

Linha a linha

Cláudia Abeling

Plange plange

Editora Quelônio, 2019.

Renan
Nuernberger



eria possível retrazar os percursos da poesia brasileira na segunda metade do século 20 a partir dos processos específicos de confecção e impressão de alguns livros. A proposta, aparentemente restritiva, aprofundaria a compreensão das obras, enfatizando a participação ativa de certos editores, como Massao Ohno ou Cleber Teixeira, na consolidação efetiva de determinadas poéticas. Afinal, se o trabalho cuidadoso desses profissionais aparece mais ostensivamente nas obras

que exploram a visualidade dos signos de maneira programática, sua importância também não pode ser desconsiderada nas publicações de poetas como Roberto Piva (como diagramar seus versos longos sem descaracterizá-los?), Ana Cristina Cesar (como manter a ambiguidade entre prosa e verso de muitos de seus poemas?) ou Francisco Alvim (como demarcar a sequência de poemas curtos sem retirar a autonomia de cada peça?). Em todos os casos, os acertos tipográficos dos editores realçaram aspectos próprios dessas respectivas poéticas, forjando um suporte mais adequado a uma leitura, por assim dizer, integral das obras.

Com o auxílio dos *softwares* de editoração eletrônica e a maior disponibilidade de gráficas por demanda, essa relação adquiriu novas configurações. É inegável, sobretudo na última década, o aumento expressivo de pequenas casas editoriais voltadas fundamentalmente à poesia: Chão da Feira, Garupa, Jabuticaba, Luna Parque, Martelo, nosotros, Patuá, Urutau (entre tantas outras!) são exemplos de editoras que conseguiram criar um esquema consistente de produção de livros, engendrando um circuito de eventos culturais que projeta parte da poesia contemporânea brasileira a um público relativamente amplo. Num país com baixos índices de leitura, esse feito tem algo de extraordinário: nunca se publicou tanta poesia, incluindo traduções de qualidade, de maneira tão contínua e, ao que parece, economicamente viável – isso, claro, na situação anterior à pandemia de covid-19 e à taxaço de

livros proposta pela reforma tributária em debate no Congresso.

E, embora se possa inferir a similaridade entre este cenário atual e aquele criado, na década de 1970, pelos chamados poetas marginais – os quais, muitas vezes, produziam seus próprios livros e os vendiam diretamente ao leitor, sem mediações –, é preciso assinalar o caráter deliberadamente profissional das editoras contemporâneas. Todas elas primam pelo bom acabamento do material e pelo registro institucional das obras (com ficha catalográfica e ISBN), o que possibilita a negociação de exemplares com livrarias e facilita a inclusão desses livros em catálogos de bibliotecas.

Por outro lado, com o uso mais ou menos generalizado do computador pessoal, caberia supor que a “intuição gráfica” dos próprios poetas estivesse se expandindo. O curioso é que, aparentemente, a disponibilidade dos recursos digitais não se converteu numa massiva retomada das experimentações propriamente visuais entre os artistas, cuja multiplicidade de propostas não dissolve a existência de certos procedimentos comuns (repetições sequenciais de uma mesma palavra, uso disjuntivo da fonte em itálico, exercícios seriados de poemas em prosa, etc.). Com essa afirmação, obviamente apressada, não ignoro a exploração visual promovida por recursos digitais em trabalhos como os de Marília Garcia, em *Parque das ruínas* (Luna Parque, 2019). Parece-me inegável, porém, que as articulações entre versos, fotos e ilustrações nessa obra constituem

uma linguagem bastante individual, não sendo um procedimento recorrente em outros poetas – i.e., não formalizam um traço estilístico compartilhado.

Seria difícil definir as razões pelas quais, apesar das facilidades mencionadas, a poesia visual não se manteve como uma das tendências majoritárias da produção contemporânea – sobretudo entre poetas mais jovens, que já iniciaram sua trajetória com acesso às ferramentas digitais. Talvez seja possível especular que a diminuição do contato direto com o processo de confecção do livro físico (a escolha das fontes, a composição unitária de cada página, a organização entrecruzada dos cadernos, a costura do volume completo) tenha, de algum modo, reduzido o interesse pelas possibilidades criativas desses recursos, colocando sob outra perspectiva aquela equação – que animou alguns dos melhores poetas e críticos do século 20 – entre desenvolvimento dos meios técnicos e transformação das formas artísticas.

Pensando nisso, as visitas guiadas pelo ateliê de tipografia, que ocorrem durante alguns lançamentos na sede da editora Quelônio, podem ser um acontecimento inusitado: conhecer o funcionamento do linotipo, a manutenção dos tipos móveis ou a gramatura dos papéis é uma maneira de se reaproximar da dimensão concreta dos livros. Não seria absurdo considerar que, a partir do reconhecimento dos processos materiais implicados na produção de cada exemplar, um escritor atento poderia ampliar sua imaginação artística, elaborando,

inclusive, outros modos de interação entre leitor e obra. Afinal, se tais técnicas mecânicas e manuais de impressão se tornaram “obsoletas” devido ao desenvolvimento dos métodos digitais, o uso criativo dessas mesmas técnicas se torna ainda mais livre, uma vez que não precisa ser medido a partir de uma padronização imposta pelas exigências imediatas do mercado editorial.

Os criadores da Quelônio, Sílvia Nastari e Bruno Zeni, têm plena consciência dessa maior liberdade de criação. Como indica o texto de apresentação no *site* da editora, “projetos gráficos específicos são desenvolvidos para cada livro, com atenção especial ao diálogo entre imagem e texto, entre suporte material e concepção poética e narrativa”. Esse diálogo, aliás, já aparece na simpática logo da editora: o caractere alfabético Q na horizontal, formando a silhueta de uma tartaruga (animal da ordem dos quelônios). Aparece também na *Quelônio solto*, revista que publica uma pequena seleção de poemas e narrativas curtas em páginas independentes, distribuídas dentro de pôsteres produzidos por ilustradores ou artistas plásticos. Outro bom exemplo é *Pau na máquina: textos horríveis (10 anos depois)*, caixa que reúne panfletos escritos por Bruno Zeni, entre 2002 e 2003, com montagens fotográficas e interferências visuais de carimbos.

Desde a fundação da editora em 2013, Nastari e Zeni experimentam vários formatos editoriais (cartazes, folhetos, santinhos, volantes, cadernos, fotolivros) e diversos métodos

de impressão, aproveitando, de modo criativo, tanto os recursos mais recentes (como a impressão *offset*) quanto as técnicas mais “tradicionais” (como a linotipia ou a serigrafia). Não que a utilização destas últimas, na produção de literatura brasileira contemporânea, seja uma exclusividade da Quêlônio. Ao contrário, há todo um filão de editores independentes que publicam plaquetes em pequenas tiragens, nas quais, de maneira geral, escritores e tradutores antecipam uma amostra de seus trabalhos em desenvolvimento. Todavia, o que se destaca, no caso da Quêlônio, é a intersecção entre essa produção de plaquetes semi-artesanais e aquele caráter profissional das novas editoras, cuja viabilidade como negócio garante uma maior circulação das obras.

Assim, se a diversidade de processos de impressão e finalização permite que um projeto gráfico exclusivo seja elaborado a partir das necessidades de cada escritor, vale destacar que esse mesmo apuro particularizado consagra, em boa medida, a própria identidade da editora. Nesse sentido, o trabalho da *designer* Sílvia Nastari é central: mais do que simplesmente diagramar os textos, algumas invenções da artista gráfica se tornam parte indissociável do objeto literário, internalizadas na fatura dos poemas e/ou narrativas. Em outras palavras, nos volumes mais interessantes do catálogo da Quêlônio, a realização concreta da obra se dá *na* produção material do livro, forjando uma cuidadosa articulação entre texto, mancha gráfica e suporte.

Sob esse ângulo, pode-se afirmar que o trabalho da editora complementa formalmente a criação do escritor, resultando em obras interessantes como *Plange plange* (Quêlônio, 2019), livro de estreia de Claudia Abeling.

Tudo, em *Plange plange*, é ludicamente construído: do minimalismo da capa, desenhada por Nastari, que transforma o título num poema visual, ao gracejo do índice, cuja denotação prosaica explica bem a função de um sumário dentro de um livro (“do que tem por aqui”). A encadernação manual dos exemplares, costurada com linha vermelha aparente, remete também a uma caderneta ou um bloco de notas, aspecto replicado na linguagem de Abeling, que desnuda alguns processos típicos dos exercícios de escrita criativa. Isso é evidenciado, por exemplo, nos dois poemas sem título que começam com a sentença “do lado de fora, próximo ao farol de morado e inconveniente”: a enumeração da primeira versão (“são sapatos, cds velhos, embalagens usadas, brinquedos quebrados...”) reaparece, na página seguinte, riscada à caneta azul, sendo substituída pela descrição de um cenário ainda mais hostil (“só há plantas espinhudas, desacolhedoras, dispostas com algum apuro paisagístico”). A rasura, feita manualmente nos 200 exemplares de *Plange plange*, assinala as vacilações da escrita, encenando o trabalho que desaparece na versão final de um texto e, ao mesmo tempo, permite que o leitor coteje as possibilidades de composição pensadas pela autora.

Obviamente, essa suposta correção do segundo poema é apenas uma simulação, mas sua presença só reforça a premeditada aproximação entre *Plange plange* e um caderno pessoal. Tal aproximação surge ainda nos registros mínimos, por vezes de uma única linha, similares a anotações soltas de um diário (“acordei. a manu morreu”), ou mesmo na dedicatória do volume, que rememora um conhecido ditado popular (“*pra mãe, que dizia: o papel aceita tudo*”). Que esse “tudo”, no conselho materno, seja inicialmente pejorativo, não impede que seu sentido se amplie, abarcando a própria experimentação estilística de Abeling, a qual se espalha em micronarrativa (“jeito brasileiro”), lista em ordem alfabética (“cemitério de palavras”), esboço de roteiro teatral (“registros do ensaio”), verbete de dicionário (“sp, cacofonia de uma metrópole [4]”), *ready-made* textual (“a mais antiga das fake news”), inscrição lírica (“ele veste jeans...”), etc.

De certa maneira, em termos artísticos, *Plange plange* assume a condição de “livro de estreia”, espaço onde o autor pode (e deve) praticar recursos, testar variações de efeitos e balizar os fundamentos a partir dos quais pretende desenvolver sua poética. Apesar disso, é preciso destacar que Claudia Abeling não é uma novata. Como revela sua minibiografia no final do volume, a autora – formada em editoração pela ECA-USP e importante tradutora de literatura em língua alemã – já “passou por quase todos os níveis desse jogo chamado livro”. A frase, com seu ar meio

despretensioso, pontua sutilmente a trajetória intelectual de Abeling e, ao mesmo tempo, sinaliza a consciência da escritora quanto à cadeia produtiva envolvida na confecção desse objeto. E é essa consciência que, afinal, a autora mobiliza em seus exercícios de escrita, trazendo soluções técnicas que determinam, ao menos graficamente, a forma dos poemas. Dessa perspectiva, é possível notar que os movimentos tateantes da linguagem de Abeling são, antes de tudo, uma tomada de posição estética, assentada em procedimentos sofisticados – como a colagem elíptica de “t soua” (“cordão umbilical/ barba & cabelo/ mal pela raiz”) ou o embaraçado fluxo de consciência em “dela sei que gosta...” (“dela *chaves praia sapato joanete telefone sei fogão/ computador chaves chaves chaves cachorro que sutiã*”).

Na outra ponta, para além do caráter lúdico, a ideia de “jogo” inclui também a lógica competitiva do mercado de trabalho, com seus acordos e concorrências: é isso o que explora um poema como “joguinho da cobra que não pode comer o próprio rabo”, no qual a limitação dos versos aproxima o movimento acumulativo do jogo eletrônico que vinha na memória dos celulares analógicos e a expansiva externalização que organiza a dinâmica contemporânea do trabalho (“a empresa e seus empregados terceirizados da terceirizada terceirizada terceirizada da terceirizada”). Essa mesma precarização aparece na sentença lapidar de “clt reloaded” (“cláusula única: o único fixo

da firma é o telefone”) ou nas especificações de “bipolar” (“ângela. profissão: manicure sem carteira assinada”), entroncando-se em outras questões, das desigualdades de gênero (“daí ela soube do *dress code*: saltíssimo e terninho”) às dificuldades de profissionalização na carreira literária (“no caso de poesia, a editora prefere não”).

Apesar da subdivisão em quatro seções (“do ver e do ouvir por aí:”, “do escrever, dos escrevinhadores”, “das gentes”, “dela”), os poemas de *Plange plange* se entrecruzam, estabelecendo vínculos entre as reflexões subjetivas, os exercícios de escrita e os entraves da experiência urbana. Assim, o motivo que emoldura o livro – a relação com a mãe, portadora de Alzheimer – é, por um lado, desenvolvido a partir de outros tópicos, como a metalinguagem derrisória de “luxo só” (“procurar pela palavra precisa preciosa preciosista, com p.”), e, por outro, penetra em outros temas, como o desejo de preservar integralmente a lembrança de um encontro amoroso (“fiz um trato com a memória...”). De modo similar, a viagem doméstica da mãe em “laissez-passer” (“exilada dentro de casa, ela palmilha trilhas desconexas...”) parece remeter à paralisante meditação de “move and the way will open” (“então muitos inícios foram gestados e logo em seguida abortados, como este”). Ou ainda, em outra chave, o pomposo anúncio de um edifício em “sp, cacofonia de uma cidade [3]” (“Futuro lançamento na vila romana: autoral. atemporal. absoluto. passado e futuro

reunidos no presente”) parece reverberar na afetação da vida literária de “soirée” (“foi ao lançamento. junto à/ dedicatória, uma selfie com o autor”).

O achado do título sintetiza bem o trabalho de depuração das palavras operado por Claudia Abeling: com a repetição do verbo “planger” (“lamentar”, “chorar”), a poeta transforma o termo raro em onomatopeia, num jogo sonoro que indicia as gotas de chuva e, por extensão, as lágrimas que permeiam poemas como “tatuagem” ou “acróstico raivoso” (“antes todos tinham nome, e a cada nome estava associada uma/ lágrima”). Nesse sentido, cabe frisar que o humor de *Plange plange* deixa sempre um resíduo amargo, como nas distinções do nome “chico” – tanto apelido familiar carinhoso quanto índice de uma informalidade quase anônima (“chico não tem um golden, nem direito a sobrenome no crachá do petshop”) –, na paródia publicitária de “férias tatibitate” (“não fui como você, fui com a cvc!”) ou nos lapsos de memória da mãe (“a nenê sou eu!”)

Se, em alguns momentos, a autora parece desconfiar do poder sugestivo dessa depuração, explicando excessivamente aquilo que o poema realiza – caso da última frase de “a fala vem caudalosa...”, que apenas reitera aquilo que já se depreende da leitura do restante do texto (“o cérebro dela é um gerador de lorem ipsum”) –, na maior parte de *Plange plange* a exploração linguística alcança uma precisão quase cirúrgica – como nos poemas “cronologia” e “*ma vie en rose*”, ambos compostos por uma única palavra

(“vida”), a qual adquire insuspeitados sentidos pelo simples uso da caixa alta (“VIDA”) ou pela aglutinação de diferentes sinais gráficos (“vida?”, “vida\$”, “vida^a” etc.).

É claro que essas qualidades são todas inerentes aos poemas de *Plange plange* e devem ser atribuídas à escrita de Claudia Abeling. Todavia, é importante destacar, mais uma vez, a confluência entre essas qualidades e o projeto da Quêlônio, já que a própria editora elabora seus livros com uma meticulosa atenção às necessidades e potencialidades de cada obra. Que esse minucioso trabalho seja também material, como aparece no colofão (“O texto dos poemas foi composto em linotipia, um processo que produz matrizes em chumbo linha a linha”) só realça o feliz encontro entre Abeling, poeta com consciência de editora, e a Quêlônio, editora capaz de dar concreção a essa consciência. Porque é também de “linha a linha” que são feitos os poemas de *Plange plange*, como se cada texto exigisse, de sua autora, um sempre renovado esforço de construção (“tentou escrever o que sentiu, mas não se deu por satisfeita. fez muitos rascunhos; o definitivo, esse só sai quando não tiver mais por que pensar”), com todos os seus percalços, sim, mas também com um indubitável prazer implicado nesse esforço.

RENAN NUERNBERGER é doutor em literatura pela Universidade de São Paulo. Como poeta, é autor de *Mesmo poemas* (Selo

Sebastião Grifo, 2010) e *Luto* (Patuá, 2017). Como crítico, publicou *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011) e, em parceria com Viviana Bosi, organizou o volume de ensaios *Neste instante: Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas, 2018).