

Lugares onde eu não estou

Danielle Magalhães entrevista Paloma Vidal

Paloma Vidal

* UNIFESP

Danielle Magalhães

* UFRJ

Danielle Magalhães (D.M.): *Lugares onde eu não estou* (2024) é uma série de seis livros escritos em um intervalo de tempo de 7 anos (2010-2017), entre línguas, entre lugares. Como você pensa o processo de escrita desse livro e como você passou a pensá-lo como uma compilação, ou seja, como um só livro que se tornou uma composição de vários?

Paloma Vidal (P.V.): Queria te agradecer a possibilidade de pensar esse processo, porque minha impressão às vezes é de que esses livros se fazem sozinhos, quase por acaso, mas é bom também parar e ver que há uma busca, que pode levar a outros lugares. Pensando a partir do que você propõe, eu diria que se trata de textos avulsos unidos por um espaço: o blog “Lugares onde eu não estou” (<https://escritosgeograficos.blogspot.com/>). O blog me possibilitou criar uma lógica que não estava tão definida de antemão – mas que tem a ver com a infância, com a efemeridade, com o deslocamento, com certas sensações, além da brevidade da forma – e que foi mobilizando a escrita ao longo do tempo. Aí em algum momento achei que seria interessante testar isso em livro, porque o livro produz um corte e então um outro sentido, e assim surgiram as 4 primeiras

* Paloma Vidal é escritora, tradutora e professora de Teoria Literária na UNIFESP, São Paulo, Brasil.

* Danielle Magalhães é professora de Teoria Literária na UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

edições a partir do blog. Foi o que aconteceu também com *Lugares onde eu não estou*, que compila esses 4 livros com mais 2, que para mim, por causa do recorte, acabam tendo um arco romanesco, o que cria uma outra leitura.

D.M.: No prólogo de Adriana Kanzepolsky (“Os fios das palavras e dos dias”), ela se refere a *Lugares onde eu não estou* como uma série de seis “livrinhos”. Em determinado momento, ela menciona *Livros pequenos*, de Tamara Kamenszain, traduzido por você para o português brasileiro, explicitando que ele foi impulsionado pela conversa com seu livro *Ensaio de voo*. Em *Lugares onde eu não estou* há muitas referências a voos, aviões, pássaros, pousos. Penso que pode haver uma associação entre um modo de propor a escrita, o livro, a teoria e a crítica a partir de uma perspectiva do pequeno, do livrinho, que se relaciona ao que não se fixa, ao que está de passagem, como um voo, um pouso. Lembro de uma passagem de *Aula*, em que Roland Barthes associa uma nova proposta de ensino a uma excursão. A partir desse momento, essa *Aula* vai fabulando uma linda viagem. Como você pensa essa relação entre o “pequeno” e o “passageiro” como possibilidade de extrair implicações que possam relançar novos modos de pensar o livro, a teoria, a crítica e o ensino de Teoria Literária?

P.V.: É muito linda essa ideia que você propõe, quem sabe uma poética da excursão, uma mistura de organização e diversão, de organizar para se divertir, acho que isso talvez seja barthesiano também. Penso num álbum da banda argentina Suárez que se chama justamente “Excursiones”. Foi a banda da Rosario Bléfari,¹ que também escrevia e tem um livro lindo chamado *Diario de la dispersión*, escrito boa parte em pandemia, em que ela faz reflexões muito inspiradoras sobre o pequeno, o efêmero, o que é de difícil cálculo, que exige certa calma para que chegue a nós, só que sem a exigência e o cálculo da produtividade, do projeto, da originalidade, mas com alguma organização de materiais, do espaço,

¹ Bléfari, R. (2023). *Diario de la dispersión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Mansalva.

que então dispõe a fazer coisas, como livros. Gostaria de poder transmitir algo assim a meus alunos e alunas.

D.M.: Você já publicou livros artesanais, você faz da performance um lugar em que você encena e reencena seus livros, colocando em ato o processo da escrita que se faz a cada vez. *Não escrever [com Roland Barthes]* e *Lugares onde eu não estou*, por exemplo, são livros que, antes dessas edições, já existiram em outros formatos, em outros suportes, em outras versões. Além disso, você também é uma das escritoras contemporâneas, como Marília Garcia, por exemplo, que utiliza recursos digitais que transbordam o livro. Como você, enquanto escritora e professora, pensa o livro nesse entrecruzamento com outros suportes e outros modos de transmissão da literatura? Em sala de aula, como professora de Teoria Literária, como você trabalha o livro?

P.V.: Sem querer ser muito dramática, em algum momento fiquei em crise com o livro, comecei a falar bastante em “fora do livro”, a partir de algumas leituras, como por exemplo de Olivia Rosenthal e Lionel Ruffel, que em 2010 editaram um número da revista *Littérature* sobre “A literatura exposta. As escritas contemporâneas fora do livro” (<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2010-4?lang=fr>). Tentei escrever para teatro, comecei a pensar em performances, fiz parcerias com amigas, mas pensando agora me dou conta de que era mais uma crise com a autoria, com a figura de autor, essa que aparece sempre no masculino, com certa insistência no “ser autor”, que é tão forte na cultura mais mercadológica do livro. Tamara falou muito bem sobre isso em *Livros pequenos*, levando a questão para um outro lugar e mostrando que ela tem mais a ver com certa monumentalidade, certa pretensão e certa solenidade, que pode estar em qualquer suporte. Acho que tirar a literatura desse pedestal é o que mais gosto de fazer em sala, mas isso tem riscos, e é delicado, porque ao mesmo tempo não se trata de esvaziá-la, de um modo talvez cínico, o que seria o contrário do que acho que precisa acontecer, especialmente no momento presente.

D.M.: Debates atuais têm problematizado os limites e os desafios contemporâneos que questionam a exclusividade da transmissão da literatura pela escrita e pelo livro como suportes historicamente privilegiados na cultura ocidental. A importância dessa questão recai, ainda, no que ela permite interrogar como o livro determinou uma tradição de pensamento na literatura pelo lugar que ele ocupa na tradição da cultura judaico-cristã, das chamadas religiões do Livro, e como isso procede de formas diferentes em outras culturas, convocando epistemologias não ocidentais que não partem da centralidade e da supremacia do livro. Como, a seu ver, a possibilidade de um trabalho com o livro em um “campo expandido” questionaria 1) o livro como suporte privilegiado da literatura ocidental, 2) o lugar dos professores e das professoras na sala de aula, possibilitando deslocamentos inusitados, 3) o uso do espaço de uma sala de aula acadêmica, possibilitando um modo experimental de ocupar esse espaço e 4) o ensino de Teoria Literária, apontando para modos de transmissão não convencionais e não ocidentais?

P.V.: A pergunta talvez seja mais complexa do que eu consigo responder neste momento, mas gosto da perspectiva de pensar os trabalhos que venho fazendo a partir de questões como essas. Me parece que um jeito de driblar algumas fixações do livro é pensar a escrita num sentido mais amplo, como faz a psicanálise, por exemplo, como algo que circula de várias maneiras e não só no papel. Nesse sentido, tenho pensado como seria possível me aventurar mais pelo uso da voz, pela oralização dos textos, explorando, especialmente em sala de aula, a relação entre som, imagem e texto, algo que na minha experiência na universidade tem dado resultados surpreendentes, num âmbito em que a escrita aparece cada vez mais ligada a um “problema”, seja pelo lado de uma formação escolar deficiente ou do fantasma do avanço da tecnologia.

D.M.: Um elemento que comparece não apenas nesse último livro (*Lugares onde eu não estou*), mas também nele, é a dramaturgia, a criação de uma cena, que

pode ser remetida a uma herança barthesiana, com a qual, porém, você faz outro uso, também a partir do modo como você se posiciona e troca de lugar. Em seus livros, mostrar o que se passa entre (*Estar entre* — título de um de seus livros de ensaios) parece constituir um de seus procedimentos de escrita. Isso acontece desde o passar do tempo, dos dias, das horas, como o formato de diário, de listas, até o que se passa entre o eu e o outro, entre o consciente e o inconsciente, entre uma escrita de um eu e uma escrita em que se está ausente enquanto “eu”: “ali onde eu não estou, isso escreve”, poderíamos falar em termos psicanalíticos. Sua criação de cenas se faz em diálogo com a psicanálise, com a fotografia, com o cinema, seja pelo tema do espelho, muitas vezes encenado nesse último livro, seja por uma das partes, ou um dos “livrinhos”, intitular-se explicitamente “Dublês”, o que leva a encenar um outro e trocar de papéis (dentro, inclusive, de uma dramaturgia familiar: entre mãe e filhos, entre mãe e filha, entre si e uma outra de si mesma), o que leva a assumir diferentes pontos de vistas também como um modo – e esse é um ponto importante – de colocar a família em cena. Nesse sentido, ainda que de outra forma, penso também em *Robinson Crusóe e seus amigos* de Leonardo Gandolfi, em que uma dramaturgia dá lugar a um drama familiar (no caso de Gandolfi, muito mais explicitamente atravessado pela ficção) enquanto se faz como um “gênero generoso”, da intimidade e da amizade. Penso esse “gênero generoso” a partir da “generosidade” que você traz como um lugar possível para começar, que comparece em um dos poemas do seu livro que menciona Roland Barthes,² e também a partir do comparecimento desse termo (“gênero generoso”) em Tamara, em *Livros Pequenos. Lugares onde eu não estou* é um livro que dá lugar a histórias que “te fazem/ estar aqui”. Como você pensa a relação entre a criação de uma dramaturgia – também e, sobretudo, como um modo de colocar a família em cena – e a criação de um “gênero generoso” que faz desses “lugares” um lugar de passagem?

² “por onde começar?/ pela generosidade/ dizia r.b./ pela generosidade/ das histórias/ que os amigos/ contam e que/ te fazem/ estar aqui”.

Vidal, P. (2024). *Lugares onde eu não estou*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 179.

P.V.: Acho que você captou muito bem uma inquietação que talvez esteja no coração da necessidade de escrever para mim: como estar aqui? A presença pode ser extremamente autoritária, o lugar do pai, o lugar da mãe, e outros lugares, o lugar do humano mesmo, acima dos outros, “dando voz”, com todo um vocabulário desse tipo que os próprios autores reforçaram. Mas ao mesmo tempo esses lugares ainda precisam ser ocupados, de algum jeito, porque tem a ver com o cuidado, com poder viver junto, neste mundo. Então como fazer? É claro que não pretendo chegar a uma resposta, mas é algo inquietante que só escrevendo sinto que consigo vivenciar de outro jeito, experimentando com vários tipos de deslocamentos, sendo que em *Lugares onde eu não estou* isso acontece principalmente, como você observou, pela criação de cenas a partir da vida cotidiana, em que os lugares enrijecidos da vida familiar podem se tornar mais móveis e divertidos.

D.M.: Sobre esse “eu” que não está, você poderia comentar sobre a negação que comparece nos títulos dos dois livros, *Não escrever* e *Lugares onde eu não estou*?

P.V.: O uso da negação é também delicado. Ele se filia para mim, obviamente, a uma tradição crítica que negou o sujeito pleno, dono de si, de suas vontades (inclusive em Barthes e em Foucault, por exemplo, a ideia aparece em formulações muito próximas ao título *Lugares onde eu não estou*). Só que a questão de gênero complica essa filiação, porque o “eu” de uma mulher precisa da afirmação para sobreviver, precisa dizer que escreve, precisa dizer que está, precisa se posicionar, então não deixa de ser um uso irônico, certa brincadeira de esconde-esconde, como fizeram algumas mulheres incríveis que continuam nos inspirando, como Ana Cristina Cesar ou Clarice Lispector.

D.M.: Abordando agora especificamente a crítica, por tradicionalmente ser considerado um gênero “cri-cri” que obedece à Lei do Pai como um Juiz, nesses

livros (seja na compilação *Lugares onde eu não estou*, seja em *Não escrever [com Roland Barthes]*), além de colocar outras mães em cena, você se coloca como mãe em cena e expõe os pontos de vista dos filhos. Como, para você, posicionar-se como mãe e colocar outras mães em cena, assim como pôr em cena as perspectivas dos filhos, produz deslocamentos que convocam outros modos de pensar e de escrever crítica literária?

P.V.: Quando meu primeiro filho nasceu, eu estava terminando a tese de doutorado, tinha um prazo, precisava escrever e precisava cuidar dele, dois desejos muito fortes que estavam para mim desconhecidos, embora eu intuísse que havia algo da maneira como eu me relacionava com a escrita que talvez precisasse sofrer um abalo desse tipo, em que tudo é colocado em questão, porque era ainda uma relação de muito autocentrismo, algo que me parecia inutilmente sofrido. Com a maternidade em algum momento veio um prazer diferente de escrever, mas a escrita de crítica continuou num lugar mais difícil, de insatisfação e de cobrança, então comecei a experimentar abertamente com a enenação dessas dificuldades, como você propôs: com a criação de cenas de uma mãe-pesquisadora ou uma mãe-professora que se vê fazendo seu trabalho e se pergunta como levar isso adiante.

D.M.: Seus livros conversam entre si. Há livros dentro de livros, como um *mise en abyme*. Que conversas (ou pontos de semelhanças e diferenças) você estabelece entre *Não escrever [com Roland Barthes]* e *Lugares onde eu não estou*?

P.V.: A sensação que eu tenho, pensando a partir da sua pergunta, é que, embora os textos de *Lugares onde eu não estou* sejam mais breves e fragmentados, esse livro amplia o foco de *Não escrever*, como se desse a ele um contexto, a concretude da vida cotidiana e dos dramas familiares em que as perguntas sobre o desejo de escrever, que guiam o livro sobre Barthes, nascem e se desenvolvem, como se os dois livros fossem uma espécie de par de mamushkas, um livro

contido no outro, habitando o outro, inclusive porque compartilham, em parte, o mesmo tempo.

D.M.: Como, a seu ver, o procedimento da anotação, que, em *Lugares onde eu não estou*, se faz mais ao modo de diário e, em *Não escrever*, mais ao modo de notas de leituras sobre outros livros, relança novas perspectivas para pensar o livro como questão da literatura e os gêneros literários?

P.V.: Praticar a anotação faz com que haja várias escritas acontecendo ao mesmo tempo, o que é um alívio para mim, algo que tem a ver também com deslocar a centralidade do livro no sentido de um objeto que vai numa direção só, um projeto que iria da preparação à publicação, quando talvez ele pudesse ser pensado como uma atividade mais ramificada, um movimento que em algum momento pode se interromper em um livro, e pode ser também quem sabe retomado, com ou sem ele, em outras atividades, como a performance, que, por sua vez, exige uma ressignificação do livro quando vai ser publicada, como aconteceu com *Não escrever*, para o qual tivemos que criar procedimentos, como a inserção de QR codes que aproximassem quem lê do que aconteceu ao vivo.

D.M.: Uma das questões que acometia, sobretudo, mulheres que escreviam nos anos 1970, como Ana C., Tamara Kamenszain e outras, era o peso do formalismo que assombrava uma determinada escrita feminina caracterizada como “confessional”. Em um momento do prólogo de *Lugares onde eu não estou*, Adriana Kanzepolsky diz que os poemas desse livro “deixam entrever a intimidade sem serem confessionais”. Penso que uma das possibilidades de diferenciar “confissão” de “intimidade” seja a partir do termo “*una intimidad inofensiva*”, que Tamara desenvolveu em livro de título homônimo. Como você pensa a diferença entre a confissão e a intimidade, seja ao longo de seus livros, seja a partir de outras referências da literatura?

P.V.: Para mim essa distinção pode estar relacionada com uma exposição que

não tenha a pretensão de ser verdadeira, profunda, intensa, mas esteja mais ligada a algo “êxtimo”, um termo lacaniano que interessou Tamara no livro que você menciona, algo que fica mais na superfície, com um olhar exteriorizado, que tem certo grau de teatralização, como nos poemas de Cecilia Pavón³ ou de Roberta Iannamico,⁴ poetisas que Tamara lê e que encenam uma ingenuidade e uma simplicidade, o que gera um efeito de humor e leveza. Vejo isso na poesia do Leonardo Gandolfi também. Algo de não se levar muito a sério, embora se leve a escrita muito a sério, e por isso mesmo se busque uma comunicabilidade maior, no caso dele a partir de todos essas “amigos” convocados, que são personagens da música, do cinema, da literatura que nos convidam para um encontro.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (2013). *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- Gandolfi, L. (2021). *Robinson Crusóe e seus amigos*. São Paulo: Editora 34.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Kamenszain, T. (2022). *Livros Pequenos*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- Vidal, P. (2017). *Ensaio de voo*. São Paulo: Editora Quêlônio.
- Vidal, P. (2019). *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- Vidal, P. (2023). *Não escrever [com Roland Barthes]*. São Paulo: Tinta da China. Coleção Ensaio Aberto. Coordenação de Pedro Duarte e Tatiana Salem Levy.
- Vidal, P. (2024). *Lugares onde eu não estou*. Rio de Janeiro: 7Letras.

³ Cecilia Pavón tem livros publicados no Brasil como *Discoteca selvagem* (2019), em tradução de Clarisse Lyra e Mariana Ruggieri, *Pequeno inventário dos meus erros* (2024), em tradução de Marcelo Lotufo, ambos publicados pelas Edições Jabuticaba e *Fantasma bons* (2023), traduzido por Eduarda Rocha e publicado pela Editora Macondo.

⁴ Roberta Iannamico foi publicada pela primeira vez no Brasil em 2024, com a compilação de seus quatro primeiros livros intitulada *Quitanda*, em tradução de Estela Rosa e Luciana di Leone, publicada na Coleção América Invertida, pela Editora Capiranhas do Parahybuna, em parceria com o Programa Sur e o Editorial Matinta. Paloma Vidal assina a orelha do livro.