

Arraigados no agora
- alguns caminhos da poesia brasileira do século XXI¹ -

Danilo Bueno

Universidade de São Paulo

Resumo: A partir da leitura de obras recentes dos poetas Fabiano Calixto, Marília Garcia e Reuben da Cunha Rocha, conjugadas com teorias críticas coevas, busca-se cartografar certo desenvolvimento poético da produção nacional no início do terceiro milênio.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, Crítica, Teoria literária

Abstract: From the reading of recent works of poets Fabiano Calixto, Marilia Garcia and Reuben da Cunha Rocha, combined with coeval critical theories, this paper seeks to map a certain poetic development of national production at the beginning of the third millennium.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry, Criticism, Literary theory

1. A propósito de um princípio

A especificidade da poesia e sua abordagem crítica no século XXI perpassam a compreensão das proposições históricas e de quadros conceituais. Faz-se necessário entender o enraizamento da intenção discursiva e a relação com as teorias para, a partir desse ponto, ser possível responder de qual *lugar* o enunciador profere seu ponto de vista.

De fato, fala-se de um novo tempo e de novas formas de engendramento cultural, que já não mais se filiam às experiências do pós-guerra no século XX e, muito menos, aos modelos do final do XIX. Entre a tarefa de mapear novas irradiações culturais e observar novas formas de individuação – corpos que requerem novos olhares –, a poesia e a sua crítica vão buscando saberes interdisciplinares que buscam maior abrangência, sem a característica dogmática de uma hierarquia rígida entre as disciplinas. Antes da operacionalização das capacidades ditas “científicas”, observa-se um contexto que se pode chamar de *pós-ideológico* e *pós-ocidental*, a partir de um presente que se assemelha a um laboratório crítico de experiências de resignificação, em uma crescente abertura de repertórios e paradigmas, a escrita exsurge crivada de respirações e modulações que buscam a transitoriedade urgente dos novos corpos, humanos ou não.

Não se trata mais de praticar a crítica para comprovar modelos já há muito atestados por excelentes estudiosos, mas de aceitar que uma poesia impressionante virá de um quadro semovente em que o crítico terá que (co)mover-se juntamente com a linha de fundo que a escrita requeira – ou, ainda, a própria escrita poética ao movimentar-se necessitará de uma abordagem também em movimento.

Mudanças de corpo, de espaço, de aproximações, um refazer a história a partir do presente, recontar os mitos desde a insignificância de um tempo globalizado, enfim, refundar o seu próprio lugar, o olhar crítico em um tempo de passagem.

2. Imaginário em rota de colisão

Em *As aventuras de CavalôDada em + realidades que canais de TV* (2013), de Reuben da Cunha Rocha, coexistem a exploração da imagem, do grafite, das pinceladas, no estilo de Henry

Michaux, da palavra, da *blague*, da quebra da margem das páginas, em uma escrita que não adere ao ritmo do verso ou da prosa, antes, utiliza-se da ideia de linha, distendida ou interrompida, usando várias fontes e tamanhos, mesclando negrito, símbolos, maiúsculas/minúsculas, abreviações e grafias semelhantes às utilizadas em programas de bate-papo², por uma forma que se quer indecível, agenciada por quebras de expectativas que tensionam a enunciação por uma escrita ofegante, próxima ao movimento do transeunte que reage em meio ao devir público – em situação, um caminhante atento, lançado à margem, porém é aquele que organiza o verdadeiro centro, como poemas civis, sem *qualidades*³ de imediato reconhecíveis como poéticas: o poema que *foge* do poema para achar a poesia.

A “lírica” tal qual o século XIX a concebeu, expressão de uma subjetividade comunicante e latente, cede espaço a uma escrita que tende ao coletivo, ao olhar grupos que animam a urbe, como se das duas séries iniciais, “Introdução ao skate” e “Anotações para uma teoria da maconha”, fosse possível desprender um alinhamento entre “malts” que o autor, ora um “cavalo dado” – alusão ao ditado popular que também semantiza pichações; citações; ruídos e falsas propagandas – pudesse simplesmente operacionalizar, sem a pretensão de representar sua condição de “subjetividade autorial”, um cantor/pintor anônimo redesenhando os mapas das ruas, ente lúdico e lúcido. De acordo com o poema de abertura do livro, alinhado à direita no alto da página:

aqueles q mijam no
espaço urbano ã o fazem
p/ demarcar território (e
sem dúvida ã o fazem p/
“depredar” mas sim indicar
às autoridades (q ã andam a
pé) os locais + estratégicos
p/ a instalação de banheiros
públicos. (Rocha 2013: 1)

E, na mesma página, alinhado à esquerda, no canto de baixo, gerando uma sinuosidade, um caminho de mijo pela cidade, uma demarcação efetiva de território, conclui-se:

o cheiro de mijo em becos,
ruas, cantos de praça,
precipícios é a gestão
participativa dos anônimos
q os governos teimam em
ignorar. (*idem*: 1)

Esse deslocamento efetivo é o que há de mais sutil no poema. Nos dois excertos seriam necessários banheiros, o leitor poderia supor. Desse modo, é a participação de anônimos que revitaliza o olhar poético: poesia construída pelos inclusos na exclusão, sem qualquer paroxismo. A necessidade civil de um banheiro público dá ensejo a uma reflexão de ordem sociopolítica: o que realmente é necessário, e para quem? O conhecimento da cidade se dá por aqueles que transitam confortavelmente em carros ou por aqueles que andam a pé, no quase limite da batalha entre homem e máquina? O pedestre é posto em segundo plano, metáfora que engendra a defasagem humana, sendo que as escolhas políticas derivam de decisões feitas por aqueles que desconhecem amplamente o que seria a *cidade*. Parece sintomático esse poema ser o primeiro do livro, ao propor uma tonalidade ética entre o público e o privado, o poema urbano, inócuo, celebratório e cosmopolita (de muita poesia que explora esta vertente nos últimos anos) cede espaço para uma visão a partir da zona de destruição, engajada no *agora* e no *onde* de sua fala.

existem + realidades q canais de TV, ouvi certa vez d1 pajé, e c/
isso na mente atravessei espaços, costurei os lances toques
receitas notas relatórios projetos de lei sinais de fumaça testes
caseiros truques e pixações deste relato, frutos coloridos da
imaginação ao ar livre, experiências no espaço sideral interior
ou no peito aberto das ruas, e as pernas sempre ventiladas da
perambulação vagabunda por aí. (*idem*: quarta capa)

A TV, estampada na capa e no título do livro, paradigma do imaginário corrente da maioria dos brasileiros, é desautorizada pelo olhar *para fora* do poema citado, que faz o espelhismo da quarta capa do volume, espécie de convite ao conhecimento citadino sem as tópicas exaustas dos últimos anos, não é uma poesia *para* a cidade, mas, como queria Roberto Piva, *contra* a cidade, articulada por uma sensibilidade *porosa*, e aí reside seu poder transformador de testemunho contra a máquina, do ruído/imagem emanado pelo televisor, que a um só tempo encarna o conformismo, a estabilidade e a inação. Do ponto de vista ético, a TV gera a alienação e legitima, no mais das vezes, um imaginário pré-fabricado, de todo oposto ao olhar sempre “ventilado” da poesia.⁴

Parece sintomático, portanto, que o poeta imprima imaginários que “batam”, para se usar um termo televisivo em relação à audiência, os canais de TV. Convite para novas modulações, desde a percepção do perfume da *cannabis* até a ocupação do espaço urbano pelo skatista, em que o poema busca seu dizer em meio àquilo que é dito, publicamente. A supremacia do imaginado durante a caminhada, do interior para as ruas, das ruas para o “espaço sideral interior”.

3. Reelaboração de texto em sala de aula

O efeito cumulativo do erro. Errar para achar o encanto, algum vinco que revolva a incisão do poema. Para o caminhante, a respiração é uma vertigem, a presentificação maior do *agora*. Um corpo ou dois. Muitos corpos depois. Integração e desintegração em zonas de calor. Portas, passagens. Telefones e *laptops* aguardam os seus épicos. O tumulto de seres e celulares. Algo que pulse em floração desarvorada, para além do instante e por ele, duvidando do fim e do seu enredo, dar o corpo em troca do próximo minuto, do simultâneo. Do agora, reescrever as matrizes imemoriais da cultura, não para uma *nova cultura*, antes para a cultura que reflita este tempo, que enraíze o rumo de palavras incisivas e *tenha seu lugar*.

4. Reformulações de anotações de aula I

Historiografar: modular a teoria, como propôs Foucault: “desfazer os códigos que encarcerem o sujeito”.⁵ Novas formas de saber que compreendam e demarquem uma nova chave: pós-ideológica e pós-ocidental. O presente sempre está mudando o passado, em uma ontologia crítica da vida presente. Uma questão de abrir-se ao não sentido e ainda assim produzir conhecimento. Uma ensaística à deriva pode ser uma proposta válida, até mesmo pela sua tentativa, entre aposta e insuficiência. A leitura e a compreensão entre homem e tecnologia se fazem urgentes, corpos eletrônicos que dominam corpos humanos. Para cada corpo uma teoria, como ensinou Jean-Luc Nancy, o corpo que traz o seu próprio *corpus*.⁶

5. Catálogo do mundo sedado

Em *Nominata morfina* (2014), de Fabiano Calixto, o anestesiamento é resgatado por outro viés, em relação à Reuben da Cunha Rocha que se valeu da presença da televisão. Como o próprio título supõe: *nominata*, uma relação de nomes, uma nomenclatura da morfina, do êxtase, da imobilidade febril, do perdimento, que sugere a apatia de um mundo selvagem e mesquinho.

Um livro composto por 54 poemas em prosa, ora de um parágrafo, ora de três páginas. Neste caso, é necessário remontar a um texto matricial do século XIX: *Le spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, publicado postumamente em 1869, contendo 51 poemas em prosa. No prefácio do volume o autor procura esclarecer sua escolha formal:

Quel est celui de nous qui n’a pás, dans se jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale san rythme et san rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’ame, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (Baudelaire 1975: 275)

É neste sentido que se deve entender a escolha por poemas em prosa em *Nominata morfina*: ambição e sonho para as modulações de um sobressalto de consciência, que declinou do verso melódico/harmônico para buscar as torções e a amplitude da sintaxe. Parece

sintomático que em meio a um cenário cada vez mais padronizado, poemas estranhos, em prosa, que misturam variantes linguísticas, principalmente dando azo para a oralidade e a gíria, e que percorrem um entremeio genológico lírico-satírico, possam representar o que há de arriscado em poesia: fazer da sobrecodificação um dos elementos de riqueza do texto, em poemas que podem ser fruídos por leitores despreparados, pouco afeitos à poesia, mas também podem extasiar um leitor experimentado, sem recorrer a referências obscuras e pouco generosas. O universo poemático está cheio de pichações (vide a própria capa), de *folks* e *rocks*, de cineastas e pintores, de anônimos, em que o registro alto e baixo coexistem sem qualquer rumor que não seja o da poesia a cartografar o centro da cidade, o submundo feito poema, o inframundo feito prosa, o subúrbio de dentro da cena.⁷

Trata-se mais do que um *angry poet* paulistano, que arquiteta uma poesia feita dos cacos de uma ordem mundial dilacerada, sem falsas esperanças em redenções literárias que não seja olhar diretamente o caos, trata-se, sobretudo, de um poeta que aliou a maturidade técnica à plena utilização de seu imaginário em prol de seus mitos, em um livro que ousa falar sobre todas as coisas sem prender-se a nada, note-se bem, um livro de explosões referenciais que não se apega a valores ditos literários, porém amplifica um contexto em que tudo tenha o mesmo peso, pois tudo deriva do hoje, de sua *presentidade*.

Os poemas em prosa trazem listas, falsas citações, catálogos, repetições, uma peça dramática, anáforas gigantescas, sobrescritos, diminuição de fonte até a ilegibilidade, buscando tratar o objeto formal da enunciação com a imaginação de uma configuração multimodal, cheia de possibilidades, da mesma maneira que Baudelaire tentava em meados do XIX. Assim, a escolha formal do poemário, seguindo a lógica do intertexto célebre, pode fazer supor que somente o poema em prosa poderia modular com tanto raio de ação o olhar que o poeta supõe alcançar.⁸ O poema em prosa, portanto, e acima de tudo, funciona como símbolo contra a normalidade, e, por negação, volta a circunscrever as sucessivas “crises do verso” que o último século debateu. Se o verso vai acabar, ou simplesmente mudar, a narratividade poética persiste, em um alcance que há de ser ainda muito mais explorado. Assim, coloca-se como pano de fundo que o poema em prosa é sintoma e ao mesmo tempo o remédio para uma tentativa

expressiva, cerca de cento e cinquenta anos depois de Baudelaire, trazendo, nesse passo, o repertório e o entrelaçamento de questões próprias dos últimos tempos: como a fusão do registro alto e baixo; o desinteresse pelo literário; o resgate do confessional e do autobiográfico, falsas traduções e intervenções em textos alheios e o debate de como se deve dar a politização em poesia.⁹

Deste modo, a escolha formal ampla do poema em prosa, em um poeta de formação pós-concretista, que elaborou por quinze anos uma poesia de equilíbrio, contenção e medida arquitetura, talvez queira mesclar tal legado construtivo a uma poesia de libertação formal, pulsante, na tentativa de ligar as opções: construir/desconstruir, planejar/intuir e aprisionar/libertar, numa retomada de cunho romântico que supõe a rebelião como índice inicial de sua poeticidade.

No tocante à temática, o poeta não cede à falácia da exclusão, pois sabe que ser excluído é, afinal, uma forma de inclusão, como no poema “Da universidade desconhecida,”:

Tramei 16 horas no supermercado e às 8 da manhã tinha 150 contos sei que ganhei 200 e não sei o que houve com os outros 50 suponho que comi algo e tomei cervejas e café com leite no Bar do Seu João perto do supermercado e choveu a noite de sexta e toda a manhã de sábado e às 10 fui ao editor da Tribuna Popular e cobre 10 contos por um poema que publiquei por lá e agora eu tinha 160 contos e decidi comprar uns cds virgens para gravar Noel Rosa Vitor Ramil Itamar Assumpção Jards Macalé Sérgio Sampaio e comer uma excelente panqueca de carne moída com azeitonas e traduzir este poema ou esta nota de Roberto Bolaño que é como um pulmão ou uma boca transitória que diz que estou feliz porque há muito tempo que eu não tinha tanta grana no bolso. (Calixto 2014: 99)

Não há celebração da pobreza, nem qualquer *glamour*, mas, entre testemunhal e autobiográfico, o sujeito poético dá a ver uma cena de sobrevivência, pela poesia e para a poesia, em um cenário de subemprego que circunscreve eticamente sua cosmovisão. Trata-se, na verdade, de um sujeito em luta, primeiro pela vida, depois pelas suas predileções: música, poesia, bebidas e comidas simples. Note-se, principalmente, que o poema centraliza a temática do dinheiro: a *dinheirolatría* é exposta às avessas por um sujeito que conta “trocados” depois de um dia de trabalho manual, que se supõe alienante e desgastante. Uma resistência que parte do

efeito (pouco dinheiro) para construir sua crítica (adoração ao dinheiro). O poema tem três semas principais: poesia/dinheiro/alimentação, que, colocados desta forma, igualam-se em intensidade, por um sujeito que diz que o supermercado é a sua universidade, ou seja, o lugar que constrói sua mundividência e seu ponto de vista ético.

Além disso, o poema parece debater o gênero e a autoria: “traduzir este poema ou esta nota de Roberto Bolaño”. Trecho que desvia de um biografismo estéril e presentifica a escrita: o sujeito escreve, traduz um fragmento predileto de um autor referencial,¹⁰ talvez misture todos esses elementos e, a partir do título/tema/linha, construa a ideia de que este é seu grande aprendizado, em uma recuperação do dito popular “a vida é uma escola”.

Tal leitura permite a aproximação desse poema àquilo que Mauricio Salles Vasconcelos escreveu acerca da poesia da periferia em Marcelo Ariel, dois vetores se sobrepõem: o *intolerável* e o *irreparável*, na esteira de Antonio Rafael Barbosa e Giorgio Agamben, respectivamente:

O *intolerável* e o *irreparável* são captados, respectivamente, no ponto máximo de saturação a envolver a dissolução das políticas sociais e no auge da desarmonia entre indivíduo e comunidade, da maneira como se desenha na conjuntura do pacto eminentemente econômico do tecnocapitalismo global [...], integrantes de uma consciência criadora capaz de combinar a ativação de estratégias com a constatação de um panorama político-cultural complexo, macroconfigurado. (Vasconcelos 2013: 219)

Assim, a noção daquilo que não tem solução e não pode ser suportado se adensam, refazendo o olhar do que seria uma “poesia da periferia”, que não mais se posta em uma posição de mera carência, mas antes costura sua identificação pelo jogo sempre renovado entre dentro e fora da cena excludente, multiplicando o alcance de uma abordagem não maniqueísta. Nesse cruzamento, a tarefa da “poesia da periferia” aumenta seu raio de ação, criando, reativamente, seus novos interesses, e, sobretudo, desviando-se do rótulo empobrecedor de um mero efeito colateral do tecnocapitalismo, já que consegue postar-se a partir de coordenadas culturais próprias e relevantes. Já no poema abaixo, explora-se a temática da desumanização:

O bicho (remix)

Para Manuel Bandeira

Vi um bicho revirando detritos na imundície do lixo. Entre um monte de sacos destroçados, pedaços de pizza, restos de arroz, embalagens de remédio, lâmpadas, luvas, livros, manchetes de jornais comunicando o fabuloso crescimento do PIB brasileiro, marmitas metálicas, sobras de tudo e todos, uma estranha peça de carne desabada sobre o monturo. Era um outro bicho. Nas costelas abertas do bicho, cujo forte fúcsia fedia horrores e um crucifixo pendia entre os imensos talhes, um outro bicho enorme fazia seu banquete. Examinava, cheirava, roía vísceras, cavoucava costelas e observava o mundo de soslaio, quase satisfeito. Devorava tudo com voracidade. O bicho, meu Deus! O bicho (uma lixa manjando lixo dentro da ex-vida de outro bicho) era um bicho! (*idem*: 131).

O texto inicia-se como paródia do célebre poema de Manuel Bandeira, que se utiliza do estranhamento entre a passagem do bicho ao homem. Na revisitação de Calixto, a passagem esperada chega a um impasse, ou melhor, a uma tautologia: o bicho é um bicho, sem a oportunidade de o sujeito poético vislumbrar, em seu *close* (proximidade ao horror), algum resíduo de humanidade. A expectativa é quebrada de modo a intensificar o asco da cena, pois ali não sobrou qualquer vestígio do humano, no entanto, sabe-se que se trata de um *homem*, principalmente pela notação do intertexto.

Os sacos revolvidos trazem um grande grupo de empresas, desde o ramo da alimentação, até o segmento da cultura, passando pela indústria farmacêutica e pelo jornalismo brasileiro, o que denota que a aparente enumeração caótica: “pedaços de pizza, restos de arroz, embalagens de remédio, lâmpadas, luvas, livros, manchetes de jornais”, nada mais é do que a oportunidade de colocar no lixo, agora denotativa e conotativamente, a escória que empurra esse bicho/bicho para os confins da desumanização suprema, o auge do consumo aditivado. A banalização de Bandeira é ativada em um cenário de destruição, em que um bicho parece alimentar-se de outro bicho, putrefato – o pós-humano, intensamente rebaixado, fruto da cultura da desinformação e do sucateamento.

Nesse passo, os já referidos emblemas do *intolerável* e do *irreparável* servem outra vez de amparo teórico para uma linha de miséria absoluta, já assimilada há tempos pelos cenários

urbanos, que por negação fere o hedonismo tão próprio destes tempos de guerra e banalidade, para parafrasear livremente Régis Bonvicino, outro poeta interessado em cartografar o mundo dos mendigos e dos desabrigados. Note-se que não há qualquer tentativa de solução ou redenção, o homem está em sua situação mais primal, escavando o lixo, produto do descarte da metrópole civilizada e altamente tecnológica, armada de dispositivos de comunicação, cheia de “acessos” e soluções ultrarrápidas, atualidade que serve de moldura negativa ao poema, colocando-o no centro do *agora*.

6. Reformulações de anotações de aula II

Se a padronização do gosto em uma cultura tecnológica cada vez mais forte prevalece, como declinar o consenso velado de uma polarização aos ditames econômicos? Ao mercado? A finitude aguda da viragem de milênio impõe uma leitura que compreenda a sociedade de controle e a cidade-multidão, para enfim concluir que o enfraquecimento das humanidades é o *parti pris* do próximo poema. O início como rumor, algo que fenda o anestesiamento. Um engajamento novo – afora a militância política conforme os maniqueísmos partidários –; o que opera nesta cidade? Neste corpo? Nestas linhas que se encruzilham? O que será e até onde irá essa poesia?

É também por isso que “poesia” diz mais do que “poesia” quer dizer. E, mais precisamente – ou melhor, exactamente –, “poesia” diz o mais-que-dizer enquanto tal, e na medida em que ele estrutura o dizer. “Poesia” diz o dizer-mais de um mais-que-dizer. E diz também, por conseguinte, o não mais dizê-lo. Mas dizer isso. Cantar também, por conseguinte, timbrar, entoar, bater ou marcar (Nancy 2005: 16).

7. Reelaboração de texto em sala de aula II

O esgotamento produzido no horizonte artesanal da poesia portuguesa contemporânea possui várias coordenadas, que podem ser arqueologizadas por, pelo menos, duas características: a descrença no humano e o deslizamento da tradição da textualidade.

A descrença, em modelos políticos, sobretudo em quadros de socialização atrelados aos horizontes do XIX, alterou o sentido de busca política e de poema civil na poesia portuguesa mais recente. Seria despropositado, hoje, um recuo a uma literatura de cunho neorrealista, conforme era entendida pela divisão político-mental Capitalismo *versus* Socialismo, pouco antes e durante a Guerra Fria. O ataque a uma “poesia engajada” refletiu diretamente na sensibilidade portuguesa, estabelecendo um tom que se altera entre misantrópico e desencantado, de corte niilista, que constrói uma noção de rebeldia e impotência, chegando às raias do esgotamento, da desistência, ou até mesmo, conforme o cenário brasileiro certa vez nomeou: pós-utópica.

O deslizamento da tradição da poesia de textualidade, altamente elaborada, sofisticada, que requeria um leitor especializado, dada a sua opacidade, propiciou uma aproximação da escrita de uma ordem mais comum, ao cotidiano enquanto enfrentamento e a uma aparente carga de simplicidade, engendrada pela sobrecodificação. Assim, os experimentos e os “malabarismos verbais” tornam-se obsoletos, cedendo espaço às urgências políticas, ecológicas e conceituais, que passam a mobilizar a atenção dos poetas, dos “escreventes”, que podem de certa forma buscar alguma incisão que justifique o próximo poema.

O signo do esgotamento, portanto, exsurge como um elemento construtor, reativo às posturas defasadas que ativavam cenários culturais e quadros conceituais outros, com pouca referência aos dilemas da atualidade. A identificação de uma *poesia esgotada* capta um profundo sentido de tempo atual, que visa reorganizar, dilatar, tanto a técnica – objeto formal e estilístico do poema – quanto o próprio interesse em se falar de poesia hoje, uma arte que pela sua extinção gerará o caminho a seguir.

8. Um poema longo: *c'est pas grave*

Na tradição mais recente da poesia brasileira, tornou-se cada vez mais incomum a opção pelo poema longo. Certa poesia de construção, advinda da assimilação da poesia concreta, desde os anos 90, tem privilegiado peças curtas, concisas, quase como *flashes*. Não se trata apenas de notar tal característica, porém, antes, afirmá-la como dominante, uma regra geral

absorvida pela mediania. Dessa maneira, parece importante entender o uso do poema longo, conforme se deu em *Engano geográfico* (2012), de Marília Garcia.

Para se debater sobre este tópico, faz-se necessário um recuo estratégico até um dos arquitextos sobre o assunto: o ensaio de T. S. Eliot intitulado “O que é poesia menor”, em que o autor discute critérios para se avaliar poetas maiores e menores. Em um de seus argumentos, Eliot pontua que um poeta realmente grande deve ter pelo menos um poema longo:

Essa pretensão poderia ser, é claro, estabelecida por *um* único poema longo, e quando esse poema longo é suficientemente bom, quando inclui em si a unidade e a variedade adequadas, não precisamos conhecer – ou, se conhecemos, não precisamos valorizar imensamente – as demais obras do poeta. (Eliot 1991: 68)

Nesse excerto, Eliot afere positividade para dois valores: *unidade e variedade*, que podem ser observadas, de imediato, em seu poema máximo *The Waste Land* (1922), em que vários ritmos, manchas e tamanhos de excertos constroem um poema longo a partir da associação de peças curtas. É nesse contexto que o poema referido de Marília Garcia requer interesse e atenção.

Trata-se de um poema de 20 páginas organizado por uma única estrofe alinhada à esquerda – alinhamento que é quebrado apenas para a inserção de um pequeno diálogo de cinco versos. Não há modulações de estrofes, a leitura do poema se impõe por uma sucessividade que parece, em um primeiro momento, mas somente nesse instante inicial, ferir a regra de ouro de Eliot, pois, em *Engano geográfico*, unidade e variedade são repensadas por outros critérios.

A capa do livro mostra um mapa desenhado na calçada, em que dois pés simulam o início de um atravessamento. Tal imagem circunscreve, portanto, a noção de geografia, polarizadora para o texto. O primeiro verso: “é um engano geográfico estar aqui” delimita uma tonalidade misteriosa, uma *suspensão*, com todo o alcance metafórico que esse início pode despertar. É um poema cheio de cidades, memórias, interrupções, reminiscências, recuos temporais – uma espécie de monólogo em que tudo acontece a partir do imobilismo do sujeito que rememora. Logo se tem dois eixos: a inércia do sujeito poético e aquilo que é lembrado. Daí

o contraste entre o movimento contínuo de trens, passagens, estações e paraderos em cidades, e a fixidez que a geografia íntima sugere, borrando o itinerário percorrido e adensando o direcionamento misterioso da peça.

Talvez dessa oscilação entre passagem e permanência que surja a modulação de uma nova *variedade*, para se recuperar a nomenclatura de Eliot. Essa sensação é aguçada pela característica própria da iteratividade da poesia, ou melhor, em um poema de uma única estrofe a ideia de percorrer uma linha reta que se expande *para frente* é modalizada pelos recuos temporais e pelas mudanças de paisagem, gerando um movimento pendular que supre a variedade rítmica que o poeta anglo-americano vislumbrava como fundamental para uma peça longa.

Nesta troca de paisagens entre Barcelona, Belfast, Lisboa, Toulouse, Tânger, Rímini, entre outras, o poema ganha em cinematismo, como se fosse um texto em *modo de espera*, e cooptasse a atenção do leitor para algo que fosse acontecer, *pela* e *por* a sucessão imagética, como se o poema precisasse de um motivo, um clímax, uma resolução, que são postergadas por sucessões e interrupções, pois tem-se também um poema que diz sobre tudo e sobre nada, reafirmando a noção de *engano* do título. Logo, um desfecho é justamente aquilo em que Garcia não está interessada:

se soubesse o quanto ainda falta para chegar
se soubesse o engano antes da hora
disse que sobretudo iam falar
falar falar falar
mas sobre o quê se pergunta
um poema de kenneth koch
que ia repetindo em cada vagão que cruzava
um trem esconde outro trem
uma linha esconde outra linha
mas esconder a vida era complexo
o trem não chega às 16h como previsto
os telhadinhos cobrindo toda a cidade

será verdade que vivem apenas 200 pessoas ali
ele diz agora 202 conosco
uma seta indica curva
os campos passando verdes
com aquela curva
curva era a figura geométrica de drummond
tudo é opaco de um trem a 300 km/h
também o que você espera?
uma parada: pau
uma parada: dax
o que você espera?
sabe que o tempo não pode dobrar
silva significa floresta em latim. (Garcia 2012: 21)

A pergunta retórica “também o que você espera?” torna-se fundamental. Mescla-se a linguagem referencial com a metalinguística. O que se espera de um poema longo? Uma narrativa? Começo, meio e fim? Há, na verdade, um entrelaçamento, que o vocábulo engano parece espriar para o campo semântico da prestidigitação, em que tudo pode acontecer em um cenário em que “um trem esconde outro trem/ uma linha esconde outra linha”, tempo vertido e revertido em cadência e ritmo da memória e, principalmente, da fala, como se a arquitetura do lembrar, que é a mistura do imaginário, da emoção e da razão, quisesse apenas ocupar o tempo e o espaço, pois, como ensinou Frank O’Hara: “O poema está finalmente entre duas pessoas e não entre duas páginas.” (O’Hara 2009: 62).

Assim, neste ritmo de conversa com o leitor, fazendo-o confidente, sem a pretensão de comunicar uma verdade essencial, o sujeito poético pretere a noção de poesia “grandiosa” para um modo de intimidade ao revelar, no trânsito da memória e do deslocamento, confissões tão reservadas e particulares que mobilizam de forma categórica a atenção e a disponibilidade do leitor, transformando o detalhe em principal, como um efeito *enganoso* que reafirmasse a inutilidade da poesia fora da própria poesia.

Dessa maneira se dá esse teste de poema longo, sem a intenção de comover ou chamar a atenção para a camada fônica do poema, que é obliterada pela sucessão imagética, dominante no texto, o que faz inferir a utilização de outra sensibilidade poética, que se desgarrava de modelos e de expectativas repisadas da tradição mais recente da poesia brasileira, em um relato que não relata; porém entre a iteratividade rítmico-formal e a espiral da memória, redefine, por meio de um compósito heterogêneo de experiências, a própria assinatura das coisas, o seu próprio espaço, por meio da montagem entre imaginação e diálogo com o leitor:

um jogo de mapas de cartas ou de cartoons
todos com o final inesperado
ou então um teste de poesia
mais um gole da san pellegrino
o vinho é *rouge*
há 10 dias não sente mais nenhum gosto diz
no andar de cima os livros
um *escritório sobre o atlântico*
quando aperta o play
ele conta a história do chinês
que havia criado um movimento L=A=N=G=U=A=G=E na china
um dia o chinês escreveu uma carta para charles bernstein
querendo tirar algumas dúvidas
sobre uma tradução que ele fazia para o chinês dos poemas
de charles bernstein
a carta do chinês era toda feita de perguntas e
charles bernstein fez um poema com ela
charles bernstein versificou as perguntas da carta do chinês
e chamou seu poema “um teste de poesia”
o haroldo traduziu esse poema pensa
um teste de poesia
na omelete as cebolas colhidas no pé
a omelete amarela o prato verde ele diz
que são as cores da sua bandeira. (*idem*: 29)

Perguntas, respostas, testes e modulações: o presente, a memória e as considerações poéticas coexistem em meio ao *engano*, e o que se forma é um poema que consegue organizar essas referências e assume seu “teste de poesia”, tentativa que, na poesia recente brasileira, ecoa como uma alternativa, ao perseguir seus limites artesanais e teóricos, incorporando caminhos e negando outros.

Ao se tomar o primeiro verso e o último de *Engano geográfico*, tem-se: “é um engano geográfico estar aqui” e “e você pede um muffin de blueberry”. Nota-se que o poema termina apenas porque é necessário haver um fim, no entanto, não traz nenhuma explicação, conclusão, chave afetiva-amorosa etc. A *suspensão* dominante prevalece, como se o poema “pedisse” para ser lido novamente, em *looping*, e as paisagens novamente revisitadas, ao lado dos trens, dos jantares, dos cafés e da espera que não cessa, para que houvesse outra volta até o engano geográfico, que, agora, na segunda leitura, o leitor já estaria muito mais apto a partilhá-lo.

Tal procedimento já foi associado à escrita de Garcia, chamando-o de *indeterminação*, “a poeta amplia esse princípio formal em diversos níveis: na sintaxe cambiante, na geografia quase fantasmática, na mistura de vozes etc.” (Nuernberger 2013: 118). Há uma deliberada ação de encobrimento para que a compreensão do poema seja refeita por uma leitura que busque, fiapo a fiapo, vislumbrar um caminho interpretativo que apenas capte uma parcela do que foi escrito.

9. Reelaboração de texto em sala de aula III

A vitalidade da escrita desdobrada na potência da negação e do não saber. Perceber seu tempo, criar seu espaço, um olhar-junto. Não para desvestir os véus de um corpo finito que se desloca, mas para aparatar ainda mais a veste: o véu mais um.

No caminho da próxima vestimenta, o ser total – nudez em relação, paramento crítico entre duas polaridades, múltiplas afecções de um corpo híbrido de presente e passado. O que o tempo deve à matriz do conhecimento, o que o conhecimento cria de atual, pois a partir desse corpo, desse agora, a poesia será em si mesma fertilidade e adesão.

O enraizamento: arraigado no agora o próximo poema, o próximo teste, o poema que há de vir.

Bibliografia

Baudelaire, Charles (1975), *Oeuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard.

Berardinelli, Alfonso (2003), “Os confins da poesia”, *Revista Inimigo Rumor*, nº. 14, Rio de Janeiro: 138-145.

Bolaño, Roberto (2007), *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Calixto, Fabiano (2014), *Nominata morfina*, São Paulo, Pitomba/Córrego/Corsário Satã.

-- (2014), *Equatorial – poemas escolhidos*, Lisboa, Tinta da China.

Eliot, T. S. (1991), “O que é poesia menor”, in *De poesia e poetas*, São Paulo, Editora Brasiliense: 56-75.

Freitas, Manuel (org.), (2002), *Poetas sem qualidades*, Lisboa, Averno.

Garcia, Marília (2012), *Engano geográfico*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Mallo, Agustín Fernández (2009), *Postpoesía – Hacia um nuevo paradigma*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Nancy, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Lisboa, Vega.

-- (2005), *Resistência da poesia*, Viseu, Vendaval.

O’Hara, Frank (2009), “Pessoalismo: um manifesto”, *Revista Modo de usar & Co*, nº. 2, Rio de Janeiro: 61-62.

Nuerngerger, Renan (2013), “Poesia em desenvolvimento”, in *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*, São Paulo, Nankin Editorial: 109-134.

Rocha, Reuben da Cunha (2013), *As aventuras de CavaluDada em + realidades que canais de TV*, Teresina, Pitomba.

Ronell, Avital (1998), “Trauma TV”, in *Finitude’s score – Essays for the end of the millennium*. Nebraska, University of Nebraska Press: 305-327.

Vasconcelos, Mauricio Salles (2013), *Espiral Terra – Poéticas contemporâneas de língua portuguesa*, São Paulo, Annablume.

Danilo Bueno é Doutorando e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Interessa-se principalmente pela pesquisa de poesia moderna e contemporânea portuguesa e brasileira. Redator de verbetes para a Enciclopédia Itaú Cultural. Coordenou cursos livres de literatura e oficinas de criação poética no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e no SESC-SP. Integrou o grupo de estudos NELLPE - Núcleo de Estudos das Literaturas de Língua Portuguesa e Ética. Veiculou ensaios e resenhas sobre poesia em revistas e páginas eletrônicas do Brasil e do exterior.

NOTAS

¹ Este texto origina-se de ensaio apresentado ao Professor Doutor Mauricio Salles Vasconcelos na disciplina: Literatura e Teoria no Século XXI, Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo – USP.

² No dizer de Agustín Fernández Mallo e sua esquematização de *Poesía Pospoética*: “medios mixtos, símbolos y formas espaciales, parece feo o no, parece fácil o difícil, imágenes heterogéneas” (Mallo 2009: 73-74).

³ Referência à tendência portuguesa de passagem do século XX ao século XXI, pontuada pelo prefácio “Tempo dos poetas”, escrita por Manuel de Freitas que consta na antologia “Poeta sem qualidades”. Esse texto defende uma similaridade entre a literatura e seu tempo: para um tempo sem qualidades, poetas sem qualidades.

⁴ Conforme o excerto do ensaio de Avital Ronell, “Trauma TV”, pode-se notar o direcionamento mental, apolítico, da televisão: “TV has always been under surveillance. From credit attributions to ratings and censorship concessions, television consistently swerves from the ontological tendency to the establishment of legitimacy, which places it under pressure from an entirely other obligation. It is no wonder that television keeps on interrupting itself and replaying to itself the serial crime stories that establish some provisional adjudication between what can be seen and an ethicolegal position on the programs of showing” (Ronell 1998: 311).

⁵ Citação livre, anotada em aula.

⁶ “Um corpo expele-se: como *corpus*, espaço espasmódico, distendido, rejeição-de-sujeito, ‘imundo’, se quiser manter esta palavra. Mas é assim que o mundo tem lugar” (Nancy 200: 105).

⁷ Dirceu Villa já chamava a atenção, em posfácio aos poemas escolhidos do autor, da característica pública, inconformada da poesia de Calixto: “Sua percepção é aguda para as deformidades que encontram não apenas poucas vozes que saibam dizê-lo poeticamente, com contundência e sem o tom panfletário que soa episódico e sem a virtude duradoura da poesia” (Calixto 2014: 141).

⁸ Tal escolha formal pode ser ilustrada pelas palavras de Alfonso Berardinelli: “Tocar nos confins da poesia, deslocá-los, forçá-los, tornava-se um acto vital, necessário para sair de sistemas estilísticos que tendiam a fechar-se. E é significativo, creio, que mesmo um poeta como Pasolini, que se tinha formado na polémica contra o hermetismo e a poesia pura, tenha por fim sentido a necessidade de ir além da poesia em verso, transformando o poemeto de confissão e de denúncia numa prosa ensaística construída sobre a rítmica da argumentação” (Berardinelli 2003: 141).

⁹ O livro resgata, em vários momentos, guerrilheiros e revolucionários que se opuseram às ditaduras sul-americanas.

¹⁰ O poema em questão é “El dinero” (Bolaño 2007: 129), que consta da reunião da obra poética do poeta chileno: *La Universidad Desconocida*. O poema de Calixto é quase uma tradução do texto fonte, se não houvesse a referência metalinguística do processo referida “poema ou esta nota de Roberto Bolaño”.