

Resenha

Ouvidos novos para o novo: *Coros, contrários, massa*, de Flora Süssekind

Paola Resende

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

Let's play that
Torquato Neto

Esta é e não é uma resenha do último livro de Flora Süssekind, *Coros, contrários, massa*, publicado em 2022 pela Cepe Editora. Apresenta o livro em questão, mas sem deixar de destacar como ele abre espaço para uma reflexão sobre o conjunto da obra da autora e as formas da crítica literária. A obra reúne ensaios em torno do tema do coro e das coralidades e, nesse arranjo, acaba por tornar-se ela própria uma regente desses movimentos: a seleta de textos presente no livro isomorfiza o aspecto de coralidade que pretende destacar na leitura crítica de outras obras – o livro se transformando quase numa das possibilidades do *khorós* grego, o espaço no qual os coros são executados. A novidade crítica é a mobilização e a percepção do conceito de coralidade na leitura de diversas manifestações artísticas. Se a concepção recorrente de coro pressupõe a harmonia e uma atividade em uníssono, a coralidade se organiza em dinâmica oposta, por meio da polifonia, da parataxe, do estilhaçamento, da heterogeneidade, em suma, da dissonância. Constitui-se, a partir dessa dinâmica, como uma oposição ao dialogismo e à pressuposição (precária e tirana) da existência de uma uniformidade do coletivo. Não deixa de ser interessante, se pensarmos no embate entre o coletivo e o individual, que o guia mítico do livro seja o coro, e não Orfeu, sobretudo se pensarmos no lugar que os sons ocupam ali. Ciente dos dilemas da coletividade, insiste em pensá-la não em sua oposição à individualidade, mas a partir do seu tensionamento interno.

A ideia de coralidade ganhou grande relevância nos estudos teatrais das últimas décadas – sobretudo em ambiente francófono –, mas ainda não possuía um estudo de peso no Brasil, principalmente, em uma abordagem interartística que englobasse, além do teatro, a literatura, a música, o cinema, as artes

plásticas e as estéticas híbridas. Flora trilhou, assim, os caminhos teóricos de Jean-Pierre Sarrazac e Martin Mégevand. No verbete “Coro/coralidade”, escrito por Mégevand e Mireille Losco, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, livro organizado por Sarrazac, a coralidade é descrita principalmente, em contraposição aos artifícios do coro, como se desmobilizasse e desmontasse as estratégias corais. Para além dessa retórica de oposição, a coralidade forma-se, tal como o coro, em proximidade com figurações musicais (“estruturar-se de forma melódica” (Losco; Mégevand, 2013, p. 47)) e literárias (“irradiação e fragmentação do discurso” Losco; Mégevand, 2013, p. 49)), já revelando um aspecto interartístico.

O aspecto disruptivo da coralidade torna-se a baliza central do livro de Flora: objetiva ver, nessas irrupções contracorais, como se estruturam as manifestações artísticas diante da instabilidade política e da gradativa ascensão da extrema direita nas últimas décadas. A contrariedade da coralidade a uma pressuposição de coerência parece ser a alavanca crítica do conceito: permite, exatamente por isso, uma crença nos recursos ficcionais e uma desconfiança de figurações rasas e exclusivamente referenciais. Assim, sem aprisionar as obras em esquemas pré-concebidos, enquanto um operador conceitual, a coralidade mantém o fio narrativo e crítico do livro, partindo de uma relação colada com as obras (genuína, se quisermos), sem perder de vista a imaginação teórica. Nesse sentido, é em consonância com certa “retórica da dispersão” (Mégevand, 2013, p. 37) ou da desestabilização que se encaminha *Coros, contrários, massa*, pela via negativa, ou, nos termos de Victor da Rosa em resenha ao livro, “se a autora se interessa pelo canto coral, de acordo com a premissa de Torquato, é também desafiná-lo”¹.

Não é estranho, nesse sentido, que o livro compartilhe o título com o texto sobre o momento tropicalista, publicado pela primeira vez em 2005, no qual Flora enseja entender a Tropicália a partir de um prisma artístico mais amplo e encontra ali “disparidades, descompassos” (Süssekind, 2022, p. 129), “narrações e intervenções polifônicas” (Süssekind, 2022, p. 131), ao que conclui: “seu coro [o tropicalista] inclui e expõe ‘contrários’” (Süssekind, 2022, p. 130). É significativo porque a Tropicália tornou-se uma espécie de paradigma de recursos composicionais que são também importantes para as coralidades: a consideração das massas, a postura opositiva, a relação interartes, a forma midiática, a presença da vaia – faturas essas que podem ser vistas como resquícios e retomadas do

¹ Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/2933-desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em: 13 jan. 205.

momento da Semana de Arte Moderna. Tal fato sinaliza uma ausência não justificada de menções a José Miguel Wisnik em todo o livro, sobretudo a sua obra *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*, ou aos estudos mais recentes nos quais aprofunda a leitura (que já estava, de certo modo, indicada no livro de 1977) do poema “As enfiaduras do Ipiranga”, de Mário de Andrade, uma das experiências *princeps* de coralidade na literatura brasileira – para não dizer também da proposição harmônica no “Prefácio”, que soa tão afim do que Flora convoca como coralidade.

Assim, “Coros, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 1960” e “Coros dissonantes: Objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea” (este com primeira publicação em 2013) parecem ocupar lugar embrionário no mote da obra em questão. No último, há a constatação de distância da crítica literária em relação a essas irrupções corais (embora elas apareçam, mesmo que esparsamente, com certa frequência no contexto cultural brasileiro). O que parece existir, então, para além da dificuldade de análise, é uma certa isenção crítica, um não correr riscos ao se aproximar de objetos que solicitam reflexões e outros modos de leitura. Quando os objetos, meio *ovnis*, desmontam esquemas recorrentes de interpretação ou dificultam classificações generalizantes, a tendência é isolá-los, ou defini-los como “literatura exigente”, na expressão cunhada por Leyla Perrone-Moisés. O ensaio de Flora, na contramão dessa escusa, dedica-se exatamente a essas formas corais difíceis, não tentando circunscrevê-las a categorizações ou interpretações últimas, mas, para lembrar a proposta de Rodrigo Naves em *A forma difícil*, evocado por Flora em outro texto do livro, o interesse “nasce sobretudo das dificuldades, tropeços, perplexidades de um crítico de arte” (Naves, 2011, p. 15). Porém, embora o diagnóstico e as ponderações críticas nos pareçam certas, o texto parece cair em uma armadilha ao sobrecarregar o lado auspicioso do “esforço de figuração de dimensão coletiva” (Süssekind, 2022, p. 261) – talvez, pelo momento ainda preambular de sua publicação original. Essa parece ser a principal emboscada (ou dificuldade) da coralidade: ao aproximar-se da dissonância de vozes, ter que reconhecer, ainda que via negação, sua faceta abominável, ou na tentativa de um coro unânime ou na constatação de dissidências ideológicas. E, a esse respeito, torna-se sintomático que, enquanto escrevo, o corretor automático insista em alterar “coralidades” para “moralidades”. Enquanto sintoma do tempo, é sugestivo que, também em 2013, Jorge Wolf tenha publicado um artigo no qual aproximava as hipóteses do primeiro livro de Flora Süssekind (*Tal Brasil, qual romance?*) aos argumentos do primeiro livro de Ana Cristina Cesar (*Literatura*

não é documento). Ressaltando em ambas um caminho crítico de recusa de um realismo ou documentalismo sem mediações, Jorge destaca, em *Literatura não é documento*, precisamente a proposta de Ana Cristina Cesar de perscrutar “formas de ‘desafinar o coro’” (Wolf, 2013, p. 333).

Ao invés, então, de sobrevoos que contemplem a coerência de movimentos, o foco de *Coros, contrários, massa* parece ser a identificação de dissonâncias, tanto externas quanto internas. A recorrência dos panoramas na obra de Flora cobre um estado da cultura literária, mas sem incorrer em quadros totalizantes e na ausência de modulação crítica. Isto é, esses pequenos panoramas não estão a serviço de uma historiografia literária (embora os textos se achem imersos em historiografias várias), muito menos de um panorama irrestrito ou exaustivo sem ajuizamento crítico. Em “Seis poetas e alguns comentários”, texto de *A voz e a série*, a crítica assinala realizar um movimento a reboque do feito por Mário de Andrade em “A poesia em 1930”, de focalizar as “lições literárias do ano” (Andrade, 1974). É o movimento realizado, por exemplo, em *Literatura e vida literária*, de 1985, livro panorâmico no qual a denominada literatura documental ou biográfica é depreciada em seu aspecto raso, sem abismos ou, dito de outro modo, sem crença nos procedimentos ficcionais – obra que intensifica as tensões presentes no ensaio “Coros dissonantes” e a proposta de Jorge Wolf.

Na toada desses panoramas, é significativo notar que *Coros, contrários, massa* impõe um desafio ao leitor: as quase setecentas páginas de fôlego narrativo e interpretativo (fôlego incomum, é preciso assinalar) contemplam uma amplitude de artistas que não pertencem às mesmas “famílias” ou não operam sob as mesmas chaves. Embora o livro se organize a partir de um mesmo eixo, ele reúne uma gama variada de obras e modalidades artísticas, organização que atua na contramão da especialização das últimas décadas. Assim, contra a especialização, por vezes dominante, sobretudo no meio acadêmico, o livro funciona como um lembrete da função de amplitude da crítica literária. Nesse sentido, o tom do livro – mais próximo do ensaio do que do tratado – também vai na contramão de certa linguagem predominante, estilo que faz com que os textos funcionem tanto aqui, reunidos em livro, quanto na publicação primeira, esparsa em periódicos (gerais e especializados).

Embora, à primeira vista, a leitura horizontal da obra pareça se comprometer pela requisição de um leitor tão bem informado (e diverso) quanto a autora, os mergulhos analíticos contrapesam esse problema: a capacidade narrativa e argumentativa de Flora permite uma aproximação à obra analisada (mais por meio de paráfrases do que de citações) e o acompanhamento do desenrolar do

pensamento. A escrita clara, contudo, não guarda nenhuma simplificação: trata-se, sem chavões e sem pseudoilustração, de uma leitura competente e inventiva. A cena de leitura requisitada lembra a segunda fôrma mobilizada no ensaio “Ou não?”, de *Papéis avulsos*: a cena solitária e rígida de leitura, numa mesa, de feições compenetradas, como se vê em *Leitura*, de Lasar Segall. *Modus operandi* esse que, apesar de parecer sisudo, não diminui a alegria de ter em mãos a nova publicação – aguardada desde o último livro solo de Flora, *A voz e a série*, de 1988 (embora, de lá *pra cá*, a crítica tenha organizado e participado da edição de, pelo menos, quinze livros). Os mais de vinte anos que separam as duas publicações escancaram o processo complementar do trabalho crítico da autora: dois procedimentos importantes em *Coros* já eram destaques desde o título do livro de 1988: a voz, em seu sentido sonoro, mas também subjetivo, e o procedimento serial, abordado em diversos ensaios de *Coros* e tão próximo formalmente da coralidade.

Soma-se a isso que o recorrente decreto da míngua da crítica literária (ou da sua constante crise) passa ao largo do livro de Flora, não sendo ele nem objeto de lamento por parte da autora nem constatação de opacidade crítica posterior à nossa leitura da obra. Muito pelo contrário, a sensação de vivacidade (ou, se quisermos, fecundidade) é o primeiro plano da obra: a *crise* ali só existe se interpretada junto ao seu par *crítica*, em um movimento de embate prolífico, e não a partir de um esfacelamento negativo. Por um lado, esse aspecto pode ser apreendido na organização do livro: *Coros, contrários, massa* é composto por artigos e ensaios que já haviam sido publicados nos últimos trinta anos, mas que ganharam roupagem nova, encontrando-se expandidos no livro (operação semelhante à de *Papéis colados* e *A voz e a série*, e que Flora define, no prefácio do primeiro, como a experiência de um “livro não-livro” (Süssekind, 1993, p. 11)²). Ainda nesse sentido, muitos dos artistas e das obras ali analisados já faziam parte de um rol de leituras críticas da autora, o que, longe de demonstrar redundância ou repetição, sinaliza para esse vigor da crítica (e, por que não, da crise): os objetos são retomados por outras chaves, expandindo as leituras anteriores. Estrutura que demonstra, ainda, a resistência a leituras definitivas. Por outro lado, tal aspecto é percebido na mobilização teórico-crítica realizada por Flora, pois há não só um diálogo renovado com pares antigos (Luiz Costa Lima e Silviano Santiago, por exemplo), como com novos (Franklin Alves Dassie, Nicolau Spadoni), interação

² Importante ressaltar que a definição é aqui mobilizada no sentido organizacional da obra e não no sentido de experiências de desmonte da forma livro, o segundo tema explorado por Flora no artigo “Não-livros”.

que explicita o tom não monolítico da obra: não é um livro patronado ou enviesado teoricamente. Antes, apresenta uma forma abrangente de crítica que permite que as obras literárias conduzam o jogo, ao invés de submetê-las a esquemas ou teorias *a priori*.

Cabe aqui realizar uma panorâmica da obra, embora correndo o risco da monotonia e da imprecisão. O livro é dividido em cinco seções, cada uma delas contendo textos que se relacionam mais pela tensão do que pela homogeneidade. As seções se organizam em torno de problemas, ou disjunções, sem seguir a ordem cronológica de publicação anterior dos textos, fato que confere ao livro uma organicidade distinta de uma mera reunião. A primeira das seções, “sobre o coro”, é a única composta por um único texto, que, longe de se tornar um guia teórico sobre as coralidades, é uma apresentação inquietante do problema, que se posta ao lado dos outros ensaios de modo contínuo, e não de modo condutor. Ali é formulada, no entanto, a proposta dos ensaios: a “escuta desses coros” (Süssekind, 2022, p. 30). O texto é iniciado com uma pergunta de Mégevand “o que resta do coro quando ele não está mais lá?” (Süssekind, 2022, p. 23) e o livro parece se organizar em torno da agitação dessa pergunta. O artifício é recorrente na obra de Flora: a proposição de perguntas, não de um modo retórico, visa um acirramento de perguntas e hipóteses, e não uma resposta una e cabal. Os ensaios que seguem parecem, dos mais diversos ângulos, compor esse atrito. A segunda seção, “dobra histórica”, se detém na ideia de chegadas a espaços geográficos e sua posterior literatura de fundação, em “Cenas de fundação”; na relação desconfiada dos escritores com a recente chegada da fonografia nos primeiros anos do século XX, resistência que, todavia, é inversamente proporcional ao apelo sonoro na obra dos escritores em questão, em “Fonografias: a cultura literária moderna, as tecnologias acústicas e a experiência da rádio no Brasil” (ensaio que forma um díptico diferido com *Cinematógrafo das letras*); no contexto tropicalista, em “Coros, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 1960”; e na escrita das vidas, sobretudo por Leminski, e nos índices de escritas biográficas, em “Hagiografias”. Já em “Cultura literária & Nova República”, a terceira seção, a literatura escrita no período de transição democrática é analisada a partir de um tom funesto, embora muitas vezes não explícito, de luto e paralisia, em “Pompas fúnebres”; a produção artística da virada do século XX ao XXI é vista pela incorporação da desmedida, seja ela a miniaturização da prosa ou o alongamento da poesia, em “Escalas & ventríloquos: observações sobre cultura, economia e o Brasil dos anos 1990”; a sondagem da desmaterialização espacial da cidade e do campo (e da diluição dessas barreiras) é explorada por meio das vias

da fidedignidade (do vínculo entre texto e imagem) e da evocação de terror (com a irrupção de sangue, tortura), em “Desterritorialização e imaginação literária: comentário sobre a literatura brasileira de fins do século XX e a experiência urbana”; o já mencionado “Coros dissonantes: objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea”; e por fim a “heterogeneidade em bruto” (Süssekind, 2022, p. 279) da produção que circundou o impeachment, em “Ações artísticas/Ações políticas: cultura e política no Brasil pré/pós impeachment”.

A quarta seção, “Alguns métodos singulares”, é a mais volumosa e concentra-se de modo mais detido na obra de autores específicos, deixando de lado o artifício do panorama. A seção é, ainda, dividida em três partes. Na primeira, “Questões de voz”, Flora retoma a leitura de três artistas recorrentes em seus textos. No primeiro ensaio concentra-se na “fonovisualidade” (Süssekind, 2022, p. 301) da obra de Augusto de Campos e em suas relações literárias com Melville, sonoras com Webern, plásticas com Malevitch e as modulações da voz e subjetividade na obra do poeta, em “Coro a um: notas sobre a *Canção noturna da baleia*” (o poema como apêndice ao final, e não ao início do texto, funciona mal); em “A imagem em estações: observações sobre *Margens*, de Carlitto Azevedo” (texto no qual o poema aparece novamente, e infelizmente, ao final), a obra do poeta é lida, por um lado, a partir da itinerância³, do movimento e da narrativização e, por outro, dos procedimentos de dramatização a partir de máscaras e vozes (movimento que coloca em evidência o título de *Monodrama*, evocando a proposição polifônica do gênero dramático). A seguir, em “Tudo fala – Comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos”, as obras literárias e plásticas do artista são observadas sob o signo da desordem, da monumentalidade e do aspecto estático da escultura. Na segunda parte, “Eco, dobra, serialização”, a abertura, “Angelo Venosa e a intrasserialização”, dedica-se à consideração da série na obra do artista plástico e a seu aspecto contraditório, o de pertencer a um conjunto mas também descontinuar-lo; a obra de Lu Menezes é apreendida por meio de reverberações e espelhamentos sob a égide do movimento e da distância, em “Questões de eco” e em “No Limiar da negação – Nota sobre o método (contra) dramático de Gerald Thomas”, Flora aproxima-se do dramaturgo para destacar a negatividade, o gesto contra, que aparece desde a dificuldade na fixação dos textos, o que dificulta uma publicação das peças, até a proposição contínua de destruição, sob espregue da morte, do gesto paradoxal “entre a impossibilidade e a imposição de

³ O termo é significativo pois acaba sendo mobilizado para abordar a obra da própria Flora, na tese *Itinerância crítica: o ensaísmo de Flora Süssekind*, de Andrea Catropa da Silva, defendida em 2013.

continuar” (Süssekind, 2022, p. 438). Na terceira parte, “O épico – sequência, ritmo, modulação”, o primeiro texto “Curva, curva, curva – Processos de narrativa e autorretratação no método poético drummondiano” é uma consideração crítica que dialoga com a proposição de Mégevand na qual “a coralidade dramática permite associar forma lírica e conteúdo épico” (Mégevand, 2013, p. 38). Na obra do escritor, as linhas sinuosas, conchas, curvas que figuram tanto na obra poética quanto nas crônicas auxiliam a delimitar os retratos do poeta num jogo entre a mínima épica e o prosaísmo.

Antes de prosseguirmos na apresentação das partes do livro, abrimos um parêntese aqui para indicar como o texto sobre Drummond compila procedimentos críticos centrais no ensaísmo de Flora Süssekind. A maturação teórico-crítica nos parece a mais significativa, por prescindir de desfechos esperados e pré-prontos e preferir o caminho de extrair da obra o que ela diz. Ou seja, é a obra artística que requisita um aporte teórico (prévio ou elaborado a partir dela), e não o contrário. Além disso, sua própria obra crítica parece se orientar de modo serial, a partir da retomada de temas e formas, não pelo acúmulo ou repetição, mas a partir da inquietação (disposição afim, aliás, da obra de Drummond, se lembrarmos do “Inquietudes na poesia de Drummond”, de Antonio Candido). A partir dessa perspectiva cumulativa, é possível pensarmos a obra de Flora como um *work in progress*, na qual os estudos recém-saídos vão se acoplando aos antigos, num mecanismo de perseguição, meio incansável, ou na alcunha oferecida por Beatriz Resende, de uma “pesquisadora detetivesca” – não em seu sentido *clownesco*, mas algo mais próximo do ânimo incansável, de *À bout de souffle*, de Godard. É nesse sentido que a obra de Drummond é confrontada desde “Um poeta invade a crônica”, de *Papéis avulsos*, texto que versa sobre a obra em prosa de poetas, e “Cabral – Bandeira – Drummond”, de *A voz e a série*, que aborda a organização da epistolografia entre os escritores. Também nessa trilha, a questão geométrica da forma já aparecia desde *O Brasil não é longe daqui*, em “A imaginação monológica: Sobre o teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa”, também com menção a Kandinsky, e em “Com passo de prosa: Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”, ambos de *A voz e a série*, atenção que viria também nos diversos textos dedicados à cartografia, como “Os mapas de Nava” ou nas leituras de Marília Garcia. A oscilação entre a dicção épica e a dicção prosaica foi operada para falar de Borges, embora por uma via temporal, em “Borges e a Série”, de *A voz e a série*, ensaio que colige ao menos três questões que permeiam todo o *Coros, contrários, massa*: os procedimentos seriais e o dilema entre sucessão e quebra, a organicidade do livro e o vínculo com as

mídias técnicas (em Borges, as mídias são a parcela de prosaísmo). Esses saltos demonstram não uma necessidade de coerência, mas um processo contínuo (intermitente, se quisermos) de pensamento sobre os objetos de reflexão.

Ainda na terceira seção do livro, a coralidade volta de modo mais pungente ao foco ao abordar a obra de Haroldo de Campos e sinalizar como esse aspecto coletivo compõe uma renarrativização da poesia, também sob viés épico, mas agora unido ao epifânico, em “Galáxias e a sequência poética moderna”. Já a partir do enquadramento, em “Composição em requadros: Sobre Sebastião Uchoa Leite e os quadrinhos”, interpreta a obra do poeta, elencando não seu acabamento, mas a composição labiríntica, em abismo, de *Obra em dobras*.

Na última seção, “Vozes enlutadas: dinâmicas corais contemporâneas”, os micropanoramas voltam à cena. A partir de algumas intervenções de Augusto de Campos, Cildo Meireles e Bia Lessa feitas no fatídico ano de 2019, Flora volta-se para o lado desconfortável (e doloroso) da *bliss*, ou para o desajuste de pensá-la em um contexto em que ela pareça impossível. Junto às intervenções mencionadas anteriormente no início do texto, a autora parte para Katherine Mansfield e Ana Cristina Cesar, e chega no instante-já de Clarice Lispector e no alumbramento de Manuel Bandeira, em “Epifanias negativas”. As análises são perpassadas pela percepção e experiência, assim como pelo aspecto viscoso da *bliss*, que já estava antevisto na leitura do termo *blissful* (Süssekind, 1985, p. 76) em Ana Cristina César, no *Literatura e vida literária*, e é retomado em seminário realizado no Sesc que dará origem ao livro *A vida da literatura*, publicado também em 2022 – obra na qual Flora colabora com o mesmo “Epifanias negativas”. A vida em diminuto e a banalidade camuflando o aspecto violento aparecem em tipificações de personagens e no incômodo suscitado no leitor, em “Gramáticas (auto)críticas das classes médias: Observações sobre a ficção de André Sant’Anna, Veronica Stigger e Vilma Arêas & outros métodos de confrontação”; e, por fim, a metáfora política do parasitismo é mobilizada no exame, entre outros, de Nuno Ramos, Silviano Santiago, André Vallias e Giselle Beiguelman, enfatizando a corrosão do hospedeiro, em “Coros contra coros: A tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação” – ensaio quase ele também uma dedicatória “ao verme que roeu as frias carnes”.

Por fim, o fato de que Flora anuncia, na abertura do livro, que “este é e não é o livro sobre o coro a que venho me dedicando há bem mais de uma década” (Süssekind, 2022, p. 9) abre espaço, além da expectativa de publicações vindouras, para repensar a tarefa crítica longe do imediatismo e das fórmulas teóricas facilmente encaixáveis em objetos literários. Há, aqui, um esforço – raro e

vigoroso – de adensamento e robustez teórico-crítica, mais interessado em manter os impasses do que dissolvê-los, e que sabe da importância tanto dos “ouvidos novos para o novo” (Süssekind, 2022, p. 15) quanto que “o bom crítico nos faz apurar o ouvido”, consideração de Augusto Massi sobre *Crítica de ouvido*, de Sebastião Uchoa Leite. Aguardamos, assim, os desdobramentos aqui prometidos do exame dos procedimentos corais no teatro e na poesia narrativa oitocentista. Um, em específico, nos parece sedutor. Na nota introdutória, Flora fornece pistas do que podemos esperar: “certos desdobramentos e ressonâncias da investigação inicial, que se eu quisesse datar talvez devesse remontar a um ensaio de juventude sobre a *Antígona* de Sófocles a que, na época, e algumas vezes depois, planejei voltar e desenvolver melhor. O que jamais fiz diretamente” (Campos, 1986, p. 227). O retorno ao texto sobre a *Antígona* parece fecundo. Flora escreveu sobre a peça um trabalho final de mestrado, “Cidadão, sombra e verdade em Antígona”, ensaio que foi incorporado como apêndice em *Mímesis e modernidade: formas das sombras*, de Luiz Costa Lima, publicado em 1980. O interesse no que agora chama de coralidade já aparecia ali, ainda sem o repertório conceitual que vigora em *Coros*: a tragédia enquanto uma colisão, uma tensão, representada, nesse caso, pelo choque entre os diálogos e... o coro. Nesse texto, Flora defende que o coro tende a tomar partido de Creonte contra Antígona, mas em determinado momento “as simpatias do coro ficam [...] com o próprio grupo de cidadãos do qual é porta-voz” (Süssekind, 2005, p. 268). Na sua proposta de leitura, que não se baseia no confronto ou na oposição entre Creonte e Antígona, o coro poderia, então, exercer uma função de dissipar tal contraste, na verificação de que nenhum dos dois foi capaz de atender às demandas dos novos moldes da *pólis*. Por esse motivo, para Kathrin Rosenfield, o discurso cifrado, por vezes confuso, do coro é imprescindível na constatação do nó da peça: “tudo é clareza nos coros de Sófocles. Entretanto, tudo parece muito obscuro” (Rosenfield, 2004, p. 222). Além dessa tensão central, a peça de Sófocles concede destaque à escuta: o ruído das aves que devoram o corpo morto, a escuta da má notícia que traz o guarda, a escuta de Tírsias, a dor da morte do filho que começa pela escuta da notícia de sua morte e os conselhos do coro. Se releamos *Antígona* após a leitura do livro de Flora (ou em cotejo com *Sai Antígona*, da série *Antígona* de Nuno Ramos), parece que vislumbramos já ali mais coralidades do que coros.

No ensaio “Escalas & ventríloquos”, Flora menciona uma carta de Ana Cristina Cesar para Caio Fernando Abreu, da qual destaca o trecho: “sabe que eu também acalento a sombra de um poema inteiro interminável tipo William Carlos Williams?” (Süssekind, 2022, p. 198). E em *Papéis colados*, em texto que

aborda uma transição da crítica literária no século XX, Flora alude ao movimento de “saltar sobre a própria sombra” (Süssekind, 1993, p. 15) como um obstáculo, ou um impeditivo, da tarefa de falar sobre a crítica. Tentamos, aqui, como quem salta a própria sombra, percorrer essa obra em dobras. Embora a sombra, em uma cultura sombrófoba, pertença a um imaginário negativo, ela pode sugerir uma companhia dessas incansáveis – e sem a melancolia da impossibilidade de saltar a própria sombra, como quem escolhe a leveza e a graça, tal como na cena de *Dias perfeitos*, filme mais recente de Wim Wenders, em que os personagens deslocam o *komorebi* das árvores para suas próprias sombras. Sem perder a ternura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coro/coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MÉGEVAND, Martin. Coralidade. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 37–39, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573101202013037>
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ROSA, Victor da. Flora Süssekind: desafinando o coro dos contentes. *Suplemento Pernambuco*, Recife, [20--?]. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/2933-desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- ROSENFELD, Katherine. Coro e diálogos trágicos: matriz das formas de expressão estética. *Letras*, Santa Maria, n. 28/29, p. 221-226, 2004. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148512125>
- SÜSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (Org.). *A vida da literatura*. São Paulo: n-1, 2022.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. Cidadão, sombra e verdade em Antígona. In: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

WOLF, Jorge. Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento. Sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 8, n. 2, p. 333, 2013.