

Esquemas para escrever a separação

Gustavo Augusto de Abreu Clevelares¹

Aytel Marcelo Teixeira da Fonseca²

Resumo: Este texto oferece uma leitura de *O matrimônio / diário de separação* (2024), da artista paranaense Camila Prando, entendendo-o como exemplar vinculado às práticas poéticas pós-autônomas na cena literária brasileira contemporânea. Estruturada como livro-objeto bifronte, a obra articula poemas, desenhos, carimbos, diário e a reprodução fac-similar de um documento jurídico de divórcio, compondo um dispositivo verbovisual que tensiona fronteiras entre o linguístico, o imagético e o documental. A partir das noções de heteronomia e inespecificidade da arte, formuladas por Florencia Garramuño, e das reflexões de Flora Süssekind sobre coralidade e objetos verbais não identificados, sustenta-se a hipótese de que a materialidade gráfica do livro metaforiza a experiência de cisão afetiva que o atravessa: o divórcio. Redigida em portunhol e marcada por estratégias de contaminação de linguagens, a escrita encena a fratura do matrimônio e elabora o luto amoroso, revelando uma prática estética expandida fundada na convivência entre discursos, imagem e corpo.

Palavras-chave: Camila Prando; dispositivo verbovisual; poesia brasileira.

Frameworks for writing separation

Abstract: This essay offers a reading of *O matrimônio / diário de separação* (2024), by the Paraná-born artist Camila Prando, understanding it as an exemplar linked to post-autonomous poetic practices in the contemporary Brazilian literary scene. Structured as a bifront book-object, the work brings together poems, drawings, stamps, diary entries, and the facsimile reproduction of a legal divorce document, forming a verbo-visual dispositif that puts pressure on the boundaries between the linguistic, the imagistic, and the documentary. Drawing on Florencia Garramuño's notions of heteronomy and the inespecificity of art, as well as on Flora Süssekind's reflections on coralidade and unidentified verbal objects, the essay advances the hypothesis that the book's graphic materiality metaphorizes the experience of affective rupture that traverses it: divorce. Written in Portuñol and marked by strategies of linguistic contamination, the text stages the fracture of marriage and works through amorous mourning, revealing an expanded aesthetic practice grounded in the coexistence of discourse, image, and body.

Keywords: Camila Prando; verbo-visual book; Brazilian poetry.

¹ Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com reconhecimento de grau pela Universidade de Coimbra (UC). Professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet/RJ) no *campus* Maracanã. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-0212-9479>. E-mail: gustavo.clevelares@cefet-rj.br.

² Doutor em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet/RJ) no *campus* Maracanã. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-7643-0424>. E-mail: aytel.fonseca@cefet-rj.br.

Dois livros, um só objeto

*(Espera: estou inventando uma língua
para dizer o que preciso)*

Ana Martins Marques (2017)

Se é legítimo afirmar que os textos criados a partir do que se chama poesia contemporânea se constituem, não raro, de um esgarçamento da noção de “vanguarda”, tal qual pensou Marcos Siscar (2016), afastando-se de uma coesividade e descolando-se de um discurso da especificidade, não há como negar que o sujeito poético – longe de ser obliterado pela autonomia da linguagem, como se aventou nas propostas modernistas do início do século XX – encontra-se hoje não mais em segundo plano, mas, ao contrário, aparece exposto em sua pluralidade e contradições constitutivas, instaurando, em inúmeras obras, um espaço de hibridismos, intersecções e deslocamentos no que se articula à realidade e ao tempo em que se insere. Tal característica atribuída às nuances do sujeito poético, que desfazem barreiras de contenção do “eu”, não se traduz, contudo, por parte daquele que escreve, em abandono da tessitura formal do texto, tampouco das potências performativas da linguagem poética, que seguem operando como alicerces sensíveis da criação. Ao contrário, apoiado em Michel Deguy, crítico que se insere no debate sobre a teoria e a crítica de poesia, acreditamos que o “poema diz respeito a uma experiência singular – e a uma ‘causa material’ específica, a da língua” (2010, p. 128).

Quando Antoine Compagnon, por seu turno, fala, em sua teoria relacionada aos poetas atuais, “do poder não mais arcaico, mas moderno [...], de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível” (2009, p. 38), apresenta uma perspectiva bastante atual acerca do gesto expressivo daquele que produz poesia. Nessa citação supracitada, segundo o teórico francês, há a ideia de que o poeta deteria outro tipo de poder: não mais o de anunciar uma verdade universal, como se pensava a tradição crítica, mas o de desvelar – ou seja, tornar visível e mais acessível – uma suposta “verdade” que é latente e íntima, isto é, que já existe de maneira potencial, produto da experiência do sujeito com a linguagem. Essa verdade não estaria acima ou além do mundo; encontra-se imanente, integrada à realidade, às coisas, aos corpos e, sobretudo, à própria natureza da linguagem. Dessa maneira, o artista, em geral, não revela algo

transcendente e distante, e sim dá forma a uma outra dinâmica ligada ao próprio sujeito ou à realidade cotidiana, contribuindo para expandir os limites do dizível e do pensável no espaço da experiência humana no campo da linguagem.

Em verdade, é precisamente desse horizonte teórico-crítico sobre forma e conteúdo que partimos neste ensaio com o propósito apresentar uma leitura de *O matrimônio / diário de separação*, livro de Camila Prando, publicado pela Macabéa Edições em 2024. Nessa produção bastante recente, a jovem poeta paranaense revela, por meio de um engenhoso e delicado livro – que pode ter sido, talvez, em alguma medida, pensado como um livro-objeto –, o resultado linguístico e imagético de uma produção subjetiva em torno da experiência íntima do luto amoroso, entrelaçando palavras e visualidades na construção de uma obra amalgamada de discursos, que tensionam as fronteiras entre corpo e linguagem na exposição dos bastidores da angústia pela fratura de um casamento. Não apenas isso: com um projeto gráfico que se destaca pela materialidade e pela proposta de duplicidade – sendo dois livros que coexistem em uma só estrutura física –, o que Camila Prando parece engendrar em sua criação é tanto uma relação com o real – conceito tão esgotado pela concepção de arte mimética nas filosofias platônica e aristotélica –, quanto, de certa maneira, uma interação com o leitor presumido mediante um gesto que captura a realidade e a expõe numa experiência artístico-literária.

Talvez valha a pena, de início, apostar na hipótese de que a inventiva materialidade gráfica do livro (a qual desafia o leitor, no corpo-a-corpo com esse objeto, a manuseá-lo em duas direções e dois percursos físicos) espelha o próprio movimento sinuoso da experiência *da e na* linguagem apresentada na publicação de Camila Prando, em que começo e fim se embaralham na organização dos textos, dos signos e das imagens apresentados por um sujeito poético em elaboração subjetiva da dor da separação. Frente a isso, ao fundir poemas, imagens e dispositivos gráficos no livro, Prando serve, a si mesmo e ao leitor, uma estética híbrida que desafia o enquadramento tradicional da poesia restrita ao discurso verbal, abrindo espaço para uma leitura expandida verbovisual do que se considera o literário em campo expandido. Curiosamente, a duplicidade estrutural do livro, que precisa ser fisicamente virado de ponta a cabeça, também se projeta, assim consideramos, como um gesto metapoético, no qual o próprio suporte material se transforma em metáfora da ambivalência e da desarrumação entre casamento e separação,

que é o tema central agrupador da matéria escrita. Trata-se, assim, de um objeto que, em na sinuosa relação entre união e distanciamento, impele o leitor a uma fruição ativa em consonância com as oscilações que sustentam essa publicação da artista.

Figura 1 – Capas de *O matrimônio / diário de separação* (Prando, 2024)



Fonte: Reprodução de Macabéa Edições.

Do ponto de vista das propriedades estéticas constitutivas do material que se lê nessa arquitetura literária inventiva, o ato de erguer um objeto plástico-discursivo que excede a concepção de livro como mero suporte para seus poemas é uma estratégia operada criativamente por Camila Prando, artista que engendra um constructo poético que é, ele próprio, como já mencionado, produtor potente de significação – um dispositivo material e simbólico que se inverte sobre o corpo do leitor durante a operação de leitura. Nesse viés, o resultado é um exemplar bifronte, dividido ao meio, que demanda do leitor o gesto físico de torção do livro para aproximar-se do sujeito poético que, experimentando a linguagem plástico-discursiva, revira suas certezas nas páginas a fim de dar a conhecer as diferentes faces de um sujeito condutor da escrita pelos signos do matrimônio e da

separação, da união e da dissolução, do nascimento e do fim – aspectos que, a princípio, coexistem em uma espécie de tensão irreconciliável, tal qual um casamento que se desfaz à medida que a dor se constrói.

Esquematizar a obra como se a vida fosse

Na perspectiva de não deixar o leitor se levar pela comodidade de uma leitura linear, pensamos que a inventividade de *O matrimônio / diário de separação* (2024), tal como num alinhamento aos anseios dos artistas do seu tempo em relação à tradição de criação poética, sobremaneira ao avizinhar poemas, desenhos e documento, articula-se com o que propõe o crítico Nicolas Bourriat sobre o sentido de “novo” no campo da arte:

A pergunta artística não é mais: "o que fazer de novidade?", e sim: "o que fazer com isso?". Dito em outros termos, como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas. Em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. Evoluindo no universo de produtos à venda, de formas pré-existentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários já balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou "superadas", como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (Bourriat, 2009, p. 13).

Na esteira desse pensamento, tal engenho estético de Prando não vem a ser, aparentemente, uma busca pela originalidade mediante a ruptura formal, como perseguiram os artistas modernistas do início do século XX, tampouco apenas a assimilação voraz da estrutura no poema, tal qual costumavam fazer os artistas concretos, que se inseriram numa tradição de radical experimentalismo formal. Ao contrário, a artista revela sua experiência na linguagem a partir de uma postura de reaproveitamento estético tanto de materiais pré-existentes quanto de técnicas que já foram conquistadas por artistas anteriores para recombina-las em um objeto astucioso, no qual a operação composicional

se define menos pelo invencionismo e, a seu turno, mais pela consciência crítica de um campo histórico saturado de formas, procedimentos e gestos, o que exige, no trabalho poético, uma negociação permanente com seus próprios legados.

Pode-se dizer, assim, que a estrutura-livro artisticamente arquitetada por Camila Prando em sua publicação é bastante singular, na medida em que ultrapassa o mero artifício gráfico, vindo a ser, quem sabe, uma performance plástica entre autor e leitor, que se inscrevem, a um só tempo, no corpo do livro como encarnação da noção de movimento e trânsito de uma relação, em que convivem tanto o afeto e quanto a razão, demarcados pelo documental e o literário na voz de um eu poético que atravessa a experiência. Tal metáfora de travessia e trânsito também ressoa, aliás, por exemplo, na construção subjetiva dessa sensível voz poética que, de modo deliberado, assume escrever uma parte do livro (que, em síntese, é referente ao término do seu matrimônio) justamente enquanto ultrapassa o limite geográfico entre dois países contíguos: “Pienso ahora, en cuanto estoy neste avión, en cuanto/ cruzo/ la frontera entre Uruguay/ e o Brasil (dondo pienso retornar a la lengua)” (Prando, 2024, p. 11).

É nesse signo de deslocamento territorial entre nações vizinhas (tão próximas quanto distintas) que se inscreve o duplo do livro de Camila Prando, marcado pela escolha linguística empregada no que se pode chamar da primeira parte da obra – nomeada pela artista como *O matrimônio* –, redigida em um curioso e intencionado portunhol, esgarçado por ruídos, interstícios e mal-entendidos das duas línguas que constituem esse fenômeno linguístico. Essa forma de comunicação complexa, impura e híbrida torna-se, no propósito de movimento contínuo do livro, tanto veículo quanto símbolo de uma recusa de uma nomeação fixa, de um pertencimento normativo, de uma obediência às formas consagradas do dizer e do experimentar – seja a tradição do gênero literário, a convencionalidade do livro enquanto suporte literário, seja a histórica instituição social do casamento. Nesse também movimento proposto pela artista aos leitores de virar o livro, para além do manuseio físico da obra, revela-se a justaposição de idiomas que, na performance desse sujeito enlutado, parece metaforizar a junção entre corpos (do eu poético e de para quem ele endereça sua escrita em língua-dupla), bem como aludir a uma intensiva cisão – e é aí, neste ponto, que habita o divórcio: “Empiezo escribiendo/ en portuñol porque foi assim que começou/ E terminou” (Prando, 2024, p. 7).

Ao conceber um livro-objeto de acesso duplo para dar conta da elaboração de um enlutamento amoroso diante da dissolução conjugal, o sujeito poético construído por Camila Prando em *O matrimônio / diário de separação* estilhaça a ilusão linear da experiência afetiva e inscreve, no próprio corpo do livro, a permeabilidade entre registros aparentemente antagônicos que vão do público ao íntimo, do documental ao poético, do verbal ao visual. Mais do que isso, aliás, mediante sua opção por redigir integralmente uma das partes do livro na forma mestiça e fronteiriça que caracteriza o portunhol, a artista nascida no Paraná (estado que tem o Paraguai a oeste e a Argentina a sudoeste) reitera essa estratégia de desestabilização da linguagem e da forma, afirmando uma poética da fenda, do entremeio, da contaminação. Parece razoável propor aqui que tal gesto estético de Camila Prando é também ético, de modo que se sintoniza com outras práticas artístico-literárias encontradas na esteira da pós-autonomia observada criticamente na poesia latino-americana contemporânea.

Como já amplamente estudado pela crítica de arte, uma das marcas mais fortes da produção artístico-literária contemporânea é o horizonte expandido, que não mais se satisfaz com a compartimentação rígida entre gêneros e suportes, tampouco com a possibilidade de afastar-se da experiência possível do sujeito com o real, como se pensava outrora pela dimensão da autonomia da arte. Ao contrário disso, é precisamente na mistura, no inacabamento e no seu vínculo com o fora que se ergue o trabalho estético de Camila Prando, tendo em vista que seu livro carrega algo do precário e do incompleto no trato com o real, o qual se localiza sua potência em sua relação com aquilo que está fora do literário. É com chave de leitura que nos aproximamos da noção de *heteronomia* proposta por Florencia Garramuño (2012), crítica a qual, de modo semelhante ao que também pensa Josefina Ludmer (2010), coloca em tensão a questão da autonomia da arte, considerada historicamente como uma produção artística descolada do seu fora.

Em suas provocações, Garramuño interroga: “Até que ponto todas essas experimentações nos propõem uma ideia de obra diferente, em que à autonomia artística se opõe certa noção de heteronomia que desarma – ou complexifica – as relações entre obra e exterior?” (Garramuño, 2012, p. 49). Nesse sentido, para a crítica argentina, o conceito de heteronomia designa uma forma de criação artístico-literária que abandona radicalmente a noção de autonomia da obra e, conseqüentemente, se abre radicalmente ao que é externo a ela. Em vez de afirmar uma identidade própria, estável e autorreferente,

as obras heteronômicas incorporam materiais, discursos, afetos e procedimentos vindos de outros campos, deixando-se atravessar por essas forças e matérias sem buscar sintetizá-las em uma suposta unidade formal. Heteronomia implica, dessa maneira, porosidade, contaminação e convivência de regimes estéticos e não estéticos, de modo a fazer com que a arte deixe de ser um território separado para tornar-se, de fato, um espaço relacional, no qual práticas diversas convivem e deslocam os limites do que historicamente se estabeleceu como literário.

Arriscamos trazer à baila, em especial, a maneira radical como Garramuño percebe a literatura latino-americana atual, constituindo-se, em grande medida, para ela, pela tensão entre a palavra e o que a excede – ou seja, aquilo que é o seu "fora" –, revelando um campo estético de transbordamento em que o textual e o extratextual se atravessam mutuamente, instaurando, nesse sentido, zonas híbridas de produção de sentido, de visibilidade e de subjetividade. É mediante essa possibilidade de leitura, sob intercessão teórico-crítica de Garramuño, a que parece se abrir tal trabalho de Camila Prando aqui analisado, cuja materialidade estética – marcada, por exemplo, pelos carimbos do artista Rafael da Escóssia Lima inseridos nas páginas e pela inserção, entre os poemas, do fac-símile de uma página do processo jurídico relativo ao processo de divórcio – não se configura como mero ornamento, mas como parte indissociável do próprio gesto sensível de contaminar gêneros e linguagens com aquilo que, supostamente, estaria no exterior da literatura, esgarçando suas relações, delimitações e separações.

De outra parte, pensando a arte sob essa perspectiva de transbordamento das formas, a professora e crítica literária Flora Süssekind (2010) alarga ainda os caminhos da sua leitura acerca da literatura contemporânea ao propor o que chama de “formas corais” a partir dos modos de construção literária que rompem com a centralização autoral, abrindo espaço para a multiplicidade de vozes e enunciações dentro de um mesmo texto ou projeto estético. Para Süssekind, as *formas corais* seriam constructos artísticos nos quais haveria uma perceptível tensão entre “gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas (meio desfocadas de falas e ruídos) uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura” (Süssekind, 2010, s/p.). Com essa minuciosa aposta conceitual, a “coralidade” estaria presente em inúmeras estruturas artístico-literárias resultantes do processo estético contemporâneo, considerando os

desafios que tais criações impulsionam, inclusive, no que diz respeito à inegável reformulação da crítica, de modo a enfrentar a epistemológica e radical expansão das fronteiras dos fazeres artísticos, produzindo discursos que, de certa maneira, também se inserem nesse coral intensivo, como uma câmara de ecos agudos entre tradição e ruptura, abrindo espaço para outros modos de compreensão do movimento expansivo e vibrante de a arte incidir sobre a crítica – e não mais o inverso.

Talvez, por essa razão, para Sússekind, impenderia à crítica literária “definir outros espaços de atuação e trânsito, lugares não demarcados (retroativamente) pelo beletrismo redivivo” (Sússekind, 2010, s/p.) como possibilidade imperativa de pensar o contemporâneo a partir da radical produção artística originada no contexto presente. De fato, para pensar tanto a classificação do livro quanto os modos de enunciação da produção artístico-literária de *O matrimônio / diário de separação* mediado pelas noções de *coralidade* e, também, de *objetos verbais não identificados*, ambas do repertório de Sússekind, é possível inferir que essa arquitetura verbovisual e gestual apresentada por Camila Prando na criação de seu livro pode ser considerada, ainda que a certo nível menos agudo do que a elaborada por outros radicais artistas – a saber, Nuno Ramos e Carlito Azevedo –, uma obra em que se encena tal expansão da forma, na dupla medida em que, em termos temáticos, a questão da cisão do divórcio não é apenas exposta pela voz poética e demarcada por um documento legal colocado numa página em reprodução fac-similar rasurada, mas formalmente performada por meio tanto da infiltração entre regimes discursivos distintos quanto da interessante recombinação estética linguagens plástico-poética dos campos literário e jurídico.

No gesto que pode ser visto como a tentativa de um desmonte de barreiras, portanto, tais operações plástico-discursivas com as formas do literário revelam, na construção do livro de Camila Prando, uma inegável modulação da artista às questões da estética e da crítica do seu tempo, seja por sutilmente situar a condição da mulher divorciada, seja por borrar as fronteiras que tradicionalmente separam gêneros, discursos, estilos e formas linguísticas. Desde seu título supostamente duplo, o livro já tensiona as expectativas classificatórias quanto ao gênero fixo, fazendo eco à crítica contemporânea que questiona a rigidez das demarcações literárias historicamente institucionalizadas. Nessa vertente, a artista arquiteta e organiza a obra como um dispositivo de leitura em duas faces tal qual dicotomias intercomplementares, em que convivem, de um lado,

intitulado *O matrimônio*, um conjunto de poemas, carimbos e fac-símile, e, do outro, na parte nomeada *Diário de separação*, um diário-poético com seus desenhos em traços finos nas margens.

Figura 2 – Páginas 12 e 13 de *O matrimônio / diário de separação* (Prando, 2024)



Fonte: Reprodução de arquivo pessoal.

Tal operação estética, todavia, não se limita a justapor gêneros em um mesmo suporte; em sentido mais amplo, inscreve-se em uma lógica de expansão e de deslocamento formal, na qual a tentativa de estabilizar as categorias esbarra na ambivalência estrutural da obra, ambiguidade essa que, linguisticamente, performa-se no ato do eu poético de expor visualmente a palavra “ambígua” (Prando, 2024, p. 12-13), a

qual é estampada por um enorme carimbo em duas páginas do livro. Essa formatação, somada às estratégias estéticas das imagens, do documento jurídico reproduzido e dos demais carimbos, duplica as camadas de sentido e convoca o leitor presumido a um percurso ativo, em que a leitura se faz (e desfaz) também como trânsito de atravessamento das zonas indefinidas entre o poético, o diarístico, o jurídico e o imagético respeito das nuances de um casamento. Nessa específica aposta, reafirmamos, a dinâmica de criação da artista, com sua singularidade, vai ao encontro de outras produções da literatura latino-americana contemporânea, que, com frequência, colocam em suspensão a própria ideia de autonomia, especificidade e unicidade discursiva, sobremaneira quando a construção do livro se torna um território de circulação de materialidades e discursos exteriores à literatura, fora do que se institucionalizou como tal, contaminados uns pelos outros.

Tal como indicado, nem as estratégias plásticas nem o projeto gráfico da obra operam apenas como ilustração ou suporte do discurso, mas como instância constitutiva da experiência estética, inserindo-se em um debate mais amplo sobre o estatuto da criação contemporânea. É nesse horizonte crítico, consequentemente, que certos conceitos, como “heteronomia” e “inespecificidade da arte”, ambos de Garraza, servem como apoio teórico desta leitura. De outra parte, porém, também são significativas as noções de “coralidade” e “objetos verbais não identificados”, forjadas por Flora Süssekind, na iluminação das reflexões sobre o processo plástico-discursivo de Camila Prando entre discursos e formas. Nessa vertente teórico-crítica aqui enunciada, o constructo proposto pela artista se inscreve justamente nesse espaço de indeterminação e multiplicidade de vozes, no qual a instabilidade classificatória pela duplicidade do livro e a inserção do discurso jurídico se tornam um princípio organizador desse discurso literário, contaminado por outras linguagens, como a visual e o documental, afastando-se dos enquadramentos homogêneos, recusando filiações exatas e abrindo-se à invenção. Decerto, *O matrimônio / diário de separação* propõe ao leitor habitar o intervalo, o entrelugar em que poemas, diários, desenhos e reproduções gráficas de um documento supostamente alheio ao literário se entrecruzam e, assim, dissolvem os limites da forma e da unicidade do discurso.

Na operação constitutiva do livro de Camila Prando, ao lado da expressividade verbal do sujeito poético em enlutamento amoroso, a reprodução fac-similar de uma página do seu processo legal de divórcio não se reduz à mera transferência de um discurso

já existente para um novo suporte, tampouco se ergue como uma estratégia de convocação do real para atestá-lo ou, ainda, como uma busca por uma inclinação neorrealista para sua literatura. Há, antes, uma operação de heteronomia, como pensa Garramuño (2012), marcada pela curadoria discursiva e afetiva com o fora do literário. Atravessada pela subjetividade dos amantes que se divorciam, faz-se emergir no livro os vestígios de uma relação a ser findada legalmente pelo ato de assinar o nome num papel de caráter jurídico, como provoca o eu poético: “Asignarías// Tu _____ / aquele documento que el juez assinou, como se fuera/ Tu _____ / el juez?” (Prando, 2024, p. 16). É justamente nesse modo singular como o livro cria versos e expõe a reprodução de um documento que se implica na obra uma torção dos limites mais convencionais da criação, deslocando o fazer poético para o terreno híbrido de um agenciamento plástico-verbal que coleta e reordena materiais outros, vindos, a princípio, de fora da cena da literatura, conforme provocam tanto Florencia Garramuño como Flora Süssekind em seus estudos críticos sobre a arte contemporânea.

Emprestar o documento para a arte

É pensando no ato de Camila Prando de reproduzir na página do livro o fac-símile de um processo jurídico que se torna imperativo, para nós, neste texto, aproximarmo-nos do ensaio “Poesia, documento e autoria” (2018), em que a crítica literária Diana Klinger tensiona as categorias de autoria e, por conseguinte, as percepções do real, particularmente quando a literatura se apropria efetivamente do seu exterior:

[...] o que interessa pensar da relação entre a poesia e os documentos não tem a ver com uma operação de registro, na linha de um realismo ou um neodocumentalismo. Também não se trata de “poesia de circunstância”, porque esta aponta para uma situação referencial a partir de uma elaboração poética de um sujeito [...]. Em outras palavras, não se trata de uma representação do real, mas de uma repetição de discursos. Dessa forma, esses poemas, essas performances ou esses livros de poemas que se recusam a assumir a primeira pessoa, ou a fazê-la coincidir com a ideia de autoria, colocam em suspense não apenas a noção de criação mas também de subjetividade a ela associada (Klinger, 2018, p. 29-30).

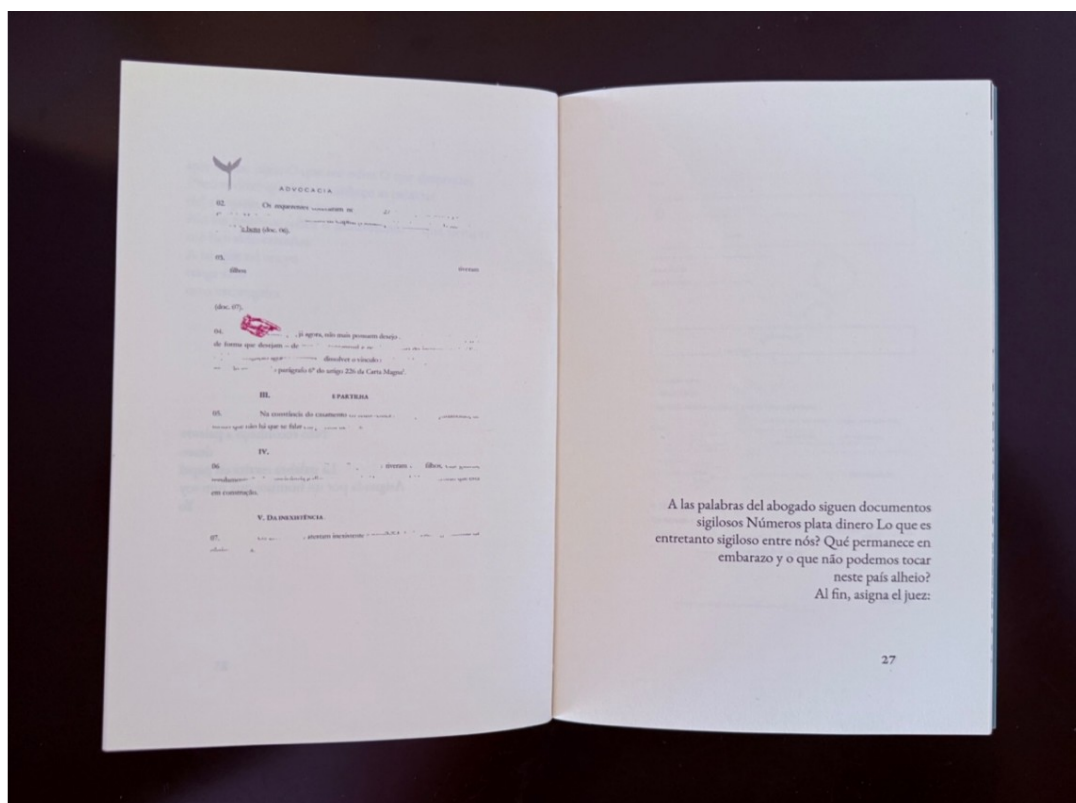
Ainda que o argumento de Diana Klinger dialogue diretamente com sua leitura de experiências literárias mais radicais, como as de Carlito Azevedo ou Roy David Frenkel, cuja noção de impessoalidade esgarça o limite entre autoria e anonimato, tais reflexões teórico-metodológicas da crítica sobre a criação e realidade, neste percurso de leitura de *O matrimônio / diário de separação*, podem ser mencionadas pela possibilidade de repensar os modos pelos quais, a partir do uso de documento na literatura por Camila Prando, não se pretende uma apreensão da realidade, mas, antes, ser um ato produtor de “um desajuste na percepção do real” (Klinger, 2018, p. 30). Portanto, no caso da escrita da artista paranaense radicada brasileira, em meio ao processo de subjetivação da experiência, o reaproveitamento do documento jurídico (especialmente aquele que circula nas no campo da vida burocrática de um casal) desestabiliza os sentidos estabelecidos apenas pela palavra poética e convoca novas camadas de significação a partir desse documental que surge forasteiro nas páginas.

Não é irrelevante que, nesse livro – ou, aliás, nesse tipo de constructo artístico-literário aqui analisado, em observância ao processo de arquitetar um material verbovisual de forma dupla e discursivamente contaminada –, a artista se valha dessa artimanha criativa de expor a fac-similarmente a página de um processo jurídico, o que insere, em seus escritos, outra discursividade e outra temporalidade, reposicionando a subjetividade poética em um circuito que transborda os limites literários institucionais e se rearticula no campo expandido da literatura contemporânea. Não por acaso, observando a matéria verbal que se apresenta a primeira metade da obra, além do documento, é precisamente no jogo intrincado pelo portunhol que vai ecoar no livro com ênfase a palavra *extraño* – termo que, em língua espanhola, significa *estrangeiro*, *estranho*, *outro*, e que, ao atravessar para a língua portuguesa, reverbera também as noções de *estranhamento*, *deslocamento* e *exterioridade* que, assim como o documento jurídico digitalizado e exposto na página, se atrelam à própria construção simbólica da obra.

É a partir da inflexão semântica do termo *extraño* que se constrói, com particular intensidade e astúcia, o diálogo que o eu poético mantém com seu interlocutor – ou, ainda, com o espectro desse interlocutor que já se foi de sua vida –, instaurando, por meio da ambivalência das línguas, um pensamento intensivo sobre o desejo e o lugar do outro no pacto conjugal firmado: “– sé que no quieres escuchar – yo sé – ya me lo dijiste/ que soy/ ambigua/ No, no te extraño// te estranho,” (Prando, 2024, p. 15). Não em vão, penso que,

no universo inventivo configurado nas páginas *O matrimônio / diário de separação*, oportunhol se confirma como uma língua *embarazada* – grávida e embaralhada ao mesmo tempo –, de maneira a carregar em si a potência da ambiguidade, do mal-entendido e do tensionamento dos dispositivos normativos da língua, do matrimônio e, inclusive, da vida: “y cuando digo embarazada, eu queria dizer/ embaralhada –/ pero me salió embarazada, en esta lengua, la nuestra,/ el portuñol” (Prando, 2024, p. 8).

Figura 3 – Páginas 26 e 27 de *O matrimônio / diário de separação* (Prando, 2024)



Fonte: Reprodução de arquivo pessoal

É especificamente nesse processo de contaminação linguística e de instabilidade semântica, exposto no livro pelos contornos do emprego dos termos tanto *embarazada*

quanto *extraño*, em que esse sujeito lírico opera a noção de estranheza como símbolo do desencontro entre corpos antes amantes, agora divorciados, bem como do formato duplo e singular que a obra assume no contexto contemporâneo. Junto ao ato de estranhar tanto o corpo quanto a realidade em que se insere, destaca-se também o gesto sutil e provocativo do eu poético de interrogar, de forma metalinguística, a presença insólita da palavra *desejo* nas linhas dos documentos jurídicos que regulam um processo de separação. Desejo: o vocábulo que irrompe como um corpo estranho, quase herético, atravessado por uma forte carga ambígua em meio à linguagem objetiva, asséptica, impessoal e burocrática relativa ao aparato legal.

Esse termo, o *desejo*, que carrega, inclusive pela psicanálise, o lastro da subjetividade, da vontade e da libido, principalmente através das possibilidades semânticas do termo enquanto impulso erótico, que se infiltra na reprodução da página do documento jurídico de divórcio como se ali fosse uma terra estrangeira e ele, isto é, um forasteiro, deslocando os limites entre o que se considera público e íntimo, legal e afetivo, documental e literário: “en pleno vuelo lo puelo leer/ el abogado/ el que há dicho al juez que deseamos – sim, ele cometeu este heresia, ele escreveu// desejo” (Prando, 2024, p. 21). Como pode ser observado acima nas figuras de reprodução do livro aqui exemplificadas, essa obra de Camila Prando faz do atravessamento das línguas, dos discursos e das esferas jurídica e artística um campo fecundo de subversão, em que as fronteiras (territoriais, linguísticas, institucionais e estéticas) são tensionadas até se tornarem intensivamente contaminadas e heteronômicas (Cf. Garramuño, 2012) – inclusive pelo *desejo*, que tanto estrutura quanto desestabiliza a vida e a obra.

Todas as ponderações feitas até aqui são observadas a partir da leitura de *O matrimônio*, que seria a primeira parte – ou, ainda, a primeira volta – do livro de Camila Prando. Chegado o leitor à segunda parte da obra, após o ato de virar o livro, será em *Diário de separação* que encontrará a presença de um outro discurso literário, marcado agora pela imbricação entre corpo, memória e casa, e não mais pelo trânsito. Com o giro do livro, a artista remodela a voz poética e exercita a tessitura de um diário poético disruptivo, que se configura como um inventário fragmentário dos dias que parecem anteceder e suceder o rompimento conjugal. Entrelaçam-se, assim, descrições sucintas das horas e de imagens do encaixotamento de objetos pessoais e da reprodução visual de desenhos em traço precário e esquemático, abrindo, neste ponto, um regime de escritura

em que se misturam memória, arquivo e fabulação. Ganha destaque, nessa parte da composição, a divisão interna de *Diário de separação* em três seções mais íntimas – “antes do início”, “depois do fim” e “ainda” –, cujos subtítulos já insinuam certa ordenação das categorias lineares de tempo, tal qual a efetiva produção de diário, e anunciam um processo de luto que se encontra em elaboração, o que fica ainda mais evidenciado por um incômodo que se grafa pelos signos que estruturam um dos principais poemas: “Um aço/ fino/ atravessa/ músculos/ e nervos/ do peito/ uma lâmina/ fria/ escava/ buracos/ na barriga/ pequenos choques/ nos tornozelos// Coisas agudas” (2024, p. 22).

Não é fortuito que, ao ingressar na primeira seção de *Diário de separação*, em “antes do início”, o leitor se depare com uma epígrafe extraída do livro do *Gênesis*. Esse novo diálogo entre textos de distintas esferas reativa, por meio do recurso intertextual, o mito inaugural da criação da mulher a partir da costela do homem – analogia da complementaridade e da origem compartilhada que, nessa parte, transfigura-se sob os signos da união e da cisão. O que se pode visualizar como exemplo dessa confluência entre o discurso bíblico e a citação intertextual da epígrafe proposta aparece no poema que está configurado por meio de palavras espalhadas ao longo de duas páginas do livro – “saber // do / que // se perdeu // recolher // as // fibras // costurar // as tripas // as tripas” (Prando, 2024, p. 8-9). Nessa leitura fragmentária, é digna de destaque a imagem produzida pela construção da expressão “costurar as tripas”, especialmente em sua dimensão corpórea feminina, que amplia ainda mais o alcance simbólico do poema em sua relação íntima com o mito inaugural que antecipa tal parte.

Há, de forma explícita nesses versos espalhados, uma evocação sensível ao mito de origem presente em *Gênesis 2.21*, que se dá pela cisão fundadora entre o masculino e o feminino. Nessa direção intertextual, o eu poético de Camila Prando, na experiência de angústia pelo divórcio, parece propor um movimento inverso ao que se narra no discurso bíblico: da separação inicial entre sujeitos, busca-se, a contrapelo, um retorno íntimo ao corpo de outrem, como se fosse um esforço de remendo ao outro, marcado pelo agenciamento do desejo feminino que experiencia o luto amoroso pela fratura e pela descontinuidade da relação. Enquanto poema arquitetado por palavras e expressões espalhadas, cada verso presente nas páginas 8 e 9 torna-se vestígio de uma anatomia esgarçada que tenta, na precariedade da separação, reabitar em seu passado e reencontrar o corpo daquele por quem ainda parece dedicar sentimentos. A disposição gráfica

pulverizada das palavras relaciona-se, com efeito, ao signo da fratura – do corpo, da relação, do poema e, enfim, do próprio livro.

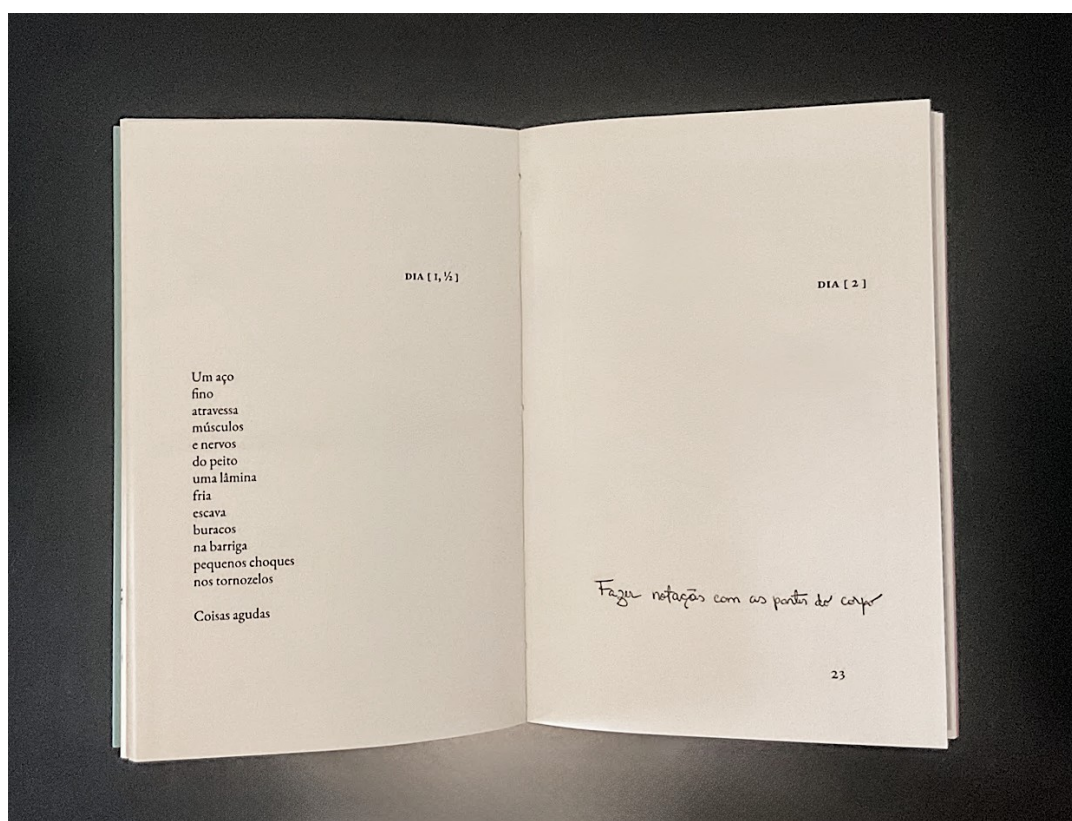
Dessa maneira, cada palavra ou cada sintagma isolado nesta página parece simbolizar o peso da ausência; os espaços em branco, por sua vez, se oferecem como territórios de silêncio e lacuna, tão significativos quanto os vocábulos soltos que resistem como ruínas do passado na página. Decerto, o sensível gesto de "recolher as fibras" e "costurar as tripas" (Prando, 2024, p. 8-9) aparece como uma expressão do interior orgânico e se projeta na composição sensível do poema, na qual o sentido precisa ser recuperado, re combinado, recosturado a partir da intertextualidade proposta com o discurso judaico-cristão. Inegável, diante desse projeto, o fato de que tal texto mobiliza uma visualidade que se aproxima da estética do Concretismo ao explorar o espaço gráfico da página como parte indissociável da produção de sentidos. De modo análogo aos poetas concretos e neoconcretos – que, desde as décadas de 1950 e 1960, reivindicaram a materialidade da palavra –, Camila Prando dispõe o poema de modo fragmentário, deixando que os intervalos, as quebras e os vazios também imprimam um *ritmo verbivocovisual* diferente ao texto.

Logo, toda simbologia inaugural vinda do discurso judaico-cristão – o qual também se inaugura através da metáfora da cisão entre homem e mulher no Éden – tensiona também o alicerce do vínculo matrimonial e, por conseguinte, prepara o terreno para a elaboração do luto: “separar o impossível em partes iguais// até desabrigar o outro” (Prando, 2024, p. 15). Será, em suma, na seção intitulada “depois do fim” que os dias se converterão efetivamente em um diário minimalista, no qual o fluxo do tempo é medido e grafado por colchetes matemáticos – ora preenchidos por algarismos, ora esvaziados –, escolha estética que, ao mesmo tempo que quantifica como notação, também subverte a cronologia da experiência do fim matrimonial e a reconfiguração dos espaços íntimos, como a casa, os objetos, o corpo. Nesse entrecruzamento de texto verbal e decisões gráficas do campo matemático, ganha centralidade plástica a presença de verso grafado manualmente, que, ao evocar a mão como superfície produtora da palavra, desloca o registro literário para o campo da performatividade: “Fazer notações com as partes do corpo” (Prando, 2024, p. 23).

Depois da volta, fechar o livro

Frente ao que propusemos até aqui, parece interessante, ainda, mencionar brevemente a discussão sobre a inscrição da própria autora no livro. Embora hoje pareça datada a noção de *morte do autor*, proposta por Roland Barthes especificamente no homônimo ensaio de 1968, crítico para quem toda “escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (Barthes, 2004, p. 57), é inegável não pensar no fato de que Camila Prando, também pesquisadora de questões relativas ao sistema de justiça criminal brasileiro, parece colocar em cena na construção literária por ela assinada sua própria experiência com o escopo jurídico. Isso pode ser considerado, aliás, no gesto de atribuir centralidade às nuances linguísticas e à formalidade documental de um processo de divórcio com o propósito de, talvez, no escopo plástico-discursivo da obra, esgarçá-lo sob a força da produção de subjetividades a qual, como já dito, também timidamente se insinua na página desse documento forasteiro reproduzido, a exemplo também da presença do termo *desejo* “en un papel de estado – uma herejía que suelen hacer/ los abogados – y para lo que pagamos” (Prando, 2024, p. 21).

Figura 3 – Páginas 22 e 23 de *O matrimônio / diário de separação* (Prando, 2024)



Fonte: Reprodução de arquivo pessoal.

Somado a isso, torna-se possível insistir criticamente, mais uma vez, na maneira como Florencia Garramuño (2008), ao se dedicar à leitura de poetas contemporâneos latino-americanos, problematiza de forma incisiva as fronteiras entre o campo estético e a materialidade concreta da existência pela experiência vivida no fora. Em sua leitura, a crítica argentina assinala sua percepção de uma poesia que emerge das frestas da vida comum, capaz de inscrever subjetividades e afetos não mais como abstrações etéreas, mas como fragmentos palpáveis, fincados no real, ou, ainda, como sugere, uma escrita que “define sentimentos e sensações em termos materialistas e concretos” (Garramuño, 2008, p. 86-87). Por esse perspectiva teórico-crítica, romper-se-ia, assim, com a noção clássica da poesia como território autônomo e autorreferente, revelando o quanto diversas práticas poéticas contemporâneas instauram zonas de instabilidade, tensionam o corpo da obra e o corpo do artista e, também, corroem as certezas em torno de um sujeito blindado aos abalos do mundo, agora atravessado, no discurso poético, por contradições e pela própria precariedade da experiência. No caso da obra de Camila Prando, em especial, o tensionamento de diferentes camadas semânticas, juntamente às imagens produzidas e ao discurso do documento exterior à poesia, produz uma intersecção entre escrita e vida – espaço em que a poesia contemporânea carrega toda sua potência não apenas estética, mas sobretudo ética.

À guisa de conclusão, a partir das ponderações a respeito das tensões criativas envoltas na arquitetura da obra de Camila Prando, para pensar também tais desdobramentos e nuances da poesia contemporânea latino-americana, sentimo-nos compelidos a recorrer aqui brevemente às reflexões de Alberto Pucheu (2014), crítico que considera cada vez mais difícil acreditar em uma linearidade confortável da poesia, na qual o *novo* viria ocupar o lugar do *antigo*, apagando seus rastros com a falsa força da ruptura. O que se desenha da poesia atual, na perspectiva de Pucheu, ao contrário, é um tecido denso de simultaneidades, um espaço em que tempos diversos, linguagens múltiplas e modos de ser divergentes atravessam-se, misturam-se, coexistem sem a necessidade de suprimir o outrora. Pensando a partir do livro de Camila Prando, partindo dessa inclinação teórico-crítica, a experiência contemporânea – tanto no gesto estético quanto na manipulação do que está fora dele – carrega essa sobreposição, em que o lastro

deixando por outros artistas ainda vibram no presente, ainda contaminam o agora, com sua potência intensiva.

No que tange à literatura contemporânea latino-americana, mais especificamente sobre a poesia, dentro dessa perspectiva proposta por Pucheu, esvaziar-se-ia a promessa moderna de formas autônomas e fechadas sobre si mesmas: “o que é considerado 'autônômico' (referente ao que tem autonomia) e o que vem depois dele não se anulam mutuamente, mas coexistem, deixando suas marcas visíveis, como camadas transparentes” (Pucheu, 2014, p. 258). É nesse terreno de convivência (em que criação e passado, gesto inaugural e arquivo se misturam) que a arte se permite habitar o impuro, o inclassificável, aquilo que simultaneamente se desfaz e insiste em permanecer. Nesse regime pensado pelo crítico, as hierarquias discursivas parecem colapsar, abrindo espaço para aquilo que parecia enterrado pela tradição retorne, ocupando o presente com sua persistência espectral por meio da incorporação estética.

Com efeito, considerando a natureza especulativo-discursiva deste texto, a leitura da recente publicação de Camila Prando, atravessada por breves pensamentos a respeito da poesia contemporânea, buscaram, mais do que chegar a conclusões específicas, aproximar-se da tese de que a contaminação entre formas, discursos e linguagens é uma marca estética e (por que não?) ética contemporânea que também é encenada em *O matrimônio / diário de separação*. Tudo isso posto, perseguimos a hipótese de que a criação plástico-discursiva de Camila Prando não oferece chaves fáceis de interpretação; de forma astuta, a artista propõe um engenhoso mergulho numa linguagem tensionada por meio da qual a manipulação do objeto-livro e os tropeços linguísticos enformam *esquemas para escrever a separação* – dos corpos, dos discursos e das formas literárias. Da perspectiva de pensar essa publicação artística como dispositivo poroso, em que o suporte gráfico, a palavra, as imagens, o documento e os gestos ativos do leitor na obra se entrelaçam mutuamente, *O matrimônio / diário de separação* parece estar inscrito, com bastante maestria, no campo das práticas poéticas expandidas que caracterizam a heterogênea cena artístico-literária latino-americana contemporânea.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. São Paulo: Martins, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

DEGUY, Michel. **Reabertura após dobras**. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Org.). **Subjetividades em devir**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2008.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 55, set./dez. 2018.

LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônomas. **Sopro**: Panfleto Político-cultural, Desterro, p. 1-6, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/q4bHaz>. Acesso 3 jul. 2025.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **como se fosse a casa** (uma correspondência). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

PRANDO, Camila. **O matrimônio**: modos de escrever o desejo. Rio de Janeiro: Macabéa, 2024.

PUCHEU, Alberto. **Apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: FAPERJ / Azougue Editorial, 2014.

SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica de poesia. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, Brasil, n. 10-11, p. 111–122, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116853>. Acesso em: 3 jul. 2025.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 abr. 2010. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-critica-como-papel-de-bala-286122.html>. Acesso em: 3 jul. 2025.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Seção: Prosa e verso. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-deflora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 3 jul. 2025.

Recebido em: 03 de dezembro de 2025.

Publicado em: 20 de dezembro de 2025.