, bonanças, calmarias, tempestades. Enquanto isso, nasceu o espaço. Nenhum dos dois, tempo ou espaço, teve finalidade outra senão me divertir [...] Eram dimensões em que pela primeira vez podia me estender sem estar restrito ao imaginário círculo onde habitava (NASCIMENTO, 2011, p. 70).

A partir da linha tracejada do tempo, com a qual o criador passa a brincar, nasce o espaço. Juntos, tempo e espaço criam as dimensões pelas quais o Eu consegue transbordar os limites imaginários que antes o retinham. O *espacitempo*, portanto, é um *meio* de ir além, fonte de libertação da força criadora que confessa: “Brincar de espacitempo era meu esporte favorito” (NASCIMENTO, 2011, p. 71). O Eu então começa a tomar gosto pela invenção: arquiteta o Universo, forma a Terra, engendra bichos, plantas e, por fim, produz o homem: “Ainda hoje me espanto com o deslize: por que planejar uma réplica que acabaria me desafiando?” (NASCIMENTO, 2011, p. 72).

O homem é feito à imagem da divindade; a mulher, uma cópia fiel com “especificidades anatômicas” (NASCIMENTO, 2011, p. 72). Para o narrador, esse duplo engendramento criou uma fenda na ordem das coisas: “O que difere fere, ameaça. As coisas começaram a sair do controle ao dar vez a um ser capaz de atraiçoar” (NASCIMENTO, 2011, p. 72). O primeiro homem surge como uma imitação do Criador; a mulher, que vem de um *pedaço* desse homem, constitui-se num corpo *diferente*. Mulher que, induzida ao erro pela serpente, comete um ato proibido. Pode-se dizer que, a partir do corpo da mulher, de suas especificidades *anatômicas*, há uma cisão, um *écart* que, daí em diante, forja novas identidades:

O vil animal [a serpente] lhes deu o fogo da sabedoria e o fôlego da provisória existência, para sempre. Passaram a *divisar* o que antes não viam, e o mundo brotou em letras, formas, substâncias, cores, potências. Enfim o Universo pôde ser pensado, matéria e antimatéria foram pesadas, malgrado meu desgosto (NASCIMENTO, 2011, p. 72-73, grifo nosso).

O ato de transgressão da mulher lhe tira de um círculo imaginário, similar ao que o Criador habitava antes do *espacitempo*: nesse transbordamento, a mulher e o homem ganham a potência do pensamento e da sabedoria, num eterno gozo. O narrador conta que os seres pensantes começam, com isso, a “divisar”; ou seja, enxergar, *distinguir*, num movimento análogo ao da *différance* – desse gesto *criativo e pensante* brotam “letras, formas, substâncias, cores, potências” (NASCIMENTO, 2011, p. 73).

Derrida escreveu que “A desconstrução talvez tenha como efeito, senão como missão, liberar gozo *proibido*” (DERRIDA, 2014, p. 84-85, grifo nosso). A mulher surge em cena por meio de consequentes *rompimentos*: primeiro, ela interdita a imitação – em lugar de uma duplicação exata, ela se faz *outra*, marcada; segundo, a marca anatômica aparece como representação física de uma violação, um rasgo no corpo; terceiro, a mulher rompe as regras, ao comer do fruto *proibido*. Em resposta, ela mesma torna-se frutífera, conhece a maternidade. O ato de criação-mor, de mãe, reinventa o gesto do Criador. Não mais a partir da imitação pura, mas da diferença, engendrando identidades. A mulher oferece a desconstrução efetiva de que Derrida fala: ela libera gozo proibido.

Podemos estender a leitura sobre os *rompimentos* e estabelecer uma conexão com o pensamento de Derrida em torno do *hymen*, palavra que é mantida em francês para assegurar os sentidos duplos que nela se arquivam. O *hymen* é o indecível. Em um primeiro nível de leitura, a ambivalência é articulada diante dos significados de *hymen* em sua língua natural: refere-se, ao mesmo tempo, ao enlace matrimonial (himeneu) e à membrana vaginal (hímen); ou seja, trata da *união* e, a partir da experiência sexual, da *separação*. A indecibilidade do termo, contudo, vai além, conforme aponta Evando Nascimento na sua pesquisa *Derrida e a literatura*.

Evando recobra etimologias diferentes para *hymen* a partir do dicionário francês. A primeira remete à divindade do casamento, *Hymen*; a outra, além de referir-se ao traço anatômico da mulher, diz respeito ao *tecido* que protege a flor e que é rompido quando ela desabrocha: “A etimologia desse último *hymen* o relaciona, através do radical *hy*, ao *suere* (coser), latino, e ao

hyphos (tecido) grego, dado sem dúvida relevante para a metáfora do texto-tecido” (NASCIMENTO, 2015b, p. 100).

Das cenas de *rompimento*, há uma que precede a existência da mulher (a duplicação subversiva do primeiro homem) e uma que, por sua vez, ultrapassa-a: o porvir da maternidade. Para que a mulher pudesse *criar* (ser mãe), foi preciso haver o rompimento do *hymen*, cuja membrana pode ser representada por um véu. A partir do desvelamento, descortinam novas existências e histórias.

A potência criadora da mulher alude à cena da escritura, recobrando a etimologia de *hymen* que remete a *coser* e a *tecido*. O texto (criado ou incriado) é um tecido através do qual são cosidos sentidos, pensamentos e vozes. Sob esse enfoque, a escrita desabrocha a partir de um rompimento e, também, de uma indecidibilidade.

A literatura é sopro: cria linhas temporais, espaços e personagens. Imita, nas suas múltiplas formas, a história humana, a sociedade, a vida, em suma. Por meio da escrita pensante de Evando Nascimento, compreendemos que a literatura *também* se faz a partir da perspectiva da *différance* e da desconstrução; ou seja, como a personagem-mulher de “Sopro”, a literatura atua a partir de rupturas: rasura a imitação, marca a diferença e narra o indizível. Esses traços confluem com aquilo que o a(u)tor *parece* nomear, no *retrato desnatural*, “autoficção”:

rés: certamente isto aqui teria a ver com a chamada autoficção. teria, não fosse esse simplesmente mais um gênero, com data e autoria bem definidos. penso que, se me ficcionalizo, só posso fazê-lo através de um outro/de uma outra, atravessando seu corpo como o meu mesmo e no entanto tão diferente. é nesse embate de corpus a corpo que a escrita ganha, ou perde, sentido. seria mais uma heterobiografia sentimental, meu modo de sobreviver com essas vozes que se cruzam sobre a pele, e que busco transcrever, traduzindo corpo a corpo. a autoficção seria mais uma invenção da potente máquina de gêneros crítica e teórica. mas para mim os gêneros são como religiões para guimarães rosa, bebo de todos e nenhum sozinho satisfaz. não adianta classificar, que escapulo não deixando, gênero não cola mais (NASCIMENTO, 2008, p. 205).

O excerto elucidava como as letras de Evando Nascimento operam – teriam, em um ou outro grau, a ver com o que se chama “autoficção”. A literatura de Evando se faz “através de um outro/de uma outra”, num “embate de corpus a corpo”: são atos de transcrição, uma performance do a(u)tor que escreve guiado por vozes. Evando afirma, em um dos seus ensaios, que “O móvel da autoficção é a alterficção” (NASCIMENTO, 2017a, p. 621). A reinvenção que o *eu* busca,

no espaço da autoficção, é movida pela alteridade. É somente através dessas outras respirações que o *eu* sobrevive no tecido nas páginas.

todo retrato de si é um retrato de cego, tateando impalpabilidades.

não escrevo uma linha que não seja auto-bio-grafia. faço-o através de “meus” outros, próximos e distantes: amigos, escritores, pintores, músicos, engenheiros, atrizes, porteiros, fotógrafos, ilusionistas, guardas, cineastas, motoristas, designers, costureiras – o leque infindável das artes e ofícios com que compactuo. se elaborasse um tratado de matemática seria “auto”, quer dizer, “alter” (NASCIMENTO, 2008, p. 285).

Os rabiscos no papel grafam um desenho *biodiverso*, daí “auto-bio-grafia”, mas sem abrir mão do “eu”, que está ali, bem à tona. As linhas do desenho excedem o espaço de visibilização do quadro, transbordam com a multidão de artistas, amigos e pensadores pelos quais o autor atravessa. O corpo a corpo desenha-se numa pintura surrealista, quase dadaísta; a literatura evandiana é inconformista e transgressora, ela escapa. Evando escreve: “escapulo não deixando, gênero não cola mais” (NASCIMENTO, 2008, p. 205), como Clarice escreveu: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1980, p. 13): exemplo explícito de uma *outra voz* a penetrar nas páginas do autor.

O gozo da literatura de Evando Nascimento é o protagonismo de profusas vozes que entram e saem de cena, dando lugar a outras e mais outras histórias, sucessivamente. Equivale ao tipo de cinema que Robert Altman e Paul Thomas Anderson se especializaram em fazer, trabalhando com grandes elencos cujos personagens dividiam o tempo de tela, sem figuras principais – todos, de alguma forma, eram protagonistas das narrativas. A estrutura dos filmes desses cineastas, a exemplo de *Short Cuts*, de Altman, e *Magnólia*, de Anderson, são fragmentárias: pedaços de vidas que se cruzam ao longo da metragem. A sobreposição de histórias, diálogos, sons e imagens assemelha-se à espécie de arte que Evando cria e que parece responder a um pensamento que aparece no conto “O banquete”, dos *Cantos profanos*:

20:00 – (O delírio da existência, fazendo da ficção algo quase irrelevante, é que em todos os pontos do globo, neste momento mesmo, acontece uma história trágica, alegre, enfadonha, fantástica, sublime, misteriosa, ínfima, qualquer adjetivo serve. O fuso difuso da vida não para de fiar, enredando o esqueleto, do berço à tumba, e o desafio é mesmo cortar o fio, arrematar e passar a outra trama, interrompendo a intriga arcaica) (NASCIMENTO, 2014b, p. 97).

O desafio, como diz o texto, é “cortar o fio” das *multitramas*, dos diários de pessoas que protagonizam suas vidas particulares. Cada história é uma semente a se plantar, inquieta-se com a *necessidade* de ser narrada. Em meio à transcrição de vozes e à dobra de gêneros, institui-se uma literatura *diferente*: preocupada, entre outras coisas, em *incluir*, incessantemente, abrigando corpos na morada do aquário-diário. Os corpos se interpenetram, nutrem-se, num gozo que espraia ondas sobre a pele. Nesse desventramento de corpos, as palavras vertem e disseminam ficções diárias.

3. PORTA DOIS: O CHAMADO DAS COISAS

Há um ponto quase silencioso em que duas naturezas se tocam, pelo olhar.
(*Cantos profanos*, Evando Nascimento)

[...] orgasmo era a percepção súbita da interconexão entre as coisas vivas.
(*Aniquilação*, Jeff VanderMeer)

O livro *Cantos do mundo*, de Evando Nascimento, abre com a seguinte dedicatória: “Aos leitores, verdadeiros proprietários de qualquer coisa publicada, pertence naturalmente este livro. Tudo gira em torno de rostos, coisas, animais e nomes – reais ou imaginários” (NASCIMENTO, 2010, p. 3). Os primeiros escritos do livro anunciam uma arte que se desdobra a partir de *cantos* – palavra que traduz o distanciamento espacial (*différance*) das *coisas* que permeiam as narrativas: humanos e inumanos das esquinas do mundo. Ao mesmo tempo, *cantos* remete ao coral de vozes que emana dessa congregação de coisas que, a partir da linguagem literária, ganham som. Os diários de Evando emitem ruídos estranhos: clamores e rumores de vivos e não-vivos hospedados numa mesma morada.

As páginas ganham cor no encontro de rostos, animais e paisagens que podem ou não ser *reais*, mas que certamente são *imaginados*. Essas imagens formam o que Evando denomina, falando da escrita clariciana, “pintura do vivo” (NASCIMENTO, 2000, p. 119). É outra forma de falar do *bestiário* ou da *zoografia*: uma reunião de histórias sobre criaturas e coisas desenhadas a partir da vontade da literatura de “*dizer tudo*, de acordo com *todas* as figuras” (DERRIDA, 2014, p. 49, grifos do autor). Em se tratando da ficção de Evando Nascimento, propomos outra designação. O que se articula por entre as palavras resfolegantes do autor é uma *quimera*. O monstro da mitologia grega define-se por sua multiplicidade, fazendo-se uma fantástica junção de viventes – assemelha-se, por essa razão, à escritura de Evando Nascimento, (in)definida pela confluência de seres e formas de ser.

A *quimera*, além de evocar o bicho híbrido, representa um impasse: o irrealizável que, no espaço da literatura, materializa-se em palavra. O aspecto do “fantástico” atravessa os versos de Evando por meio de vidas outras: peixes e paisagens, demônios e defuntos, autômatos e assassinos, tigres e serpentes, mães e pássaros, o oco e uma grua. As existências respiram diferença numa *quimera* cujo hibridismo é, também, discursivo. O diário tem seu valor quimérico na mistura de multigêneros, mas também na agitação que faz das instâncias de

realidade e de ficção, emaranhadas na força da invenção: “só fantasio com o que é real” (NASCIMENTO, 2014b, p. 88), ele escreve.

Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários*, traça diversos perfis para a *quimera*: na *Ilíada*, ela é feita da mistura de leão, cabra e serpente; na *Eneida*, por sua vez, é metáfora para um vulcão cuspidor de fogo, cercado por bichos. O autor escreve que a *quimera* era “excessivamente heterogênea” (BORGES, 2007, p. 175). Com o tempo, a palavra começou a ganhar os sentidos de impossibilidade e de devaneio. Borges reúne, no seu livro de seres, outras criaturas que remetem à multiforma da *quimera* e que transitam entre existências.

Baldanders, por exemplo, apresenta-se primeiro como uma estátua de pedra. Ao toque humano, “assume as formas de um homem, de um carvalho, de uma porca, de um salsichão, de um prado coberto de trevos, de esterco, de uma flor, de um ramo florido, de uma amoreira, de um tapete de seda, de muitas outras coisas e seres e depois, novamente, de um homem” (BORGES, 2007, p. 39). O *borametz*, por sua vez, é uma planta sob a forma de um cordeiro, combinando os reinos vegetal e animal. Há ainda o estranho bicho de Franz Kafka, sem nome, cruzamento de gato com cordeiro. Todas essas criaturas são travessias, trocam de pele ou revestem-se de várias: assim como a *quimera* escritural de Evando Nascimento.

O a(u)tor imagina a sua própria *quimera* quando escreve, no *retrato desnatural*, o texto “arquivo (confidencial)”, citado anteriormente, na página 36. Nele, propõe-se uma *alma* integrada por centopeia, andorinha e estrelas-do-mar. A junção dos três bichos constitui uma *coisa* de (múltiplas) pernas, asas e braços, respectivamente; seres que habitam cantos diferentes do mundo: a terra, o céu e o mar. Essa *quimera-alma* simboliza o cruzamento que Evando Nascimento trama nas páginas de sua ficção, ao modo da *Água viva* de Clarice.

Como vimos no capítulo anterior, há expressivos ecos de Clarice Lispector na literatura de Evando. O inclassificável texto *Água viva*, da escritora brasileira, pulsa com os pensamentos de uma força narradora que escapa a qualquer simples nomeação. O título alude ao inumano, sob a forma da *água-viva*, mas também à potência da água e ao seu aspecto abundante: é animada, eletrizante e corrente. A voz que narra toma a forma de múltiplas existências – ora é ar, ora é planta, às vezes corpo humano, em outros momentos uiva feito bicho. O fluxo da água nunca

cessa, perpetuando o pensamento vivo e a respiração. Essa força mutante da *água-viva* age como a *quimera* de Evando, em transmutação a todo instante.

A primeira parte de *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, livro-estudo de Evando Nascimento, é chamada “Humanos, animais, plantas & coisas” e se dedica a explorar os rastros do humano e do inumano na literatura clariciana. Para Evando, “homens” e “animais” não são meros conceitos, mas “catalisadores ou feixes de sentido” (NASCIMENTO, 2012, p. 13). A maneira como um se desdobra em outro, tanto na escrita de Clarice quanto na de Evando, possui um efeito redimensionador: estimula pensamentos sobre as existências e sobre as relações ultra-complexas do homem com as *coisas*.

A literatura de Clarice tem ajudado a questionar os limites do humano, na medida mesma em que traz para seu espaço formas concorrentes em relação à tradição, tais como animais e objetos, texturas, paisagens, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios. [Os textos] ficcionalizam certo não humano não como aquilo que ameaça o homem, mas, ao contrário, contribui para o ultrapasse das barreiras impostas pela civilização dita ocidental (NASCIMENTO, 2012, p. 25).

Os textos de Evando, como os de Clarice, dão voz ao “não-humano”. Os bichos, as coisas e as plantas dividem a cena, são tão protagonistas quanto os seres humanos. Isso subverte a posição tradicional do humano sobre o inumano, uma relação de dominância, de apossamento e de deglutição. O valor do humano, nas histórias de Evando, está sempre posto em questão de tal forma que o homem se animaliza e se coisifica, na mesma medida em que os objetos dialogam e os bichos pensam. Esse processo Evando chama de *intertroca*.

A *intertroca* sinaliza o tornar-se-outro, fazendo com que se saia (“vós”), ao menos às vezes, do conforto da poltrona para sentir efetivamente a alteridade. No jogo das máscaras ficcionais, a *intertroca* é um dispositivo que convoca o leitor para claricianamente se transmutar na diferença não ontológica. Dispositivo de passagem para planos de existência além do que a espécie (o Homem) e o gênero (o hegemônico masculino) determinam (NASCIMENTO, 2012, p. 34).

Evando, mimetizando o movimento clariciano, tira o homem do conforto de sua poltrona e o coloca numa cena de *interatuação*. A passagem do homem a outras formas de existência mexem com as estruturas ocidentais que enclausuram e cegam. Na desintegração dessas barreiras que separam as espécies (*homem*⁴⁰ e animais) e os gêneros (homem, mulher e as demais formas de

⁴⁰ A partir daqui, quando vier marcado em itálico, *homem* se relacionará à designação que se deu, pelo *homem*, à própria espécie. Sob a forma do itálico, *homem* não representa a oposição a mulher, mas o modo como se

identidade), podemos efetivamente *sentir* o outro. Encontramos na *intertroca* o pensamento da diferença, uma vez que as histórias nos colocam em *contato* com a alteridade. O efeito é irreversível. A travessia abala nossos papéis tradicionais, “retirando a capa de predeterminação do sentir exclusivo, ou bem humano, ou bem animal” (NASCIMENTO, 2012, p. 33). Para Evando, homens e animais não se opõem de maneira simples e nem representam identidades homogêneas, monolíticas. As espécies se entrelaçam em suas diferenças e compõem existências híbridas.

A ficção evandiana questiona a existência condicionada a funções determinadas e restritivas. O imperativo que se coloca é o de transgredir: ir além do homem, tornar-se-mulher, fazer-se bicho, ter vida vegetal. Ser outro/outra, em suma. O convite a novas existências traduz uma vontade do autor/ator de trocar de pele, colocar-se no lugar do outro. Esse desejo de transbordamento, por sua vez, traduz o aspecto ético da literatura.

O bestiário (e seu correlato objetivo, o mundo das coisas em geral) clariciano dispõe a força do literário naquilo que ele excede o humano, abrindo para além do horizonte histórico. Em outras palavras, indagar o bicho ou os bichos e seus homólogos via ficção ajuda a pensar alguns dos aspectos da estranha instituição literária (NASCIMENTO, 2012, p. 25-26).

Essa estranha instituição que é a literatura, conforme pensada por Derrida, é o lugar da liberdade e da invenção. Através do espaço literário, deslocamos as *coisas* de seus lugares convencionais e narramos o inarrável. A escrita permite pensar o inumano, indo ao encontro das ideias de Evando Nascimento em torno do que seria uma literatura pensante: “é a que possibilita pensar o impensável; e só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade” (NASCIMENTO, 2012, p. 24).

A literatura expressa a *différance*. Os bichos e as coisas, apossados e nomeados pelo *homem* no processo histórico de dominação, ocupam o lugar da alteridade e do não-dito, mas também do *querer-dizer*. Clarice escreve, em *Água viva*: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. *É o chamado*” (LISPECTOR, 1980, p. 53, grifos nossos).

denomina comumente toda a espécie humana, num processo discursivo que exclui a *outra* e que, por isso, abre para o questionamento.

A inquietude clariciana é traduzida em escrita. A resposta é devolver o chamado – *chamar*, através da linguagem literária, forças inumanas ao texto. Cada coisa é chamada por um nome; expõe o processo de dominação do *homem* sobre as espécies a partir da linguagem. O *homem* nomeia e separa; *di-fere*. Sendo assim, só se responde ao chamado das coisas de dentro do próprio *homem*, a partir da capacidade exclusiva, da espécie humana, de falar, pensar, escrever. *Baldanders*, o ser imaginário de Borges que se transfigurou de estátua em outras existências, modificou-se a partir do toque humano. Não há como transverter se não a partir do toque da existência humana, da nossa experiência do *pensar*.

O *pensamento* de que falamos aqui não é sinônimo de “filosofia”, mas sim um “sentimento-experiência que a proximidade com os bichos, por exemplo, possibilita” (NASCIMENTO, 2012, p. 36). A experiência de outrar-se é um pensar-sentir. Tangenciar outras formas de ser, nas escritas claricianas e evandianas, é uma prática de afeto. Procura-se pensar a outridade não a partir de um distanciamento, mas de um deslocamento que *aproxima*, mescla humano em inumano, e vice-versa. A aglutinação redimensiona os traços de espécie e gênero, abrindo fendas nas identidades tradicionalmente interpretadas como monolíticas: expõe, assim, uma prática da diferença.

Quando Clarice escreve, em *Água Viva*, que tem “a *estranha* impressão de que não pertencço ao gênero humano” (LISPECTOR, 1980, p. 29, grifo nosso), ela expressa uma inquietação e uma nostalgia. O desejo clariciano é o de escapar do corpo humano, espécie de cativo que retém sua animalidade. Não se trata de um desprezo pela morada física e familiar do corpo, mas um anseio de verter-se. Ela se liquefaz para então assumir outros contornos. Esse sentimento tem algo do *unheimlich* freudiano, conceito que se traduz em português (com alguns problemas) como “estranho” ou “inquietante”, e que é descrito como “tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). O inumano é, em Clarice, uma força absconsa que vem à tona através de sua escrita pensante.

As origens da palavra *unheimlich* sugerem ainda outras leituras. O termo *heimlich* “pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto” (FREUD, 2010, p. 338). Logo, *unheimlich* seria literalmente o não-familiar e o não-oculto. Evando propõe a palavra *infamiliar*, no lugar das primeiras traduções da palavra alemã ao português. O pensamento psicanalítico em torno

do *infamiliar* sugere que o inquietante seria o que pertence ao íntimo, à morada familiar, mas que se recalca e, algum tempo depois, retorna “como estrangeiro, desestabilizante e questionador” (NASCIMENTO, 2012, p. 26).

O *infamiliar* em Clarice remonta à animalidade integrante do homem no seu estado natural, pré-linguagem. O *homem*, contudo, coloniza os animais e recalca o bicho que o compõe. O frenesi clariciano ocorre quando essa familiar animalidade volta à tona e repercute numa avidez em (re)virar o gênero. Não basta ser humano e não basta ser *apenas um*. O pensar-sentir envolve uma biodiversidade. Por essa razão, Clarice também escreve: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LIPECTOR, 1980, p. 36). A escritora isola o “bio” de “autobiografia” como forma de, duplamente, atestar que seus escritos não são *sobre* ela (apenas), mas também de constatar que se escreve a partir da *vida*, no seu sentido mais amplo. O *bio* engloba *tudo*, as múltiplas existências desde a origem: “uma rede solidária entre tudo o que, de um modo ou de outro, faz parte da esfera do *bíos*, o qual nos habita e no qual também residimos” (NASCIMENTO, 2012, p. 14, grifo do autor).

Sob esse enfoque, as escritas de Clarice e de Evando (também) podem ser chamadas de *bioficções*: simulacros da vida (das coisas em geral). A professora e escritora Evelina Hoisel é coordenadora de um grupo de estudos chamado “O escritor e seus múltiplos: migrações”, na UFBA. Hoisel utiliza em suas pesquisas os termos “bioficção” e “bioescrita” para se referir à “escrita transgressora, que acolhe a diversidade, a multiplicidade, o hibridismo, o outro – outro enquanto monstro –, as trocas culturais nas dobras e redobras das histórias que se misturam em um projeto audacioso de livro que pode ser ficção, história, teoria-crítica, arte e política” (HOISEL, 2017, p. 1287). Evelina escreve sobre a textualidade de Silviano Santiago, a que ela dá o nome, também, de “literatura anfíbia” – mas poderia estar descrevendo as ficções diárias de Evando, que transbordam na (des)medida em que acolhem, sob a morada do diário, a *biodiversidade*.

A expressão “literatura anfíbia” não é estranha a Evando. A classe dos anfíbios marca presença em diversas fotografias do *retrato desnatural*, como no texto “águas (fortes)⁴¹”:

⁴¹ O título “águas (fortes)” remete ao livro dos seres imaginários de Borges, quando ele escreve sobre a “fauna chinesa”. Dentre as inúmeras criaturas dessa flora, moram os “homens-marinhos”, seres que emergem “à superfície das Águas Fortes” (BORGES, 2007, p. 97). O ser híbrido de Borges lembra as propriedades físicas de uma sereia: “cabeça e braços de homem e corpo e cauda de peixe” (BORGES, 2007, p. 97). Os aspectos corpóreos

mais além de hibridismos, místicas mestiçagens, pálidas androginias, captura-me a anfibiologia. na verdade caberia sempre ter vida em triplicata, uma para consumo próprio, outra para domínio público, uma terceira para juntar as esferas. se não bastarem, multipliquem-se os registros vitais, recriando-se a paleta biológica, com lente multifocal. chamarei isso de pluribiologia, outros chamariam equivocadamente de biodiversidade. multidiversidade biológica talvez. neste zôo pessoal e ilógico lygia é madrinha e matriz, com suas cediças dobraduras, ou suas brancas dobradiças, oferecidas ao contato, em ato (NASCIMENTO, 2008, p. 91).

Evando propõe um outro termo, mais justo, em lugar de biodiversidade: ele chama de *pluribiologia* ou de *multidiversidade biológica*. Ambas as designações avultam a já ampla expressão de *biodiversidade*, introduzindo as ideias de “pluralidade” e “multiplicidade” numa maneira de dar ênfase às várias vidas que se envolvem nas tessituras dos textos. As palavras também realçam o caráter inumano dessa diversidade, por isso a afeição do a(u)tor pela anfibiologia, que vai além dos hibridismos.

A etimologia grega de “anfíbio” recupera os sentidos de *amphi* (ambos) e *bio* (vida), caracterizando os animais dessa classe como de “vida dupla”. É uma clara menção aos dois ciclos que compõem as existências anfíbias: uma parte aquática, outra terrestre. Os anfíbios *transitam* entre dois meios, duas formas de existir. Uma literatura anfíbia, como a de Evando, articula-se num trânsito entre gêneros discursivos diversos, meios de habitação/moradia.

A anfibiologia escritural de Evando Nascimento, contudo, vai mais adiante: “caberia sempre ter vida em triplicata, uma para consumo próprio, outra para domínio público, uma terceira para juntar as esferas” (NASCIMENTO, 2008, p. 91). Se entendermos por “vida dupla” as instâncias do privado e do público, de *eu* e de *nós*, a terceira via seria aquela sob a qual ambas as esferas se ajuntam, desaguando numa articulação entre realidade e fingimento: *autoficção*, em suma. Se três vi(d)as não bastarem, “multipliquem-se os registros vitais, recriando-se a paleta biológica, com lente multifocal” (NASCIMENTO, 2008, p. 91). As lentes multifocais nos ajudam, efetivamente, a *ver* e a *distinguir*: desdobram nossas visões de/do mundo, permitindo que possamos ver a distâncias diferenciadas. Na lente, registram-se imagens de múltiplas vidas do nosso entorno que *entornam*, indo além do alcance.

realçam a vida dupla do anfíbio que circula entre a água e a terra, ressaltando, por sua vez, a vívida presença dos peixes nas narrativas evandianas e a forma como esses animais vertebrados cruzam com vivências humanas.

Evando traz ao texto o olhar de Lygia Clark: “neste zôo pessoal e ilógico Lygia é madrinha e matriz, com suas cediças dobraduras, ou suas brancas dobradiças, oferecidas ao contato, em ato” (NASCIMENTO, 2008, p. 91). A pintora e escultora se declarava “não-artista” e ficou reconhecida por testar os limites da arte em direção a uma experiência sensorial. Lygia aos poucos transmutou sua antiarte para o mundo das *coisas*, trabalhando com os objetos em cena. Sua série chamada *Bichos*, de 1960, traz construções metálicas que se *dobram* em formas geométricas. As criações de Lygia, consideradas “obras vivas”, abalam o estado das coisas. As instalações foram construídas de tal forma que transbordam em cena. Lygia queria ultrapassar os limites da superfície, criando quadros, por exemplo, que pareciam não ter contornos: fundem-se ao espaço, compondo a paisagem. Lembrem, por essa razão, a fotografia incerta de Evando Nascimento que aparece no texto “do gozo (paleta)”: “a inclusão incessante poderá gerar uma bolsa que excederá o próprio espaço de visibilização da foto, explodindo seus contornos, seus quadros, suas figuras hipercodificadas” (NASCIMENTO, 2008, p. 118).

Os “bichos” de Lygia não se parecem com animais. As esculturas, com suas dobradiças, criam efeitos de profundidade e convidam o espectador para uma cena de interatuação: o olhar e a posição, diante das obras, produzem efeitos de sentido diferentes. Resultam em *vidobras*, pedaços de (anti)arte que pulsam com certa animalidade. Por essa razão, Evando chama o trabalho de um “zôo ilógico” – título de outro texto do *retrato desnatural*:

amo os bichos
 as garras
 herméticas
 ciberpoéticas
 metálicas
 desdobráveis
 origânicas
 não-fatais
 (NASCIMENTO, 2008, p. 27).

No que parece uma breve carta de amor à arte de Lygia Clark, o a(u)tor ressalta a poesia das *coisas* que se desdobram como a arte de um origami. A técnica japonesa de dobrar o papel em formas diferentes, criando seres e coisas a partir da página em branco, funciona como uma metáfora para a escrita literária. Com as dobras e redobras do papel, os limites da folha utilizada desaparecem. A literatura origami de Evando Nascimento repete o movimento das dobras, declinando-se a todo momento para assumir multiformas de existência.

O origami volta a surgir em “Édipo solar (vídeo experimental)”, conto dos *Cantos profanos* em que um homem narra sua experiência incestuosa com a mãe. A história é fragmentada em sete quadros, como se fosse a decupagem de um curta-metragem amador. O filho compara o primeiro ato sexual com o desdobrar de um origami,

aquele joguinho japonês em que qualquer figura ganha forma com o papel. O universo inteiro dobrado e redobrado na folha lisa. Barquinhos, espaçonaves, árvores & bichos. De um lado a outro, a dura penetração. Doação de filho para mãe, a semente fazendo o itinerário inverso, no sentido da montante. Rio-acima, rumo ao nascedouro (NASCIMENTO, 2014b, p. 88).

A arte do origami é uma performance dos gozos embrenhados de mãe e filho. O orgasmo materno, força matriz que engendra, traduz um pensamento do porvir: “Toda mãe não é berçário de luzes que ainda não de brilhar? Origâmico multiverso” (NASCIMENTO, 2014b, p. 88). O jorro dissemina, produzindo teias com múltiplas combinações de tempo, espaço, matéria e antimatéria. Os (multi)versos evandianos são tecidos ao modo do ofício da aranha, “ente mais perfeito de todo o cosmo” (NASCIMENTO, 2014b, p. 89). O aracnídeo faz uma morada a partir das suas teias e invade o entorno, capturando diversos seres em sua selva de tecido: “Aranha *labora o próprio tempo no espaço*, com intervalos () A arquitetura dura uma existência fincada na atmosfera (NASCIMENTO, 2014b, p. 89, grifos nossos).

Uma agente da *différance*, a aranha compõe um espacitempo a partir dos fios de sua teia – produz *afastamentos*, intervalos () pelos quais transitamos. O desenho representado pelo uso dos *parêntesis*, para ilustrar o intervalo, nos remete à ideia do *hymen* e dialoga, por sua vez, com o coito entre mãe e filho, parentes. Por recuperar os sentidos de *tecido* e de *coser*, conforme apontamos na página 68, bem como remeter à genitália feminina, o *hymen* relaciona-se tanto à aranha quanto à mãe, e simboliza a abertura a partir dos afastamentos/rompimentos, tecendo uma arquitetura escritural que “dura uma existência fincada na atmosfera” (NASCIMENTO, 2014, p. 89).

O gozo incestuoso *dobra* a história da criação. A doação não é mais da mãe, que antes deu à luz o filho, mas agora da cria que *devolve*, doando a sua semente à mãe: “itinerário inverso”. Essa *intertroca* resulta em transbordamento: “Minha tinta se derramava dentro e fora, pela pele dela” (NASCIMENTO, 2014b, p. 88). A estrutura da história, dividida em sete dias, remete aos sete dias da criação do mundo. Lendo-a como uma metáfora para o jogo de cena da escrita, a

mãe-divina representa o autor-criador, enquanto o filho simboliza o leitor. Só existe um leitor, afinal, porque há um escritor para criá-lo. “Mãe/filho e autor/leitor entram em cio, num trânsito de trocas que culmina no afã final do leitor, que *dobra e suplementa*, goza e reescreve a história. Essa sequência de *recriação* alude a um texto do *retrato desnatural* chamado “paternidades (o interdito)”:

gênio: se há, é aquele que interrompe a genealogia, recriando pais & mães e se engendrando como filho – do *impróprio* barro.

versão 2.0: o bom (mau) filho não copia nem mata os pais, recria-os mais e mais – rebento.

elipses: contranatureza contracorrente contracoral contratado contratados – cobras em dobras (NASCIMENTO, 2008, p. 148, grifo do autor).

O rebento arrebenta a linha reta, dobra-a em ziguezagues. O nado a contracorrente, “rio-acima”, ressalta o caráter inventivo do filho de recriar e reescrever, logo, sublinha a força do leitor ao *contra-assinar*, produzindo novos sentidos e dando novas direções à história. O leitor *contracena* com o autor e, juntos, desdobram-se, como as “cobras em dobras”, figura do oroboro. Da mesma maneira que a cobra devora a si mesma, num ciclo contínuo, autor-leitor constituem um amálgama de intertrocas, representando as incessantes desconstruções ou disseminações⁴²: sementes que engendram conhecimentos, pensamentos, sentidos.

O *hymen* volta a repercutir na leitura que se faz do texto “O oco”, dos *Cantos do mundo*. A história é sobre um vão que existe no centro de duas casas geminadas, ligando-as: “Ali, onde passaria a linha imaginária entre espaços conjugados, situava-se justamente um local vazio” (NASCIMENTO, 2010, p. 103). Os habitantes tentam preencher o oco de várias maneiras, determinando ao espaço aberto funções que não lhe cabem. Assim, o vazio segue um enigma,

⁴² Evando Nascimento tem proposto, em lugar do termo “desconstrução”, a *disseminação*. No artigo “Após Derrida: a amizade filosófica”, Evando trata das questões de tradução a partir dos textos “Torres de Babel”, de Derrida, e “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Na história bíblica de Babel, Deus instaura a confusão das línguas, promovendo uma dispersão ou uma *disseminação*. Evando escreve que “O princípio divino é o princípio da divisão, da desconstrução, da disseminação e, pois, antes de tudo, da tradução como transferência” (NASCIMENTO, 2015a, p. 71). A interpretação que Evando faz a partir dos pensamentos derridianos ressalta o caráter não originário da escrita, tal como da tradução. Ou seja, a escrita seria sempre derivada, produto de uma disseminação histórica das palavras de outros artistas e autores que, espalhadas ao vento, puderam ser *reescritas* de *outra* maneira. A ideia da *disseminação* retorna em outro artigo de Evando, chamado “Clarice e as plantas: uma literatura pensante”. Partindo de uma leitura de *Água viva*, Evando reconhece a forte presença das plantas nas narrativas claricianas como uma tradução da vontade revolucionária da escritora de ir além, “numa visada desconstrutora, ou antes, como prefiro dizer atualmente, ‘disseminadora’. (Disseminar está hoje mais próximo de meu universo vegetal do que o banalizado desconstruir)” (NASCIMENTO, 2017b).

permanecendo desocupado por um longo tempo – “até o dia em que o caçula, ao fim da adolescência, teve a ideia de colocar uma poltrona, e munido de um livro começou a ler a história que encontrou na biblioteca” (NASCIMENTO, 2010, p. 105). O vão se transforma na morada do leitor. Na abertura, o leitor descobre um acesso. O espaço do oco, que liga as duas residências, dá a várias portas que se abrem uma para a outra: um lugar de passagem, de travessias.

Formavam juntos, o livro, o leitor e a cabine de leitura, uma espécie de ilha à deriva, de onde podiam reinventar o mundo. E o refaziam, em todas as cores, mesmo ou sobretudo as inexistentes [...] Formavam, corpo, volumes e espaço, um todo, em que ninguém tocava ao longo das horas, mas que de certo modo se nutria e comunicava com tudo o mais [...] ao redor tudo foi se transformando (NASCIMENTO, 2010, p. 105-106).

O aspecto multiforme do oco, descrito no texto ora como “concavidade” (NASCIMENTO, 2010, p. 104), ora como “elipse imperfeita, ou então [...] helicoidal, por fim, trapezoidal” (NASCIMENTO, 2010, p. 104), remete tanto à imagem do *hymen* quanto a do ovo – símbolos, como já discutimos, da (re)criação. A coisa-oco, espaço inumano colonizado pelo *homem*, ganha função quando se desvela frutífero e fundante, lugar onde o leitor pode exercer seu papel de produtor de sentidos. Desenhado com dois colchetes [] no desfecho da história – área que “sustenta toda a arquitetura” (NASCIMENTO, 2010, p. 106) das casas –, o vão é outra forma de ilustrar as teias da aranha: uma fenda por onde a luz passa e, por essa luz, vemos *todas* as cores. Lembra a canção “Anthem”, de Leonard Cohen, em que se canta: “There is a crack in everything. That's how the light gets in”⁴³.

No livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Judith Butler reflete sobre a construção de uma ética a partir da relação que estabelecemos com o *outro*, uma ética que possibilite repensar os aspectos da nossa humanidade. Do livro, destaca-se o ensaio “Adorno sobre tornar-se humano”, no qual a escritora discute como as rachaduras compõem o ser humano. Na visão adorniana recuperada por Butler, o sujeito não representa uma totalidade ou uma ordem, mas um corpo de retalhos cheio de frestas e lacunas. Essa ideia parte de um aforismo contido nas *Minima moralia* de Adorno e espelha a filosofia derridiana de pensar as *coisas* como processos em construção. Sob essa reflexão, *ser* é um ato incompleto. As falhas e os erros são inerentes à condição humana: “é necessário, acima de tudo, essa consciência de nossa própria falibilidade”

⁴³ Em livre tradução nossa: “Há uma rachadura em tudo. É por ela que a luz passa” (COHEN, 1992).

(ADORNO, 2001b, p. 169). Na escritura de Evando Nascimento, a presença de símbolos que remetem a aberturas e fissuras, como o vão entre as casas e os intervalos da teia de aranha, dialogam com o pensamento em torno das faltas que integram o *homem* – e que representam, por sua vez, *entradas* para reflexões e reconstruções.

O ensaio de Butler questiona o modo como respondemos à injúria. Para a filósofa, o injuriado, a depender da forma como reage à ofensa, corre o risco de se tornar o mal que deplora. As reflexões tocam em temas caros a Jacques Derrida: o da responsabilidade e o do perdão. Recupera-se uma noção de humanidade quando nos conscientizamos das partes que integram o ser humano, como o erro e a traição. Butler escreve:

Podemos até desejar que fôssemos seres totalmente perspicazes. Mas isso equivaleria a renegar a infância, a dependência, a relacionalidade, a impressionabilidade primária; seria desejar erradicar todos os traços ativos e estruturadores das nossas formações psicológicas e *viver na ficção* de sermos adultos totalmente instruídos e conhecedores de si (BUTLER, 2017b, p. 133, grifos nossos).

No *retrato desnatural*, Evando aponta que “o ‘eu’ é uma de nossas mais caras ficções” (NASCIMENTO, 2008, p. 138). Para Butler, acreditar numa ideia de totalidade do *ser* não condiz com a realidade fragmentária do *humano* – seria, ainda, um desejo moralizante inapto a dar conta do real. Um adulto irreprovável é um conceito ficcional, um ideal de existência que se opõe ao impasse da humanidade. Tornar-se humano é, por essa razão, uma indecidibilidade, “um movimento duplo, em que afirmamos as normas morais ao mesmo tempo que questionamos nossa autoridade para fazer tal afirmação” (BUTLER, 2017b, p. 134).

Quando o injuriado está em *dúvida* entre reagir à ofensa e resistir ao direito de reação, ele afirma sua humanidade. O gesto ambivalente traduz um aspecto paradoxal imanente ao *homem* e ressalta a dificuldade de definir, de forma simples, o que caracteriza essa humanidade: um conceito que nos escapa exatamente por estar sempre em (re)construção.

Adorno, em sua palestra sobre os problemas da filosofia moral, reluta em acolher o termo “humanidade” precisamente diante de seus significados problemáticos. No contexto de sua fala, o pensador alemão teme as implicações em torno da palavra – que retoma, por exemplo, ideias do pensamento humanista, filosofia que coloca o ser humano como figura central, autoridade acima de todas as outras formas de vida. O poder racional do *homem* impõe-se sobre as demais

espécies e assim ele as coloniza. Lembra, por sua vez, a filosofia fictícia de *Quincas Borba*, chamada “Humanitas” e que rendeu a notória frase “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas” (ASSIS, 2014, p. 59).

Uma sátira do homem branco, o romance de Machado de Assis traça uma interseção entre os tempos e dialoga com o agora: um momento em que os discursos meritocráticos e as políticas de exclusão ganham força, traduzindo o imaginário das elites na forma de leis que perpetuam injustiças sociais. A perspectiva do personagem central é a de que sempre haverá, na história, vencedores e perdedores, e os que alcançam a vitória, merecem. Esse posicionamento vangloria a guerra e defende a exterminação de povos para que alguns possam triunfar e dominar os *outros*: “se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória” (ASSIS, 2014, p. 58).

As ideias de humanidade, humanismo e Humanitas são problemáticas no momento em que afirmam haver *uma* verdade, um princípio moral que rege os demais e que define uma autoridade (o *homem*) para agir sobre o mundo. Tornar-se humano é o impasse, a dúvida que se impõe diante de ideias; por outro lado, a certeza moral, a afirmação de si e a supremacia do *homem* caracterizam a barbaridade. A *desumanidade*, para Adorno, acontece na injustiça de nos encontrarmos “no ponto preciso em que nos colocamos no lado correto e colocamos os outros no lado incorreto” (ADORNO, 2001b, p. 169). A separação entre “certo” e “errado”, como unidades estáveis, elimina qualquer aspecto de *dúvida* que poderia nos humanizar, e assim reforça os binarismos que colocam *um* regendo o *outro*. O representante dessa unidade, como aprendemos historicamente, é sempre o homem branco heterossexual. O gênero masculino, conforme afirma Evando em seu estudo sobre Clarice, “sequestrou a designação da espécie (humanidade), em proveito de si mesmo (o Homem)” (NASCIMENTO, 2012, p. 15).

Evando discute a relação de dominação do homem no nível das espécies e dos gêneros (sexuais, biológicos e discursivos) para provocar uma desconstrução do humanismo enquanto conceito de uma especificidade. O humanismo pode resvalar num pseudo-humanismo quando se centra sobre um *tipo* de humano e potencializa noções racistas ou machistas, por exemplo, apequenando as diferenças. O autor busca pensar, a partir da ficção clariciana, o inumano que

mora no *homem*, entendendo as nuances desses conceitos e embaralhando-os em busca de redefinições. O cruzamento das coisas nas narrativas de Evando abala unidades estanques e totalizantes, como as supracitadas, criando espaços, por exemplo, onde o *homem* vira objeto e a coisa toma vida.

Ainda no ensaio sobre Adorno, Butler traz à tona o “Odradek” de Franz Kafka, uma criatura que também aparece n’*O livro dos seres imaginários* de Borges. Odradek é uma *coisa* de aparência estranha, um conjunto de peças que ronda a casa de uma família. O ente surge no conto “A preocupação de um pai de família” e causa inquietação, devido ao seu aspecto e à sua falta de função:

Tem o aspecto de um fuso de linha, plano e em forma de estrela, e a verdade é que parece feito de linha, mas de pedaços cortados de linha, velhos, enredados e misturados, de diferentes tipos e cores. Não é apenas um fuso; do centro da estrela sai uma vareta transversal, e outra vareta se articula a essa em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado, e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto pode ficar em pé, como tivesse duas pernas (KAFKA *apud* BORGES, 2007, p. 159).

A criatura se aproxima do *homem* em sua capacidade de ficar em pé. Fora isso, representa um conjunto quimérico que causa estranheza à família; tentam dialogar com a coisa, mas só ouvem frases simples, como as proferidas por uma criança. O conto se encerra com a angústia do pai-narrador. Ele pensa sobre a possível imortalidade da *coisa*, que pode ultrapassar a existência dele como *homem*. O que toca o *homem*, sobre o Odradek, é aquilo que a coisa tem e que lhe *falta* como ser humano: a possibilidade de não morrer.

Butler sugere que a *coisa* pode ser o filho do narrador, o que explica as frases infantis e ao menos a capacidade de andar sobre duas pernas. O ser causa perplexidade ao pai, como talvez um filho causaria se representasse uma objeção à autoridade paterna, buscando, a partir de sua forma híbrida, questionar o aspecto tradicional do que vem a ser aceito como *ser humano*. Talvez o pai só estranhe a criatura porque ela *difere* da sua percepção convencional de como o filho deve ser. O Odradek, nessa linha de pensamento, pode representar uma transgressão, o filho que interdita a genealogia e se faz *outro* “do impróprio barro” (NASCIMENTO, 2008, p. 148), lembrando um fragmento do texto “paternidades (o interdito)”. Quando o pai diz “a ideia de que [o Odradek] possa viver mais do que eu me é quase dolorosa” (KAFKA *apud* BORGES, 2007, p. 160), ele pode estar fazendo alusão ao filho que viverá além; e que, possivelmente, viverá *diferente*, em outro tempo.

O pesquisador Tomaz Amorim Izabel publicou um estudo sobre o Odradek em que chama a criatura de uma “quimera incapturável”. Para Izabel, o valor quimérico do Odradek está em sua complexa e indecifrável multiforma, que escapa a qualquer simples categoria ou nome. Como a *Água viva* de Clarice, incapturada pelas noções tradicionais de gênero, o Odradek exprime um hibridismo e uma transgressão – por isso, reflete a quimera de Evando Nascimento, cuja escrita reúne linhas de gêneros diversos, “enredados e misturados, de diferentes tipos e cores” (KAFKA *apud* BORGES, 2007, p. 159).

A quimera de Evando pulsa com a “experiência do outrar-se, da transformação sem metamorfose simples” (NASCIMENTO, 2012, p. 32). A mutação é complexa porque não se trata da passagem entre dois corpos ou duas existências em polos opostos e determinados. A transmutação que a escrita de Evando sugere é uma travessia por espectros vitais, num movimento que abala ideias identitárias. Há uma perda de identidade para dar lugar ao hibridismo, “fluxo vital”:

Nenhuma vida é própria, idêntica a si mesma, toda vida se torna, muda, transmutando-se em outras formas vitais, num contínuo descontinuar-se a que poderíamos chamar de “desconstruções”, com ênfase no plural, e que Deleuze chamaria de “fluxo vital” [...] Para isso, é preciso atravessar certa *zona de indeterminação*, sem a qual não há risco, nem, portanto, vida que valha a pena ser afirmada. Esse estado geral de invenção é o que se pode chamar de *geopoesia*, fazer imanente e transcendente à terra (NASCIMENTO, 2012, p. 56, grifos do autor).

A condição humana atravessa a *zona de indeterminação* das anfíbioficções de Evando e é reinventada à luz do inumano, desdobrada feito origami. Compõem-se assim *geopoesias*, uma poética das coisas e dos cantos.

3.1 ENTRE O SOPRO E O SEXO

Não são as coisas que falam entre si; são os homens entre si que falam das coisas e não se pode de modo nenhum sair do homem.
(*O partido das coisas*, Francis Ponge)

a paisagem somos nós.
(*retrato desnatural*, Evando Nascimento)

Os primeiros rastros do inumano surgem na abertura do primeiro livro de Evando Nascimento, *retrato desnatural*. O texto nomeado “epígrafe (infante)” enceta os temas que vão se enlaçar ao longo da literatura anfíbia. Epígrafes são fragmentos de texto inscritos na abertura de livros, narrativas, poemas etc., e funcionam como as fechaduras antigas de portas. Pelas frestas da epígrafe, podemos espiar o que está por vir, do outro lado. Ao mesmo tempo, as epígrafes são as chaves que destrancam essas portas: muitas vezes são o mote da história e abrem o texto para o leitor nele entrar. As epígrafes, na escrita de Evando, são muito usadas como enxertos: acrescentam a voz de um outro, *a partir* da qual o autor então escreve⁴⁴. Os versos de “epígrafe (infante)” nos permitem espreitar, à porta, as matérias que vão compor os diários de Evando; simultaneamente, apresentam-nos algumas das chaves de leitura para transitar pelo enredo evandiano.

**epígrafe
(infante)**

uma vez
o menino não falava
fez-se aniverbal
pois de palavras
carece e unhas
crescem pêlos cabelos
a bordo da grande rede
singelo manipulava
o lápis de cor: um sol
uma árvore uma casa
tudo aprende tudo
quer saber de cor
de coração

toca acordeão
sai de beco em beco
adentra a pobreza
da cidadezinha o cerne o oco
aos oito anos à grande cidade
metáfora do mundo
viaja com a família
e não quer voltar:
medo sonho
vontade

tempos depois
tão e tonto investe
o corpo transveste
de comovida beleza:
para trás os barracos
as velas o limbo
agora noutra espaço
a favela o morro

⁴⁴ “A partir da epígrafe um livro inteiro pode ser lido” (NASCIMENTO, 2014b, p. 139).

o zinco

*a tela é micro
o mundo é macro
entre uma e outra
a desmedida
de vida & arte
um marco*

(NASCIMENTO, 2008, p. 13-14, grifos do autor)

O retrato começa na infância e captura a história de um menino sem voz que aprende sobre as cores do mundo. A criança nasce na pobreza, mas logo conhece a cidade e sonha abandonar os barracões de zinco da favela. Se o sonho de fato se efetiva, não fica claro. Os versos ilustram o infante como dotado de um veio artístico: manipula o lápis, toca acordeão e transveste o corpo. Há um aspecto performático na caminhada dessa criança pelas vielas, rumo a um outro espaço. Talvez, o menino só tenha conseguido escapar no imaginário – zona onde inventa outra existência.

A dúvida entre realidade e fantasia é expressa pela última estrofe do texto, que fala de uma “desmedida” entre o mundo e a tela. São regras incertas a permear o trânsito da vida à arte, o que cria um retrato bem *desnatural*. O infante do texto pode ser, nessa via, duplamente autobiográfico e inventado: categorias atadas uma à outra no espaço da literatura. Afinal, “já disse, é tudo verdade, mesmo ou sobretudo o que invento... só a ficção está de fato apta a prestar contas do real” (NASCIMENTO, 2008, p. 42).

No indecível da autoficção mora outro impasse: o de um infante mestiço, antinatural, composto de aspectos humanos e inumanos: “uma vez / o menino não falava / fez-se *aniverbal*” (NASCIMENTO, 2008, p. 13, grifo nosso). Ao menino é reservado o mutismo dos seres não-humanos, e assim ele se faz *aniverbal* – palavra que parece uma tradução de *animot*, termo utilizado por Jacques Derrida na conferência *O animal que logo sou*.

O ensaio poético de Derrida é dedicado à questão da animalidade. O filósofo inquieta-se com questões que desorganizam as categorias de *homem* e animal a fim de discutir o que as distingue (e as aproxima). Vêm à baila os clássicos – Kant, Hegel, Lacan e Nietzsche –, cujos textos Derrida *contra-assina*. O pensador propõe reflexões que transbordam as fronteiras impostas entre o bicho e o humano, desfazendo-as. Os limites se borram e, num mergulho existencial, desvelam que a resposta para “quem sou eu?”, se houver uma, está além do humano. Em *O*

animal que logo sou, Derrida desconstrói o modo hegemônico como o *homem* vê o seu outro – bicho, vegetal ou coisa –, por sua vez sempre reduzido a uma condição subalterna nos paradigmas humanos.

Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo, a esse homem de que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo (DERRIDA, 2002a, p. 14-15).

Derrida fala de um valor inumano que mora no *homem*, um aspecto que o indetermina e o torna híbrido, mestiço. O animal em falta de si mesmo é uma criatura em construção, em pedaços. As rachaduras permitem a passagem do outro, que assim penetra a pele humana como as águas abundantes de Clarice – enseja novas pulsões e respirações.

Ao discutir “a multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas” (DERRIDA, 2002a, p. 88) que diferem os homens dos animais não-humanos, Derrida introduz a expressão *Ecce animot*: uma alusão a *Ecce homo*, autobiografia de Nietzsche cujo título (“Eis o homem”), em latim, faz referência às palavras pronunciadas pelo governador Pilatos quando apresenta Jesus Cristo açoitado à multidão que pedia sua morte. O *Ecce animot* de Derrida poderia ser traduzido livremente como “Eis os animais” – no entanto, a palavra *animot*, por caracterizar um neologismo do pensador, deve ter seus sentidos preservados. *Animot* traz duas nuances particulares: pronuncia-se como o plural de “animal” em francês, escrito como *animaux*; e contém o sufixo *mot*, que em francês significa *palavra*. Logo, falar sobre o *animot* é discutir o “único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra” (DERRIDA, 2002a, p. 88).

O *animot* pode evocar, também, o latim *anima*, que se traduz como *alma* e recupera os sentidos de “sopro” e “ar”. Nas intertrocas entre humano e bicho, a alma *anima* o humano ao mesmo tempo em que é doada aos animais – como no “arquivo (confidencial)” de Evando Nascimento, citado anteriormente, na página 36, em que a *alma* é um arquivo de bichos (centopeia, andorinha e estrelas-do-mar), “perversa e indócil [...] alma que voa” (NASCIMENTO, 2008, p. 15).

Evando traduz *animot* como *aniverbal*, e assim ilustra o menino que não falava “*pois de palavras / carece e unhas / crescem pêlos cabelos / a bordo da grande rede*” (NASCIMENTO, 2008, p. 13, grifos nossos). O prefixo “ani”, ao mesmo tempo em que pertence à estrutura de

“animal”, recupera o sentido de negação: a *falta* do verbo de uma criança que ainda não fala, mas que apresenta unhas, pêlos e cabelos – aspectos físicos comuns ao *homem* e ao bicho.

Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de "responder" (DERRIDA, 2002a, p. 62).

O *homem* demarca a sua diferença a partir da palavra. O inumano, incapaz de fornecer uma resposta, fica destituído de poder e de direito. A linguagem torna-se, assim, um mecanismo humano para nomear: a si mesmo e aos outros. O processo de nomeação é colonizador e impõe aos seres não-humanos uma posição de inferioridade. Aos animais – e à natureza, em geral – reservam-se um silêncio, o mutismo da experiência de um não-poder, de um não-responder. Estendendo esse conflito entre as espécies (*homens* x bichos) ao nível dos gêneros (masculino x feminino), compreendemos a linguagem como sinônimo de poder. O homem (espécie e gênero) institui, pelo uso da linguagem, diferenças opositivas e hierárquicas – com outros seres, mas também, especificamente, com a *outra*.

Judith Butler, no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*, considera que a experiência do gênero é “discursivamente condicionada [...] a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como domínio imaginável do gênero” (BUTLER, 2017a, p. 30-31). A pensadora discute a ausência e a neutralidade do gênero na linguagem dominante. Há duas maneiras de enxergar o feminino na linguagem: como um não-ser ou como um Outro, partindo de perspectivas teóricas feministas dissonantes. De qualquer uma das formas, contudo, a existência de “mulher” – e as suas demais configurações singulares possíveis – são apagadas ou subjugadas “numa linguagem difusamente masculinista, uma linguagem falocêntrica [na qual] as mulheres constituem o *irrepresentável*. Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas” (BUTLER, 2017a, p. 31). Se aos não-humanos é determinado o silêncio da não-linguagem, às mulheres é determinado o apagamento, um não-lugar.

O problema do *gênero* explica-se, pois, como um ponto cego da filosofia androcêntrica, o que produz nas mulheres um ponto de mudez, de não-ser, sem espaço de fala e de reconhecimento. Butler, em sua leitura da filósofa e feminista belga Luce Irigaray (1932), aponta que “o feminino

é a significação da falta” (BUTLER, 2017a, p. 61). Irigaray corrobora esse ponto de vista em sua oposição ao falocentrismo perpetuado por Freud e Lacan, numa apropriação feminista do discurso psicanalítico que também visa à reelaboração e que teoriza o feminino “como uma ausência não representável, produzida pela negação (masculina) que estabelece a economia significante por via da exclusão” (BUTLER, 2017a, p. 61).

A linguagem, sinônimo de poder, é não só humana, mas também masculinista. O *aniverbal* inclui as existências que se diferem do homem – e que, por isso, são depreciadas ou silenciadas. O infante da epígrafe de Evando representa, por isso, um cruzamento. Reúne em sua não-fala uma multiplicidade de respirações. Esse hibridismo é recuperado por Derrida em sua definição de *animot*: “Nem uma espécie, nem um gênero, nem um indivíduo, é uma irreduzível multiplicidade vivente de mortais, e mais que um duplo clone ou um *mot-valise* [palavra entrecruzada], uma espécie de híbrido monstruoso, uma quimera” (DERRIDA, 2002a, p. 78).

A ficção de Evando Nascimento é o encontro dessa “irreduzível multiplicidade” em forma de quimera. A linguagem literária, por seu aspecto fantástico e inventivo, por sua capacidade de pensar o impensável, é a tangente pela qual o mutismo é vertido em palavra: literatura pensante. Em seus estudos sobre a escrita clariciana, Evando afirma que a literatura pensante é resultado da convergência de duas forças: *vontade de pensamento* e *vontade de narração*. É nessa fusão que ele localiza “o valor do inumano em Clarice” (NASCIMENTO, 2012, p. 103). Há um *querer-dizer* ou um *querer-pensar* nas existências mudas e a literatura é a resposta a esse desejo. Através da palavra literária é possível outrar-se: reinventar a linguagem e subverter os espaços de poder.

O infante aniverbal passa por um processo de mutação ao longo da narrativa. Inicialmente, começa a manipular “o lápis de cor [...] tudo aprende tudo / quer saber de cor / de coração” (NASCIMENTO, 2008, p. 13). Ele começa a colorir o entorno e conhecer o mundo. É através da arte, linguagem alternativa, que ele supre a falta do verbo, num ato que pode simbolizar a potência da literatura em *comunicar* – dizer *tudo* a partir de *todas* as figuras, conforme disse Derrida.

Quando o infante – talvez, já adulto – parte para a cidade, “o corpo transveste” (NASCIMENTO, 2008, p. 13), num segundo ato de *transmutação*. A palavra “transveste” alude

ao ato de travestir-se, de transitar entre os sexos ao mudar a aparência. A travestilidade é uma expressão de gênero que difere do sexo/gênero designado no nascimento da pessoa, marcado em seu corpo. Travestir-se é, dessa forma, assumir um papel de gênero *diferente*. A travesti normalmente ocupa uma posição às margens, na sociedade, e geralmente representa a transformação de um corpo masculino em um corpo feminino. Ou seja, uma subversão hierárquica, em que se assume o papel da outra, ressaltando (e celebrando) aspectos de feminilidade.

A transversão marca a literatura de Evando Nascimento em diversos âmbitos. Primeiramente, pela transgressão dos gêneros discursivos. O diário, como gênero dos gêneros, é *transgênero*⁴⁵, híbrido que permite transitar entre as diferentes formas de expressão. Além disso, a ficção de Evando trata de travessias: cruzamentos entre os gêneros sexuais, masculinos e femininos, abrindo-se a múltiplas formas de expressão que vão além do binarismo. O *animot* que transveste o corpo é um ser em intertroca, num processo de transmutação, de ser outro/outra. A literatura origami de Evando mimetiza esse processo ao se mover entre os seres e as coisas.

No conto “Para Elisa”, que abre os *Cantos do mundo*, a narrativa acompanha um evento traumático na vida da personagem, após ela emergir do mar de uma sessão de surfe. Elisa é chamada de “ondina” – numa referência aos seres mitológicos que vivem em rios, lagos e mares – e quando ela surfava “se sentia mais peixe do que nunca” (NASCIMENTO, 2008, p. 11). Esse desejo da moça de se embrenhar no mar e ser peixe traduz, por sua vez, outra espécie de hibridismo que mora nela: o que a voz narradora chama de inclinação ao hermafroditismo. Elisa é descrita como muito próxima ao pai, adquirindo nessa interação aspectos de masculinidade: “ela aceitava o dúbio papel” (NASCIMENTO, 2008, p. 11). Elisa transita entre os espectros, ora nadando em feminilidade, ora tangenciando a virilidade. O “impasse” de Elisa é descrito com naturalidade e não lhe causa angústia. Ela abraçava sua duplicidade enquanto “se esculpia entre concha e anêmona, cavalo-marinho e água-viva” (NASCIMENTO, 2008, p. 13, grifo nosso). O inumano parece dar voz, na narrativa, à condição transbordante de Elisa, que se recusa a viver como uma. Sua pele é penetrada por águas abundantes. “Quando digo ‘águas abundantes’ estou falando da força de corpo nas águas do mundo” (LISPECTOR, 1980, p. 30).

⁴⁵ “*independente de qualquer gênero, falso poema conto mimodrama / recanto narração ensaio diálogo entrevista conversa blogue crônica / debate telegrama transgênero psicografia e-mail cópia reportagem / carta, e o mais, tudo aqui deveria ser lido como simples / anotação cotidiana, instantânea / mas reescrita sem limites / - afinal o diário não é mesmo / o livro dos gêneros?*” (NASCIMENTO, 2008, p. 109, grifo nosso).

O conto culmina num ato traumático: Elisa é estuprada por homens ao sair da água. A narrativa ressalta a dominação que o homem exerce sobre o(s) outro(s) gênero(s). A mulher se coisifica, transforma-se em objeto de uso; na mesma medida, o homem animaliza-se, torna-se besta.

O corpo do *animot* que transveste alude, por sua vez, ao ato de vestir-se. Esse movimento fala da segunda diferença apontada por Derrida – além da linguagem – entre *homem* e bicho. O filósofo observa que o ser humano é o único vivente que possui pudor, que reconhece estar nu e que vê a necessidade de cobrir-se, vestindo o seu sexo. O animal, por outro lado, nem nu está, pois é nu. Não há, nele, o sentimento de nudez, pois não há consciência disso. O animal e a natureza estão, dessa forma, despidos de linguagem e de vestimenta. O *homem* se cobre com os dois, oculta com isso a sua animalidade e, com ela, uma parte do que é.

A passagem entre inumano e humano é expressa no conto “Edens”, dos *Cantos do mundo*, que faz uma interseção com “Sopro”, discutido na página 66. Enquanto “Sopro” narra, do ponto de vista da força divina, o processo de criação das coisas e dos seres, “Edens” faz um recorte e conta a história do primeiro homem e da primeira mulher (sem nomeá-los). A narrativa tem início no exato momento em que eles tomam ciência da nudez: “Então descobriram que estavam nus” (NASCIMENTO, 2011, p. 95), e, num extenso *flashback*, conta como chegaram à consciência, já que nus estavam desde o princípio.

“Até ali, os gestos eram *automatizados*, nenhum sentimento particular afluía, não tinha consciência de nada” (NASCIMENTO, 2011, p. 95, *grifo nosso*). Os seres são descritos inicialmente como “autômatos”, faltando-lhes características humanas como o pensar, o falar, o sentir: “lhe faltava corpo real onde agir, nervos para distinguir e sobretudo verbo para comunicar. O som do silêncio pesava entre ela e ele, incapazes de qualquer reflexão (NASCIMENTO, 2011, p. 97). Esses humanos inumanos do Éden evocam os homens e mulheres que vivem numa “ordem da inscrição que ninguém, nem eles nem os outros viventes, ousava desafiar” (NASCIMENTO, 2011, p. 97). É uma descrição que traduz o condicionamento nas sociedades modernas em que as pessoas-autômatos “vivem” controladas por certo ordenamento. Uma situação que revela, por sua vez, um fetichismo da mercadoria, relação de intertroca em que os humanos se tornam objetos do cotidiano.

Como discutido em nossa análise de “Sopro”, a ruptura que traz a desordem no Éden é encetada por sucessivos rompimentos na/da mulher. Ela traz uma marca da diferença, sinal anatômico “inicialmente interpretado como forma de ablação” (NASCIMENTO, 2011, p. 96). O corpo da mulher é considerado uma matéria *em falta*. Talvez, por essa aparente “incompletude” em forma de abertura, rastro de uma *différance*, sucedem a partir da mulher (in)determinadas transgressões. Ela decifra os códigos da serpente, que logo a induz ao arvoredo do fruto proibido. Na mulher-autômato já estava programada a ordem proibitiva. Ainda assim, ela decide colher o fruto. Diferente da história bíblica, contudo, a mulher não devora o fruto imediatamente. No conto de Evando, primeiro ela leva o pomo ao homem – obedecendo, talvez, à ordem de subserviência ao masculino – e, só após ele morder, ela também, como se mimetizasse o movimento, abocanha. A partir desse ato de transgressão, posto em prática pela mulher, tudo muda.

Tudo o que havia, mas para eles até ali não existia, ganhou movimento, distúrbio, sensação, dúvida. Era a vida vibrando: pedras, vento, imperceptível poeira, tudo de algum modo se mexia, em euforia. Os bichos se viram mais verdadeiros, as plantas vicejaram enfim, e as águas, estas corriam, sem nada temer.

Então os dois viram que estavam nus e não tiveram vergonha alguma, ao contrário, tocaram-se, cheiraram-se, mordiscaram-se, como fazem os bichos quando resvalam no cio [...] Só agora uma coisa tinha sabor, textura, calor, umidade. Mais tarde, quando ganharam linguagem, chamaram isso de *invenção do gosto* (NASCIMENTO, 2011, p. 98, grifos do autor).

A mordida do chamado “fruto do conhecimento” desvela as cores do mundo para o homem e a mulher, libertando-os do corpo autômato: ganham a liberdade e a linguagem – a esta dão o nome de *invenção do gosto*. Como o infante que manipula o lápis de cor e descobre o mundo, os primeiros humanos “Partiram para a vida e redescobriram a infância da arte” (NASCIMENTO, 2011, p. 99). O texto de Evando é um testamento ao empoderamento a partir da linguagem e da arte – caminhos muitas vezes interditados numa arena política que tenta fazer dos humanos inumanos. O conhecimento é proibido porque o pensamento emancipa, permite desdobramentos. Para além disso, Evando sublinha a força da invenção – ou melhor, da reinvenção ou da transversão. No seu estudo sobre Clarice, ele observa:

É nessa relação intrincada entre espécies e gêneros (sexuais, biológicos e discursivos) que se move um pensamento não substancialista das relações entre vivo e não vivo, rumo a uma sobrevivência que não signifique mais apenas o desejo estanque de sobrevivência. *Superviver* é reinventar a vida, como há muito intuiu a grande poeta Cecília Meireles (1985), pois reinventar é o único modo que vale a pena viver (NASCIMENTO, 2012, p. 15).

Não basta apenas sobreviver – como autômatos, seguindo uma ordem das inscrições –, mas *superviver*, reinventar a vida. O conto de Evando se chama “Édens”, no plural, e não apenas “Éden” talvez porque ainda estamos vivendo e escrevendo a mesma história, em diferentes Édens sociais e políticos da modernidade. A *invenção do gosto* é incessante, assim como redescobrir as experiências de liberdade dos nossos corpos e das nossas falas. Evando ressalta: “A reinvenção do humano, como visto, depende necessariamente da intertroca com as formas vicinais: todos os viventes, como animais e plantas, bactérias e vírus (agentes de processos e mutações), até mesmo com o não vivo (objetos, pedras e coisas)” (NASCIMENTO, 2012, p. 52).

Evando Nascimento considera que o redimensionamento do *homem* só é possível a partir de um pensamento da alteridade, da *différance*, que considere nossa interatuação com os vivos e os não-vivos. É como sorver o fruto. A potência desse cruzamento, dessa intertroca, é expressa pela cena do coito em “Édens”, quando homem e mulher se interpenetram e gozam: “a semente só vertia, inseminando o mundo. [...] Ele e ela, ele nela, ela nele, elaele, elele, elela” (NASCIMENTO, 2011, p. 99). O mesclar-se dos sexos, das identidades, inseminando formas híbridas, é uma maneira de ilustrar o colorido das coisas, uma realidade fragmentária, feita de indeterminações e de uma multidiversidade: literatura pulsante.

As pulsões vibram no entorno. Como os bichos de Lygia, que perdiam seus contornos e passavam a integrar o tecido das cenas, muitas das personagens de Evando se dissolvem na paisagem, incorporando-se ao cenário. O *homem* transborda no bicho, nas coisas, na natureza. Um exemplo dessa sequência de *interatuação* é o texto “natureza (culta)”, do *retrato desnatural*, em que o narrador começa a interagir com os elementos que compõem o espaço. O corpo humano influi nas coisas e, em retorno, as coisas penetram o *homem*. Não resta nada inalterado: tudo vibra numa transmutação compartilhada.

ontem em face da paisagem verdejante me desvirtuei, caminhando sobre uma plataforma de concreto até a extremada ponta, de onde mirei todos os tons do verde. porém menos que mirar fui mira, alvo, descolorindo os tons pessoais, me desmaterializando junto à paisagem, que assim também se refazia. desfazíamos-nos juntos e nos recompúnhamos em toda a potência, como se nem ela nem eu, nem nossas cores, tivéssemos realidade ante do contato. os cavalos por assim dizer nos pastavam, a mim e a paisagem, viramos alimento de bicho. a casa no vale era uma das teclas com que podíamos acionar nossas fibras e múltiplas existências – partindo até retornarmos

ao suposto ponto de origem, que a essa altura já nos desconfigurava, pois quais eram o quadro e a moldura afinal? (NASCIMENTO, 2008, p. 134).

A voz narradora caminha até a ponta de uma plataforma, esperando encontrar um extremo. Ali onde haveria uma margem, porém, ela encontra um fluxo: voz e corpo se desintegram no verde da paisagem e se disseminam. O corpo se torna cena ao mesmo tempo em que o cenário começa a compor a pessoa. O constante misturar das coisas gera um emaranhado de energias, tornando impossível discernir onde começa o *homem* e termina a *natureza*. A conexão do narrador com a fauna (expressa em “paisagem verdejante” e “de onde mirei todos os tons do verde”) remete ao livro de poemas *Folhas de relva*, de Walt Whitman, que explora, entre outros elementos, a relação do corpo humano com a natureza. Uma epígrafe de Whitman, retirada do poema “Canção de mim mesmo”, abre o texto de Evando: “Por mim passam vozes proibidas, / Vozes dos sexos e luxúria... vozes veladas, e eu removo o véu, / Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim” (WHITMAN *apud* NASCIMENTO, 2008, p. 134).

O excerto da obra de Whitman diz muito sobre a literatura de vozes de Evando. O título “Canção de mim mesmo” toca no aspecto autobiográfico da escrita (como a de um diário), enquanto o trecho da epígrafe traduz a confluência de vozes que habitam/atravessam o eu biográfico. O poeta americano explorava a sexualidade do corpo, temas considerados imorais à época e que se realçam na classificação das vozes como “veladas” e “indecentes”. Whitman desvela esses aspectos obscenos que se enraízam no *homem* e que tendem, em discursos tradicionalistas, a ser retirados de cena. O cio do *homem* é o viço das plantas, contracenam.

Para além do amálgama *homem*-paisagem, a voz narradora descreve uma cena de antropofagia: “os cavalos por assim dizer nos pastavam, a mim e a paisagem, viramos alimento de bicho” (NASCIMENTO, 2008, p. 134). O texto subverte a posição do *homem*, que cotidianamente se alimenta de bichos, e que agora vira comida. O cavalo, animal herbívoro, confunde o *homem* com o pasto e deglute os dois.

O *homem* também vira comida no conto “Muito prazer”, dos *Cantos profanos*, mas aqui em atos de canibalismo que se mesclam ao paladar onívoro. O narrador parece falar em nome de um povo que se nutre de tudo, sem preconceito e sem piedade: “cobras, capivaras, mamíferos, insetos, patos, minhocas, equídnas, macacos, répteis, vacas, ornitorrincos, rãs, cavalos, lesmas, crustáceos, carneiros, aranhas, cetáceos, macucos, lontras, cães, entre indivíduos, gêneros e

classes” (NASCIMENTO, 2014b, p. 78). Inserir o *homem* no cardápio de bichos ressalta o aspecto em comum entre eles (a carne) e perturba a ordem cultural dos modos de vida convencionalmente carnívoros a partir da reflexão “e se comêssemos o *homem*?”. O narrador une todas essas formas de vida sob um traço em comum: “eis a nossa universidade, a única que conta, a degustação geral do vivente” (NASCIMENTO, 2014b, p. 78-79), num ciclo infindo. O ser que devora é devorável: “não nos incomodamos de também virar repasto [...] tal é a lei do universo, engolir e ser engolido, em prol da comilança absoluta” (NASCIMENTO, 2014b, p. 80).

Os processos mútuos de digestão dizem algo acerca da (des)ordem das inscrições. Assistimos hoje às marcas irremediáveis que o *homem* deixou sobre a terra. A exploração desmedida da natureza contamina a paisagem, sob propósitos escusos de progresso. O desmatamento, a poluição e a extinção de espécies resultam dos atos de transbordamento do *homem* no mundo – mas a natureza revida, provocando transformações nas histórias e nos corpos humanos. Atos de multidiversidade biológica.

desde primórdios o homem-bicho coloniza a paisagem, em retorno a paisagem reflui e vomita esse animal suposto primo entre pares. mas quem fornece suporte se a paisagem que circunda o homem mais que circula, atravessa-o de um a outro lado, configurando-o humano e inumano? somos o que a paisagem silenciosamente fez de nós através de séculos, pensando que apenas nós alterávamos o meio? (NASCIMENTO, 2008, p. 135).

A passagem retrata dois processos históricos e sociais: o *homem* altera o seu meio ao se servir da natureza, modificando-a; ao mesmo tempo, o *homem* é alterado por seu meio e resulta num produto, “configurando-o humano e inumano”. No duplo movimento, o *homem* destrói ou desconstrói o seu meio a partir de práticas cotidianas; em retorno, ele é reconstruído pelo meio, que o circunda e o faz *outro*. Essa *intertroca* faz do *homem* um híbrido, inumano, por integrar a natureza, e humano, por desfazê-la no ato mesmo em que constrói a sua humanidade: “‘eu’ interagiu com a paisagem, suporte que tanto sustentava quanto ‘eu’ a suportava em suas vacilantes colunas, quer dizer, troncos, casca, ramagens [...]” (NASCIMENTO, 2008, p. 134).

Os cruzamentos entre *homem* e *natureza* desvelam que ambas as categorias tratam da *vida*, em suas multiformas e combinações biológicas: transmutações, desmaterializações. Vem à tona o romance *Aniquilação*, de Jeff Vandermeer, que conta a história do surgimento de uma “Área X”, zona de indeterminação onde os viventes passam por processos de assimilação. A área é

atingida por uma rocha, vinda do espaço, que funciona como um agente biológico. A pedra traz consigo uma partícula que modifica a forma como os viventes interagem: os bichos começam a se fundir, gerando criaturas híbridas ou duplos, enquanto a natureza passa a engolir os seres que ali moram: “me misturava com o ambiente à minha volta, não conseguia ficar *separada de, distante de*; a objetividade era um conceito estranho para mim” (VANDERMEER, 2014, n.p.). *Aniquilação* é narrado por uma bióloga, que adentra a área X com outras três mulheres: uma antropóloga, uma topógrafa e uma psicóloga. Pouco a pouco elas vão sendo consumidas pelo território, que liquefaz suas mentes e dobra seus corpos. Tudo é registrado em diários.

As formas de vida, na área X, desmaterializam-se. Não há bordas ou contornos que possibilitam a distinção entre as espécies ou os gêneros: “a paisagem somos nós” (NASCIMENTO, 2008, p. 135). Não se institui, porém, um todo uniforme. O ecossistema que resulta das intertrocas é um multiverso prismático e fracionado, permeado por cores, coisas e rostos que ressaltam a multidiversidade que ali se fundiu. O ecossistema dos diários de Evando alude a essa área X, lugar de transmutações.

O texto “natureza (culta)”, ao explorar as relações de intertroca entre *homem*, bicho e natureza, retrata também a interatuação entre autor, leitor e textualidade. O texto é a paisagem que abriga e incorpora o escritor, o leitor e as múltiplas existências conciliadas em cada um.

sobressaíam raios de sol, regato, insetos e a grei aniverbal. ali a pele era tela, sobre a qual se inscreviam sinais da paisagem em torno, e a paisagem em troca oferecia sua textura, onde olhos, bocas, narizes emergiam e por sua vez se desvirtualizavam. duas peles, duas texturas portanto se acoplavam. impossível saber quem sustentava quem, quem o íncubo quem o súcubo, um sob ou sobre a outra, intertrocando seivas, suores, correntes, fluxos.

[...] o meio é mais que o simples entorno, articula e desarticula as coisas-seres que se deixam imprimir nas paredes, muros, telas de toda ordem, papiro, papel, água, areia, pélvis, línguas & cascos. a lápis se faz primeva e vindoura inscrição, traços de traços, somos assim mais que uma figura na paisagem, pois esta é que se nos afigura a nossa imagem e dessemelhança. entre tais superfícies, se espelho há, surge reflexo incapaz de fixar uma única imagem, nossa antiga identidade, desde a lascada pedra. quem, pois, é o sujeito e/ou objeto dessa *interatuação*: o homem-bicho, a paisagem ou os tantos animais no limite do inorgânico? o que nos apascenta senão o meio anterior e posterior a todos nós. quem, *nós*?

– sim, caro, você tem razão, a natureza é muito, muito culta em suas dobras. (NASCIMENTO, 2008, p. 134-136, grifos nossos).

A *vida*, composta por coisas-seres, é costurada no tecido dos textos; em retorno, a textualidade se inscreve na pele-papiro do homem-bicho. O *homem* se faz arquivo, tal qual a escritura, e se deixa marcar. A literatura, palavra-viva, atua com uma força transgressora, capaz de desfigurar e reconfigurar o *homem* em outro(s): “a lápis se faz primeva e vindoura inscrição, traços de traços, somos assim mais que uma figura na paisagem [...] entre tais superfícies, se espelho há, surge reflexo incapaz de fixar uma única imagem, nossa antiga identidade” (NASCIMENTO, 2008, p. 135, grifos nossos). O mesclar-se à paisagem (ou a textualidade) é a maneira como nos destituímos de *uma* identidade e nos abrimos à experiência da *différance*. É a incapacidade de ser uno, a impossibilidade de um ideal de pureza. Estamos contaminados pela *vida* – e somos dobrados pela natureza revolucionária e transbordante da literatura. Blanchot diz algo sobre isso em “A literatura e o direito à morte”:

A ação revolucionária é, em todos os pontos, análoga à ação tal como é encarnada pela literatura: passagem do nada ao tudo [...] A ação revolucionária se desencadeia com a mesma força e a mesma facilidade que o escritor, que, para mudar o mundo, só precisa alinhar algumas palavras [...] O escritor se reconhece na Revolução. Ela o atrai porque é o tempo em que a literatura se faz história. Ela é a sua verdade. Todo escritor que, pelo próprio fato de escrever, não é levado a pensar: sou a revolução, somente a liberdade me faz escrever, na realidade não escreve (BLANCHOT, 2011, p. 328-329).

O pensador francês descreve o papel revolucionário que o escritor faz a partir da costura de palavras. Essa potência de revolução se acende a partir da liberdade. Por essa razão, não há como falar em literatura sem falar em democracia, na possibilidade de dizer *tudo* sobre *todas* as coisas e, nesse processo, alterar a configuração dessas coisas. Abalar as categorias, subverter as ideias, transvestir o corpo. Fazer pensar.

A relação entre o *homem* e as *coisas*, que buscamos pensar neste capítulo, deságua no relacionamento do *homem* com as *palavras*. Blanchot, ao observar que há uma materialidade da linguagem, atesta que “as palavras também são coisas, uma natureza” (BLANCHOT, 2011, p. 336). Podemos dizer que a palavra é produto das interações entre o *homem* e a natureza, que se atravessam, num processo duplo de colonização. O *homem*, contudo, nomeia as *coisas*. Blanchot aponta que, nesse nomear, no transformar a vida e as coisas em *palavra*, comete-se um ato de aniquilação.

[...] em geral, todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma

maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a *aniquile*. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser (BLANCHOT, 2011, p. 331, grifo nosso).

No romance *Aniquilação*, o desmaterializar das coisas funda uma paisagem. Nessa confluência, alguma coisa morre. No processo de nomeação, segundo Blanchot, ocorre um movimento análogo. As coisas-seres, ao adquirirem textualidade, perdem o seu *it*⁴⁶. Algo é suprimido para, então, retornar, em forma de palavra. O escritor francês cita Hegel, que escreveu sobre a cena em que o primeiro homem, Adão, impôs nome aos animais, “isto é, aniquilá-los na existência (como existentes)” (HEGEL *apud* BLANCHOT, 2011, p. 331). O animal deixa de ser *apenas* animal, perdendo a sua configuração real para se tornar uma *ideia* que o homem tem sobre ele. “Deus havia criado os seres, mas o homem teve de aniquilá-los [...] e o foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava” (BLANCHOT, 2011, p. 332). Há na materialidade da linguagem, portanto, certas pulsões de morte. A literatura, por sua vez, enquanto *estranha instituição*, transgride a linguagem. Pela literatura há a possibilidade de converter as unidades linguísticas a favor de novas ideias.

partida: na literatura/na vida, ficção ou ensaio, só conta o reescritor. escrever é reescrever desmesuradamente. ou ainda, noutro plano, *transcrever*, escrita sobre escrita. o reescritor é também transcritor (NASCIMENTO, 2008, p. 146, grifo do autor).

Nessa respiração do *retrato desnatural*, Evando Nascimento traduz o caráter híbrido da escrita, refutando ideias de “pureza” ou “originalidade”, para ressaltar que a escrita se faz na *différance*, a partir de afastamentos no tempo e no espaço. O excerto também expressa a potência da reescrita como *reinvenção*, possibilidade de rever as coisas e mudar o rumo: interverter. Evando volta a manifestar isso no texto “fotografia (citações)”: “*escrever é morrer / mas também sobreviver / viver alterando a fatal / idade das coisas*” (NASCIMENTO, 2008, p. 47, grifos do autor). O *double bind* da escrita produz pulsões de morte e de (sobre)vida. A literatura é um percurso em que se permite *superviver*, reinventar a vida *por dentro* da linguagem.

⁴⁶ Chamamos de “it” essa coisa indefinível que atravessa a vida. O termo é usado por Clarice ao longo de *Água viva*. A narradora a todo momento indaga sobre o “it”, que inicialmente ela “define” como o “mistério do impessoal” (LISPECTOR, 1980, p. 30), mas que também é chamado pela voz narradora de “transcendência”, “instante”, “Deus”, “ostra”, “placenta”, “ar”, “halo”, “matéria-prima”, etc. O “it” pode ser também outra forma de falar do “id”, que na psicanálise representa o conjunto de pulsões do inconsciente. Id vem do alemão *es*, que se traduz por “ele” ou “isso”, logo, se aproxima do “it” que, em inglês, significa “isto” ou “coisa”.

Isso nos traz de volta a Judith Butler. Em *Problemas de gênero*, a pensadora discute a distinção entre sexo e gênero, categorias que são compreendidas – mesmo no meio acadêmico, por algumas linhas de estudo – como de caráter biológico e cultural, respectivamente. Sob essa perspectiva, o sexo seria intratável, e o gênero, uma construção. A filósofa interroga esse pressuposto e cita Simone de Beauvoir, que entende o corpo humano como uma situação. Logo, “não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva” (BUTLER, 2017a, p. 29). Isto é, sexo é o mesmo que gênero no sentido em que ambos são construções culturais, linguísticas. O corpo é permeado por regras que foram institucionalizadas ao longo da história pelo homem, que marca a mulher como sua inferior. Essa narrativa é cristalizada por certos preceitos religiosos e assegurada na sociedade moderna. A subordinação, como tem sido demonstrado ao longo deste trabalho, está enraizada na linguagem, no nomear. Daí o ato de aniquilação.

Entendendo-se o caráter alienante da linguagem hegemônica, torna-se fundamental que esta seja transvertida. Os pensamentos de Adorno orientam que o caminho para a emancipação humana se situa na contradição e na resistência. O filósofo alemão criticava vigorosamente a cultura, mas nunca a recusava. Compreendendo-se que cultura é linguagem, esse movimento duplo de questionar e remontar, ao modo das desconstruções de Derrida, deve continuar a ser realizado ao se pensar a sociedade moderna e impulsionar, nela, transformações. Os discursos dominantes só serão perturbados a partir da conversão das unidades linguísticas que os compõem.

O trabalho inicia-se, pois, na reelaboração da linguagem e, por consequência, no desafio às categorias performativas que tomamos por certas e universais. A metáfora do teatro, que se desdobra pelo *retrato desnatural* sob a forma do a(u)tor, permite-nos pensar sobre o aspecto duplo e performático do discurso. A linguagem literária, como campo de *interatuação* por onde passam e onde contracenam máscaras de todas as cores e gêneros, é palco para transformações. A literatura torna possível representar o que, pela linguagem dominante, tornou-se irrepresentável.

4. REDOBRAS

Museu é o mundo: é a experiência cotidiana.
(Hélio Oiticica)

Viver é coexistir *através*.
(*Cantos do mundo*, Evando Nascimento)

As portas que abrimos neste trabalho se desdobram em outras. O pensamento em torno da literatura de Evando Nascimento não se detém nos temas explorados ao longo das páginas deste ensaio – abre a redobramentos. A escrita ficcional e ensaística do autor é campo profícuo para reflexões: sobre a *estranha instituição* chamada literatura, sobre as desconstruções, sobre as questões afetivas, éticas e políticas que permeiam nossas vivências.

A partir do trabalho de monografia *Fantasma da escrita: os mundos submersos na ficção de Evando Nascimento*, desenvolvemos esta dissertação com o intento de sondar as vozes e os rastros da *pluridiversa* literatura do autor. Evando convida uma multiplicidade de viventes a partilhar, nas páginas, *experiências*. Vidas que coexistem através da colorida textualidade.

muito provavelmente um dos grandes legados do século 20 é a palavra *experiência*, e, se é possível dizer, as “experiências” que ela recobre [...] a experiência inclui dimensões com que mal podemos sonhar, passando de través por inúmeras, reais ou virtuais. não se naturaliza nem se deixa exaurir num conjunto de classificações tempóreas, espaciais [...] sempre singular, quando ocorre, ela une o mais individual ao mais coletivo (NASCIMENTO, 2008, p. 126).

A literatura se costura a partir das experiências singulares do autor e do leitor. Em cada um mora um coletivo de experiências passadas e promessas de experiências por vir, um emaranhado das experiências de viventes que compartilham o palco do mundo e se redimensionam na prática do cotidiano. A palavra *experiência* pode ser entendida de vários ângulos. Quando nos referimos às experiências diárias, falamos do que conhecemos por meio de nossos sentidos a partir do convívio com as coisas-seres. Essas experiências, contudo, podem se deixar aprisionar no *eu* quando não há abertura para a *experimentação*, para o desejo de conhecer/viver *outras* experiências além das que se restringem às vivências solitárias, do *eu* com ele mesmo. Por essa razão, Evando Nascimento propõe a *interatuação*. A possibilidade de portar máscaras é um sentimento-experiência de alteridade e que efetivamente retira o indivíduo da passividade e o insere no ativismo: “cabe provocar o espectador/leitor/público em geral da

poltrona televisiva/teatral/da leitura e torná-lo *interator*, apto a suas impossíveis decisões (NASCIMENTO, 2008, p. 152).

A ideia de *interatuação* faz parte das obras de diversos artistas, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que buscavam promover a interação do público com as esculturas e instalações. Ou seja, promover uma *experiência*. Clark e Oiticica visavam à antiarte, formas de expressão que estariam além da formatação tradicional em que o público assiste às exposições passivamente. As novas configurações desse tipo de expressão artística têm ganhado o nome de “ativismo”, por estimularem o questionamento e convocarem ao ativismo político-social.

Oiticica aparece diversas vezes nas narrativas evandianas. O texto “*Arquipélagos (Através)*”, dos *Cantos do mundo*, abre com a epígrafe: “Experimentar o experimental. [...] A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar” (OITICICA *apud* NASCIMENTO, 2011, p. 139). A literatura de Evando, além de experimentar os gêneros discursivos e borrar as margens textuais a partir do hibridismo do diário, é experimental ao propor a *interversão*. Incomodado com o sentido banal e policialesco da palavra “intervenção”, o autor sugere a “interversão”, uma força para intervir no mundo, *invertendo* a suposta ordem natural e dominante. Daí o aspecto político e ativista de sua obra. As desconstruções impelidas por Evando abalam o pensamento comum e tradicional e conduz a transformações.

O que se nomeia “*arquipélagos*”, no conto de Evando (o texto é todo apresentado em itálico, como se *atravessado*), remete à arquitetura das favelas brasileiras. Oiticica retrata as favelas em suas *Manifestações ambientais*, de 1967. A obra “Tropicália” – nome que vai desaguar no movimento tropicalista – é um labirinto sem teto que simula as favelas, levando o público a interatuar nas dobras das vielas.

: Penso nos arquipélagos que emergem num cataclismo natural mas também produzido por gente. Trata-se do resultado de tudo o que podemos fazer, sendo a terra capaz de corresponder. Por assim dizer, o mundo depois do mundo. Surge vasto quebra-cabeça, porém sem figura total a ser remontada, somente peças dispersas.

Todo o bem e todo o mal se resumem nessas ilhotas. A vida é difícil, mas não impossível, como noutras partes. Por algum dispositivo desconhecido, sobreviver e mesmo sobreviver permanece viável. Palavras continuam existindo, mas sem o privilégio que tinham até ontem. Ainda há língua de gestos, afetos, lacunas, percepções esparsas, termos alheios, trechos musicais, algumas intenções, testemunhos, efeitos. Atuar se faz com despojamento (NASCIMENTO, 2011, p. 141).

O vasto quebra-cabeça conta uma história de luta e sobrevivência. É um cenário erguido sob(re) os gestos, os afetos e as faltas da gente que resiste nos morros. Evando e Hélio nos convocam a tocar, através da arte, o real dessa experiência *outra* e nos deixar *afetar* por ela. Experimentar o experimental, para Evando, é jamais “ceder à acomodação ambiente e menos ainda à autossatisfação esterilizante. O que não deixa também de constituir *política*, coisa da pólis & afins” (NASCIMENTO, 2014b, p. 117, grifos do autor). A literatura de Evando, como a antiarte de Hélio, desorganiza as estruturas para nos inquietar. Vem à tona o *infamiliar* sentimento-experiência das pessoas que residem conosco sob uma mesma morada e que tendem a ser sufocadas, esquecidas. A vida vista pela arte *nos lembra*, faz pensar: “Um recitativo operístico, para reeducar, deleitar, comover” (NASCIMENTO, 2014b, p. 117). A ópera é uma polifonia, cruzamento de vozes e cantos que, em sua multiplicidade, *descentraliza* e *desidentifica*. Importa não o sujeito/objeto como ilha, mas a interação dos sujeitos/objetos em ilhotas, compondo uma textura diversa.

A passagem do *eu* ao *outro* é uma constante na escrita de Evando. Em lugar de “polifonia”, ele propõe o termo *polilóquio*, que subverte o sentido de “solilóquio” para incluir *outros* na cena. No teatro, solilóquios são monólogos, conversas que o personagem tem consigo mesmo. Parece muito com a operação de um diário. O escritor que conta sobre o seu dia está, de certa maneira, conversando sozinho, no escuro. Talvez por isso o primeiro capítulo do *retrato desnatural* se chama “escrevendo no escuro” – que evoca, também, *A maçã no escuro*, de Clarice. Os *polilóquios* convertem o monólogo em um “desconcerto para múltiplas vozes” (NASCIMENTO, 2008, p. 121) – *teatro anfíbio*, como Evando declara no texto “amores (meios)”, ou *multivox*, como ele chama no texto “oxigênio (impressão)”:

polilóquio interior: amanheço todos os dias multivox – as vozes do sonho me acompanham no café, no almoço, no jantar, em todas as refeições da jornada. a maior parte das vezes falam por mim, finjo-me ventríloquo e deixo suas palavras em liberdade (NASCIMENTO, 2008, p. 170).

O escritor é ventríloquo. Sua função, no jogo de cena, é atuar como dispositivo multiplicador. Ele imita/traduz/transcreve, *através* das palavras, as coisas-seres. O a(u)tor se desdobra em personalidades concorrentes, como os heterônimos de Fernando Pessoa que se desenvolvem a partir do nome do autor. A assinatura “Evando Nascimento” se recobre de outros traços, mas

guarda vestígios do rabisco do autor, que estão bem à vista. Ao contrário do que se pensou em algum tempo, o autor não precisa desaparecer para o outro aparecer. Evando se espectraliza para que possamos ler *através* do véu.

cola: quando alguém escreve, há sempre outra pessoa escrevendo com ele por sobre os ombros, quando alguém pinta – atesta magritte –, há sempre um outro, quando alguém dirige, navega, etc. em suma, nunca se está só numa embarcação, há sempre outras mãos, pernas, braços sobrenavegando, dirigindo, desenhando, pintando, escrevendo. redigir, traçar, *decompôr* seria, pois, buscar companhias a bordo de um navio fantasma (NASCIMENTO, 2008, p. 158, grifos do autor).

O navio fantasma é uma representação da escrita como “passagem”: conecta os tempos, os espaços e as pessoas. O escritor é condutor dessa embarcação, mas divide o remo. Não há *um* protagonista. *Todos* são protagonistas de suas histórias singulares e contracenam no simulacro navegante. Ao abarcar essas múltiplas vidas em suas narrativas, Evando faz um alerta:

cuidado: não idealizar o catador de lixo, romantizando a mistério, mas capturar seu vigor, a força vital na máxima adversidade. nada de igualar o que é distinto mas pôr em contato o diverso e o diverso para fazer vir o + diverso, o multiverso ou o anfibi-diverso, em multiestágios, tantas vidas. daí o artista-coletor se juntar irmãmente ao simples catador, numa pós-estética da *supervivência* (NASCIMENTO, 2008, p. 131, grifos do autor).

Ainda que (também) invenção, a ficção deve se privar da idealização, sob o risco de incorrer numa visão equívoca das relações cotidianas. Não há lugar, na literatura de Evando, para o discurso romântico de que “todos somos iguais”. O que se expõe é a diversidade e, a partir dela, as adversidades do dia a dia. Os diários captam o real, “a força vital” dos passantes. As vidas se irmanam não a partir de similitudes, mas de suas dissidências. Ao não igualar as experiências, transparecem as particularidades de cada história e as idiossincrasias de cada persona. Ao contrário, desapareceriam as nuances e os rastros individuais se apagariam. Cada história conta.

Como um arquivo de memórias, as vivências vão se enlaçando e marcando suas diferenças. Nessa manifestação, a literatura transverte ausências: surgem vozes que tradicionalmente são silenciadas ou colocadas como coadjuvantes, convertendo o irrepresentável em respiração. Quando Butler pensa as categorias de gênero, ela expõe como os nomes “homem” e “mulher”, por exemplo, são universalismos, configurações institucionalizadas que invisibilizam marcas de singularidade. Os gêneros, para a pensadora, nascem das interseções de raça, classe, etnia, sexo, nacionalidade etc., num repertório que constitui identidades plurais: *transgênero*.

há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo *mulheres* denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, *mulheres* – mesmo no plural – tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. Como sugere o título de Denise Riley, *Am I That Name?* [Sou eu este nome?], trata-se de uma pergunta gerada pela possibilidade mesma dos múltiplos significados do nome. Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2017a, p. 20-21)

A discussão proposta por Butler visa à desconstrução de nomes como “mulher”, categorias consideradas estáveis. Os gêneros não são unidades puras, mas contaminadas, expressam entrecruzamentos e urgem contra a primazia de uma classe. As ideias de Butler remetem aos pensamentos de Jacques Derrida em torno do gênero na conferência *La loi du genre*, de 1979. O filósofo abre a sua fala afirmando a suposta lei do gênero: “Gêneros não devem ser misturados” (DERRIDA, 1979, p. 202)⁴⁷. Derrida não nega a lei, mas ata a ela uma lei contrária:

Suponha por um momento que seja impossível não misturar os gêneros. E se houver, imbricada no coração da própria lei, uma lei de impureza ou um princípio de contaminação? E suponha que as condições para a possibilidade da lei fosse a existência, *a priori*, de uma lei contrária, um axioma da impossibilidade que confundiria o sentido, a ordem e a razão da lei? (DERRIDA, 1979, p. 204).

Para o pensador, a lei do gênero gera *outra* lei, que viola a anterior. Por dentro da lei agiria um “princípio de contaminação” que perverte o gênero. Derrida propõe, portanto, que existe uma “lei da lei do gênero” (DERRIDA, 1979, p. 206). Ele afirma, também, que o gênero gera/engendra (em inglês, “gender engenders”), que ele inventa classificações e categorias diversas a partir do cruzamento, da contaminação. Derrida inicia a sua discussão tratando do gênero em sua instância discursiva, mas entende que falar dos gêneros discursivos e literários é também falar dos gêneros sexuais e biológicos:

A questão do gênero literário não é uma questão formal: é uma questão que recobre o tema da lei em geral, de geração no sentido natural e simbólico, de nascimento no

⁴⁷ Todas as citações realizadas dessa conferência são traduções livres a partir da leitura da versão em inglês, “The Law of Genre”, feita por Avital Ronell.

sentido natural e simbólico, da diferença geracional, diferença sexual entre os gêneros masculino e feminino [...] de uma relação sem relação entre os dois, de uma identidade e diferença entre o feminino e o masculino (DERRIDA, 1979, p. 221).

A literatura de Evando se costura com esses fios de gênero, nos níveis discursivo e sexual. A contaminação e o engendramento são elementos constitutivos do ecossistema evandiano. No ainda inédito quarto livro do autor, *A desordem das inscrições (contracantos)*, há um conto chamado “As metamorfoses”⁴⁸ que ilustra o cruzamento dos gêneros na textualidade. O conto é dividido em duas partes: Ela e Ele. Na primeira, um homem, ao *atravessar* a rua, sente um estremecimento e seu corpo aos poucos começa a transmutar, virar mulher. Na segunda parte, uma mulher acorda em sua cama de modo *estranho* (numa alusão a *A metamorfose*, de Franz Kafka), e lentamente se vê tornando-se homem. O texto desorganiza as inscrições entre homem e mulher, que se intertrocam, tocando o outro e a outra a partir do sentimento-experiência, desvelando nas fibras do corpo novas sensações, nas tessituras da mente, novas razões. É um convite feito ao leitor, convocando-o a *sentir* e a *experimental*, em sua pele, a *diferença*.

⁴⁸ O conto foi cedido pelo autor, que permitiu o seu uso neste trabalho. Buscando preservar o ineditismo, contudo, não serão citados trechos do escrito.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Educação e emancipação. In: _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 169-185.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001a.
- ADORNO, Theodor W. *Problems of Moral Philosophy*. Trad. Rodney Livingston. Stanford: Stanford University, 2001b.
- AMORIM IZABEL, T. Odradek, quimera incapturável. *Revista Pandaemonium*, São Paulo, v. 19, n. 28, p. 74-100, set.-out. 2016.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Porto Alegre: LP&M, 2014.
- BARTH, Luís Fernando Barnetche. O caso metapsicológico: o papel da construção e da ficção em psicanálise. Da figuração à transfiguração da fantasia na construção do caso: as ficções metapsicológicas. *Revista Psyche*. São Paulo, v. 12, n. 22, p. 139-154, jun. 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988a. p. 66-70.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988b. p. 359-371.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 311-351.
- _____. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.
- _____. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRASIL. Constituição Federal de 1988. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- BRESOLIN, Keberson. Autonomia versus heteronomia: o princípio da moral em Kant e Levinas. *Conjectura*, Caxias do Sul, v. 18, n. 3, p. 166-183, set./dez. 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Editora, 2017b.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Trad. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs*, Chicago, v. 1, n. 4, p. 875-893, Summer 1976.

COHEN, Leonard. *Anthem*. Columbia, 1992. Disponível em: <https://genius.com/Leonard-cohen-anthem-lyrics>. Acesso em 10 jul 2019.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DELMASCHIO, Andréia. O paradoxo da anônima autoria. In: _____. *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 161-184.

_____. “Tentação dos santos”: pecado, confissão e perdão nos *Cantos profanos*. In: *ANAIS do XV congresso da Abralic: Ética, estética e filosofia da literatura*. Rio de Janeiro, [s.n.], 2018. p. 23-37.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005a.

_____. Carta a um amigo japonês. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Unicamp, 2005b. p. 19-25.

_____. *Demorar*: Maurice Blanchot. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: UFSC, 2015.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. *Gêneses, genealogia, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005c.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002a.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia. Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. The Law of Genre. *Appendix*: Bulletin of the International Colloquium on Genre. Strasbourg, p. 202-232, 4-8 jullet 1979.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002b.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 25 jun. de 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

_____. A prosa do mundo. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 10-29.

_____. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. O que é um autor?. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos)*: além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 19, p. 253-262.

HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina. TELLES, Lígia (Org.). *Rotas, trânsitos, migrações: ensaios de literatura e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2017.

HOISEL, E. C. S. Bioescritas de um intelectual entre fronteiras. In: *ANAIS do XV Congresso Internacional da Abralic: textualidades contemporâneas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. v. 01, p. 1285-1295.

IOLE de Freitas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9002/iole-de-freitas>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LACAN, Jacques. Do gozo. In: _____. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, (1972-1973). Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. O lugar da psicanálise na medicina. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. São Paulo, n. 32, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOPES, Alice Casimiro; SISCAR, Marcos (Orgs). *Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução, porvir*. São Paulo: Cortez, 2018.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. 2. ed. Brasília: Hucitec, 1987.

MORAES, Vinicius de. *Forma e exegese e Ariana, a mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NASCIMENTO, Evando. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: UFMG, 2014a. p. 7-42.

_____. *A máquina de guerra discursiva*. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0309200017.htm>>. Acesso em: 19 maio 2019.

_____. *A solidariedade dos seres vivos*. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2705200111.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

_____. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora: UFJF, 2002.

_____. Após Derrida: a amizade filosófica. *Revista Alea*. Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 64-77, jan.-jun. 2015a.

_____. As máscaras na ficção de *A hora da estrela*. *Estudos linguísticos e literários*. Salvador, n. 10, p. 27-43, dez. 1990.

_____. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, set./dez. 2017a.

_____. *Cantos do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014b.

_____. *Clarice e as plantas: uma literatura pensante*. 2017b. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>>. Acesso em 06 jul. de 2019.

_____. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012

_____. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Derrida e a defesa da solidariedade dos viventes*. 2017c. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1927-derrida-e-defesa-da-solidariedade-dos-viventes.html>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

_____. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015b.

_____. *Entrevista ao Caderno “Pensar”, do Jornal Estado de Minas, a propósito de Retrato desnatural*: depoimento. [14 de outubro, 2008a]. Belo Horizonte: Jornal Estado de Minas. Entrevista concedida a João Paulo da Cunha.

_____. *Entrevista ao Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*: depoimento. [13 de agosto, 2013]. Rio de Janeiro: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Entrevista concedida a Karl Erik Schøllhammer e Ana Chiara.

_____. *Entrevista ao Jornal Record, a propósito de Retrato desnatural*: depoimento. [21 de julho, 2008b]. Rio de Janeiro: Jornal Record. Entrevista concedida a Flávio Izhaki.

_____. *Entrevista ao suplemento Prosa & Verso*: depoimento. [08 de outubro, 2005]. Rio de Janeiro: Jornal O Globo. Entrevista concedida a Carla Rodrigues.

_____. Heranças de Derrida: desconstrução, destruição e messianicidade. In: PEREIRA, Maria Antonieta. SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Org.). *Jacques Derrida: atos de leitura, literatura e democracia*. Belo Horizonte: A Tela e o Texto, 2009, p. 17-60.

_____. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada da Abralic*. Rio de Janeiro, v. 18, n. 28, p. 2016.

_____. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-e-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 59-75.

_____. *Retrato desnatural*: (diários – 2004 a 2007). Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Uma literatura pensante: Clarice e o inumano. In: MORAES, Alexandre (Org.). *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: UFES, 2000. p. 100-121.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OTTONI, Paulo. A tradução da *différance*: dupla tradução e double bind. In: _____. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta, de Jacques Derrida*. Campinas, SP: Unicamp, 2005.

PADILHA, Fabíola. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. In: *ANAIS do XIII Congresso Internacional da Abralic*. Campina Grande, 08-12 jul. 2013.

_____. O a(u)tor e suas “interversões” em *Retrato desnatural*, de Evando Nascimento. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 40, p. 205-212, jul./dez. 2012.

PALMA, Bruno. Nota para um escritor sueco sobre a temática de *Amers*. In: PERSE, Saint-John. *Amers / Marcas Marinhas*. Cotia: Ateliê, 2003. p. 18-24.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SARTRE, Jean-Paul. O homem e as coisas. In: _____. *Situações, I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 231-268.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras: Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, Santa Maria, p. 9-37, jan-jun, 1998.

SILVEIRA, Regina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8084/regina-silveira>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

SOARES, Wallysson Francis. *Fantasma da escrita: os mundos submersos na ficção de Evando Nascimento*. Monografia (Graduação em Letras) – Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras-Português, Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

VANDERMEER, Jeff. *Aniquilação*. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. *ARS*. São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004.