

Eu não voltava pra lá mas é nunca Escrita como prática de vida em *Cine Studio 33*, de Estela Rosa

I would never go back there Writing as a practice of life in *Cine Studio 33* of Estela Rosa

Caio Arnizaut Riscado¹

RESUMO: A partir do livro *Cine Studio 33*, de Estela Rosa, o artigo aborda a escrita como prática de vida para localizar um modo de estar no mundo comprometido com os encontros. A memória, a comunidade e suas personagens são tratadas como instâncias móveis que se reelaboram a partir de dinâmicas relacionais. Os poemas e a organização da publicação são lidos como materialidades sensíveis para propor a noção de “dramaturgia do livro” e identificar práticas de não pertencimento que marcam a inespecificidade como característica da produção literária contemporânea.

ABSTRACT: Based on the book *Cine Studio 33*, by Estela Rosa, the article approaches writing as a practice of life to suggest a way of being in the world committed to encounters. Memory, the community, and its characters are treated as mobile instances that are re-elaborated from relational dynamics. The poems and the edition of the publication are read as sensitive materialities to propose the notion of “book dramaturgy” and to identify practices of non-belonging that mark unspecificity as a characteristic of contemporary literary production.

PALAVRAS-CHAVE: Estela Rosa; Cine Studio 33; escrita como prática de vida; comunidade; inespecificidade

KEYWORDS: Estela Rosa; Cine Studio 33; writing as practice of life; community; unspecificity

1 Professor colaborador voluntário e pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), artista pesquisador, diretor teatral e performer.

Introdução

No livro *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), a pesquisadora Diana Klinger elabora reflexões acerca do que pode a literatura. Embasada pela pergunta de Spinoza (o que pode o corpo), a autora refaz o exercício a partir de uma perspectiva literária e aposta em um entendimento da escrita “como forma prática ou ritual, uma forma de estar no mundo” (KLINGER, 2014, p.49). Com essa proposição, Klinger se afasta da ideia de representação, bem como de identidade, para pensar a escrita como forma de existência ou, em suas palavras, “ato de linguagem” (KLINGER, 2014, p.49). Tal ato, implicado numa ideia de prática, naquilo que se faz de maneira continuada e persistente, transfere para a escrita uma dimensão ritualística. Mas, nessa proposição, a dimensão ritualística não se aproxima do desejo (ou procura) pela transcendência. Ao contrário, Klinger propõe que a escrita estaria mais perto de “um ritual que suspende o mundo para construir um outro território” (KLINGER, 2014, p.51), portanto mais próxima da ideia de exercício ou prática de vida.

Na fundação de um outro território não se fala em uma percepção fixa da comunidade e nem se romantiza a ideia de comunhão. Pensar a possibilidade de um outro território, através da escrita, seria pensar em nossas práticas, atitudes, comportamentos e, por fim, relações para “embaralhar os fios da linguagem, isto é, do comum, da comunidade” (KLINGER, 2014, p.51). Nesse sentido, a tarefa da escrita estaria mais próxima da ideia de imanência, de estar no mundo (e em relação com as coisas do mundo) a partir de uma vontade de vida, turbinada pela potência dos afetos. O chamado ético da escrita, então, carregaria com ele a noção de um sujeito relacional, atravessado pelo encontro dos corpos e suas potências. Por essa via, ainda de acordo com Klinger, pensaríamos a escrita não em uma relação entre linguagem e realidade, mas entre linguagem e existência.



Dito isso, a questão que se coloca como central no estabelecimento de uma ética é o seu próprio entendimento como possibilidade de estudo das composições entre as relações. Ou seja, a escrita como força do viver, potência do existir, compromissada com os encontros e, principalmente, com as reverberações produzidas neles e por eles. Então, a escrita de um outro território não buscaria o espelhamento do controle das representações que se querem totalizantes ou que reforçam a falsa questão da perda de um elo coletivo. Tal questão resulta da idealização de um passado em que as experiências anteriores são analisadas a partir de um ponto de vista nostálgico e pouco crítico. Perceber a escrita como modo de existência não é reservar para ela a árdua tarefa de salvação do comum. Na contramão desse entendimento, a escrita como potência de vida vai trabalhar com e pelos afetos exatamente por compreender que eles não pertencem aos indivíduos, mas às relações.

Entendem-se por afeto os efeitos corporais de uma dinâmica relacional, tanto sensoriais, conscientes ou não, como emotivos, já conscientes. Os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir e ser atingido entre corpos. Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar, pois os afetos acontecem na relação, em função da relação. Não são propriedades de um corpo, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, de uma dinâmica relacional. (KLINGER, 2014, p.81).

A partir desse contexto, pensando os afetos não como propriedade, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, e a ideia da escrita como prática de vida, que gostaria de olhar para algumas passagens do segundo livro da poeta Estela Rosa, *Cine Studio 33*, lançado pela Editora Macondo, em 2021. Na publicação, através de narrativas de curtas duração, a poeta retoma acontecimentos da sua vida que, apesar de distintos, expressam, em sua maioria, uma ligação com a figura paterna e com a cidade de Miguel Pereira, município do estado do Rio de Janeiro onde a poeta passou sua infância e adolescência, na qual ainda residem seus pais e parte da família. Para

estruturar essa conversa com a produção literária de Rosa, considero interessante fazer três destaques que servirão como guia para as reflexões que costuro nesse texto.

A cidade

O primeiro deles diz respeito à própria cidade de Miguel Pereira e às diferentes relações que a escritora constrói com ela. Na minha leitura, as investidas de Rosa não buscam recuperar a imagem de uma cidade perdida em que as lembranças da infância e adolescência figuram como uma espécie de porto seguro ou embasam um discurso romântico sobre sua “origem”. Distante de uma visão nostálgica e essencialista sobre o passado, a memória em Rosa é um exercício de estranhamento que busca, através dos eventos e encontros, localizar atravessamentos entre corpo e território para, na verdade, se desidentificar deles e com eles. Enquanto paisagem, a cidade não é só memória de um passado que ecoa no presente. Ela é constantemente atualizada pelos múltiplos enquadramentos do agora. É, ao mesmo tempo, espaço e possibilidade de fuga (do espaço). Nas palavras de Klinger: “o território não existe como dado para nenhum indivíduo, ele deve ser inventado. Talvez seja essa a tarefa da arte e da literatura no mundo contemporâneo: não `representar o mundo`, mas `torná-lo expressivo`” (KLINGER, 2014, p.164).

Se, na máxima repetida da ideia de formação é usual afirmarmos que o espaço nos forma, a escrita de Rosa funciona como um lembrete que sinaliza também o movimento inverso. Sem negar influência e saudade, os versos de *Cine Studio 33* não nos deixam esquecer que: se o espaço formou a escritora, sua escrita não para de (re)formar a cidade, de inventá-la como território. A memória, então, não se coloca como refém do passado. Apesar de interpelada pelas experiências vividas, Estela Rosa não se apresenta plenamente identificada com elas. Mais do que recordar o vivido,



seus escritos expõem a fissura entre subjetividade e a comunidade para a qual, ao invés de idealizar a pulsão romântica do retorno, a escritora não pensa em voltar:

cê acorda um dia pensando no quintal da casa dos teus pais e de repente tá completamente deprê deitada na cama pensando em como seria mais fácil estar lá na cidadezinha do interior plantando uns temperos tomando um chá de capim cidreira tirado direto do quintal e aí você passa a manhã com o café mal passado atravessado na garganta achando tudo uma grande merda e tentando entoar um raul seixas pra quem sabe a vida andar. (...) mas, olha, agora que engoli o café, te juro, se eu pudesse, se eu pudesse mesmo, eu não voltava pra lá mas é nunca. (ROSA, 2021, p.27-28).

O pai

“Miguel Pereira, a Cidade das Rosas, o terceiro melhor clima do mundo, antiga Estiva, antiga Vassouras, antiga Estância, mas nunca mais antiga que meu pai mineiro cidadão da Serra (ROSA, 2021, p.72)”. O segundo destaque que gostaria de fazer é endereçado à aparição da figura paterna nos poemas de Rosa. O pai da escritora, Carlos (ou Carlinhos), não se faz presente como personagem que desencadeia episódios traumáticos, como amplamente explorado pelas narrativas ficcionais e biográficas, e nem como exemplo de homem a ser seguido. No livro que, de certa forma, não deixa de ser uma homenagem, a escritora apresenta seu pai a partir de vestígios de sua ligação com o território, a cidade de Miguel Pereira, e de como esses laços influenciaram, e ainda influenciam, a temperatura do seu convívio em família:

meu pai era fiscal de obras e nunca conheci burocracia que parasse seu trabalho, então ele facilitava as coisas pro françois que presentearva meu pai com pares de tênis le cheval, agendas eletrônicas cassio, canetas de ponta finíssima – meu pai sonhava ser arquiteto – e teclados yamanha 2000. se eu não fosse essa que nada sabe, se eu fosse miguel a 618 metros acima do mar, agora eu poderia estar com meu yamaha 2000, sendo um astro pop da serra, tocando nikita na festa

de santo antônio, fazendo meu pai chorar, como sempre faço. (ROSA, 2021, p.25-26).

Dessas ligações, Rosa escolhe destacar momentos e elementos banais, ordinários, escrevendo seu pai como se escreve a vida de uma pessoa qualquer, atravessada pelos acontecimentos e afetos produzidos nos encontros. Dessa forma, Carlos não é a personagem que promete o futuro e nem a que recupera uma ideia de passado que justifique os modos de escrita, ou escolha por essa prática de vida, eleitos por sua filha. A imagem do pai é atualizada a cada momento na contação de dados ou curiosidades sobre ele. As operações de escrita organizadas pela autora dizem mais do que as qualidades, defeitos ou feitos do homem em questão.

Em 1994, Bebeto comemorava o nascimento de seu filho, Matheus, com um gol na Copa do Mundo, eu tinha oito anos. Quando nasci, meu pai soube porque um colega de trabalho o encontrou na padaria da cidade, enquanto ele comia pão francês com banana, e disse: não tem jeito, Carlinhos, errou de novo, mais uma menina (ROSA, 2021, p.79)².

Não se trata de criar uma imagem fixa e, portanto, segura da figura paterna como elemento de representação social ou familiar. Nos versos de Rosa, vamos conhecendo Carlos na medida em que apresentá-lo é uma forma de apresentar as

2 Embora não faça parte do escopo de análise desse artigo, cabe dizer, em nota, da escolha feita pela poeta para marcar, através da fala do colega do seu pai, o machismo e a misoginia estruturais presentes em nossa sociedade. Estela Rosa é a caçula dos seus pais que tiveram três filhas mulheres. O “erro”, sinalizado na fala do colega, refere-se ao fato de o casal não ter gerado um filho homem que, de acordo com a lógica machista e misógina, seria considerado um acerto. Mais do que revelar sua repulsa às mulheridades, essa fala localiza a dominação masculinista e falocêntrica, pois retira das mulheres suas capacidades de agência e mobilidade. Pensando a partir do cenário que a própria poeta nos apresenta, ou seja, uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, cabe ainda dizer do silenciamento sofrido por algumas mulheres que, desde a infância, são isoladas das atividades e funções sociais, sendo obrigadas a prestar serviços domésticos não reconhecidos e, muito menos, remunerados. Mas, é importante frisar, que este tipo de conduta machista não se restringe somente ao interior e pode ser amplamente mapeado nas principais capitais do país. Para localizar a contundência da marcação de Rosa, basta lembrar das inúmeras declarações de Jair Messias Bolsonaro, atual presidente do Brasil. Em 2017, durante uma palestra no Rio de Janeiro quando ainda era pré-candidato a presidência do país, Bolsonaro disse: “eu tenho cinco filhos. Foram quatro homens, aí no quinto eu dei uma fraquejada e veio uma mulher”. Para acessar um dos meios que noticiaram a declaração de Bolsonaro, ver: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/pop/jair-bolsonaro-polemica-palestra/> – último acesso em: 14/04/2022.



estratégias de escrita e construção da narrativa. A operação em linguagem faz do seu pai mero acontecimento narrativo, sem que para isso seja preciso desdenhar da personagem. Ao invés disso, quanto mais nos aproximamos de Carlos, mais entendemos a sua localização como dispositivo de continuidade narrativa, gatilho de construção e costura textual, em que a exposição e a suposta criação de uma identidade autoficcional e performativa para a escritora ficam em segundo plano. O mais importante é que avancemos na proposição da escrita como fabulação desse outro território, formado nos encontros entre histórias de pai, filha e cidade, do que na recepção de um compartilhamento poético que ultrapassa as barreiras do privado.

Interessa pensar esse livro distante da categoria de diário, do compartilhamento de intimidades, para refletir sobre a figura do pai como veículo de produção da narrativa, exercício de escrita, logo, produção de potência e de vida. Por essa razão, é que também escolho abrir esse texto com as reflexões de Klinger, pois, com a ajuda da pesquisadora, é que consigo ler os versos de Rosa como uma proposição de exercício continuado consigo. Exercício em que a figura do pai não predetermina e nem revela o sujeito da escrita, mas o coloca em um estado relacional em que a memória passa a ser trabalhada como força e não como fardo. E, como força, ela pode direcionar a escrita para uma conversa entre linguagem e existência e não, somente, entre linguagem e realidade.

No livro citado, Diana Klinger usa como epígrafe para o capítulo “Em nome próprio” uma frase extraída de Hanna Arendt: “seria preciso que a memória fosse uma força e não um fardo” (ARENDRT apud KLINGER, 2014, p.87). Rever o passado pode provocar desdobramentos em diferentes direções. Os mais interessantes, arrisco dizer, indicam a revisão que elabora a memória enquanto força. Nesse caminho, o passado estaria cheio de futuro e a ação de olhar para o que passou seria também uma possibilidade de fabulação. A partir dessa perspectiva, seria possível pensar o

passado como “o agora” que fazemos dele. E a ação de contar histórias como uma atividade própria de re-visão das histórias.

Mas a mudança de narrativa, a criação de uma outra postura em relação ao passado, não implica, necessariamente, em apagamento. A recusa da identidade não elimina os fatos, mas questiona a sua construção em linguagem. O recuo ao passado pode atuar como potência do por vir. E a história, nossas diferentes inclinações em relação com a memória, como uma explosão de possíveis. Dentro desses possíveis, estaria o movimento de desidentificação: o movimento que localiza a identidade, mas que não se resume e nem se define por completo por ela; elabora e age os limites do contorno como força, e não como fardo.

“Meu pai é cidadão honorário de Miguel Pereira, na área dos fundos, um diploma: Pelos bens promovidos à cidade, concedemos a Carlos o título de Cidadão Miguelense” (ROSA, 2021, p.75), escreve Rosa. Para além de pai da escritora, assim como todas nós, Carlos passeia por funções sociais e afetivas que são múltiplas. A apresentação desses outros vínculos fala mais dos afetos que constroem essa relação (entre pai, filha e cidade) do que sobre a ligação sanguínea e familiar que essencializa uma identidade. Carlos é, ao mesmo tempo, a personagem que aproxima e afasta Estela Rosa da sua comunidade de criação. A personagem do pai não essencializa determinada característica da “origem” porque é apresentada de forma multifacetada: para cada enquadramento, uma estratégia narrativa diferente é adotada pela escritora.

As fotografias dessa história não dependem uma das outras porque não almejam o traçado de uma linha linear e evolutiva. Carlos, sua filha e a cidade são composições que se reorganizam a cada novo movimento da narrativa que entendo como caleidoscópica. Nesse entendimento, os espelhos são os mesmos, mas os ângulos de visão, as mudanças de postura, alteram significativamente as combinações reveladas. É como se cada imagem pudesse ser estrangeira da matéria de sua construção.



Na pequena cidade narrada por Estela, para quem não conhece a escritora, pouco importa sua filiação quando tem mais força o nome do seu pai como indicativo de direção para a circulação nas ruas. Feito uma anônima de sua própria terra, em Miguel Pereira, Estela poderia dizer: “me leve para a casa do Carlinhos da Prefeitura” - sem revelar para o motorista que Carlinhos é, além de “da Prefeitura”, seu pai.

Seguindo para o norte, na RJ-125, passamos pela divisa Japeri – Miguel Pereira. Primeiro o bairro Paes Leme, seguido de Mangueiras, localizado no quarto distrito, anexado à cidade em 1985, o distrito de Conrado. Seguindo em linha reta, à esquerda montanhas, à direita vacas, Santa Branca, duas cachoeiras, a Polícia Rodoviária (...) Chegamos ao bairro da minha família, Vila Margarida, que já foi Prefeitura Velha, já foi Centro, já foi Buraco dos Burros, já foi a casa depois do chalé e, pro táxi, é a casa do Carlinhos da Prefeitura, meu pai. (ROSA, 2021, p.71).

O cinema

O Cine Studio 33, localizado na Rua Machado Bitencourt, 489, loja “B”, tinha lotação de 99 lugares e pertencia ao seu Manoel Ramos. As atividades do cinema foram encerradas em 2004, mas não sem antes ele fazer uma ponta no curta Uma pequena mensagem do Brasil ou A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic de Daniela Thomas e Walter Salles, filmado em 2002. Na época, o filme em cartaz era Titanic e o técnico se chamava Odair Ferreira (ROSA, 2021, P.73).

O terceiro destaque é sobre o título do livro, sua relação com a narrativa e a poética que se desdobra em materialidade no projeto de edição. Como nos conta Rosa, o Cine Studio 33 era um cinema de rua onde a autora passou por experiências marcantes. Mas, apesar de pontuais, essas experiências não resumem e nem formam por completo sua subjetividade. Assim como a presença do pai, o cinema é utilizado em escrita como trampolim narrativo para o acesso de memórias diversas. Não só os filmes, mas as pessoas e toda o ritual que era agitado pelos cinemas de rua. Não se

trata somente de recordar o espaço do cinema, mas pensar a cidade em sua ausência. Pois as situações vividas ali, no escuro daquela sala, não têm mais local. E, justamente por não pertencerem mais a um determinado espaço fixo, que elas funcionam como dispositivos que reinventam o território, alargando a paisagem, sua fantasmagoria e a vontade de ser outra. Embora o livro carregue como título o nome do cinema, a obra não é *sobre* esse espaço. A obra, na verdade, se constrói *com* a ausência dele, transformando episódios diversos em filmes que jamais serão vistos.

só conseguia pensar no pequeno palco onde ficava a tela do cinema cine studio 33, quase de frente para a antiga casa da minha amiga de infância onde tantas vezes conversamos sobre dom quixote e sancho pança, garotos que atravessaram a tela do nosso pequeno cinema. mas o cine studio 33, agora abandonado, só passa na tela algumas recordações. (ROSA, 2021, p.23).

Os casos que não fazem relação direta com o cinema, que não se justificam por sua existência passada, ganham, na dramaturgia do livro, a roupagem de uma narrativa fílmica-teatral. Ao avançar nas páginas, vamos percebendo que tudo é história e que todas elas passam nessa tela de projeção construída por Rosa. O livro é inteiro um cinema de obras não estreadas. As narrativas de curta duração assumem, assim, um caráter próximo a estética de um trailer: fazem anúncios, provocam, mas não entregam finais conclusivos. No Cine Studio de Rosa, nós estamos sempre conhecendo personagens e tramas, mas nunca de maneira acabada.

Utilizo a expressão “dramaturgia do livro” porque a minha análise da obra de Estela Rosa se aproxima das investigações articuladas por Eugenio Barba (2010) a respeito do próprio entendimento do que é, ou do que pode vir a ser, a dramaturgia e suas diferentes camadas. Para o diretor, a dramaturgia se apresenta como “a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações” (BARBA, 2010, p.41). A criação dessa rede incluiria também o pensamento de que a dramaturgia



não se dirige somente aos aspectos literários da encenação, mas à elaboração do espetáculo como um todo e os seus vários componentes.

Dentre esses componentes, estaria também a dramaturgia da espectadora, ou seja, sua participação determinante na recepção do que lhe é apresentado. Traçando um paralelo entre os objetos, espetáculo e livro, a dramaturgia em Rosa não se refere somente as qualidades literárias de sua produção, mas a todo o conjunto de operações sensíveis e materialidades que sustentam o corpo de sua proposição. As obras não estreadas, o inacabamento de personagens e tramas, encontram repouso nas trocas mais densas, na experiência da leitura que supera o desejo da narração de uma história com enredo linear. As narrativas de curta duração se (re)fazem através do compartilhamento, através da cocriação de sentidos entre artista, obra, recepção e as forças, nem sempre visíveis, que se agitam nesse tipo de encontro.

Pode parecer estranho falar de “dramaturgia do espectador”, e muitas vezes disseram na minha cara que é uma expressão que não tem sentido nenhum. Eu a mantive com teimosia. Ela me servia para indicar meu principal esforço: criar um espetáculo que pudesse assumir um sentido compartilhado e, ao mesmo tempo, que pudesse sussurrar uma diferente confiança para cada um dos espectadores. (BARBA, 2010, p.43).

Assim como nos trailers, cada narrativa/poema deixa pontas soltas, fotografias que se apresentam como fragmentos autônomos de um todo emaranhado. Nessa sobreposição de camadas, trailer atrás de trailer, o livro está sempre recomeçando – assim como a autora, a cidade e suas personagens. Ou como quando vamos ao cinema/teatro e nos abrimos ao inesperado, imersas voluntariamente em uma narrativa que, é sabido, não temos controle. E, mesmo assim, fazemos o filme, ligamos os pontos através da singularidade da nossa recepção de participantes ativas³. Assim

3 Sobre a participação ativa da espectadora ou leitora, Rancière diz: “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a

como em Rancière (2012), o cinema de Rosa sabe da emancipação da espectadora. Ou melhor, constrói o escuro de sua sala a partir dela e com ela – nas relações.

Como narradora, Rosa não é proprietária das histórias do fim do cinema e nem das imagens para os filmes que cria com a sua ausência. Suas narrativas de curta duração são passagens, sugestões que resultam das diferentes inclinações que ela escolhe para (re)formar o espaço, sua memória e as memórias do espaço. Se não fosse por uma foto impressa no livro, poderíamos até duvidar da existência do *Cine Studio 33*. E essa dúvida que é, por si só, uma falsa questão, não diminuiria em nada a nossa experiência como leitoras. Isso porque o cinema se faz a medida em que inventamos ele, sua possibilidade como fruto da relação que travamos com as narrativas do livro em sua ausência: “em uma cidade do interior as coisas chegam com atraso a foto do cine studio 33 é de 2002 mas parece, sinceramente, ser de 1994, o único fato que atesta a data é o nome do filme em cartaz (...) que prova ser então o ano de 2002 pós-bug do milênio nós sobrevivemos o cinema não” (ROSA, 2021, p.32). A (r)existência do cinema se dá no entre, nessa “terceira coisa”, que não pertence a recepção e nem a autora, mas que, como os afetos, surge da relação entre esses vetores/agentes.

O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p.19).

Assim como as narrativas que assumem uma característica cinematográfica, o livro, enquanto objeto, também é estruturado como se fosse um filme. Divido em três partes, a edição nos apresenta a ideia de um roteiro que é, ao mesmo tempo,

à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”. (RANCIÈRE, 2012, p.17).



plano de filmagem e exibição das sequências já montadas. Se, na primeira e segunda partes do livro, imaginamos os seus planos, na terceira somos apresentadas as “Cenas Extras” que, além de introduzir elementos novos, comentam as passagens anteriores. Como o extra de um filme, a terceira parte do livro revela um pouco do seu processo de feitura, cenas dos bastidores, comentários e, inclusive, acréscimos de informações que podem reorganizar a recepção da leitora sobre as narrativas anteriores. Ou seja, sobre a “dramaturgia do livro” e suas infinitas possibilidades de composição e recombinação entre camadas - “uma complexa rede de fios” (BARBA, 2010, p.41).

A aparição do processo, esse traço de exposição dos modos de fazer e seus meandros, aproxima a produção de Rosa das experiências de investigação artística que se dão na literatura como campo expandido das artes. Sua poética enfatiza o transbordamento de alguns limites, propondo, inclusive, uma fissura no tratado tradicional e hierárquico entre autora e leitora, ação e contemplação. Para a pesquisadora Florencia Garramuño (2014), esse transbordamento sintomático da literatura contemporânea supera a ideia de comunidade emancipada, desenhada por Rancière (2012), porque estaria propiciando, nas palavras da autora, “um novo cenário de igualdade” (GARRAMUÑO, 2014, 27). Esse novo cenário seria fruto da “implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética” (GARRAMUÑO, 2014, 27) em que os entrecruzamentos de ações, modos e meios apostam no inespecífico como detonador de práticas de não pertencimento.

Essas práticas também podem ser observadas em outras características do livro de Rosa que, por exemplo, opera sua poesia com acentuada presença da prosa. Ainda de acordo com Garramuño, o poema em prosa seria “concebido como o *outro* do poema em verso” (GARRAMUÑO, 2014, p.53, grifo da autora) através do qual a literatura costuraria apostas para fora de si mesma. A convocação desse outro elabora movimentos que perturbam a identidade da poesia quando ela é localizada como

disciplina, ou seja, como um campo estático. Utilizando-se de dispositivos tradicionalmente não relacionados com o seu campo, a escrita de Rosa passeia por dentro das estruturas conhecidas para produzir possibilidades de fuga (não pertencimento) delas.

Além da exposição do processo e a investigação do poema em prosa, outras materialidades se fazem presentes na poética de Rosa, apontando para (des)caminhos que apresentam pontes e laços inesperados. A poeta utiliza da internet, da música/canção, de dados científicos, da intervenção da rádio, do desenho de mapas geográficos e de alguns saberes populares para criar, mais do que apropriações, outras formas de movência para as linguagens.

No prólogo do livro (p.13), por exemplo, ela cita três aplicativos (*Spotify, Facebook e Twitter*), expondo o modo como eles atravessam o seu processo de escrita. No poema “no deserto, um cavalo e seu homem sem nome” (p.32), uma nota da autora revela uma pesquisa feita na *Wikipedia*. Esse mesmo recurso aparece em outros poemas, inclusive com a citação de verbetes (p.61). Cantores como Raul Seixas (p.27) e Zélia Duncan (p.43) são citados em títulos de poemas ao lado de datas que sinalizam episódios marcantes, para os artistas e para Rosa. Em “Miguel”, um programa de rádio é citado para informar sobre o tratamento da tuberculose, disponível pelo SUS de forma gratuita (p.65). Mapas, nomes de bairros, ruas e estabelecimentos aparecem em muitos poemas, desenhando diferentes percursos entre as paisagens percorridas por Rosa. As crendices e saberes populares são acessadas em momentos variados do livro e aparecem de forma marcante na construção do poema “a cebola de deus” (p.47), que falarei mais a seguir. Assim como no cinema, todas as músicas citadas por Rosa ao longo do livro aparecem listadas ao final, apresentadas como trilha sonora da obra em questão. Sua mobilidade conceitual e formal aponta para a exploração de uma literatura que se quer inespecífica, que opera outros modos de organização do relato literário em que as singularidades não representam uma comunidade ou campo, pois querem desfixá-los.



Essa saída do que é próprio, no sentido de propriedade de cada linguagem, mira o inespecífico para que o relato literário possa se desinscrever de uma estrutura estável. Essa instabilidade, diga-se de passagem, consciente, percorre lugares heterogêneos, mas não para se declarar somente híbrida. Como projeto, o inespecífico busca o impróprio para, como veremos a seguir, desconfiar de si mesmo. Em outras palavras, para provocar o “não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014, p.16).

Retomando a discussão sobre as “Cenas Extras”, destaco duas passagens. Na primeira delas, a escritora comenta uma parte do seu diálogo com Otávio Campos, criador da Macondo e editor do livro, e como seu pai reagiu à proposta de capa dele:

No dia 14 de julho, Otávio mandou a primeira e única versão da capa de Cine Studio 33. Digo primeira e única porque, sendo eu montada em um cavalo, não tenho nada do que reclamar. Ele enviou a capa e fui aprovar com meu pai, afinal, ele aparece tantas vezes por aqui que achei importante essa delicadeza. Mandei por mensagem e perguntei se tinha gostado. Me disse que sim, ficou muito bonita esta capa, parabéns, é claro que gostei. Em seguida emendou numa torrente pisciana que naquele dia mesmo, ontem, 14 de julho, ele tinha se lembrado muito da história que inspirou eu e o cavalo na capa, essa dele ter sido convidado a ser jóquei na cidade grande. Isso porque dia 14 de julho é o dia do Propagandista de Laboratórios e foi um deles quem fez o convite para que ele se apresentasse no Jóquei da Gávea com uma carta assinada nas mãos. Mas não estava nos planos de Deus, disse meu pai, e esse passou. Fazer o quê? (ROSA, 2021, p.80).

A passagem não só justifica a escolha de capa do livro como também relaciona a imagem descrita com eventos anteriormente narrados. O caso do Jóquei da Gávea, contado por Rosa entre as páginas 32 e 35, ganha novos contornos. Se nas imagens filmadas e estreadas por nossa leitura o pai da escritora não aceita o convite de ser jóquei por medo ou receio do fracasso: “talvez meu pai tenha tido medo da proposta como teria medo de acreditar em si mesmo (...) tinha sincero medo de ser rico de

ser uma aposta de ser um fracasso” (ROSA, 2021, p.34), nas “Cenas Extras” o caso é jogado para as vontades de Deus. A razão da recusa do pai oscila e a perda de um motivo exato aumenta o campo de atravessamentos da história. O medo, o fracasso e até Deus, são trabalhados como performances de possibilidades para o jogo da memória em linguagem.

Nessa ação de retomada e expansão da narrativa que ocorre nas “Cenas Extras”, Rosa não desmente o que foi dito, mas faz com que a linguagem duvide de si mesma. A memória é problematizada, mas não em termos de verdade ou mentira. O que está em questão é a relação entre literatura e vida, o encontro que impulsiona a necessidade da escrita. Faço uso das palavras de Klinger (2014) para localizar o que percebo na produção de Rosa: “caminhos para ressignificar a perda, o medo, a identidade, a falta, o desejo. Percebo neles uma problematização do mundo e do seu lugar nele, uma invenção de uma linguagem que desconfia de si mesma. Uma teimosia: escrever, apesar de tudo” (p.84).

Esse tipo de relação inespecífica entre as partes do livro ocorre uma outra vez no caso em que a escritora relata uma simpatia praticada, no sentido de mantida viva, por seu pai. Na primeira parte, a simpatia é descrita em detalhes, com orientações específicas para quem, por acaso, resolva se arriscar. Por meio dessa descrição, conhecemos os elementos necessários e o modo como eles devem ser trabalhados para que se alcance a benção desejada. A simpatia narrada é uma espécie de ritual que mescla saberes religiosos, populares e um bocado de trabalho da imaginação.

Na verdade, a imaginação parece ser a ação mais presente na descrição de Rosa que, além de seguir os passos ritualísticos, opera comentários que orientam a leitora, supostamente, praticante: “você pega a metade de baixo da cebola, pede pro menino olhar pra longe, pro outro lado, ele de costas, o pé virado pra você, você vai esfregando aquela metade da cebola e vai rezando. o que você vai rezar, não dá pra saber, é deus e a cebola que calculam pra você na hora” (ROSA, 2021, p.48). A reza de



dentro da simpatia revela uma possibilidade de abertura, uma invocação da relação que se estabelece no momento de execução entre a praticante, Deus e a cebola. O ritual é meticulosamente descrito e pensamos que a escritora tem total domínio da prática passada adiante, mas não.

Em mais uma passagem das “Cenas Extras”, descobrimos, segundo seu pai, que Rosa conta de maneira equivocada a simpatia. Apesar disso, o texto da primeira parte não é revisto e podemos entrar em contato com duas versões da ritualística de uma fé popular praticada. O “erro” de Rosa não descredibiliza seu primeiro texto. Ele expande seu caráter literário, imaginativo e político quando em associação direta com o exercício que faz da memória uma força de rearticulação temporal. O recuo ao passado, então, promove conversas no presente, multiplicando temporalidades e produzindo revisões. Re-visões, ou seja, pensando o sentido daquilo que é visto de novo (mais uma vez), mas sem, necessariamente, ser corrigido:

Não pude estar com meu pai no dia dos pais em 2020, então escrevi sua simpatia mais famosa, essa da cebola que seca cravos no pé. Dias depois, li para ele o que tinha escrito. Ele ficou atento do outro lado da câmera. No final, perguntei se ele tinha gostado. Antes de responder, soltou um chiado e disse que era uma pena, que estava errada a simpatia. Para que o cravo suma, a cebola precisa ser plantada bem longe do menino, numa terra em que o menino nunca vá caminhar, nunca passar por cima da cebola, nunca andar onde se enterra sua raiz, nunca estar onde esteve a cebola, deus e meu pai. (ROSA, 2021, p.81).

Na escrita de Rosa, a multiplicação dessas temporalidades é o que nos permite imaginar outras imaginações. Ou seja, ampliar os enquadramentos e buscar outras possibilidades de produção poética para as vivências e sentimentos acumulados. Se, nas palavras da autora, “o chapéu da memória é uma boina de aba curta” (ROSA, 2021, p.36), significa que ele não cobre por completo o nosso rosto, deixando que os raios de sol ainda iluminem outros caminhos. Essa luz que escapa da proteção, que perturba e ao mesmo tempo convoca, é também um dos motores da escrita de

Rosa quando engajada no exercício de olhar de novo para as situações passadas. Mais uma vez, esse tipo de re-visão não implica em retorno ou reconciliação. O que se propõe em escrita é, justamente, o alargamento dos planos dados como certos, a (re)elaboração de determinadas situações para, como sinalizado no começo desse texto, a fundação de um outro território.

Por meio da literatura, assim como na re-visão da simpatia de seu pai, a autora persegue a ideia de “nunca andar onde se enterra sua raiz” (ROSA, 2021, p.81) para, no encadeamento de novas imaginações de escrita, produzir outras inscrições. Apesar da cidade “ser a mesma”, do pai continuar vivo e do acesso as lembranças, nada se revela igual. Cada narrativa, cada poema, dura enquanto durar a força do seu chamado e a forma como o percebemos. Assim como nos ensina o segundo poema do livro, a produção de outras inscrições é tarefa imaginativa, de manejo da linguagem, mas também manual. A revisão por multiplicação das temporalidades requer um corpo todo engajado no encontro com o embaralho dos fios da memória. Em escrita, logo em existência, “desguedelhar ou carpear em linguagem regional, desenfrear, desfazer os nós – operação feita à mão” (ROSA, 2021, p.19): desfazer para reinscrever.

Considerações finais

Apesar da estrutura fílmica do livro sugerir uma espécie de linha narrativa para a leitura, as histórias de curta duração são independentes. Mesmo quando, nas “Cenas Extras”, se comenta o que já foi dito, o comentário não se apresenta, necessariamente, preso a noção anterior. Não se trata de acúmulo, mas de uma re-visão por expansão. Assim como a recepção é livre para jogar com o livro e criar o roteiro de leitura para o filme que deseja ler e imaginar, a autora não se seduz por definições ou narrativas fixadas.



No Cine Studio de Estela Rosa, mais importante do que contar histórias é destacar o vínculo significativo que elas constroem ao juntarem numa mesma narrativa sentimentos opostos como os de identificação e recusa. Mais importante do que os momentos de início e fim das jornadas são os seus percursos. As marcações feitas numa trajetória entre espaço e sujeito, cidade e escritora, mas sem deixar que essas mesmas marcas sejam limitadoras de uma subjetividade como refém do mito da origem. Ao contrário disso, Rosa revisa a cidade na medida em que a observa a partir daquilo que lhe é extrínseco. Seu percurso é marcado por momentos de localização do vínculo, mas sem perder de vista a urgência do desenraizamento. Seu projeto inespecífico revela práticas de não pertencimento que agitam o impróprio das relações contornadas no livro.

Nesse movimento, Rosa cria (des)caminhos ao combinar suas memórias de maneira nômade, colocando a cidade, seu pai e sua própria experiência como escritora em estado constante de negociação. Sua escrita injeta força no espaço e no tempo, possibilitando a criação de um trajeto movente para si e para a obra que apresenta. Seu livro não é um objeto terminal, uma sentença que congela o espaço da cidade e as personagens que aborda. Interessada por outras direções, o livro de Rosa é uma possibilidade, uma mirada singular, mas que não se apoia em nenhuma especificidade, para as infinitas opções de composição das forças que nos atravessam. Como numa sala de edição, o livro que temos em mãos é só mais um plano de montagem, a criação de um percurso na eterna trama de multiplicação das paisagens.

Referências

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, Estela. *Cine Studio 33*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.