
Hospedar-se em *Um quarto em Atenas*: um olhar atento para a poesia de Tatiana Faia

To be lodged in Um Quarto em Atenas: an attentive look to Tatiana Faia's poetry

Luiz Fernando Queiroz Melques

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n44a389>

RESUMO

Com três títulos de poesia e um volume de contos publicados na década de 2010, Tatiana Faia é um dos nomes que integram o multifacetado cenário da literatura portuguesa contemporânea. Este texto propõe uma aproximação crítica a *Um quarto em Atenas* (2018), livro de poemas em que a autora partilha com seus leitores o aprendizado de um atento “modo de ver as coisas”. Apoiados em diferentes formulações sobre as variações do olhar presentes nos trabalhos de Josep Esquirol e de Georges Didi-Huberman, buscamos articular as reflexões suscitadas pelos poemas de Faia ao próprio processo de leitura e recepção de um novo livro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea; Tatiana Faia; literatura e ética

ABSTRACT

Having published three poetry titles and a volume of short stories in the decade of 2010, Tatiana Faia is one of the names that compose the multifaceted setting of the contemporary Portuguese literature. This text offers a critical approach to *Um quarto em Atenas* (2018), a poetry book in which the author shares with her readers the learning of an attentive way to see things. Supported by different formulations about the variations of view in the works of Josep Esquirol and Georges Didi-Huberman, we strive to

articulate the considerations suggested by Faia's poems and the reading and reception processes of a new book.

KEYWORDS: contemporary poetry; Tatiana Faia; literature and ethics.

Ler poesia contemporânea é colocar-se, muitas vezes, diante de textos que provocam e atualizam nossos parâmetros de reconhecimento quanto à sobrevivência do poético e à emergência de formas dialogantes em suas bordas. No primeiro contato, somos levados a nos perguntar o que tal poema nos solicita enquanto produção e agenciamento de sentidos para decidir se viramos logo a página ou ficamos mais um pouco; o título deste ensaio vem ao encontro disso. A discussão, portanto, concebe a literatura e a crítica literária em seu contato com o campo da ética. Uma ética que lança seu olhar para a alteridade e busca uma forma de lidar com o que há de irreduzível ali. Depositar um olhar atento na produção contemporânea é reconhecer que, apesar dos discursos cerceadores, das hegemonias e das crises e em resposta a eles, a dinâmica entre escrita e leitura ainda é capaz de promover encontros com diferentes graus de proximidade ou atrito.

Tomamos a expressão “olhar atento” do ensaio do filósofo catalão Josep Esquirol (2008), cujas reflexões dão continuidade ao pensamento de Emmanuel Levinas, grande filósofo da ética do século XX. Ao lado da expressão, aparece ainda no título do ensaio a palavra “respeito”, oriunda do latim *respectus*, que carrega em sua etimologia o sentido de olhar novamente. O prefixo *re-* alude à repetição e o radical *spec* ao ato de ver, sendo seus derivados *spectaculum*/espetáculo e *speculum*/espelho. Então, olha-se novamente porque se sabe que algo escapou à primeira vista e que a complexidade ali existente deve ser levada em conta. Nas palavras de Esquirol (2008, p. 51), em diálogo com Levinas:

Não buscaremos na aproximação do respeito nem utilidade nem tranquilidade, nem eficácia, nem abrigo, ao contrário, acontece

— e disto também havemos de ser conscientes — que a aproximação é perda de segurança, de tranquilidade e de domínio e uma espécie de dádiva da inquietude.

É sob essa inquieta premissa que nos dispomos a frequentar sem a certeza do abrigo *Um quarto em Atenas*, a nos hospedar por certo tempo nele. *Um quarto em Atenas* é um livro de poemas da escritora portuguesa Tatiana Faia, lançado em Portugal no ano de 2018 e publicado em edição brasileira, em 2019, na coleção “Poesia Portuguesa Hoje”, da Editora Macondo, que também editou os poetas Manuel de Freitas, Mariano Alejandro Ribeiro, Cláudia Sampaio e Miguel Cardoso.

É-nos anunciado no título, de antemão, um quarto em Atenas. Por um lado, o quarto, arquetonicamente cômodo da recolha que pode ser tomado como espaço privilegiado do indivíduo. Por outro, o englobante, a cidade estrangeira em sua opacidade, sua diferença e no reconhecimento muitas vezes ausente. Um quarto no estrangeiro, mas em Atenas. A capital grega não traria consigo o reconhecimento de muitas das fontes do que se chamou civilização ocidental e, portanto, fartamente bebidas? Atenas, entretanto, é um signo que aparece e some ao longo do livro, aludindo à cidade atual, a toda uma cultura clássica ou ainda a um lugar qualquer. Forma-se assim uma das várias encruzilhadas que permeiam o livro e interrogam que espaço o antigo berço ocupa no quarto, para onde abrem suas janelas, quanto dura a estadia...

Levando em conta certa expectativa gerada quanto à existência de paisagens gregas, partimos da leitura das estrofes iniciais de “A beleza dos teus amigos”, primeiro poema do livro:

tu estás à espera
da beleza dos teus amigos
na concentração de uns segundos
num parque coberto de neve

onde os bêbados regressam para tropeçar
onde os esquilos não hesitam
na venerável lápide de william blake

moorgate é onde há tempo
para encontros com estranhos
e é tarde demais para falar de centauros (...) (FAIA, 2019, p. 7).

A partir do endereçamento incerto à segunda pessoa, os versos da primeira estrofe nos levam por um parque coberto de neve até a lápide de William Blake. A ambiência inglesa logo se confirma com a primeira palavra da segunda estrofe. *Moorgate* é a estação londrina mais próxima do jardim Bunhill Fields, antigo cemitério onde se encontra a lápide do poeta e pintor. Em uma temporalidade que ora se concentra, ora se expande, os pontos mapeados são tomados de subjetividade: lá se dá tanto a espera dos amigos — ou, melhor dizendo, da poética beleza dos amigos — quanto os encontros com estranhos. Já no fim da segunda estrofe desponta a referência mitológica aos centauros em meio ao aviso de que era “tarde demais” para falar deles. Desconfiados da dimensão do dito aviso, vejamos a terceira estrofe do poema:

e não foi no teu casamento
que se ouviu o som de cascos
que os lapitas se juntaram à confusão
tanto tempo depois os teus olhos sobre
os frisos feridos pelas operações da manhã
as mãos cobrem os olhos e sabem coisas
dois três gestos a cabeça contra as mãos abertas
tu a pensar nas mãos deles manchadas de sangue
proverbiais gestos patriarcais em mãos que se repetem (...)

(FAIA, 2019, p. 7).

O episódio da batalha entre centauros e lapitas, que, segundo nos

contam os mitos,¹ tem início na cerimônia de casamento de Pirítoos e Hipodâmia, vem à tona na terceira estrofe em meio à lembrança do “teu casamento”. A estranha conexão entre a memória de um evento da vida privada e o mito antigo deixa-se entrever nos versos “tanto tempo depois os teus olhos sobre / os frisos feridos pela operação da manhã” de modo que a interseção de cenas no poema é resultado do olhar depositado nos frisos que retratam a centauromaquia. Ainda que posta a diferença primeira por uma evidente negação (“e não foi no teu casamento”), o olhar e, como trataremos a seguir, a percepção de certa repetição afirmam esse contato.

Se pensarmos na materialidade desses frisos que resistem, embora “feridos”, somos levados aos conhecidos frisos do *Parthenon* de Atenas onde estão retratadas cenas da batalha. Seus vestígios, no entanto, encontram-se desde o início do século XIX no Museu Britânico, de Londres, junto a outras peças e estátuas levadas da Grécia, o que traz mais densidade para nossa cartografia. Em um primeiro momento, a exposição desse conjunto de peças em mármore, tornado coleção, despertou a atenção do poeta John Keats (1795-1821). A experiência de contato com as obras, em um contexto de ineditismo,

¹ As referências mitológicas aos centauros e, especificamente, à batalha contra os lapitas, despontam de diferentes fontes. Segundo o pesquisador e arqueólogo J. Michael Padgett (2010, p. 77-78, tradução nossa), “os centauros aparecem em maior número na arte do que na literatura. Homero não se refere a eles pelos nomes, mas Hesíodo e Píndaro já distinguem Quíron e Nesso, e vários autores mencionam o conflito com os lapitas. (...) Escritores posteriores, como Apolodoro e Diodoro Sículo, detalham as passagens dos antigos mitos”.

rendeu-lhe a escrita do soneto “On seeing the Elgin Marbles”,² no qual o sujeito lírico se dá conta de sua fragilidade ao deparar-se com tais maravilhas (“these wonders”) representantes da grandiosidade grega (“Grecian grandeur”) (KEATS, 1988, p. 56).

Na perspectiva de Faia, o ato de olhar para os frisos, entretanto, abarca o cobrir dos olhos indiciando a permanência de certa obscenidade, a obscenidade da extrema violência da cena do rapto e da batalha no casamento, cujo impacto acaba muitas vezes sendo mitigado pelo contexto de representação. Tal postura, que evidencia a violência, nos faz ressignificar o “tarde demais” e vem ao encontro do “tanto tempo depois” e das “mãos que se repetem”, dando o tom à continuidade do poema, que deixaremos, por ora, em suspenso.

Depositar o olhar, como temos elaborado, conduz a um consequente interpretar. Em “A mulher atrás do arame farpado”, o comentário sobre o filme assistido e sua possível transparência de sentido disparam, no próprio poema, um necessário alerta, que, a nosso ver, se projeta na leitura do texto poético. Destaquemos os seguintes versos:

[...]
 e tantas vezes tenho precisado
 que tu não entendas tudo
 não tudo até ao fim
 ou que não me visites para repetir o óbvio
 [...] (FAIA, 2019, p. 117).

2 Tercetos do soneto de Keats: “[...] Such dim-conceived glories of the brain / Bring round the heart an undescribable feud; / So do these wonders a most dizzy pain, / That mingles Grecian grandeur with the rude / Wasting of olde time — with a billowy main — / A sun — a shadow of a magnitude.” Em tradução de José Lino Grünwald para o português, “Vendo os mármores de Elgin pela primeira vez”: “[...] Essas obscuras glórias do pensar / O coração envolvem em grande arfar; / Tal obra é bela dor estonteante / Que mescla a *grandeur* grega com o rude / Varrer do velho Tempo — alvor avante, / Um sol — a sombra dessa magnitude” (KEATS, 1988, p. 56-57).

No excerto do poema, a recorrência instaurada pela locução “tantas vezes” reverbera nos versos seguintes com a reiterada negação do “tudo”, bem como a recusa de “repetir” o óbvio. A experiência da compreensão total, em que tudo já é conhecido, abrevia e muito seu fim, ou seja, o fim da própria experiência de contato com o outro. Alerta-se, assim, para dois perigos: o da possibilidade de um entendimento completo e o da visita que não está disposta ao contato com o que é diferente. Sobre o primeiro perigo, o escritor martinicano Édouard Glissant considerava que a compreensão poderia ser um “gesto de fechamento, quiçá de apropriação” (2008, p. 54).³ Apos-tamos, com isso, que a frequentação deve fazer desconfiar da transparência, do facilmente reconhecível, do idêntico para, como vimos dizendo, acionar novos sentidos latentes.

No fim do livro, entre a sequência dos poemas e o posfácio, encontramos um texto de agradecimentos. Lá, o paratexto nos confirma que Tatiana também é uma pesquisadora dos estudos clássicos e que seu percurso investigativo — na Grécia, na Inglaterra e em Portugal — atravessa o período de escrita, deixando suas marcas. Pensamos, então, nas bibliotecas e nos museus, bem como nas passagens pelos cafés e pelos bares que se multiplicam nos textos. Trazemos esse paratexto pela menção feita a um aprendizado específico adquirido durante o convívio com seu orientador. Nas palavras de Faia (2019, p. 153-154):

³ Para Glissant, a “compreensão” poderia apresentar uma dimensão redutora. Em suas palavras: “Se nós examinarmos o processo da ‘compreensão’ dos seres e das ideias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontramos no seu princípio a exigência desta transparência. Para poder ‘compreender-te’ e, então, aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez para julgamentos. Eu preciso reduzir. Aceitar as diferenças é certamente perturbar a hierarquia da escala. (...) Há neste verbo compreender o movimento das mãos que tomam o entorno e o trazem a si. Gesto de fechamento, quiçá de apropriação. Prefiramos a ele o gesto do dar-com, que cria uma abertura na totalidade” (GLISSANT, 2008, p. 53-54).

Para lá do meu ofício de classicista, o tempo que Oliver Taplin passou comigo a discutir versos de Homero ou a falar de teatro ou de figuras em vasos gregos ensinou-me que o que parece superficial ou acessório (por exemplo, adereços, indicações de lugares, entradas e saídas de coros de palcos de teatro, a relevância de quem profere primeiras e últimas palavras, objectos fabricados por artesãos e deixados para trás, tudo o que indicia decisão que podemos apenas tentar reconstituir) não é sempre inteiramente dispensável. Nos seus aspectos mais fundamentais, este modo de ver as coisas deu-me um método que está bem para lá do que se aprende com um orientador de tese e que, gostava de pensar, está vivo nas melhores partes desse livro.

O poder “apenas tentar reconstituir”, nessa perspectiva, deixa de ser limitação para ser abertura, afastando um desejo de reconstituição definitiva e verdadeira. Como dito, o olhar para o que “parece superficial ou acessório” deu à pesquisadora e autora um método, o que, por sua vez, permite que a interpretação consequente ao olhar não se dê de modo rápido e irrefletido demais. Pensando na relação que se estabelece entre sujeito que observa e objeto observado, o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1998) discorre sobre o olhar que um objeto visto pode nos devolver. Para o autor, o que está em jogo na experiência da visualidade não é um olho sem sujeito voltado para um objeto que se mostra separado de quem o olha em sua pura visualidade. O ensaio aponta, entre vários exemplos que passam por peças de arte funerária e cenas de *Ulisses*, de Joyce, que o que interessa nessa relação não é apenas aquilo que o olhar consegue capturar, mas principalmente aquilo que dele escapa, podendo causar uma fissura em sua diretividade. Reconhece-se desse modo o atravessamento de temporalidades, o trabalho da memória e até mesmo da “obsessão” no olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39). É a partir de uma dinâmica desse tipo que parece, por exemplo, elaborar-se o complexo efeito da observação dos frisos da centauromaquia no fluxo de imagens do poema “A beleza dos teus amigos”.

Para além da visualidade, do objeto visual e do objeto artístico, que são o núcleo de interesse de Didi-Huberman, podemos ampliar a reflexão sobre a relação entre o sujeito e o seu objeto de estudo, o objeto no qual deposita sua atenção por um longo tempo. Pelos dois lados, estamos falando do texto de Faia. Ao delimitar seu *corpus*, o sujeito que se debruça — notem a corporalidade da expressão — sobre um determinado objeto acaba por ser continuamente interpelado por esse contato. Resignifica-se assim a relação que estabelecemos com nossos arquivos, movimento que, por sinal, é partilhado por diversos trabalhos contemporâneos. Tendo em vista esse movimento, passemos à leitura da primeira estrofe do poema “Aula de arqueologia”:

não, ela era bem como tu
 como mais ninguém foi depois ou é ou virá a ser
 e tu procuras ainda a última cara
 a promessa do encaixe da mão no perfil
 e isso acabou há tantos anos
 foi antes mesmo desta cidade
 um facto para ser coberto
 por ruínas e areias e novas construções e desenterrado
 quando alguém voltar para tactear
 entre as omoplatas e a cavidade torácica
 o que agora está descomposto
 e foi esta coisa viva:
 o corpo que tu usaste
 [...] (FAIA, 2019, p. 10).

O poema parte do advérbio de negação seguido por uma vírgula. A pausa no primeiro verso de um poema cuja pontuação é escassa chama atenção para o que é negado e o que é afirmado na sintaxe dos versos. No caso, afirma-se uma afinidade acentuada entre “tu” e “ela”, formas cuja referência ainda nos escapa. Mais uma vez, vemos na poesia de Faia o endereçamento em questão. O uso explícito do pronome de segunda pessoa é uma toante do livro, bem como a nos-

sa vacilação quanto à identidade do sujeito que ocuparia essa forma. Ainda que na enunciação atualizadora — que é o momento da leitura — essa forma aponte para o leitor, a intimidade de sensações e memórias de que esse sujeito é investido nos versos faz com que consideremos o desdobramento do eu que se põe no texto uma das formas principais desse “tu”. A questão, entretanto, se complexifica com a entrada do pronome “ela”. Quanto a isso, a leitura de outro poema do livro, intitulado “Terceiras pessoas”, traz novas formulações para refletir sobre a inscrição da “não-pessoa”,⁴ forma como o linguista Émile Benveniste se referia à terceira pessoa do discurso, em seus textos. Do referido poema, destacamos os seguintes versos:

[...]
 esta mulher que está sozinha
 com as suas iluminações
 às vezes ocupa o meu lugar
 mas não como se fosse eu
 [...] (FAIA, 2019, p. 52).

A leitura conjunta desses dois poemas — bem como de vários no livro — coloca em curto-circuito no texto o esquema enunciativo: quem fala, para quem fala, de quem fala. Uma dinâmica de identificações e afastamentos é produzida no sujeito poético pelos diferentes perfis convocados, tornando a procura da “última cara”, a

⁴ Em sua pesquisa sobre a enunciação, Benveniste dedica-se, entre outros aspectos, à natureza dos pronomes. No primeiro volume de *Problemas de linguística geral*, lemos: “A ‘terceira pessoa’ representa de fato o membro não-marcado da correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devam remeter a elas mesmas, mas que predicam o *processo de não importa quem* ou *não importa o que*, exceto a própria instância, podendo sempre esse não importa quem ou não importa o que ser munido de uma referência objetiva (BENVENISTE, 1995, p. 282).

definitiva, uma busca falida. Assim, também, a atraente promessa do encaixe da mão — produtiva metonímia da escrita, do trabalho e do corpo — no perfil cujo rosto mais oculta que revela, esbarra em desproporções. Sobre a expectativa e o gesto, gostaríamos ainda de referir uma incidência correlata na poesia portuguesa contemporânea. A escritora Filipa Leal (2019) narra no último texto a experiência de observação de um quadro que disparou a escrita do poema de abertura “Mulher de perfil com máscara na mão direita”. No relato de Leal (2019, p. 67), lemos:

Há muitos anos, no Museu do Prado, fiquei horas a olhar para uma pintura sem título. Era, literalmente, a representação de uma mulher de perfil com máscara na mão direita. (...) O que verdadeiramente me inquietou foi não ter conseguido perceber se aquela mulher estava a tirar ou a pôr a máscara.

A indecisão causada pela representação pictórica é partilhada por muitos na leitura da poesia contemporânea na qual a matéria cotidiana e biográfica convive com a encenação e o questionamento de procedimentos de escrita. Filipa, na sequência do texto, diz que inicialmente quis que a mulher estivesse a tirar a máscara. No entanto, a experiência de escrita do poema — e de todo o livro — a fez preferir que a figura estivesse a colocá-la. Tatiana, por sua vez, explicita no poema a promessa do encaixe da mão sem máscara no perfil, mas logo conclui que essa procura findou há muito tempo. De volta ao poema “Aula de arqueologia”, vemos que o método dessa disciplina é convocado para a escavação, o desenterro do que foi coberto por diferentes camadas em um processo de passagem do tempo, acionado, não sem certa dose de ironia, no texto. O contato com a matéria não se dá mais na superfície, de modo que os sedimentos englobantes também devem ser considerados tais quais na escavação arqueológica. A arqueologia, segundo o arqueólogo brasileiro Pedro Funari, em um texto de divulgação sobre a disciplina, “nada mais é que uma

leitura, um tipo particular de leitura, na medida em que seu texto não é composto de palavras mas de objetos concretos” (2010, p. 21).

O penúltimo verso da estrofe utiliza-se do expediente dos dois pontos para evidenciar o objeto desenterrado para o tipo particular de leitura: “o corpo que tu usaste”. O desdobramento implicado desde o início do poema permite que o sujeito se torne objeto, bem como seu corpo se torne *corpus* submetido ao olhar, à leitura. Contudo, como exposto nos versos 10 e 11, o corpo que é matéria do arqueólogo é o corpo “descomposto” de ossos, exacerbando assim a máxima do desençaixe. O estranhamento da cena ganha ainda mais força com a atenção dirigida aos dêiticos, como no verso “e foi esta coisa viva”. O uso de “esta” e “viva” aponta para o momento presente em contraste aos verbos no passado (“foi” e, do verso seguinte, “usaste”), de modo a conceber uma presença fantasmática na suposta aula da qual podemos ser alunos atentos ou o próximo objeto.

O ponto de vista arqueológico nas ciências humanas também ficou conhecido pelo arcabouço metodológico que permitiu que Michel Foucault pensasse formações discursivas e delimitasse o *modus operandi* de suas análises em contraste aos modelos historiográficos em voga no fim da década de 1960. Lemos então a seguinte proposição de Foucault (2008, p. 163) sobre o método arqueológico como complemento ao exposto por Funari sobre o escopo da disciplina:

Em outras palavras, não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não pretende se apagar na modestia ambígua de uma leitura que deixaria voltar, em sua pureza, a luz longínqua, precária, quase extinta da origem. Não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto.

O contato com as fontes é uma questão que permeia vários textos

de Faia. A proposição arqueológica da leitura e, como complementa Foucault, da reescrita vem ao encontro de sua poética e de nosso percurso. Contudo, a transformação que se opera na escrita é regulada de forma mais prazerosa e mais arriscada. Seu campo e principalmente seus efeitos são outros, visto que não almejam ser uma descrição sistemática. Com isso, apostamos que nas estrofes seguintes de “Aula de arqueologia” tem lugar uma escrita menos regulada do corpo, dos objetos, de excertos do sujeito e do tempo que tudo isso atravessa, trazendo à tona a complexidade do arquivo na interseção que ele promove entre público e privado.

Retomemos, então, a leitura do poema “A beleza dos teus amigos”, que havíamos deixado em suspenso, para ver como se dá o desdobramento do sujeito em dois momentos do texto: na quarta estrofe, após a passagem do casamento e dos frisos, e nas estrofes finais, de números sete e oito. Vejamos a primeira das sequências: “[...] regressas a casa de noite / tens sido o estrangeiro que se observa / a partir do escuro [...]” (FAIA, 2019, p. 8).

Voltar a casa é reintegrar-se a um espaço de reconhecimento onde a ideia de *próprio* é acionada. A leitura do conjunto do poema desvenilha, entretanto, a hipótese de um sujeito que deixa o espaço hostil da terra estrangeira em direção à recolha. Nessa relação, o que mais se mostra estrangeiro é, com efeito, um modo de observar-se que coloca o reconhecimento em parênteses. Dizemos com isso que os vínculos identitários que garantiriam o pertencimento a determinado local são borrados não apenas da relação com o espaço, mas principalmente da relação que o sujeito pode traçar consigo mesmo. Ao observar-se a partir do escuro, a negatividade do sujeito é convocada como alteridade a ser interrogada de modo a redefinir constantemente seus parâmetros éticos. Nesse sentido, o poema propõe mais um modo de olhar para o sujeito que refute o fechamento em si.

Tendo frequentado diversos pontos da cartografia de “A beleza dos teus amigos”, como o parque, o museu, a casa e ainda paisagens in-

ternas, o poema exorta na sexta estrofe “a avançar na última estação”, e é assim que chegamos às estrofes finais, cuja experiência proposta agudiza muito o tratado até então.

[...]

e continuas
até à saída até teres atravessado

completamente para o lado de fora
na esterilidade tão limpa deste frio
pensa que é bom estar aqui
quando nenhum poema te deve já
a articulação de um regresso
e o que se faz e rarefaz é um cálculo
o que estás disposta a trocar
por esta certeza, aqui e agora

(FAIA, 2019, p. 9).

A saída após a última estação acaba por atirar-nos para fora do escopo do mapa que se vinha delineando e apagando continuamente. A travessia para fora parece levar o olhar que se dirige a sujeito e objeto a outro nível enunciativo. Dessa forma, o complexo endereçamento posto desde o início, sob a iminência da finitude do poema, se tensiona ainda mais. Por um lado, enquanto desdobramento do sujeito, a performatividade investida no “tu” questiona a experiência da escrita. Por outro, o leitor, destinatário por excelência, é chamado a considerar nesse “cálculo” o que deixou e o que levou da primeira estadia. A bagagem, sem dúvida, não é a mesma.

O discurso da certeza e do cálculo que desponta como concorrente à experiência do poema parece querer pôr à prova a efetividade do que chamamos — a partir da declaração da autora — de método. A atenção devolvida ao nosso olhar ao longo da leitura mostrou, entretanto, que o discurso da certeza e do cálculo usa máscara transparen-

te; assim, munidos de reflexividade, continuamos nossa inquietante frequência até o último verso do último poema do livro, que diz: “onde para lá do acidente convergimos” (FAIA, 2019, p. 152).

Neste breve percurso, evidenciamos alguns eixos que permeiam os poemas do livro de Faia, com atenção especial aos tópicos que convidam à reflexão sobre os processos de leitura, recepção e interpretação. O arquivo de referências gregas, que inicialmente desperta nosso imaginário por sua inesgotável fonte, abre-se a questionamentos, rasuras e novas interpretações e é colocado lado a lado com outros cenários e períodos, mostrando a complexidade de atravessamentos presentes na obra. Nesse sentido, concluímos que a experiência investigativa dota a poética da autora de um apurado e atento olhar que assume a inscrição da subjetividade em seus métodos de observação, cabendo aos leitores experimentá-los e interrogar seus efeitos.

RECEBIDO: 30/09/2020 APROVADO: 30/03/2020

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. Campinas: Pontes, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ESQUIROL, Josep. *O respeito ou o olhar atento: uma ética para a era da ciência e da tecnologia*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FAIA, Tatiana. *Um quarto em Atenas*. Juiz de Fora: Macondo, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FUNARI, Pedro. *Arqueologia*. São Paulo: Contexto, 2010.
- GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução Henrique Groke e Keila Costa, *Criação e Crítica*, São Paulo, n. 1, p. 53-55, 2008.
- KEATS, John. On seeing the Elgin Marbles. In: GRÜNEWALD, José Lino (org. e trad.). *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 56-57.

LEAL, Filipa. *Fósforos e metal sobre imitação de ser humano*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.

PADGETT, J. Michael. Centaurs. In: GAGARIN, Michael (org.). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*. Nova York: Oxford University Press, 2010. p. 77-78. v. 1.

MINICURRÍCULO

Luiz Fernando Queiroz Melques é mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Seus estudos abarcam principalmente a poesia e a narrativa produzidas por autores de língua portuguesa e espanhola nos séculos XX e XXI. Bacharel e licenciado pela mesma instituição, participa desde 2013 do Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética. Atualmente, tem interesse pelas relações entre teoria literária, crítica e criação, bem como pelos diálogos entre literatura e ética.