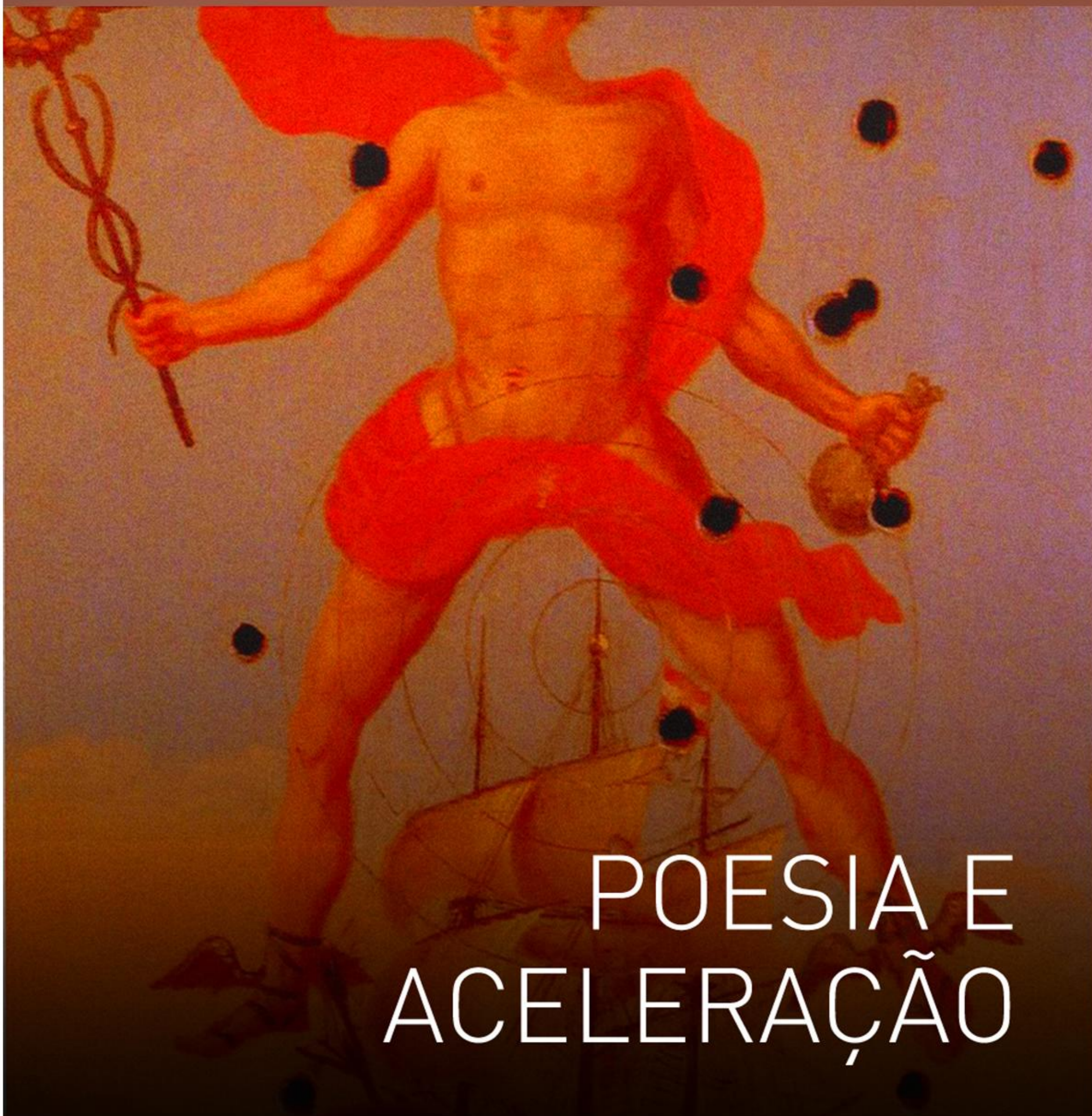


eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS



POESIA E
ACELERAÇÃO

OUTUBRO 2015 - Nº. 6

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS
INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA
WWW.ILCML.COM | WWW.LYRACOMPOETICS.COM | WWW.ELYRA.ORG

VIA PANORÂMICA, S/N
4150-564 PORTO
PORTUGAL
E-MAIL: ilc@letras.up.pt
TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DA ELYRA

DIRETORES
PAULO DE MEDEIROS
ROSA MARIA MARTELO

TÍTULO

POESIA E ACELERAÇÃO

ORGANIZADORES DO Nº 6

IDA ALVES
LUIS MAFFEI

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

DESIGN GRÁFICO

FUSELOG
www.fuselog.com

CAPA: Fotografia de MATHILDE NEVES

O AO utilizado em cada texto é da responsabilidade dos autores.

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 2182-8954

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2015



UID/ELT/00500/2013



ÍNDICE

5 >> Apresentação

Ida Alves e Luis Maffei

❖ poesia

11 >> Trem Cinema

Adalberto Müller

❖ ensaios

15 >> Lirismo, aceleração e excesso: Haroldo de Campos canta “são paulo”

Diana Junkes Martha

35 >> Lirismo de-vagar: a escrita cinematográfica de Manuel Gusmão

Marleide Anchieta de Lima

51 >> As pequenas revoluções do cotidiano na poesia de Jorge Gomes Miranda

Julio Cattapan

71 >> O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas

Paulo Braz

91 >> Modernidade tardia e contemporaneidade em três poetas paulistas

Everton Barbosa Correia

111 >> Poesia crepúsculo da cultura: a poesia antiespetacular de Roberto Piva

Bruno Darcoleta Malavolta

139 >> Uma visita às “admiráveis ruínas” em *Mirleos* (2015), de João Miguel Fernandes Jorge

Vitor Ferreira

151 >> O cinema na poesia de Ricardo Aleixo

Telma Scherer

167 >> Territórios do Eu Reencontrado, o Drama do Estranho feminino

Adrienne Kátia Savazoni Morelato

185 >> Em ano de *Orpheu*, provocações na Ásia: a poesia de Alberto Estima de Oliveira

Monica Simas

199 >> Arraigados no agora - alguns caminhos da poesia brasileira do século XXI

Danilo Bueno

221 >> Sobre a nostalgia, como uma “Tarde de maio”, e a técnica

João Batista Santiago Sobrinho

241 >> Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum: Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e

Rui Pires Cabral

Joana Matos Frias

❖ **resenha**

263 >> Um túmulo camoniano em *Pedacinhos de Ossos*, de Manuel de Freitas

Kigenes Simas

APRESENTAÇÃO

Neste novo número da revista *e-Lyra*, buscamos destacar a relação entre a arte contemporânea, especialmente a poesia, e a realidade atual marcada pelo alto desenvolvimento tecnológico, o que vem permitindo meios cada vez mais velozes de deslocamento e mesmo novos instrumentos de comunicação e divulgação de informações que alteram irremediavelmente as formas de contato entre sujeitos e a compreensão de espaços e tempos. Imersos na visualidade excessiva, submetidos a uma aceleração da vida, como questiona Paulo Virilio, o homem deste nosso presente pode encontrar na produção artística uma forma de desacelerar a vida, quando aceita ser o fruidor do jogo de detalhes e de outras perspectivas que a obra de arte pode constituir.

Consideramos a aceleração a questão fundamental da compreensão do modernismo tardio, a partir dos anos 70, seguindo, nesse sentido, o estudo do sociólogo e filósofo alemão Hartmut Rosa intitulado *Accélération une critique sociale du temps* (tradução francesa de 2012). Trata-se também de pensar como a ideia de movimento (de subjetividades, de paisagens, de culturas e de linguagens) se coloca como tema cada vez mais forte na tessitura lírica de hoje. Para seguir essa discussão, é importante examinar criticamente na produção lírica do século XX e mesmo XXI como se figuram espacialmente as subjetividades ou se definem processos de subjetividade, o que equivale a dizer como os sujeitos líricos percorrem espaços e tempos, partilham memórias, encontros e desencontros, nesta contemporaneidade em que tudo parece ser veloz e descartável demais para se fixar e fazer sentido.

Importa problematizar as subjetividades *em movimento* que se apresentam em poemas que falam do presente e das novas relações entre natureza e homem, natureza e cultura, natureza e técnica. A ideia de movimento acelerado é hoje o motor da vida humana em suas múltiplas direções: técnica e tecnologia, relações sociais, ritmo de vida. O desenvolvimento dos transportes, a velocidade na transmissão de informações, as alterações velozes das referências espaciais e temporais, as mudanças constantes nas relações sociais, vêm provocando importantes modificações nos modos como os sujeitos se constituem e agem sobre seus contextos de existência. Examinar esse quadro complexo da realidade atual é também pensar como a Arte dá conta das perplexidades e das crises que marcam, de forma extraordinariamente forte, a vida presente. No âmbito da Literatura, também a poesia dá a ver esse questionamento e, sendo uma especial escrita de subjetividades, é espaço propício a figurar, desfigurar e configurar diferentes olhares sobre como habitar as cidades, como viver singularmente na massa de desejos e de consumos que instituem pseudo-identidades sociais e culturais, num ritmo desumano.

Este número reúne assim diversas leituras de poesia que pretendem, de uma maneira ou de outra, pensar a questão, sob vários pontos de vista. É privilegiada a poesia contemporânea, que permite textos que pretendem ler desde o ritmo em Herberto Helder até a relação da poesia com a veloz cidade de São Paulo. No meio deste caminho, o cinema, o feminino e outras problemáticas que se aproximam da velocidade, com suas consequências muitas vezes implacáveis, ou da resistência à velocidade. O poema que vem junto às leituras críticas, ele próprio, propõe um ritmo, uma especial velocidade.

Este conjunto de artigos, ao levantar diversas hipóteses e pontes e ao pensar a questão central proposta de modos tão variegados, vem contribuir com uma reflexão a qual, em nossa contemporaneidade, torna-se cada dia mais urgente: a da versão de humano que poderá surgir a partir de um tempo que se recusa, muitas vezes, a parar e a se ver (e viver) de maneira contemplativa – é nessa vereda que um pensador como Byung-Chul Han pode convocar seu leitor, em pleno século XXI, a repensar a necessidade da contemplação e do cansaço. Aqui, João Miguel Fernandes Jorge conversa com Roberto Piva, Jorge Gomes Miranda com Manuel Gusmão, Haroldo de Campos com a arte cinematográfica, poetas

brasileiros com portugueses, poesia com outras artes, e o leitor com todos os caminhos que se abrem na leitura desta *e-Lyra* 6.

Ida Alves

Luis Maffei



poesia

TREM CINEMA

Adalberto Müller

De quinze em quinze dias, meu pai atendia de dentista, em Maracaju. A viagem era de trem. O trem saía da estação de Ponta Porã fazendo uma curva comprida, que parecia não ia acabar nunca mais. Depois tomava velocidade, e se afastava da cidade, atravessando plantações de feijão. E as matas fechadas. E os campos de guavira. Plantações de milho. E bois pastando entre cupins. Plantações de soja. E seriemas, do Mato-Grosso. *Tuque tuque tuque tuque tuque tuque tuque tuque tuque tuque*. Então vinha uma ponte. *Taca taca taca taca taca taca taca taca taca taca*. Eu ficava sentado na jardineira do último vagão, comendo minha chipa, olhando as árvores se perderem na distância, e as nuvens, que pouco a pouco iam passando do branco ao rosa, do rosa ao laranja, do laranja ao vermelho, do vermelho ao cinza, do cinza ao negro. Aparecia aqui e ali uma estrela, seria para me contar um segredo? Seria que uma moça pensava em mim? Nas minhas narinas o cheiro forte de mato, e os pirilampos fazendo seu jardim de luzes. E se o trem passava por um corte aberto na rocha negra de uma montanha, o barulho ficava ensurdecedor: *tuque tuque tuque pacatá pacatá pacatá pacatá pacatá tuque tuque tuque tuque tuque tuque...* A trilha sonora dos trilhos, gravada nos tímpanos, agora saindo pela língua. As viagens de trem, também gravadas nas retinas, como um filme, projetando-se por dentro dos olhos hoje fechados. O trem – meu cinema. Eu era um bitolado. E era estreita a bitola dos trens da minha infância. Filme de família mesmo. Um filme de amador, de quem ama coisas de pouca monta. Bitola pequena, 8 milímetros, o projeto para mim mesmo em noites de silêncio. Tudo que restou é esse filme. Ah não haver mais uma estação, onde a gente possa pegar um trem para ir para bem longe daqui! Lá onde os pirilampos. E o campo de guaviras. Lá onde uma estrela brilha e alguém ainda pensará em mim com força de amor.



ensaios

Lirismo, aceleração e excesso: Haroldo de Campos canta “são paulo”

Diana Junkes Martha

UFSCar

Resumo: Neste artigo, pretende-se discutir o poema “são paulo”, de Haroldo de Campos, publicado no livro póstumo *Entremilênios*, de 2009. Nele, por meio de um profundo lirismo que tenta cantar a cidade natal do próprio Campos, tematizada também em poemas mais antigos, notam-se a exacerbação das cenas citadinas e a aceleração violenta da vida contemporânea, que causam um transbordamento do próprio discurso, ao revelar a tentativa do sujeito lírico de elaborar a perda de uma cidade ideal, impossível de existir face à aceleração da vida cotidiana. No lugar da idealização, há, pela mobilização de recursos estéticos, típicos da poesia, e pela incursão de um posicionamento crítico do eu poético diante do que vê, ouve e percebe, a conversão de “são paulo” em paisagem marcada pela fratura, pelo esfacelamento, pela adversidade. As contribuições de Michell Collot, Hartmut Rosa e Paul Virilio são aqui convocadas para a leitura do poema ora proposta.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, Haroldo de Campos, “são paulo”, paisagem, aceleração

Abstract: In this paper, we intend to discuss the poem “são paulo”, by Haroldo de Campos, published in *Entremilênios*, a posthumous book from 2009. In the poem, through a profound lyricism that aims to praise the Campos’ hometown, also thematized in other poems, one can note the city scenes exacerbation and the violent acceleration of the contemporary life, which cause a kind of discourse overflow, as far as it reveals the effort to elaborate the ideal city loss by the lyrical subject, which existence becomes impossible before the pace of life acceleration. Instead of idealization there is, by the mobilization of aesthetics resources, typical from the poetry, and also by a critical position assumed by the lyrical person in front of what is viewed, listened and perceived, the conversion of the city in a landscape marked by the fracture, the breakup, the adversity. The theoretic

contributions from Michel Collot, Hartmut Rosa and Paul Virilio will be convened during the poem's analyses, which are here proposed.

Keywords: Brazilian contemporary poetry; Haroldo de Campos; “são paulo”, ladscape; acceleration

1. A situação contemporânea e a pós-utopia: aceleração e apagamento

Em seu renomado ensaio “Poesia e modernidade. Da morte do verso à constelação: o poema pós-utópico” (Campos 1997), Haroldo de Campos aponta para a necessidade de uma poética da agoridade, crítica do futuro e de seu ideal paradisíaco, devir pleno a que todos poderiam almejar. Como crítica, a poética da agoridade se sustentaria pelo adensamento do agora, pela convergência de espaços e de tempos por meio da tradução que talvez pudesse ser, segundo o autor, um mecanismo para o re-pensar do homem no mundo em tempos de pós-utopia.

Se tomarmos as contribuições de Hartmut Rosa (2008) sobre a discussão da vida nos grandes centros na atualidade, esse adensamento do agora seria explicado justamente pela aceleração que, ao impor ritmo violentamente frenético às ações das pessoas e ao valorizar o imediatismo imposto pelas tecnologias, converte a vida num constante agora; tempo em que o apagamento do passado corresponde também ao apagamento do futuro, já que o futuro, sem assumir o tradicional posto do devir, ao ser projetado discursivamente, já é tomado como presente. Para esse autor, é impossível compreender a modernidade e seus desdobramentos contemporâneos sem que se adicione a perspectiva da temporalidade.

A imediatez do presente impõe sua supremacia ao passado e ao futuro e a velocidade, que é típica do agigantamento do agora, nos termos de Paul Virilio (2007: 80), produz e destrói mais depressa.¹ A armadilha do presente é justamente o fato de o horizonte da experiência e o horizonte da expectativa coincidirem. Em outras palavras, tal coincidência faz o ritmo de vida se tornar alucinantemente exigente; o espaço se reduz, a instantaneidade dissolve a vida cotidiana (Virilio 2007: 81), fazendo vigorar o que Rosa (2008: 89) chama de “sociedade acelerada” e que concerne à vida numa comunidade em que a aceleração das inovações tecnológicas, apesar de

gritante, é inferior à aceleração do crescimento, ou seja, as taxas de crescimento da produção, dadas pelo aumento da produtividade, causado pelos incrementos de tecnologias, e, extensivamente, do consumo, são superiores às taxas de inovação em si. Desse modo, a lógica perversa é: se vivemos duas vezes mais rapidamente, se levamos metade do tempo para realizar nossas ações; então, podemos fazer o dobro do que fazemos, como se vivêssemos uma multiplicidade de vidas em uma única vida (Rosa 2008: 91).

O movimento é curioso (e perverso), porque, em princípio, a melhora da tecnologia deveria implicar redução de horas de trabalho e aumento de tempo livre, conseqüentemente, em desaceleração. Era, aliás, sobre esse fato que se debruçavam pensadores em meados dos anos 1990, destacando-se entre eles, Alain Lipietz. Em *Audácia* (1991), esse autor pondera que a redução da jornada de trabalho pelo aumento da tecnologia implicaria pensar a gestão do tempo livre e a manutenção do emprego. Naquele momento, Lipietz atentava para o fato das demissões que seriam causadas pelo uso intensivo da tecnologia e esgotamento do modelo fordista de produção; apontava, ainda, uma saída pela via do que precocemente já se poderia chamar de ecologia política. Tendo-se regulado, o sistema capitalista de hoje reconfigura a experiência do mundo do trabalho e as longas jornadas, garantidas pela absoluta conexão à internet ou a outras redes que a todo tempo e lugar chamam o trabalhador às suas funções, a múltiplas funções. As identidades também se multiplicam em redes sociais e comunidades sociais, a mutabilidade é a palavra de ordem.

Nesta sociedade dromocrática (Virilio 2007: 114), em que impera a velocidade, os trajetos são encurtados; as imagens tornam-se feixes de luz e fragmentos como se vistas da janela de um trem em alta velocidade, em alta velocidade, convertendo, por meio do movimento acelerado, objetos inanimados em animados e fazendo sujeitos desaparecerem como reflexo da visão tomada pela força da velocidade pela qual as pessoas são vistas desse trem imaginário. A cena urbana torna-se análoga ao campo de batalha, marca-se pelo desaparecimento, pelo apagamento; a busca incessante pela memória e pela história subjetivas acentua-se, mas sem encontrar, necessariamente, caminhos para a sua reconfiguração, para a experiência em si. A almejada felicidade se fortalece; a falta, a falha, o erro e a errância passam

a ser condenados por uma sociedade segundo a qual, pela via da velocidade, responde-se à tentativa de driblar a morte, a finitude. O futuro abre-se como uma contingência a ser dominada por mais inovações e mais rapidamente (Rosa 2008: 95). Tudo parece urgente.

O eudemonismo converte-se em uma espécie de hedonismo; é a procura da felicidade, como gozo, mais do que ela mesma, que passa a comprazer os sujeitos. Analogamente ao castigo das Dânaides, a felicidade é buscada em vão como era vão o preenchimento do tonel sem fundo, gesto ao qual foram condenadas. Tonel sem fundo que leva às conhecidas fábricas de alegria, como medicamentos, drogas, entre outros, impondo, aí sim, uma lentidão de ações na qual reside falsamente a felicidade de uma vida desacelerada e menos excessiva.

Diante de tamanho desconcerto do mundo, caberia indagar sobre o lugar da literatura e da poesia. Muitos o fazem. Parcela da crítica literária defende a perda de força da poesia, que estaria ameaçada pelo esfacelamento das subjetividades (Todorov 2012). Sob prisma distinto, o poema haroldiano, que aqui se abordará, como muitos outros na poesia brasileira e portuguesa contemporâneas, indica, nos termos de Jean-Luc Nancy (2005), o potencial de resistência da poesia como forma de acesso ao sentido que permite a elaboração crítica da experiência subjetiva, tomada em relação com a paisagem circundante, marcada por intensas mudanças tecnológicas que impõem velocidade, imediatismo e volume excessivo de informações, o que causa, nos termos do cenário urbano, um apagamento das formas equilibradas de organização desse espaço (Virilio 1999) e a supremacia de um sem-número de informações visuais e sonoras que corrompem não apenas a arquitetura das cidades, mas o modo pelo qual cada um se situa em relação a ela.

Ler a poesia contemporânea em que tais aspectos são tematizados implica não apenas considerá-los, mas apropriar-se de um instrumental teórico-analítico, como o que aqui até agora brevemente se apresentou, para angariar meios de auscultar essa nova configuração da subjetividade lírica que se expressa também, e principalmente, pelo olhar que descreve a paisagem, que é experiência e pensamento, mediados pela velocidade do ritmo de vida. A breve leitura do poema “São Paulo”, apresentada a seguir, procura levantar de modo mais

“concreto” questões a esse respeito. Busca-se, com ela, flagrar a geografia-poesia de Haroldo de Campos, situada entre a aceleração e a pós-utopia.

Vale notar que a relação do sujeito lírico com a paisagem citadina é profundamente lírica, mas marcada pela aceleração indiciada pela voracidade urbana, pela velocidade que torna elementos inanimados (granito, betume, semáforos, entre outros) animados, fragmentários. Ao tentar se apossar desse espaço que é também do afeto, o eu-lírico deixa-se levar pelo excesso e pela aceleração, sem perder sua voz, seu olhar para a paisagem externa que, gradativamente, converter-se-á em paisagem interna, em pensamento-paisagem (Collot 2013).

2. “são paulo”: um poema-parábola da escritura haroldiana

“são paulo”

Haroldo de Campos

I.

feiúra (falam em)
para definir esta
cidade

fealdade
bruteza
de pedra
selvagem

não beleza pura
não belezura de
paisagem
(é o que falam)

gume de granito
de pedra
bruta

contra a natura
não formosura
de natureza

pura
no azul a pino
no pleno sol
ao mar que ondula

feiúme de solda
metálica e
betume
não deslumbre
de água-marinha
de afogueado topázio e
múrmura turmalina

2.

mas eu
paulista paulistano
confesso que amo
essa fereza e digo:
beleza impura
terrível de “bela-
dama-sem mercê”
perversa aspereza
de água-tofana e baudelaire
de corrosão e azedume
de couro cru e fecho-ecler
da qual (como de uma
mulher de coração minado)
tenho gana e ciúme

tigresa encarcerada
ou leoparda ou

leonesa
presa em jaula
esquálida
de armado esqueleto
fechado no armário
hermético
de concreto

3.

sob topos risca-céus
de elétricas antenas
agora
à luz de lua lâmpadófora
que pinga no olho-furta
cor dos semáforos de rua
e coa-se no neon noctâmbulo
entressonâmbula
sonhando com o
mirante sem miragem de um (fanado)
trianon trivializado
(no outro lado do paul
fantasmal de lêmures
sonados
além das pistas
da avenida paulista
num falso templo
de uma (talvez) diana
flechadora
dríades sem estamina
anoréxicas
fazem dieta
de uma garoa
que não há)

4.

enquanto
de lugares absolutos
debaixo dos viadutos
transeuntes exsurtos das
cor de urina
vesperais latrinas
das sentinas dissolutas
caminham

5.

esta cidade
sem (é o que falam)
beleza de paisagem
com seus rios sem ninfas
que correm de costas para o mar não-mar
e naufragam num asfalto negro tinto

6.

esta cidade
esta dona pétrea
esta
de beleza ferina
executiva de saia cinza
me embebe até a medula
de uma dulceamara ternura
entre fera e bela
entre estrela e estela
esta
com sua graça petrina
multi-
vária multi-
tudinária
cidade

minha
que a vejo por um lado
de dentro por um
ângulo avesso
por um doce recesso
só visível a quem
percebe seu charme
de acerada pantera
à espreita no alarme
vermelho das
esquinas

7.

beleza (confesso) que me
enruste
beleza antiproust
sem
memória do passado
sem olhar parado sem
anamnese ou madeleine
im-passiva
des-mêmore
im-plosiva
no tenso (que
cultiva) dilema u-
tópico paradoxo
absurdo de uma
(porventura)
memória do futuro (Campos 2009: 129-137)

O poema “são paulo” é dividido em sete partes, treze estrofes e cento e trinta e um versos. Como se pode notar, não há regularidade na composição do poema, que espelha, justamente, a fragmentação das cenas citadinas apresentadas pelos versos breves ou pelo léxico que conclama os semas da cidade: betume, granito, acerada, semáforos, entre outros. Nas estrofes 1 e 2, essa descrição é feita com intensidade e as assonâncias em /u/ tornam sombrio o ambiente descrito, suavizado apenas pelo cantar lírico do poeta que louva a sua cidade “confesso que amo”, mesmo tendo ciência de sua dureza pétrea. A evocação da cidade no poema haroldiano lembra a famosa canção que Caetano Veloso compôs para “são paulo” – *Sampa* –, onde inclusive o próprio Haroldo e seu irmão Augusto de Campos aparecem como elementos constitutivos da cidade – “teus poetas de campos e espaços...”. Daí a forte relação de pertença e a confissão retratadas no poema.

Em “são paulo”, o leitor é apresentado a um espaço urbano paulistano que é feminino, mas áspero, podendo ser destacados os seguintes atributos: “feiúra”, “fealdade”, “bruteza de pedra selvagem”, “gume de granito de pedra bruta”, “não formosura”, “feiúme de solda metálica e betume”, “fereza”, “beleza impura terrível”, “perversa aspereza de água-tofana”, “baudelaire de corrosão e azedume de couro cru”,² “tigresa encarcerada”, “leoparda”, “leonesa”, “entressonâmbula”, “cidade de rios sem ninfas”, “executiva de saia cinza”. Tem-se não apenas a leitura de toda uma tradição que pensa a cidade, mas a inserção daquilo que Collot (2013) chama de pensamento-paisagem propriamente dito, na medida em que esta descrição inicial orienta toda uma reflexão sobre a cidade como paisagem (palavra mencionada mais de uma vez no poema) e, a partir daí, como espaço em que a subjetividade vai se construir e construir ao mesmo tempo o que a circunda, ultrapassando os limites do território, já que a experiência sensível é “fonte de sentidos” (Collot 2013: 19).

Depois das estrofes iniciais, especialmente nas partes 3, 4 e 5, ingressa no poema uma atmosfera descritiva mais fluida, de dissolução e apagamento (Virilio 2007), de marcas memorialísticas e tentativas, inclusive pela sonoridade usada, de lentidão: a cidade está mergulhada nos sonhos, na cor neon dos semáforos, nos transeuntes que flanam esquisitamente afoitos, entre viadutos cor de urina e latrinas, como que em busca de um *enjambement* que os impeça da queda no abismo da rotina de uma cidade que é devoradora

leoa, multivária, multitudinária – marcas de aceleração e velocidade –; mas que, paradoxalmente, os impeça também da pausa, já que “são paulo”, como diz a conhecida canção dos paulistas, é cidade que, dia após dia, amanhece trabalhando.³

E talvez seja por isso que o caráter sombrio dos passantes paulistas não é empecilho para que se ergam (exsurto) para caminhar ou flunar pela cidade, suavemente ou intensamente, como marca o transporte do sentido dado pelos recorrentes enjambements: o paulistano, que vive em meio à fereza da cidade, sonha em ser o adestrador dessa “são paulo”-fera, que se vale da constante garoa para amansar a rudeza metálica do betume, ou para chorar melancolicamente, impondo pela opacidade da garoa um ritmo contrário àquele exigido pela cidade-leoa e multitudinária. Mais ainda: o paulistano, para além da tentativa de adestrar a cidade, busca também nela perdidos espaços, a “idealidade do horizonte [...], que transgride as dicotomias habituais [...] do sujeito e do objeto, do espaço e do pensamento, do corpo e do espírito, da natureza e da cultura” (Collot 2013: 25).

Procurando entender a associação dos procedimentos estéticos como forma de crítica do poeta numa relação com a vida cotidiana, com seu ritmo e sua configuração, pode-se pensar aqui, então, que a cidade de “são paulo” torna-se uma violência da prosa sobre a poesia por meio do *enjambement* (Agamben 2012), que dá à cidade um ritmo peculiar de presente, de agora sucessivos, já que em sua “beleza antiproust/sem/memória do passado/sem olhar parado sem/ anamnese ou madeleine/ dêsmêmore” o futuro também não tem lugar sendo um “dilema u-/tópico no paradoxo/absurdo de uma/(porventura)/memória do futuro” (Campos 2009: 129-137), e nada mais. Aqui valem as considerações de Rosa Maria Martelo a propósito da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen (2010: 33): “As sílabas criam a ordem atravessando a divisão, a diferença e o informe, até atingirem a forma que une o sentido e a letra, movidas pelo desejo de ‘inseparação absoluta’ [...]. A poesia parece, assim, procurar o caminho de regresso a um tempo primordial e mítico”. Tal regresso é possível apenas pela via da escrita, que é sempre o ponto de partida, o zero, a partir do qual se recupera e se ergue o mundo (Melo e Castro 1977:10).

Retomando-se o que foi apresentado no início deste texto, a propósito das contribuições de Hartmut Rosa (2008), se o passado não há mais e o futuro ainda não

chegou, vale o presente – parece ser justamente esta a reflexão (a postura crítica) que o poema engendra: há um espaço que é *percebido* e que, portanto, é marcado pela subjetividade, pelo pertencimento (Collot 2013: 26) e que se tenta reconstruir pela escrita.

Esta, por seu turno, é atravessada tanto pelo presente acelerado e veloz, incontornável espaço comprimido, e pela tentativa mnemônica de recuperação de algo infinitamente perdido, em meio às rasuras da memória “(anti-proust)” – aqui, como disse acima a propósito da cidade acelerada de Paul Virilio (1999), vê-se outro tipo de estética de apagamento, que guarda com aquela anteriormente mencionada algumas afinidades: situa-se entre o sigilo da memória que se busca, idílio da “bela dama sem mercê” e o assalto da realidade invasiva, “água-tofana”, em um tipo de batalha por onde transeuntes desconhecidos circundam sua própria tumba sem que o saibam.

Enquanto outras cidades talvez sejam poesia plena, cujas belezas naturais se oferecem ao silêncio dos brancos ao final dos versos – é o próprio eu lírico que dirá que “são paulo” é “não formosura/de natureza/ pura/no azul a pino/no pleno sol/ao mar que ondula”, instituindo uma oposição entre a paisagem observada e um lugar idílico com nuances de um passado edênico, retomando a exaltação das belezas da pátria ou, ainda, o mar ondulante dos haikais de Yaso Buson, sucessor de Bashô. A “são paulo”, em sua concretude, vive o dia de hoje, desmemoriada, lacunar e assoberbada por uma intensa atmosfera de cimento e hostilidade, sínteses de paisagem – exatamente como na breve forma do poema japonês.

Situando a pós-utopia nas ruas paulistanas, em seus viadutos fétidos, no cinza de suas ruas, o poema haroldiano exalta-a, em uma primeira leitura; mas, sobretudo, questiona o próprio modo de ser dessa cidade, constantemente orientado para o progresso. Nessa paisagem paulistana, a quantidade imensa de informação, que se veicula, mina as possibilidades de contato entre o sujeito e a paisagem (Collot 2013: 44) que o eu lírico tanto busca; não nos esqueçamos, porém, de que o faz com boa dose de ironia e seduzido pela cidade, metáfora da própria poesia em tempos pós-utópicos, resistente, devoradora, esfinge.

Talvez seja interessante pontuar, retomando outro poema do poeta, “Finismundo a última viagem” (Campos 1998: 54-59), um movimento poético em relação com as mudanças

desviando do que vê, mas prolongando-o pelo ato dessa segunda vista que é a imaginação, em uma espécie de sonhar-ver” (Collot 2013: 104) “são paulo” em sua integridade.

Tal paisagem íntima é recoberta pela imagem da pantera acerada (imersa em vegetação exuberante). Ainda: a cidade é “tigresa”, “leonesa”, “leoparda” e é uma “dona pétrea” de amor difícil – como nas canções de Guido Cavalcanti traduzidas por Haroldo de Campos. Tais atributos são frequentemente usados pelo poeta em poemas que transitam entre o erótico e o metalinguístico, ou ainda, poemas em que a metalinguagem é explicitada por meio de imagens que marcam a relação erótica entre o poeta e a palavra (o que, como se sabe, não é, de modo algum, exclusividade de Haroldo); com isso, pode-se supor que a cidade, a paisagem externa em tensão com a interna, desencadeia, ou melhor, metaforiza a própria poesia, que é da cidade, do pensamento paisagem, horizonte em (des)equilíbrio pela aceleração, apagamento e resistente acesso ao sentido, porque poético.

Haroldo converte a linguagem do objeto-cidade em objeto da linguagem, o próprio poema, a poesia em si; a poesia fala a língua da cidade que fala a língua da poesia – ambas a mesma e, portanto, o repensar do mundo em tempos de pós-utopia amalgama cidade e poesia de um modo que, a meu ver, a pós-utopia não é exatamente pós, mas uma utopia mais ampla, uma utopia fáustica (Toneto 2010) à espera do que permanece,⁴ que busca a contemporanização de tempos e espaços, sobretudo pela via da tradução. Não é à toa que a atividade tradutória de Haroldo tenha se intensificado em seus últimos anos de vida, ou seja, atualiza o passado no presente para salvá-lo do esquecimento – lê a tradição, e adensa o agora para proteger o futuro da ruína oriunda da caótica vida contemporânea, sem encarcerá-lo na máxima da vanguarda.

É, pois, do ponto de vista do entrecruzamento de lirismo, aceleração e excesso, marcado, inclusive, pelo tamanho do poema que, a meu ver, a leitura aponta para a geografia da poesia de Haroldo de Campos: cosmopolita e, essencialmente, paulistana.

Considerações finais

Carmen de Arruda Campos, no prefácio a *Entremilênios* (in Campos 2010: 12), sublinha que a relação de Haroldo com o tempo era muito peculiar, e diz que ele “tinha pressa, tinha muita pressa”. Leio esta pressa como uma forma de resposta do poeta aos

dilemas do mundo em que vivia: diante da força que a vanguarda desempenhou em seu pensamento, da velocidade e aceleração, da fragmentação e da violência, do apagamento do passado e do futuro pelo adensamento do agora, ter pressa é acompanhar esse mundo ao mesmo tempo que a criação e a crítica, tomadas ambas no espaço do poema, são resistência à pressa imposta, afinal, “o mundo dos homens cria a poesia para que ela carregue a impureza, o insuportável, a contaminação” (Eiras 2007: 20-21).

No poema “são paulo”, para cantar a sua cidade do progresso, para responder ao contexto de dromocracia, Haroldo evoca toda uma tradição. Ao evocá-la, alarga espaços, tenta desbabelizar a multiplicidade de línguas que a própria cidade parece falar: a do betume, do granito, das *madeleines* de Proust, da água-tofana e da carniça de Baudelaire. Projeta um único pilar para sustentar a sua palavra, aquele em que a cidade equivale à mulher amada, à poesia almejada e a uma utopia disfarçada, que joga a *difference* e suplementa (em termos derridianos) a pós-vanguarda concretista, pela concretude da historiografia, rearticulada sincronicamente num poema de lirismo avesso a exaltar uma mulher de betume e fealdade, de poesia e agoridade, de incontornável excesso e velocidade.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2009), *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Santa Catarina, Argos.
- (2012), *A ideia da prosa*, tradução de João Barrento, Lisboa, Autêntica.
- Baudelaire, Charles (2003), *As flores do mal*, tradução de Maria Gabriela Llansol, posfácio de Paul Valéry, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 79.
- Campos, Haroldo de (1976), *A operação do texto, "são paulo"*, Perspectiva.
- (1992), “Da Razão Antropofágica”, in *Metalinguagem e Outras Metas, "são paulo"*, Perspectiva: 231-256.
- (1997), “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O poema pós-Utópico”, in *O Arco-Íris Branco*, Rio de Janeiro, Ed. Imago: 243-270.
- (1998), “Finis mundo a última viagem”, in *Crisantempo, "são paulo"*, Perspectiva: 54-59.
- (2010), ““são paulo””, in *Entremilênios, "são paulo"*, Perspectiva.
- Collot, Michel (2013), *Poética e filosofia da paisagem*, coordenação da tradução de Ida Alves, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- Eiras, Pedro (2007), “O que é a poesia?”, in *A lenta volúpia de cair*, Porto, Edições Quasi: 13-25.
- Lipietz, Alain (1991), *Audácia: uma alternativa para o século XXI*, prefácio de Francisco de Oliveira, tradução de Estela dos Santos, “são paulo”, Editora Nobel.
- Martelo, Rosa Maria (2010), “O fio de sílabas”, in *A forma informe*, Lisboa, Assírio e Alvim: 21-34
- Melo e Castro, E. (1977), *In-novar*, Porto, Plátano Editora.
- Nancy, Jean-Luc (2005), *A resistência da poesia*, tradução de Bruno Duarte Lisboa, Lisboa, Vendaval.

Rosa, Hartmut (2008), "Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High Speed Society", in Scheuermann, William (eds.), *High Speed Society*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press: 77-112.

Schøllharmmer, Karl Erik (2009), *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Todorov, Tzvetan (2012), "Os poderes da poesia", in *Forma e sentido do contemporâneo: poesia*, curadoria de Antonio Cícero, Rio de Janeiro, Eduerj: 19-42.

Toneto, Diana Junkes Martha (2012), "Haroldo de Campos e a utopia da escritura original", in *Fronteira Z*, Pontifícia Universidade Católica, vol, 5, <http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/Diana_Toneto.pdf> (último acesso em 10/08/2015).

Virilio, Paul (2007), *Negative Horizon*, New York/London, 2nd reprint.

--/ Armitage, John (1999), "From modernism to hypermodernism and beyond. An interview with Paul Virilio", in *Theory, Culture & Society*, SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol. 16 (5, 6): 25-55.

Diana Junker Martha é doutora em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara. Visiting Scholar da University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA -2010). Pós-doutora na área de Análise do Discurso e Psicanálise pela Universidade de "são paulo" (FFCLRP-USP/2011). Visiting Fellow da Universidade de Yale (EUA-2012), onde desenvolveu pesquisas sobre Haroldo de Campos e poesia brasileira. Docente de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, onde também atua como pesquisadora e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Pesquisadora do Grupo Poesia e

Contemporaneidade (UFF/CNPq) e Líder do Grupo de Estudos de Poesia e Cultura (GEPOC/CNPq). Desenvolve pesquisas na área de poesia brasileira e estudos comparados de poesia brasileira e portuguesa. Autora do livro *As razões antropofágicas: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*, Editora da UNESP, 2013 e de diversos artigos voltados para o estudo crítico de poesia. Para citações bibliográficas consulte-se: TONETO, Diana Junkes Martha e MARTHA, Diana Junkes Bueno (dijunkes@gmail.com).

NOTAS

¹ The art of war pertains to an aesthetic of disappearance that is probably the whole issue. Since 'for the warrior, memory is science itself' [...], the most far-reaching memory is needed, from the history of battle to the history of reason [...]. Let us not forget, the engine of war is first and foremost an 'engine of surveillance and then an engine of assault. The armed authority is before all else the militarization of the hidden, the conscription of the unknown, the unknown whose tomb would become a national idol [...]'". (Virilio 2007: 80). “A Arte da Guerra pertence a uma estética do desaparecimento que é provavelmente o seu aspecto crucial. Uma vez que ‘para o guerreiro, a memória é a própria ciência [...], a memória mais distante é necessária, desde a história da batalha à história da razão [...]. Não podemos nos esquecer de que a engrenagem da Guerra é primeiramente e, em especial, uma engrenagem de sigilo e, então, uma engrenagem de assalto. A autoridade armada é antes de tudo a militarização do oculto, a circunscrição do desconhecido, o desconhecido cuja tumba tornar-se-á um símbolo nacional” (Tradução minha).

² Nesse trecho é possível notar, como ruído de fundo o poema *Une charogne*, do poeta francês, e toda uma referência à cidade baudelaireana, aqui muito mais hostil (Baudelaire 2003: 79).

³ Refiro-me aqui à vinheta da Rádio Jovem Pan, *Sinfonia paulistana*: “Vamo bora, vamo bora, tá na hora[...] “são paulo” “são paulo” que amanhece trabalhando [...]”. A canção, em ritmo veloz, dá a sensação da rotina do paulistano, de sua vida voltada para o trabalho, de sua pressa, de sua urgência. Tais características acentuam-se hodiernamente. A canção pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=tb1J8Z4dheA> . Acesso: 10/08/2015.

⁴ What will we wait for when we no longer need to wait to arrive? To this question we can now respond: we wait for the coming of what abides” (Rosa 2008: 113). “O que esperaremos quando não mais teremos que

esperar para chegar? Para esta questão nós podemos agora responder: esperamos pela chegada do que permanece” (Tradução minha).

**Lirismo de-vagar:
a escrita cinematográfica de Manuel Gusmão**

Marleide Anchieta de Lima

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: Este artigo tenciona observar o processo de lentidão verbo-visual na escrita do poeta e crítico português Manuel Gusmão. Nesse sentido, analisar-se-á a alteração do ritmo de suas imagens configurada através de repetições, de procedimentos fílmicos de efeitos mais lentos, de versos lírico-narrativos que inscrevem uma memória afetiva, constroem uma ética do olhar, uma frenagem rítmica, e desenvolvem uma reflexão em torno dos deslocamentos, da aceleração, do excesso e da anestesia de nosso tempo.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea, Manuel Gusmão, lentidão e frenagem

Abstract: This article intends to observe the process of verbal-visual slowness in the writing of the Portuguese poet and critic Manuel Gusmão. Therefore, we will analyze the alteration of the rhythm in his images, which is configured through repetitions, filmic procedures of slow effects, lyrical-narrative verses that inscribe an emotional memory, construct an ethic of looking, a rhythmical braking, and develop a reflection concerning the displacements, the acceleration, the excess and the anesthesia of our times.

Keywords: Portuguese contemporary poetry, Manuel Gusmão, Slowness and braking

*Todo o leitor é de safira, é
de. Turquesa.
E a vida executada. Devagar.
(Helder 2009: 128)*

Nos versos citados em epígrafe, do poema “Para o leitor ler de/vagar”, Herberto Helder, com um ritmo sincopado que quebra nossa expectativa e nos conduz a outra possibilidade de movimento verbo-visual, propõe-nos também outra percepção rítmica da vida – “[...] a vida executada. Devagar.” (*ibidem*). Ressaltando a ambiguidade do verbo “executar”, em primeira instância, enfatiza-se a duração, o desenvolvimento vital, uma espécie de anticanto em tempos cujas experiências vertiginosas reiteram a lógica socioeconômica, ou seja, a de que “tempo é dinheiro”, conforme o famoso aforismo de Benjamin Franklin. Por outro lado, os efeitos dessa acelerada concepção mercadológica, pautada em expressões como “*fast food*”, “*full time*”, “compras *on-line*”, entre outras, alteram o campo semântico do referido verbo – “executar” torna-se sinônimo de “assassinar” e “matar” – e, dessa maneira, convertem a vitalidade em morte e “[...] somente o modo/ de sofrer/ é lento e lento.” (*idem*: 167). De uma forma ou de outra, Herberto Helder chama nossa atenção para a cinética desenfreada da vida contemporânea, em que desenvolvimento tecnológico, produção e consumo transformaram a velocidade no único modo possível de agenciamento da relação entre homem e tempo.

O crítico alemão Hartmut Rosa, em *Accélération: une critique sociale du temps*, explica-nos que as modificações instauradas pela modernidade trouxeram não só benefícios, mas uma crise em nossa relação com o tempo. Afinal, acreditava-se que o processo de inovação tecnológica nos proporcionaria uma expansão temporal e, com ela, a possibilidade de desfrutá-la. Segundo o autor, isso não ocorreu porque experimentamos a aceleração em três esferas que estão interligadas: a aceleração técnica, marcada pelas diminuições espaciotemporais decorrentes dos avanços nos meios de transportes e de comunicação, assim como pelo desenvolvimento da tecnociência e da biotecnologia (Rosa 2010: 11-12); a aceleração nas mudanças sociais e culturais, perceptível na instabilidade das relações afetivas, profissionais,

consumidoras, científicas, estéticas e sensível-cognitivas (*idem*: 12); e a aceleração no ritmo de vida das pessoas, propiciadora da realização de tarefas de forma simultânea e sem limites, tornando, por exemplo, indistinguíveis as fronteiras entre trabalho e lazer, o que acelerou também o estresse, o frenesi e a urgência das atividades (*ibidem*). Nesse sentido, Rosa ressalta que essas formas de aceleração produzem cada vez mais “uma fome temporal”, na medida em que avançamos tecnologicamente e nos inserimos de maneira acrítica na lógica do consumo. A pesquisadora brasileira Maria de Fátima Severiano, no artigo “A juventude em tempos acelerados: reflexões sobre consumo, indústria cultural e tecnologias informacionais”, por um viés próximo ao do crítico alemão, avalia as alterações rítmicas de nossa sociedade:

Trata-se do império da *Sociedade do Espetáculo* (Debord 1997) e da *Sociedade da Performance* (Ehrenberg 2010), nas quais a predominância do efêmero se impõe como ditadura de um tempo acelerado, e nós mesmos nos tornamos a principal mercadoria que requer constantes *upgrades*. Uma nova forma de controle social em que, cada vez mais, nos subordinamos a mostrar aptidões imediatas: reagir, mais que refletir; comprovar, mais que analisar; apresentar dados, mais que questionar; mostrar resultados, mais que produzir sentidos. O saber-fazer é substituído pela *performance*, a formação pelo treinamento, o ócio criativo pelo entretenimento repetitivo e a ideia de “cuidado de si” pela “indústria das imagens de si”. Somos conclamados constantemente ao máximo impacto, ao consumo do excesso e ao imediato descarte, na vigência da “tirania do momento” (Bauman 2011: 164), na qual o passado já não ilumina o presente nem tece mais o futuro. O projeto utópico do futuro parece já ter sido “comprado” pelo capitalismo. (Severiano 2013: 275)

Diante desses traços moderno-contemporâneos, seria possível falar de poesia? Manuel Gusmão nos leva a refletir ao reiterar a indagação acerca do lugar dessa escrita poética em nosso tempo – “Poesia, por que (não) morres?”. Para ele, a poesia precisa caminhar num contrafluxo, pois é uma possibilidade de resistir e insistir, de “falar contra o tempo”, de falar “agora contra o agora” (Gusmão *apud* Lima 2010: 154), de problematizar a descartabilidade e o imediatismo que regem a vida cotidiana. Trata-se, portanto, de provocar uma dinâmica temporal que permita ao sujeito visualizar o momento no qual se vive, mas com certo deslocamento crítico. Assim, o poeta busca vestígios de um canto inacabado através dos traços

do humano na grafia espaciotemporal a valorizar a dimensão dialógica e histórica da poesia: “Dirão que é esse o rosto da morte que nos olha, mas/ não o creias e canta antes a figura do que desapareceu/ como a própria doação da figura enquanto/ as paisagens/ mudam com o mundo” (Gusmão 2007: 47).

Com essa perspectiva, o lirismo “de-vagar” considera o ritmo idiossincrásico e desacelerado que se dá a perceber na materialidade discursiva da composição poética, tornando-a “um exercício a favor da memória, contra o apagar dos registos” (Pereira 2010: 34). Não à toa, Gusmão vai ao encontro do já mencionado poema “Para o leitor ler de/vagar”, de Herberto Helder¹, com suas prolongadas pausas a criar uma suspensão rítmica na leitura – “Volto minha existência derredor para./ O leitor./ As mãos/ espalmadas./ As costas/ das. Mãos. Leitor: eu sou lento” (Helder 2009: 128). Nele, há ênfase no signo “*de-vagar*”, no qual a ideia de movimento espaciotemporal insere-se no caráter plurissignificativo da palavra. Seja enquanto advérbio de modo que aponta para a lentidão, para um andamento atento e precavido, seja como verbo oriundo da pausa no interior do vocábulo “*de-vagar*”, sugerindo uma condição de deambulação, um vagarear sem destino, o que temos é um convite à cinética do poema e ao preenchimento semântico através do ato de ler e escrever “com as mãos que sonham o sentido” (Gusmão 2007: 45). Desse modo, o jogo sonoro abre outra possibilidade discursiva – a do verbo *divagar* –, ligado à capacidade de imaginação, de “pensar por imagens”, de ativar as camadas sensíveis e cognoscitivas que mobilizam nosso deslocamento pela palavra poética e suas possibilidades de desvios, de “trapacear a língua” (Barthes 1978: 16).

Então, *devagar*, *de-vagar* e *divagar* interagem com a dicção errante e cronotópica da poesia portuguesa. Aliás, esses signos também apontam para um dado cultural, ou seja, a escrita lusa é, geralmente, movimentada por uma discursividade meditativa, o que lhe confere um caráter rítmico vagaroso, articulado numa sintaxe de verbos compostos, de orações intercaladas e, por conseguinte, de períodos extensos. Há uma recorrência de autores que apostam na lentidão, como se vê, por exemplo, em Fernando Pessoa: “Lenta e lenta a hora/ Por mim dentro soa/[...]” (Pessoa 2012: 107); em Carlos de Oliveira – “A lentidão da imagem/ faz lembrar o automóvel na garagem,/ o suicídio como o gás do escape,/ quer dizer,/ o coração

vertiginoso/ e a lentidão do mundo a escurecer” (Oliveira 2003: 198); em Fernando Echevarría – “Depois o sério movimento alarga/ estar-se ouvindo,/ por trás de ti extraviada,/ a sombra que esperamos longa e larga” (Echevarría 1974: 110); em Luiza Neto Jorge – nos degraus/ devagar/ vão subindo/ o último/ devagar/ lance de escada” (Jorge 2008: 50); e em tantos outros que fazem das estruturas formais, dos processos fonéticos e morfossintáticos um modo de reescrever o tempo e redimensioná-lo no trabalho na e da linguagem.

Conforme já sinalizamos, Manuel Gusmão também valoriza essa lentidão, essa escrita “de-vagar”. Há, em sua poética, dois modos de desaceleração:² o de frenagem, notório nas interrupções e nas quebras abruptas do verso, que muitas vezes também propicia uma ruptura morfossemântica, como vemos em “vertigem minuciosa/ mente/ giratória”³ (Gusmão 1990: 126), “[...] a rosa/ cava o tumulto,/ voa mil/ i/ metricamente.” (*idem*: 125), ou pela recorrência do ponto e vírgula, ao modo de Carlos de Oliveira,⁴ sugerindo a fragmentação das imagens – “planos de mar; parcelas de objetos de uso doméstico; um écran/ completo e completamente cego; planos de uma escada interior/ com corrimão e botão de luz; [...]” (Gusmão 2013: 59); e o da lentidão, presente na extensão rítmica dos versos lírico-narrativos, no excesso de adjetivos e advérbios, no emprego constante do gerúndio como meio de estender a ação: “[...] despedindo-se/ desfechando-se/ descartando-se/ nascida nascendo/ planta lâmpada” (Gusmão 1996: 87); “Longamente migrando no labirinto.” (Gusmão 2004: 84); “Devorada a vida pelo ominoso sol e pelos insectos/ que repetidamente em torno voam// e vão morrendo, pela terra, pelo ar e pelos ossos// onde supunham algum alimento, envenenados.” (*idem*: 87).

Por esse viés, o poeta propõe sua ética do olhar e inscreve a morfologia da lentidão, contrapondo o tempo da escrita ao da vivência contemporânea, o desejo de duração à instabilidade de nossos dias. Um exemplo disso está na recorrência de substantivos, verbos, adjetivos e advérbios que ressaltam o movimento “de-vagar” nos poemas – “lentos”, “lentamente”, “lentidão”, “devagar”, “demora”, “prolongam”, “vagarosa”, entre outros –, ora a enfatizar a importância da morosidade no ato da leitura e da escrita – “[...] depositando-se em movimento lento dessas frases.” (Gusmão 1990: 36) –; ora a apontar a “implacável paciência” (*idem*: 108) do olhar que elabora atentamente a composição imagética – “Segues, devagar,

olhando essas mínimas/ explosões, adivinhando a consistência/ de porcelana das suas pétalas, brancas e rosa; [...]” (Gusmão 2013: 30) –; ora a propor suspensão ou prolongamento temporal – “Vais procurá-lo sem medo/ numa tarde que só devagar se morre” (Gusmão 2001: 32).

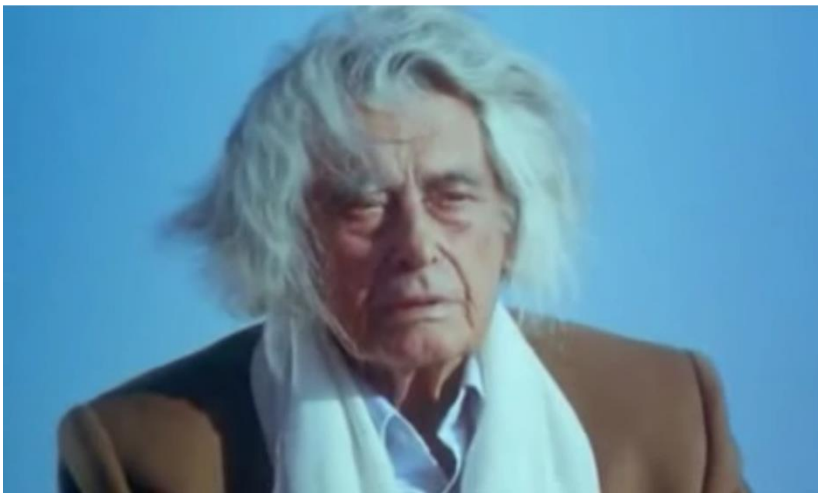
Ao resgatar um inventário imagético e mnemônico, os ecos do mundo, as sensações e as associações vêm à tona cada vez que o poeta visita as expressões artísticas. Por meio delas, ele desenvolve um olhar e uma escuta “de-vagar” e se distancia da emergência visual e auditiva contemporânea. Apostando na veemência da materialização textual, poetiza Gusmão: “Olha e vê o sopro do vento sobre/ a matéria ígnea moldável; olha e vê; olha/ e ouve o fogo soprando sobre o ferro em fogo” (Gusmão 2013: 71-72). Com uma coreografia sonora e imagética, o poeta assume a condição de “artista do ferro” (idem: 71) ou talvez do artesão que maneja habilmente o fogo. Nesse trabalho, somos convidados a interagir sensorialmente. Não à toa, os verbos visuais são salientados com repetição – “Olha e vê”. A ação de olhar é, aliás, interrompida pela quebra do verso, chamando a nossa atenção, num primeiro momento, não para a matéria-prima trabalhada, mas para o volátil, para o que não se captura e apreende com rapidez, para a condição estética daquilo que é observado – “Olha e vê o sopro do vento sobre” –; posteriormente, temos um enquadramento da visão, sugerido pela pontuação e pela estrutura paratática – “[...]; olha e vê;” –, algo que parece reiterado pelo corte a nos propor a frenagem ótica – “[...] olha/ [...]”. Em ambos os procedimentos, o poeta nos mostra que para contemplar o fogo e seu produto estético – a arte ígnea no ferro –, é importante o desenvolvimento atento e paciente de nossa visualidade, a fim de nos co-mover e desautomatizar nossa percepção tão acostumada aos excessos imagéticos da contemporaneidade. Contudo, a frenagem do olhar solicita o aprimoramento de outro sentido: a escuta – “[...] olha/ e ouve o fogo [...]”. Por isso, Gusmão nos lembra de que “ouvir é também e em vários sentidos um modo de compreensão.” (Gusmão 2010: 92). Em meio aos ruídos, aos barulhos ensurdecadores do cotidiano, o poema leva-nos a perceber o sopro – “[...] esse inimitável som impossível de procurar nas páginas/ do dicionário [...]” (Belo 2000: 466), conforme destaca Ruy Belo –, a *anima*, o indício de vida no objeto trabalhado. O caráter sensitivo da visão e da audição é materialmente apresentado na aliteração das fricativas /s/, /v/

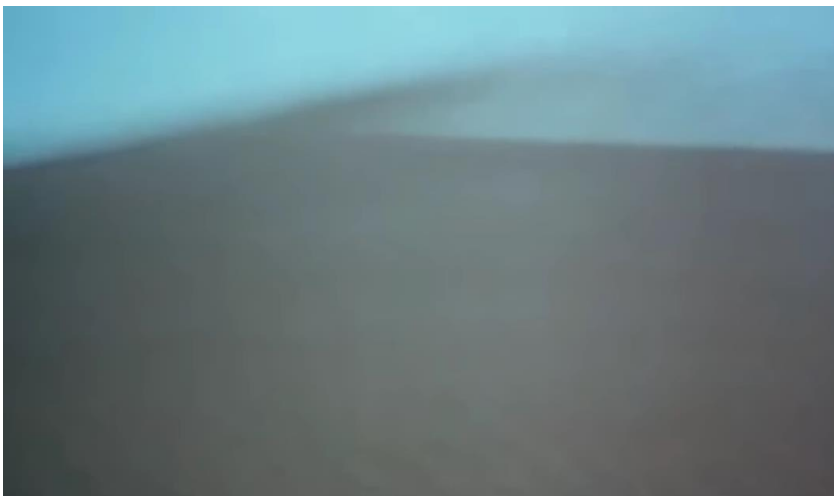
e /f/, acompanhada das alternâncias assonantes do /e/ e /o/, o que nos dá a ver e ouvir o sopro sobre o ferro, “a matéria ígnea moldável” do artista sinestesticamente co-movido – “[...] e ouve o fogo soprando sobre o ferro em fogo.”. Além disso, o verbo no gerúndio – “soprando” – sugere o prolongamento da sonoridade estética do vento. Encontra-se, desse modo, a articulação de imagens sonoras e visuais, do sensível e do intelectual, da forma e da força, da “matéria-emoção” tecida pelo poeta. Apropriando-nos de palavras de Rosa Maria Martelo, poderíamos dizer que há uma relação entre “a evidência material do que é visto (a coisa em imagem) e a frase rítmica (silabada)” (Martelo 2012: 113), isto é, a junção de imagem e som.

Tal aspecto também nos remete a um produtivo diálogo com o cinema – arte do tempo e do movimento, algo que leva o poeta-crítico a (re)visitar o *slow motion*⁵ de Wong Kar-Wai, de Kurosawa e de Mizogushi, o congelamento imagético e os *close-ups* dos irmãos Dardenne, os movimentos mnemônicos de sobreposição de Jean Vigo, além da persistente lentidão em fotogramas do cinema português. Investir no diálogo com a arte cinematográfica é, para o autor, um meio de incorporar no lírico a dimensão narrativa, de modo que, numa sequência de planos, ele promova a teatralização de subjetividades e entrecruze registros biográficos, palavras alheias e fragmentos de filmes. Em vários poemas, identificam-se técnicas do olhar próprias do cinema, sobretudo nos segmentos em que o autor cita a filmografia de diferentes cineastas. Isso é perceptível, por exemplo, em *Pequeno tratado das figuras* (2013), quando Manuel Gusmão resolve se unir ao holandês Joris Ivens na tentativa de filmar o vento, ou como o cineasta costumava dizer, de filmar o invisível. Recorrendo à belíssima obra cinematográfica *Une histoire de vent* [Uma história do vento], de 1988, o poeta transpõe para as palavras as imagens morosas de quem filma a espera, as experiências alucinatórias, o desafio e “o sinal de uma aliança entre povos/ que terão habitado um mesmo e diverso mundo” (Gusmão 2013: 73).

No filme, o diretor Joris Ivens e sua equipe de trabalho atravessam a China e, especificamente, o Deserto de Gobi, com intuito de capturar o vento através das filmagens. A viagem geográfica é tecida com referências à cultura chinesa e ao próprio cinema. Numa mistura de autobiografia, documentário e ficção, o cineasta, auxiliado pela esposa Marceline Loridan-Ivens, insere uma intensa força lírica nesse trabalho de dar a ver o que pode ser

aparentemente imperceptível. Para um documentarista experiente como Ivens, esse lirismo seria pouco convencional; porém, segundo ele, documentar algo através de técnicas cinematográficas é tratar a realidade de forma criativa e sensível. Enquanto um trabalhador da luz e um construtor do tempo, como é considerado pelos críticos, descobriu no cinema a presença da poesia, da sua habilidade de ousar e de desestabilizar os limites entre o real e o imaginário. Seu olhar através das lentes possibilitou-lhe pensar *Une histoire de vent* como quem escreve um poema. Afinal, filmar o vento torna-se metáfora para uma viagem mística e social. É escrita mágica, percepção da fragilidade e consciência das constantes transformações sociopolíticas. Trata-se, por conseguinte, de apostar na potencialidade da imagem e no lirismo do deserto, das relações culturais e do vento.







[Figura 1: Fotogramas do filme *Une histoire de vent* (1988)]

Nesses fotogramas aos quais Gusmão faz alusão, assistimos ao diretor que, após a evocação – “Vento, sopra forte.” –, fita as areias na espera do vento. Sua imagem é exibida em primeiro plano. Esse *close* no cineasta aproxima-nos de sua expectativa, o que, sem dúvida, impulsionou o poeta português a escrever: “[...] filmei a espera. [...] / [...] o desequilíbrio que mora no coração do vento.” (Gusmão 2013: 72). Em outro momento, o autor também registra: “Esperavam com os olhos e os ouvidos; esperavam/ com as mãos; [...]” (*idem*: 70). O ato paciente de aguardar comovia os envolvidos nesse processo: os personagens – o “ansioso realizador”, “uma mulher envolta em panos/ e véus escuros”, “os da equipa” (*idem*: 69) –, o poeta-espectador e seus leitores – “Todos esperavam o que dali viria: [...]” (*ibidem*). A reiteração do verbo “esperar” e o emprego do ponto e vírgula sugerem a suspensão das ações. Contudo, não se trata de mera passividade. Gusmão nos propõe a frenagem, um meio de desautomatizar nossos sentidos e suscitar uma forma de percepção sensível-cognitiva – “[...] com os olhos e os ouvidos;”; “[...] com as mãos;”.

A experiência sinestésica da presença eólica é explorada por Joris Ivens, quando, ainda em primeiro plano, ele aparece levemente de perfil com os olhos fechados, o cabelo revoltado e um sorriso de satisfação. Gusmão, atento à poeticidade da imagem, convida-nos a experimentar

verbalmente os mesmos efeitos: “Olha e vê o sopro do vento [...]” (*idem*: 71). Numa cumplicidade com o cineasta, o poeta se insere na condição de espectador afetado pelas imagens visualizadas – “enquanto nos agarrávamos no escuro aos braços das cadeiras./ açoitados por um vento escuro em cujas ondas/ as imagens saltam [...]” (*idem*: 70). Nesse sentido, Rosa Maria Martelo afirma que Gusmão consegue intensificar a imagem cinematográfica e seu poder de presentificação. Citando Artaud, ela ressalta: “Há ainda essa espécie de excitação física que é comunicada diretamente ao cérebro pela rotação das imagens. [...] O espírito comove-se independentemente da representação. [...] O cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos põe em relação directa” (Artaud *apud* Martelo 2012: 177).

Nos demais fotogramas, deparamo-nos com a câmera fixa no ângulo aberto do plano geral e, assim, acompanhamos o movimento gradativo do vento, da lentidão à impetuosidade, ou melhor, percebemos os seus efeitos visíveis nas dunas e naqueles que assistem ao espetáculo natural. É notória a tênue mudança na iluminação das cenas. Afinal, à medida que os grânulos de areia, de forma paulatina, se movem, perdemos a nitidez da paisagem. Não há dúvidas de que esse lirismo, presente na composição dos efeitos eólicos, foi sinestesticamente compreendido por Fernando Pessoa – “É o rumor dos pinhais que, como um trigo/ De Império, ondulam sem se poder ver.// [...] E a fala dos pinhais, marulho obscuro,/ É o som presente desse mar futuro,/ É a voz da terra ansiando o mar.” (Pessoa 2012: 230); por Sophia de M. B. Andresen – “O vento passa sonhador e distraído,/ Peregrino de mil romagens [...]” (Andresen 1998: 37); por Fiama H. P. Brandão – “Ondulando, os pinhais/ quiseram ser o mar./ Murmurando, quiseram ser/ o vento. Mas somente/ no meu ouvido eram vento,/ nos meus olhos, mar.” (Brandão 2006: 730), e por tantos poetas. De modo semelhante, Gusmão poetiza:

[...]

Até que eis

que as areias começam de voar voos baixos

em remoinhos largos e vão lentamente ganhando velocidade

erguendo, dançando, dissolvendo nos ares a pesada duna

quase; mudando-lhe a forma.

Era o vento

o vento do deserto do Gobi que enfim chegava...

Depois de três dias demasiado parados,

chegava o vento do deserto que se incendiava largo

e majestoso; fazendo e desfazendo, reunindo

de novo os mil e um rostos da terra de areia. (Gusmão 2013: 70)

O autor procura filmar o vento com as palavras. Dessa forma, as imagens do filme de Joris Ivens adquirem materialidade sonora e visual no poema. A movimentação gradativa e lenta das dunas é sugerida na alternância da extensão dos versos, assim como na aliteração das constrictivas nasais /m/ e /n/, das fricativas /v/, /s/ e /z/ e da lateral /l/, no emprego recorrente de adjetivos, advérbios e do verbo no gerúndio – “Até que eis/ que as areias começam de voar baixos/ em redemoinhos largos e vão lentamente ganhando velocidade/ erguendo, dançando, dissolvendo nos ares a pesada duna/ quase; mudando-lhe a forma.” (*ibidem*). Além disso, a repetição e o deslocamento da palavra “vento” e a estrutura quiasmática – “o vento do deserto do Gobi que enfim chegava.../ [...] chegava o vento do deserto que se incendiava largo” (*ibidem*) nos levam a intuir que, nessa escrita poemática, os versos se comportam como sedimentos eólicos “fazendo e desfazendo, reunindo de novo” a matéria verbo-visual e “os mil e um rostos da terra de areia”.

Sendo assim, ao investir numa escrita “*de-vagar*”, que não abre mão *de vagar* e *divagar* pelas imagens cinematográficas, Gusmão convoca seu leitor a ver e a ouvir sem a pressa contemporânea, ensinando-nos “a reaprender a *lentidão*” (Barrento 2001: 144), uma (re)aprendizagem do “lento prazer de escrever” (Helder 2009: 167), de ler e de visualizar o mundo, mas com a avidez de partilhar saberes, sentidos, pontos de vista e, assim, abrir uma possibilidade de configuração e reconfiguração do humano. Desse modo, com uma postura política e emancipatória, o leitor, também “*de-vagar*”, é convidado a operar “uma renovação da sensibilidade e da atividade crítica” (Barcque 2010: 29) e a olhar cuidadosamente, com a “*paciência de uma desmedida lentidão*” (Coelho 2001: 82).

Bibliografia

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1998), *Obra poética I*, Lisboa, Caminho.

Baecque, Antoine de (2010), *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*, São Paulo, Cosac Naify.

Barrento, João (2001), *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Edições Cotovia.

Barthes, Roland (1978), *Aula*, São Paulo, Cultrix.

Belo, Ruy (2000), *Todos os poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Brandão, Fiama Hasse Pais (2006), *Poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Coelho, Eduardo Prado (2001), “Se o leitor escreve tu escreves”, in *O leitor escreve para que seja possível*, Lisboa, Assírio & Alvim: 77-91.

Echevarría, Fernando (1974), *A Base e o Timbre*, Lisboa, Moraes Editora.

Gusmão, Manuel (1990). *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (1996), *Mapas/ o assombro a sombra*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2001), *Teatros do tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2004), *Migrações do fogo*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2007), *A terceira mão*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2010), *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2013), *Pequeno tratado das figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Jorge, Luiza Neto (1993), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2008), *19 Recantos e Outros Poemas*, (org.) Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos, Rio de Janeiro, 7 Letras.

Helder, Herberto (2009), *Ofício cantante, Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lima, Marleide Anchieta de (2010), “Entrevista a Manuel Gusmão”, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, v. 3, nº 4, NEPA/UFF: 147-154.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O cinema da poesia*, Lisboa, Documenta.

Oliveira, Carlos de (2003), *Trabalho poético*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pereira, David Teles (2010), “Pequena elegia da memória”, *Relâmpago*, nº 27, Fundação Luís Miguel Nava, 34.

Pessoa, Fernando (1999), *Poemas de Álvaro de Campos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

-- (2012), *Antologia poética*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Rosa, Harmut (2010), *Accélération: une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte.

Severiano, Maria de Fátima Vieira (2013), “A juventude em tempos acelerados: reflexões sobre consumo, indústria cultural e tecnologias informacionais”, *Política & Trabalho – Revista de Ciências Sociais*, v.1, nº 38, Universidade Federal da Paraíba: 271-286.

Valéry, Paul (2002), *Variété*, Paris, Gallimard.

Filmografia

Ivens, Joris (1988), *Une histoire du vent*. [Filme – vídeo], Direção de Joris Ivens, produção de Joris Ivens e Marceline Loridan-Ivens, Holanda/ França, Capi Films, DVD/NTSC, 80 min., color., son., francês.

Marleide Anchieta de Lima é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa sobre a obra do poeta e crítico português Manuel Gusmão, a partir da relação entre poesia e outras artes. Concluiu, em 2010, o Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela mesma universidade sobre a obra poética do brasileiro Afonso Henriques Neto. É professora de Língua Portuguesa e Literatura nos Ensinos Fundamental e Médio. Vem publicando trabalhos em anais de congressos, colóquios e seminários, além de alguns ensaios para livros e artigos para revistas especializadas.

NOTAS

¹ Encontramos também, na obra de Ruy Belo, o poema “Para dizer devagar”: “Pelo menos que ao fim teus sacramentos cubram de coragem/ igual à de evitar-te, ao ver-se então de pé na tua frente, aquele que nem sempre soube ser bastante transparente/ para dele imprimir nos dias nada mais que a tua imagem” (Belo 2000: 173). Contudo, ao contrário da composição poemática de Herberto Helder, há nesses versos um prolongamento sonoro e rítmico marcado pela presença rarefeita de pontuação.

² É interessante destacar que, no âmbito dos estudos da Física Mecânica, a frenagem necessita de um dispositivo (o freio, por exemplo) para cessar ou diminuir o movimento, ao passo que a lentidão refere-se ao próprio movimento de redução da velocidade. Em termos literários, isso nos remete ao pensamento de Valéry que relaciona o caminhar (movimento de menor ação) com a prosa, a discursividade, e a dança (movimento desordenado que quebra a linearidade da marcha) com a poesia (Valéry 2002: 679). Dessa forma, o ato poético já traz em si a ideia de atrito, de quebra, de enfrentamento da aceleração.

³ Esse procedimento de cortes, a fim de abrir novas possibilidades semânticas, está presente na escrita de Luiza Neto Jorge, conforme podemos conferir nesses versos de “Olhos” – “Os olhos poderiam viver/ única/ mente [...]” (Jorge 2008: 51) – ou nesse excerto de “Posfácio às casas” – “A tua/ ameaça/ derra-/ mar-se/ verter o/ declive no/ sentido in-/ verso/ matar-/ -se [...]” (Jorge 1993: 106). Não à toa, Gusmão dedica *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo* (1990) “à memória de dois dos preferidos: Carlos de Oliveira e Luiza Neto Jorge.” (Gusmão 1990: 191).

⁴ Tal estratégia, que nos leva a pensar no ato de decompor fotogramas fílmicos, é perceptível, por exemplo, no poema “Salto em altura”. Vejamos um fragmento: “A primeira forma é ainda/ elástica; as outras endurecem/ no ar, mais angulosas;/ mas todas pesam;/ elaborando as leis da queda:/ e caem; reduzidas/ ao espaço do seu peso; [...]” (Oliveira 2003: 371).

⁵ De forma oposta, Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos emprega uma espécie de *fast motion* em “Ode marítima, reproduzindo o ritmo veloz do sujeito-navio: “Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,/ Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,/ Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,/ Caem por mim dentro em montão, em monte,/ Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!” (Pessoa/Campos 1999: 38). De maneira similar, Fiama H. P. Brandão emprega a mesma estratégia fílmica em “Do Titanic no ecrã” ao enfatizar os rápidos *close-ups*: “A poesia é uma loucura de palavras’:/ golfadas de água, pistons, caldeiras,/ mar de silêncio, música de pianoforte,/ escadaria, ascensores, golfadas/ de água, trajos de gala, icebergs, [...]” (Brandão 2006: 628).

As pequenas revoluções do cotidiano na poesia de Jorge Gomes Miranda

Julio Cattapan

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: Este estudo apresenta uma análise da obra poética de Jorge Gomes Miranda, com ênfase no modo como essa poesia promove deslocamentos na percepção habitual do cotidiano das grandes cidades capitalistas com o intuito de transformar uma vida cotidiana burocrática, alienante e desprovida de sentido. Voltando suas atenções para a realidade imediata do leitor comum, e repudiando o academicismo de leitores eruditos e especializados, a poesia de Miranda ensaia meios de resistir a uma sociedade de consumo que dilui as identidades e esvazia as relações afetivas. O resgate dos afetos é perseguido como um meio de libertar o homem de uma vida pautada pelo consumo e protegê-lo de um mundo distópico e ameaçador. A poesia apresenta-se como um espaço privilegiado de memória em que esses afetos podem ser inscritos e salvos da fugacidade do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea, resistência, cotidiano, sociedade de consumo

Abstract: This study presents an analysis of the poetic work of Jorge Gomes Miranda, with an emphasis on how this poetry instigates changes in the ordinary perception of daily life in the capitalist big cities in order to transform meaningless, alienating, bureaucratic everyday life. Turning its attention to the immediate reality of the common reader, and rejecting the academicism of scholarly and specialist readers, Miranda's poetry tries to resist a consumer society that dilutes identities and empties affective relationships. The rescue of the affections is pursued as a way of releasing the man from a life moved by consumption and of protecting him from a threatening and dystopian world. Poetry presents itself as a privileged space of memory in which the affections can be inscribed and saved from the fleetingness of the contemporary world.

Keywords: contemporary Portuguese poetry, resistance, everyday life, consumer society

Num total de treze livros de poesia publicados desde 1995, o poeta português Jorge Gomes Miranda é autor de uma obra volumosa o suficiente para permitir uma análise de conjunto que aponte os princípios norteadores de seu fazer poético. Buscando a todo o momento inscrever-se na realidade cotidiana, essa poesia não se limita a testemunhar essa realidade, mas quer ser partícipe dela, quer transformá-la, num anseio de nela intervir por meio de recursos expressivos e estilísticos que promovem deslocamentos de percepção. Ela vem se imiscuir na vida diária do homem urbano, penetrando em seu ambiente doméstico, nos bares que ele frequenta, nas ruas da cidade em que habita e se locomove, com o objetivo de transformar uma rotina geralmente alienante e opressora, inserida numa sociedade capitalista de consumo, não mais com a pretensão de promover revoluções sociais de caráter amplo, como outrora almejavam os neorrealistas, mas instigando pequenas revoluções na vida urbana mais comezinha.

Uma breve análise dos títulos de seus livros pode nos servir de introdução para compreender a realidade na qual essa poesia busca atuar, além dos modos como ela ensaia sua intervenção no mundo. Primeiramente, é uma poesia que se situa n' *Este mundo, sem abrigo* (2003), um mundo distópico em que o homem vive a angústia de não encontrar seu lugar de afeto, de abrigo e de pertencimento. É, portanto, um sujeito desenraizado, sempre em busca d' *O que nos protege* (1995), do que pode nos amparar e salvaguardar nesse mundo distópico. E o que nos protege e abriga são nossas relações e lugares de afeto. A própria poesia de Gomes Miranda se oferece como esse abrigo, esse lugar de afeto em que o leitor pode entrar para recuperar sua sensibilidade, seus valores humanos perdidos, a poesia oferecendo novamente ao homem a possibilidade de pertencimento. É, portanto, uma poesia de *Portadas abertas* (1999), disposta a acolher o leitor.

Ao mesmo tempo, é uma poesia atenta ao real cotidiano, sempre pronta a testemunhar a vida urbana diária, os poemas constituindo-se como *Postos de escuta* (2003) a partir dos quais se podem ouvir as angústias do homem contemporâneo. A poesia é também um lugar de vigília, de resistência às pressões sociais que oprimem e alienam esse homem, como *Falésias* (2006) que resistem às investidas do mar. Os poemas são *Pontos luminosos* (2004) que irradiam para a

realidade, iluminando-a, esclarecendo-a para, então, transformá-la. O poema deve produzir *O acidente* (2007) que abala e interrompe uma rotina automatizada, promovendo deslocamentos que libertem o cidadão de uma existência programada. O poeta deve ser *O caçador de tempestades* (2004) que questiona e perturba a calma da banalidade da vida nas grandes cidades atuais.

Além disso, é uma poesia de *Curtas-metragens* (2002), com poemas curtos, narrativos, imagéticos, como pequenos *flashes* de uma vida diária esvaziada de sentido, num tom elegíaco que constitui uma espécie de *Réquiem* (2005) do mundo atual, um lamento incessante pela perda dos afetos, dos valores humanos, da natureza, dos lugares de abrigo. Enfim, é um lamento pela *hora perdida* (2003), pelo tempo irrecuperável da infância e da adolescência, quando os afetos ainda eram possíveis, e a rebeldia adolescente ainda não se curvara aos imperativos do cotidiano da vida adulta, inserido num sistema capitalista de consumo que dilui identidades e diferenças. Perante a fugacidade das relações e dos valores no mundo contemporâneo, a poesia se oferece como lugar de inscrição e perenização de uma memória afetiva. Nesse sentido, a figura dos *Velhos* (2008) é valorizada, representados, principalmente, pelo avô e pela avó como portadores e guardiões de uma memória afetiva familiar. A poesia deve ser, portanto, um agente de *Resgate* (2008) do homem urbano – resgate de sua memória, de seus afetos e de sua identidade, esfacelada pela vida na cidade.

O primeiro poema de *O caçador de tempestades* parece constituir um manifesto poético no qual Gomes Miranda expõe o que entende por poesia e qual função ela deve ter no mundo atual. Transcrevo por inteiro apenas as duas primeiras estrofes, por serem as mais significativas:

POESIA

Este livro contém informações importantes para si.

Leia-o atentamente.

Para obter os devidos resultados utilize-o sem precaução.

Conserve-o perto de si. Pode ter necessidade de o ler novamente.

Caso precise de esclarecimentos solicite-os ao próprio poeta.

Em caso de agravamento ou não melhoria do estado de saúde

após três dias,
consulte o seu médico.

1. O que é a Poesia e para que serve.

Desejo de outorgar clareza e precisão
ao negativo de cada um.
Apaziguamento magoado, densa interiorização e
esconjuro da violência do mundo,
na impossível tarefa de enganar o tempo,
esse naufrágio sem interrupção.
Épica de um cotidiano a caminho da morte,
A **Poesia**, em rima ou verso livre,
está indicada nos estados de ignorância e de ilusório saber,
pois para todas as situações reforça
a dúvida metódica.
[...] (Miranda 2004a: 7)

Primeiramente, o poema tem a forma de bula, e Poesia é o nome do medicamento, o que traz três pressupostos básicos: primeiro, a existência de um ser humano doente; segundo, que a poesia é capaz de curar essa doença; terceiro, que ela tem, portanto, uma função e uma utilidade. E já no primeiro item, “O que é a Poesia e para que serve”, enumeram-se as funções da poesia: 1) revelar e esclarecer o mundo interior do homem, fazendo-o voltar-se para si mesmo num constante questionamento de seus padrões e hábitos estabelecidos – “Desejo de outorgar clareza e precisão/ ao negativo de cada um”, “densa interiorização”; 2) possibilitar ao leitor uma capacidade maior de conhecer e desvendar a realidade – “está indicada nos estados de ignorância e de ilusório saber”; 3) desenvolver a sensibilidade do homem como forma de combater a violência do mundo contemporâneo – “esconjuro da violência do mundo”; 4) perante a velocidade e a fugacidade da modernidade, a poesia deve ser o lugar onde se inscreve e pereniza a memória – “na impossível tarefa de enganar o tempo”; 5) testemunhar e denunciar a degeneração do cotidiano das grandes cidades – “Épica de um cotidiano a caminho da morte”; 6) questionar os conceitos, valores, hábitos e padrões estabelecidos,

instaurando uma dúvida capaz de transformar a realidade – “pois para todas as situações reforça / a dúvida metódica”; 7) acolher e confortar o leitor ao mesmo tempo que, numa aparente contradição, promove deslocamentos que o tiram de sua zona de conforto – “Apaziguamento magoado”.

Mais adiante nesse mesmo poema, no item “Sobredosagem”, afirma-se a função da poesia de resgatar os afetos e a sensibilidade do homem num mundo afetivamente esvaziado, alertando-se, ironicamente, que ela pode provocar um “frenesim afrodisíaco”, e que a interrupção do “tratamento” com Poesia pode conduzir à “intolerância” e à “irritabilidade”. Além disso, no item “Efeitos secundários possíveis”, os “efeitos adversos” provocados pela poesia sintetizam a tensão predominante na obra de Gomes Miranda: a tensão entre a utopia e a distopia, a angústia trazida pela necessidade de manter um ideal de homem e sociedade num mundo que degenera: “Os efeitos adversos mais frequentes / são um espírito excessivamente romântico, / ou, paradoxalmente, cínico em relação aos demais”.

Para que esse “medicamento” tenha efeito, é necessário que ele atue no cotidiano do homem comum e modifique sua maneira de percebê-lo. Portanto, é frequente em Gomes Miranda a presença de um sujeito poético que abomina a leitura acadêmica de poesia, pois tal tipo de leitura esvaziaria os poemas da dimensão afetiva que os aproximaria do leitor não especializado, assim como condena o hermetismo poético direcionado exclusivamente ao círculo restrito de leitores especialistas – segundo o poema-bula aqui analisado, a Poesia deve ser “utilizada com precaução” em “professores de estilística” e “teóricos da literatura”.

Para entrar em seu lugar de atuação – o cotidiano urbano do homem comum – Gomes Miranda realiza um movimento descensional, retirando a poesia de seu lugar sublime e trazendo-a para o rés-do-chão da realidade. Esse movimento, que perpassa parte significativa de sua obra, manifesta-se sob diversos aspectos: descensão da poesia e arte sublimes e elevadas para a poesia e arte cotidianas; do poeta como ser superior para o poeta imerso na vida urbana corriqueira; do transcendente para o imanente; do sagrado e mítico para o humano e mundano; de personagens heroicos ou históricos para o homem comum e anônimo; do passado mítico e glorioso para o presente degenerado; do conhecimento erudito e elevado para

a sabedoria aplicada à vida cotidiana imediata. Esse movimento por vezes assume o caráter de queda do homem, de degradação do mundo. No entanto, a dimensão utópica dessa poesia impede que essa queda se complete, gerando um embate de forças descensionais e forças ascensionais que não chegam a uma síntese.

O poema “Hoje”, de *Pontos luminosos*, traduz bem o movimento descensional da poesia de Gomes Miranda:

HOJE

Caim não matará Abel?

Jesus Cristo e Maria Madalena poderão carnalmente amar-se?

Ninguém gritará o nome de Barrabás?

As profecias de Cassandra serão escutadas?

Antígona enterrará com dignidade o irmão?

Medeia não será traída, depois de por amor ter atraído a pátria?

As Bacantes poderão descer à cidade?

Seremos capazes de atravessar o rio heraclitiano

sem que as matilhas acometam?

Não será o último dia de Sócrates?

De morte cruel não morrerá Inês de Castro?

O criado de Camões não precisará de sair à rua?

Mandelstam não será preso, Lorca fuzilado?

Nenhum avião militar levantará voo?

Ninguém procurará refúgio político ou será deportado?

O tanque israelita não derrubará a casa?

O bombista suicida abortará a missão?

As mães não chorarão os filhos?

O silêncio dissipará os gritos?

...

Haverá vida antes da morte? (Miranda 2004b: 5)

A descensão simbólica que esse poema opera acompanha a descida da leitura pela página. Numa série de questionamentos que denunciam a violência do mundo, o poema começa, na primeira estrofe, com referências a personagens de uma dimensão sagrada ou mítica. Na segunda estrofe, um primeiro rebaixamento, mas incompleto: agora se trata de personalidades importantes da filosofia e da literatura, já numa dimensão humana, mas um humano elevado pela história. Na terceira estrofe, um rebaixamento mais radical: tem-se agora o homem em seu cotidiano degenerado de violência e guerras. Dentro mesmo dessa estrofe há um movimento de descida: de uma questão social mais ampla, com o embate entre as partes em conflito e o problema dos refugiados, para o nível mais individual e personificado das mães que choram seus filhos.

Outra estratégia de rebaixamento utilizada é a adoção em sua poesia de gêneros textuais que cumprem uma função no cotidiano. O poema em forma de bula exposto acima é um bom exemplo. Este outro exemplo, de *Postos de escuta*, também é bastante significativo:

REGISTOS DE HOTEL

1. 11. 02

Quarto 10: sumo de laranja, croissants,
manteiga, chá e um jornal diário.

Pequeno-almoço às 7.15.

Reservas: um quarto, Smith, Bárbara;
quarto duplo, Lambert, Axel.

Fim-de-Semana: completas.

Despertar: às 6.30, quarto 45,
às 7.45, quarto 17

...

Mensagens: «James, call your mother. Lx».

«Llama-me, A.»

«Só amanhã chegarei. Beijos. C.»

De saída: hóspede do quarto 7, 11, 26, 34;

... e 19 (a confirmar).

*

24. 12. 02

Quarto 10: uma garrafa de Martini,

outra de JB.

Pequeno-almoço no quarto às 11.30.

...

*

31. 12. 02

...

Quarto 10: um cabaz de fruta,

uma garrafa de Vodka,

outra de Vinho Tinto.

Em nenhuma circunstância

deseja ser incomodado. (Miranda 2003b: 60-61)

Ao adotar a forma de registros de hotel, Gomes Miranda aproxima a poesia das atividades corriqueiras da vida cotidiana. O poema traz um tema muito caro ao poeta: a solidão e o isolamento do homem contemporâneo, notadamente dos grandes centros urbanos. Primeiramente, trata-se de um hotel, um lugar de passagem, onde as pessoas não criam raízes nem laços de pertencimento duradouros. É, portanto, o lugar da fugacidade. Além disso, o

hotel propicia o isolamento, pois, geralmente, os vizinhos não se conhecem, o que impede a formação de uma comunidade. E favorece também a dificuldade de comunicação, pois nele transitam estrangeiros nativos de diversos idiomas (no poema, além do português, estão presentes o inglês e o espanhol). De fato, Marc Augé inclui as grandes cadeias de hotéis entre os exemplos do que define como não lugares, locais de passagem ou nos quais não se permanece o tempo suficiente para criar vínculos interpessoais, permitindo, quando muito, apenas interações breves e superficiais, incapazes de resistir à fugaz permanência no espaço. Os não lugares são, portanto, propícios à solidão e à incomunicabilidade. Por não permitirem interações duradouras, são também locais em que não se constrói uma história nem se constitui uma identidade a eles vinculadas: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (Augé 2012: 73).

No poema de Miranda, a solidão e o isolamento estão implícitos nas mensagens deixadas aos hóspedes: as duas primeiras são apelos por diálogo, pressupõem a ausência e distância do outro; a terceira mensagem é o adiamento de um encontro. Interessante também observar as datas. No dia 24 de dezembro, véspera de Natal, o hóspede consome bebidas geralmente não relacionadas a celebrações natalinas em família, mas a momentos de solidão em que se bebe para afogar as mágoas e evadir-se temporariamente do mundo. Além disso, seu pequeno-almoço foi feito no quarto, e não no refeitório, onde poderia ter contato com os outros hóspedes. Do mesmo modo, em pleno Réveillon, quando as pessoas se encontram para celebrar, o hóspede do quarto 10 não quer ser incomodado. Em vez de pedir um espumante, usado para celebrar o Ano Novo em confraternização, ele pede bebidas novamente utilizadas para o embebedamento que permita evadir-se momentaneamente do mundo.

Para o sujeito poético de Miranda, a arte, e nela incluída a poesia, deve ser fruída em meio mesmo às tarefas domésticas rotineiras, suscitando questionamentos que interrompam a monotonia do cotidiano, ou nele promovam deslocamentos. Este poema de *O caçador de tempestades* é bastante representativo disso:

CHRIST IN NEW YORK, DE DUANE MICHALS

Protejo o rosto com as mãos: são as pedras arremessadas,
Pai. Acaso ouves o que não sei ainda dizer?
Fecho os olhos: para continuar a ver a beleza dos rostos,
Mãe. Não desespere: as feridas irão cicatrizar.
Ao fim da tarde estarei de novo em casa.

“Estende antes a toalha branca na mesa. Estes talheres.
Aqueles copos. Os guardanapos? Estão no sítio de sempre.
Anda agora sentar-te aqui.”
“Já vou.”

Pelos caminhos, vi os que escarneciam,
os que vociferavam, e aqueles, os incuráveis,
que me cobriam de elogios —
a peçonha dos guardiões do templo —
antes de traficarem a palavra no mercado.
Como perceberam que preferi à deles
a companhia solitária de outros
[esta velha ucraniana a comer
comida de cão, em Brooklyn;
este homem espancado na rua
por ser homossexual
e o outro que morreu baleado por uma criança;
aquela mulher, irmã de Maria Madalena,
atacada e a outra que morreu
durante um aborto ilegal],
puseram a correr pela terra a ideia
de que era niilista a minha palavra,
de que eu não acreditava no amor.
Mais tarde ou mais cedo revelaram
a sua natureza:
uns, lavaram as mãos,

outros, gritaram “Barrabás”.

“Guarda na cristaleira o álbum de fotografias, filho,

e vem para a mesa.

A comida está a esfriar”. (Miranda 2004a: 30-31)

O álbum de fotografias, que aqui representa a arte, é visto em meio às tarefas domésticas. Não é a arte sublime e elevada que exija a interrupção do cotidiano para ser contemplada, mas a arte que se imiscui nas atividades diárias do homem comum. Um segundo rebaixamento, propiciado pelo diálogo com a série de fotografias de Duane Michals, é a presença de Cristo, personagem sagrada, em meio ao cotidiano violento da grande cidade. Esse rebaixamento de figuras sagradas e míticas aparece com frequência. No poema “Solilóquio de uma pintora surrealista”, também de *O caçador de tempestades*, a Virgem Maria está preenchendo um *curriculum vitae* quando é visitada pelo anjo Gabriel. Um outro exemplo é o poema “Il ritorno d’Ulisse in pátria, Claudio Monteverdi”, de *Falésias*, em que, aparentemente narrando o retorno de Ulisses a Ítaca, logo se percebe que se trata de um cão chamado Ulisses, e a viagem descrita é o retorno desse cão à casa de seu dono.

A escolha da fotografia de Duane Michals para dialogar vai ao encontro de características muito caras à poesia de Miranda. É comum na obra do fotógrafo norte-americano a narratividade, com a utilização de sequências de fotos que contam uma história, frequentemente recortadas do cotidiano. Do mesmo modo, a poesia de Gomes Miranda narra pequenas histórias, como se fossem *flashes* da vida urbana.

No entanto, não se trata apenas de uma narração do dia a dia da cidade, mas, principalmente, uma tentativa de provocar um estranhamento em relação aos comportamentos habituais do cotidiano, de deslocá-lo, retirá-lo de seu lugar-comum. Assim, na série de fotos “Christ in New York”, causa estranhamento Cristo comer comida de cachorro, acompanhado de uma senhora ucraniana. Em outras fotografias de Michals, encontramos pessoas sentadas à mesa do café da manhã, estando uma delas com uma venda nos olhos, e a outra lendo um jornal virado de cabeça para baixo; ou ainda, uma série de fotos em que pessoas em ambientes

domésticos se olham ao espelho e veem imagens distorcidas de seus rostos. Do mesmo modo, Gomes Miranda busca em sua poesia provocar deslocamentos, perturbações que desconstruam um cotidiano automático e alienante, como forma de transformá-lo e, com isso, conferir maior liberdade e dignidade ao homem.

Essa intenção fica bastante clara no poema “O poeta prolífico”, de *Pontos luminosos*:

O POETA PROLÍFICO

Estou completamente curado.
Levanto-me cedo, vou ao ginásio
e durante uma hora e meia
faço musculação
(às segundas, peitorais e ombros,
às quartas, braços e pernas,
às sextas, abdominais e lombares).
No bar, troco piadas, e-mail,
número de telemóvel com desconhecidos.
Aos sábados, churrasco
em casa de amigos.
Chega o domingo: pela manhã, leio o jornal;
de tarde, ouço relatos desportivos;
à noite, sento-me na varanda a fumar.

Dantes, escrevia, escrevia, escrevia
como se estivesse numa jaula para loucos;
levava uma vida taciturna, solitária,
igual à de todos aqueles que
frequentam ginásios,
exercitam os músculos,
no bar trocam piadas, e-mail,
número de telemóvel com desconhecidos... (Miranda 2004b: 42)

Ao ler a primeira estrofe, o leitor talvez considere a rotina do sujeito lírico como normal. De fato, é um cotidiano comum a número considerável de pessoas numa grande cidade capitalista, o que o torna banal e automatizado. Possivelmente, o próprio leitor faz atividades semelhantes às descritas em seu dia a dia.

Na segunda estrofe, esse cotidiano é novamente descrito, mas agora ressignificado. Nessa nova descrição, o leitor é capaz de perceber a melancolia, a solidão e a ausência de afeto que subjazem a essa rotina aparentemente normal e tranquila. Ao reler o poema, ele agora percebe o automatismo das atividades habituais desse homem, que burocraticamente faz seus exercícios repetitivos de musculação. É capaz de ver com maior nitidez a superficialidade das relações de um sujeito que no bar troca piadas e número de telefone com desconhecidos. E ainda a solidão e o esvaziamento afetivo de sua vida doméstica. O poema estabelece uma relação especular com o leitor, fazendo-o perceber o vazio de seu próprio cotidiano e, dessa forma, incitando-o a transformá-lo.

Pode-se chamar a esse recurso de repetição desviante, pois promove deslocamentos na percepção da vida urbana. Em verdade, é o conteúdo expresso na estrutura do poema. Também o cotidiano é uma repetição, e o poeta utiliza a própria estrutura de repetição desse cotidiano para subvertê-lo. Esse recurso, sob diversas formas, aparece com certa frequência na poesia de Miranda, na maior parte das vezes com a reiteração de estruturas frasais, interrompida bruscamente por algum evento – como a morte, por exemplo – que põe em cheque a aparente normalidade das atividades rotineiras. A anáfora assume importância vital nessa poesia, como um recurso que cria uma expectativa de previsibilidade que é abruptamente frustrada, desestabilizando hábitos e padrões socialmente consolidados.

Cabe agora detalhar melhor o tipo de cotidiano e de valores estabelecidos que a poesia de Gomes Miranda almeja derrubar. É, acima de tudo, um cotidiano inserido num sistema capitalista de consumo, que despersonaliza e esvazia o homem, tornando-o um mero consumidor, um mero integrante indistinto de uma ampla massa de consumidores. Dentre vários exemplos possíveis, estes três poemas são bastante representativos disso:

BAIRROS E CONDOMÍNIOS

Antes da procriação os mais espertos
mudam-se de um cenário bíblico onde
Abraão anoitece sentado
na varanda com fissuras,
Caim mata Abel com espingarda
de canos serrados,
e Raquel engravida aos treze anos.
Longe de laranjais, limoeiros e outros desperdícios
da natureza, os filhos da Revolução
crescem na companhia de antenas hiperbólicas,
bicicletas com três rodas, vigilância democrática.

Aos trinta e muitos ei-los cartesianos
e oficiantes de mesa posta no terraço
chegada a Primavera:
pratos e talheres de plástico
voltados para o jardim
de outros prédios e fumo branco;
cansados seguranças das poucas posses:
a máquina de lavar roupa
e louça, o microondas,
as centrifugadoras,
o carro estacionado
na garagem comum.
Em situações de convívio
sempre muito metódicos
no estender da mão direita.

Não sabem que começam
a perder mal nascem. (Miranda 2004b: 36-37)

HÁBITOS

Habitua-se a tudo:
ao hierárquico trabalho de equipa
nos empregos,
à salsugem dos discursos à mesa
familiar,
à prosa de enxurrada e feminina,
à poesia culturalista e a crédito,
à crítica de poesia draconiana e ciclópica,
às impreteríveis eleições onde escolhem
o ao fundo do túnel,
às prestações da casa e do carro,
às explosões e aluimentos autárquicos,
às praias e ao mar concessionados,
aos fundos comunitários...

A tudo se habitua
porque lhes prometem
os néons, os letreiros, os ecrãs,
que estrada fora
não tarda surgirá a ventura
e a casa principal
do amor.
Acabam sozinhos nos arredores,
em prédios novos
que ao fim de dois anos abrem fissuras
nas paredes e nas canalizações. (Miranda 2003a: 56)

CRENÇAS

Acreditar no improvável
foi outrora sinal de fé, esperança
no prometido pelas religiões:
uma outra vida ou ventura nesta.

Hoje querem que acreditemos
na publicidade,
nos produtos com selo
e garantia de qualidade:
livros, filmes, cd's,
roupas, carros e
eletrodomésticos
rodeados pela enganosa
banda sonora do amor.

E no futuro da literatura
com L maiúsculo,
um cigarro ou umas moedas
cravados na rua. (*idem*: 65)

Nesses poemas, os homens inseridos no cotidiano das grandes cidades capitalistas são oprimidos por uma lógica de consumo que os aliena de si mesmos, de suas vontades, de seus desejos, fornecendo-lhes desejos substitutos e artificiais que nunca podem ser satisfeitos. São homens apartados da natureza, “longe de laranjais, limoeiros e outros desperdícios / da natureza”, e “crescem na companhia de antenas hiperbólicas”. Mesmo com o fim da ditadura, eles não são livres, pois agora sentem o peso da “vigilância democrática”, num regime que, à primeira vista, não os reprime mais de modo ostensivo, mas marginaliza todos que a ele não se adaptam. “Aos trinta e muitos ei-los cartesianos”, adotando uma racionalidade fria e calculista como meio de se adaptar e sobreviver ao sistema e adquirindo, com o tempo, os comportamentos assépticos da burguesia, com seus “pratos e talheres de plástico”, e o modo

distanciado e calculista de se relacionar com os outros – “Em situações de convívio / sempre muito metódicos / no estender da mão direita”. Vivem em meio a um excesso de mercadorias, muito zelosos delas, inclusive – “cansados seguranças das poucas posses: / a máquina de lavar roupa / e louça, o microondas, / as centrifugadoras, / o carro estacionado / na garagem comum” –, mas paira sempre sobre eles um difuso sentimento de perda, de falta, de vazio: “Não sabem que começam / a perder mal nascem”. Eles, que a tudo se habituam: ao engodo democrático, participando de “impreteríveis eleições onde escolhem / o ao fundo do túnel”; à ordem imposta do “hierárquico trabalho de equipa / nos empregos”; à exploração econômica e às intermináveis “prestações da casa e do carro”, porque seguem a publicidade como nova religião, essa que os ilude com promessas de realização afetiva por meio do consumo de mercadorias – “A tudo se habituam / porque lhes prometem / os néons, os letreiros, os ecrãs, / que estrada fora / não tarda surgirá a ventura / e a casa principal do amor” – como parte de um sistema capitalista que torna as relações humanas em relações de consumo, e o afeto em mercadoria. E esse homem oprimido e alienado termina sozinho, em meio a um mundo em ruínas, também ele um sujeito arruinado: “Acabam sozinhos nos arredores, / em prédios novos / que ao fim de dois anos abrem fissuras / nas paredes e nas canalizações”.

Qual seria, então, a forma de escapar ao cotidiano alienante desse mundo distópico? A saída está no encontro afetivo com o outro, busca incansável da poesia de Miranda. É no outro que está o afeto, o amparo, a alegria, a beleza, o abrigo contra uma realidade violenta. E esse encontro, em muitos momentos dessa poesia, parece possível apenas no ambiente doméstico, lugar privilegiado das relações afetivas familiares, ou em meio à natureza, que deve ser resguardada. Daí a valorização da casa, do lar, e também do campo, da praia, dos jardins, pois eles permitem evadir-se de um meio urbano degradado e violento, onde o encontro e o afeto não parecem possíveis. A alegria do encontro é marcante nestes dois poemas:

GIULIO CESARE, GEORG FRIEDERICH HAENDEL

“Se pietàdi me non senti”

(Magdalena Kozená).

Uma toalha verde e amarela
sobre o extenso areal da praia.
A leve sombra das nuvens na água.
Um caderno com as folhas
viradas pelo vento.
As primeiras palavras
de uma canção lenta, patética
subindo de um transistor
encostado ao azul da mochila.
Os seios desenhados delicadamente
sob o fato de banho branco.
A tua voz.

Moradas onde o homem,
depois da hipótese do nada,
se recompõe. (Miranda 2006: 18)

LIAS D. H. LAWRENCE

Alguém havia comentado já que lias D. H. Lawrence
e querias entrar em Escultura nas Belas-Artes.
Mas nada nem ninguém me preparou
para o fugaz instante em que te vi
pela primeira vez coroada
de desordem e candura,
a correr pelo corredor.
Tuas pernas longas e estupendas
irradiam o Verão pelos jardins
e as esplanadas na penumbra.
Ah estas manhãs de Maio
ávidas de novos afectos.

Adeus livros de ponto, sumários
e demais comédia!
Sobre a relva o declive das estrelas,
o gesto com que afastas o cabelo
depois do prazer.
O milagre da beleza, o amor condenado,
ó Pound, ó Coetzee! (Miranda 2003a: 39)

O outro é significativamente equiparado a “Moradas onde o homem, / depois da hipótese do nada, / se recompõe”. É, portanto, no outro que o homem encontra um abrigo onde pode se refugiar e se recuperar das agressões de um mundo em que não há mais valores e referências que sirvam de amparo. Também no encontro com o outro é possível fugir a um cotidiano burocrático e opressor: “Adeus livros de ponto, sumários / e demais comédia!”.

Nesse processo de resgate das relações humanas, a poesia tem papel fundamental, pois ela se oferece como lugar de inscrição dos afetos, oferecendo um espaço de memória que resista à fugacidade das relações no mundo contemporâneo. A figura do velho, representado, principalmente, pelo avô e pela avó, é marcante na poesia de Gomes Miranda, pois ele é portador e guardião de uma memória afetiva familiar – bastante significativo que um de seus livros se intitule *Velhos*, com a primeira parte a eles dedicada. De fato, a preocupação com a memória dos afetos aparece já no primeiro poema de seu primeiro livro, como se fosse uma epígrafe para toda a sua obra posterior:

Às vezes tenho medo de esquecer tudo:
a casa onde nasci, o recreio
da escola, essas vozes
que lembram um copo de água
no verão. (Miranda 1995: 9)

A associação das vozes do passado a “um copo de água / no verão” ressalta a ideia do passado enquanto refrigerio. Em resenha sobre *O que nos protege* (1995), Joaquim Manuel

Magalhães identifica já no primeiro livro de Miranda o que perpassaria a sua poesia posterior: as marcas de tempo, tradução livre da noção wordsworthiana de *spots of time* — “certas experiências cruciais [...] que permanecem dentro de cada um como uma reserva da qual poderemos, em momentos piores, obter restabelecimento e renovação” (Magalhães 1999: 260). A memória dos afetos constitui-se como um refúgio regenerador perante um ambiente urbano que se apresenta violento e ameaçador.

Mais do que isso: o afeto e sua inscrição na memória por meio da poesia se estabelecem como mecanismos de resistência do homem urbano, num nível mais particular, imediato e pessoal: um modo de resistir à fugacidade das relações no mundo atual; ao esvaziamento afetivo do ser humano pelas incessantes tentativas do sistema capitalista de torná-lo um consumidor autômato de mercadorias; à transformação das relações humanas em relações de consumo; à desvalorização do amor e do desejo pelo outro em prol do amor e do desejo pela mercadoria; ao distanciamento afetivo dos encontros virtuais tecnologicamente mediados. Em tempos de crise e derrocada das grandes utopias sociais, a poesia de Miranda parece propor, para este mundo contemporâneo distópico, as pequenas, mas significativas revoluções no cotidiano alienante do homem das grandes cidades, numa transformação que parte do real mais imediato para irradiar em direção a uma realidade social mais ampla.

Bibliografia

Augé, Marc (2012), *Não lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*, tradução de Maria Lúcia Pereira, Campinas, Papirus.

Magalhães, Joaquim Manuel (1999), *Rima Pobre: Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença.

Miranda, Jorge Gomes (1995), *O Que Nos Protege*, Guimarães, Pedra Formosa.

-- (2003a), *Este Mundo, Sem Abrigo*, Lisboa, Relógio D'Água.

-- (2003b), *Postos de Escuta*, Lisboa, Presença.

-- (2004a), *O Caçador de Tempestades*, Lisboa, & etc.

-- (2004b), *Pontos Luminosos*, Lisboa, Averno.

-- (2006), *Falésias*, Vila Real, Teatro de Vila Real.

O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas

Paulo Braz

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: Este ensaio busca destacar algumas notas sobre a relação entre poesia e cinema na obra de Herberto Helder. Observando os pontos de intersecção dos modos de *fazer imagem* nas duas artes, procuramos destacar a maneira como a obra herbertiana desenvolve uma escrita cinematográfica e como ela se apresenta de forma extática, em vias de aceder a uma *visão da beleza*.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea, Herberto Helder, imagem, cinema, beleza

Abstract: This essay tries to point out some notes on the relationship between poetry and cinema, in the work of Herbert Helder. Observing the intersection zones of the ways to *make image* in both arts, we seek to highlight how Herberto's work develops a cinematographic writing and how it presents itself in a ecstatic way, in the process of accessing a *vision of beauty*.

Keywords: Contemporary Portuguese poetry, Herberto Helder, image, cinema, beauty

A experiência de leitura da poesia de Herberto Helder traz consigo muitos tempos. E é, de fato, efeito dos muitos arranjos rítmicos que nela lemos, o que nos traz alguma luz sobre a questão do *fazer imagem* como procedimento estético fundamental, o qual, por sua vez, implica um gesto ético. Para tratar deste assunto seria necessário, entretanto, repensar a laboração imagética, deslocando-a de um espaço de estagnação ou cristalização figurativa, para

notá-la em sua (afinal intrínseca) condição dinâmica. De acordo com uma vasta tradição de poesia moderna, um papel central é atribuído à produção de imagem que, por conseguinte, é destacadamente observada como imagem em movimento. No entanto, como procuraremos demonstrar neste ensaio, o caso da poesia herbertiana redimensiona tal procedimento, de modo que a comoção das imagens nos leva a perspectivar uma prática de decomposição crítica. O que vemos, ao ler esta poesia, se aproxima muito mais de fulgurações ou lampejos de imagens que continuamente se destroem, ao projetarem-se em um fluxo de morte, do que propriamente da composição de quadros descritivos dados ao olhar.

Como já apontamos, esta proposição nos coloca de frente a problemas de ordem estética e ética. O ponto é crucial para um entendimento da poesia herbertiana, tendo em vista o lugar crítico da *beleza* em sua obra. Ora, o movimento é uma propriedade do belo. Esta afirmação implica o que poderíamos denominar de uma poética do desequilíbrio em Herberto – a poesia “feita contra todos” pode ser compreendida em termos de uma estética antiestática. Rosa Maria Martelo, reconhecendo o potencial cinematográfico da escrita herbertiana, aponta para uma poesia que “emerge como visão alucinada, como possibilidade filmofônica, não como uma reatualização descritivista do visto” (Martelo 2012: 24). O caráter visionário desta poesia está no cerne do problema levantado pela ensaísta portuguesa: a imbricação entre linguagem poética e cinematográfica no que diz respeito ao *fazer imagem*. Cinema, do radical grego *kínema*, é isto mesmo: movimento; portanto, cinematográfica é a escrita posta em movimento, mas que, como veremos, não se traduz em qualquer espécie de deslocamento. Interessa-nos, em específico, um transfigurado andamento rítmico da experiência da própria vida, a qual é consagrada no espaço do poema à *visão da beleza*.¹

O objetivo deste estudo é justamente destacar a técnica de escrita herbertiana e a sua sucessiva de-composição de imagens evanescentes, de maneira a problematizar a noção de beleza desta poesia. Beleza problematizada porque, na obra de Herberto, há uma percepção do belo que incorpora, igualmente, uma visão do horror, a qual se associa ao movimento de autodestruição das imagens. O diálogo com a linguagem cinematográfica é bem-vindo, posto que, a partir da leitura de Rosa Martelo, compreendemos a ideia de imagem em movimento

como basilar para a leitura da beleza em Herberto. Estas relações que, a princípio, podem parecer disparatadas, tornam-se mais claras na medida em que adentramos o universo poético herbertiano e vislumbramos, por exemplo, a experiência do espectador na sala de cinema elaborada no famoso texto que o poeta publicou na revista *Relâmpago*:

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca da beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? (Helder 1998: 7)

“Cinemas”: é este o título do texto de Herberto, cujo uso do plural já nos indica a intersecção de linguagens. Nas salas de cinema, vai-se à busca da beleza, entrevista, porventura, na projeção de imagens em movimento que, curiosamente, não são ordinariamente postas à vista, mas, pelo contrário, causam cegueira: “Não se vai lá em busca de catarse directa mas arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca da beleza, dizem.” A cena apresentada faz confluír a ideia de beleza com um universo da ordem do êxtase. Esta percepção é desenvolvida detalhadamente por Georges Bataille n’*O erotismo*, quando o ensaísta destaca esta espécie de arroubo luminoso vivenciado tanto no gozo sexual quanto na experiência mística. Trataremos deste tópico em breve; antes, parece-me imprescindível considerar a relação entre beleza e movimento: “É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo [...]?” De fato, a poesia de Herberto, profundamente interessada neste assunto, descreve um variado conjunto de modulações rítmicas as quais sugerem diferentes meios de acesso ao visionamento do que o próprio poeta chama beleza. E isto a que aqui chamamos de *visão da beleza* corresponde, no âmbito da poesia herbertiana, a um fenómeno de enlevo e encantamento provocado pelo choque de imagens sentido como intrínseco à experiência excessiva da vida. É ela mesma, a vida, que é escrita enquanto vibração, imagem, som, ritmo – por meio de uma “ciência dos movimentos”, sejam cinematográficos ou poéticos.

Os “Cinemas” podem, aqui, ser lidos como diferentes modos de aceleração das imagens, diferentes modos de trabalhar o movimento – o que corresponde a diferentes inscrições da vida no corpo da obra. Acerca deste procedimento, Rosa Martelo dirá que, “se Herberto Helder faz depender as imagens verbais do ritmo, e portanto do corpo e da voz, é precisamente porque elas são entendidas como uma emergência da matéria em movimento: som, isto é, tempo [...] e imagem. Som (traduzindo-se) em imagem” (Martelo 2012: 18-19). Esta “emergência da matéria em movimento” traz à tona a palavra que emerge transfigurada do real para continuamente morrer, como imagem incorporada e rediviva no espírito do leitor. Segundo a mesma Rosa Martelo, as insistentes referências à morte na obra herbertiana assimilam-se ao movimento do fluxo de imagens que saltam, ou se alternam, processo que se aproxima da ideia de montagem, igualmente reelaborado por Herberto, de forma explícita, em alguns textos de *Photomaton & vox*.

Acerca do que viemos tentando desenvolver – os modos de laboração da imagem poética na obra de Herberto e suas imbricações com a linguagem cinematográfica –, talvez seja o próprio texto herbertiano que nos traga maiores contributos para um possível entendimento da questão levantada, afinal: “O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação” (Helder 2013: 137). O excerto destacado pertence a “(imagem)”, de *Photomaton & vox*, livro de gênero híbrido que recolhe desde poemas a textos em prosa poética e fragmentos de caráter ensaístico. Está evidente o interesse por este texto, em específico: falamos de imagem, movimento, experiência. Aos poucos, Herberto se aproxima da formulação do que poderíamos designar como uma escrita cinematográfica: “Qualquer poema é um filme” (*idem* 2013: 141). Antes de adentrarmos de forma mais aprofundada neste aspecto, custa-nos destacar a relação entre poesia e experiência nesta obra. Em certo sentido, não há escrita sem experiência para Herberto, não há espaço para um protagonismo da linguagem que se enrede em seus próprios jogos inocuamente estetizantes. A experiência da vida, excessiva (como reiteradamente afirma em seus textos), é a sua fonte principal no ato de criação; e a observância deste excesso advém da própria impossibilidade de transcrevê-lo: “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do

mundo” (*idem* 2013: 139). Esta rivalidade é marca de uma escrita que, partindo da experiência, apenas a recupera como invenção, esbatendo-se contra ela mesma por meio da memória. Por isso o poema é compreendido como apuramento e intensificação da experiência, pois opera este trânsito da massa caótica do mundo para um plano minimamente organizado da linguagem, a qual dele apenas concede uma imagem possível, transfigurada.

A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo.

O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado.

O mundo é a linguagem como invenção.

A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas). (*ibidem* 2013: 138)

A uma efectiva imagem do mundo apenas se acede por meio da linguagem, que a inventa problematizando-a de forma enigmática. Este enigma, de que nos dá parte Herberto, é um *topoi* da poesia de tradição moderna, que reconhece algo como um poder heurístico das imagens, ou a força de revelação da linguagem. O autor de *Photomaton & vox* trabalha com argúcia este tópico que, aliás, fala de muito perto com a noção de mistério e a sua acepção como duplo silencioso formulada por Maurice Blanchot em texto justamente intitulado “O mistério nas Letras”. O tal duplo silencioso trabalha na linguagem como uma camada de sentido que escapa ao texto formalmente concebido, e – se lermos com lentes herbertianas – nele resguarda algo dessa massa caótica do mundo, uma margem informulada de sentido que sobrevém ao leitor sob o modo de um enigma. Ora, neste sentido, ainda que somente na linguagem a experiência se torne real, há algo nela que não supera o caos da existência, mas que, paradoxalmente, na imagem se transfigura como o seu fora, em um âmbito de não linguagem.²

Esta noção de exterioridade própria da poesia moderna surge de forma candente na escrita de Herberto, afinal tão afim a jogos de alterização. No que diz respeito aos processos de de-composição imagética, observamos um efeito similar já que, curiosamente, o movimento

das imagens nos defronta com um quadro de perda. A imagem passa a ser o que não se dá a ver como estância figurativa, mas apenas como ausência, de modo que a visão da beleza não se fundamenta na contemplação de um objeto dado ao olhar; antes se apreende como a situação extática daquele que busca acompanhar o movimento. Não é de se espantar, portanto, a cegueira vislumbrada pelo poeta em “Cinemas”, sobretudo se compreendemos a experiência cinematográfica como arrebatamento, êxtase.

Para um entendimento desta relação poesia/cinema, podemos dirigir o olhar a um conhecido poema de Herberto Helder. Datado do ano de 1962, o livro *Lugar* (que em seu polissêmico título já nos concede, dentre tantas possíveis acepções, um sentido espaço-temporal) nos transporta a diferentes experiências de ritmo e, talvez, uma das mais curiosas delas consiste no poema “Para o leitor ler de/vagar”. Vamos ao texto:

Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos
espalmadas. As costas
das. Mãos. Leitor: eu sou lento.
Esta candeia que rodo amarela por fora,
e ardentescura por dentro.
Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminos-
idade como em meio de ilusão.
Volto o que é um rosto ou um
esquecimento. Uma vida distribuída
por solidão. (Helder 2014: 128)

Os sinais gráficos são marcas que, no poema de Herberto, correspondem a diferentes acelerações rítmicas, e a primeira delas encontramos-la no próprio título: “Para o leitor ler de/vagar”. O lugar comum da recepção crítica deste poema já se assenta sobre a ambivalência promovida pela paronímia devagar/divagar, a qual, já atentando ao jogo de sonoridade, propõe uma cadência de leitura, lenta para que o leitor possa divagar. Ao lermos o primeiro verso do poema nos deparamos com a estranha pontuação, que claramente transgride as normas gramaticais, ao interromper a sintaxe que ordinariamente se supõe. Quebra da sintaxe e da

expectativa do leitor que, literalmente, precisa parar (“Volto minha existência derredor *para*.” *Grifo nosso*) e operar o *ritornelo* antes do fim do verso.³ Regressemos à leitura: “Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos/ espalmadas. As costas/ das. Mãos. Leitor: eu sou lento.” A construção rítmica, neste caso, não é apenas operada em um nível temático (é este o mote do poema), nem tão somente por inesperados *enjambements*, mas resultado de um evidente jogo com a pontuação. O próprio Herberto, no texto “(*memória, montagem*)”, afirma: “(...) Vejamos que,/ para assinalar metaforicamente o tempo/ no espaço,/ a pontuação promove rupturas, acelera ou retarda o movimento das figuras simbólicas, adensa ou aligeira a luz sobre/ esse rosto (...)” (*idem* 2013: 143). Este texto (publicado em finais dos anos de 1970) quase que teoriza a leitura do poema de *Lugar*, editado mais de uma década antes de *Photomaton & vox*. As rupturas desencadeadas pela pontuação podem ser lidas como marcas da *percepção*. Segundo o pensamento do filósofo francês Henri Bergson, todo o universo – a matéria – é composto por imagens que se inter-relacionam continuamente e mantêm entre si mútuos e invariáveis movimentos de afetação. Há, entretanto, uma imagem em específico, a partir da qual forma-se um *centro perceptivo* e cuja relação com a matéria é em absoluto variável, de acordo com a amplitude e complexidade da esfera sensível: esta imagem é o nosso corpo. Ao tratar da relação do corpo com a matéria (conjunto de imagens), Bergson observa uma cadeia múltipla e variável de alterações provocada pelas percepções que, por sua vez, estão sempre carregadas de lembranças. Destaco, neste âmbito, a força movente do corpo em contato com as imagens.

O “redobrado leitor moroso” reivindicado pelo poeta é, lentamente, posto em ação ao defrontar-se com o ritmo das imagens em movimento do poema. “Leitor: eu sou lento”, nos avisa o sujeito lírico, e esta lentidão, junto ao *devagar* e ao *divagar*, soma-se a uma espécie de exercício peripatético (*de vagar*), embora o discurso herbertiano, se busca a formulação de algum conhecimento, se dê por vias inexoravelmente labirínticas: “Sou fechado/ como uma pedra pedríssima. Perdidíssima/ da boca transacta” (*ibidem* 2013: 128). A imagem da pedra e a sua poderosa força simbólica advinda do universo alquímico para o corpo da poesia herbertiana (tópico já trabalhado com minúcia por estudiosos como Maria Lúcia Dal Farra, em *A alquimia da*

linguagem) não é aqui, somente, pedra “*nel mezzo del cammin*”, mas o próprio caminho cujo percurso em divagação nos leva ao inevitável erro. E, neste sentido, a ideia de percepção – assim como podemos ler nos estudos de Henri Bergson – está atrelada, antes de tudo, à ação, ao movimento. Desta hipótese, concebemos que, se a percepção é orientada para a ação (não propriamente para o conhecimento, no âmbito de um saber lógico-racional), o desenvolvimento da capacidade perceptiva não visa a uma ciência, mas a uma ética.

(...) se o sistema nervoso é construído, de uma ponta à outra da série animal, em vista de uma ação cada vez menos necessária, não caberia pensar que a percepção, cujo progresso é pautado pelo dele, também seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro? E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas? (Bergson 1999: 27-28)

Esta parte de indeterminação deixada pela experiência da imagem em contato com nosso corpo é o que podemos diagnosticar como o nó do problema ético sugerido por Bergson e que, na poesia de Herberto, podemos situar nos movimentos de ambivalência provocados pelas muitas velocidades a que somos projetados ao ler seus versos: “A pontuação é uma caixa de velocidades. Andar de automóvel pode obviar ao entendimento do espaço a ganhar-se e a perder-se: o tempo” (*idem* 2013: 143). É, de fato, uma afecção cinemática de radical deslocamento o que aponta o autor de *Photomaton & vox* neste excerto de “(*memória, montagem*)”, ao problematizar a experiência de espaço como ganho ou perda, de acordo com a temporalidade implicada neste movimento.

Mas, de fato, onde lemos tal ambivalência? Há um poema, que encerra o mesmo livro *Lugar* e que parte de um universo caracteristicamente imagético, que pode nos ajudar a perceber como os usos da pontuação, assim como de demais sinais gráficos estranhos às normas da língua culta, interferem em nossa percepção das imagens que, por sua vez, surgem justapostas e em contínua alteração:

Retratoblíquo sentado.

Retratimensamente de/lado, no/acto

conceptual de/ver quantos vivos quantos
dando folhas sobre os mortos de topázio.
Mãosagora, veloz rosto, visão pura. (*idem* 2014: 179)

Trata-se do poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”. No título, já lemos a superlativa imagem e seu movimento no ato de narrar, embora, ao começarmos a ler os primeiros versos, deparemos-nos com um corpo sentado, portanto, em suposto repouso físico. A justaposição das imagens já se dá a notar no neologismo “Retratoblíquo” (depois desenvolvida em “Retratimensamente”) que, pelo choque dos semas nos leva a uma radical fusão por meio de processo interseccional. A sinuosidade do retrato, sugerida pela maneira (literalmente) *oblíqua* do dizer, já é em si intervenção sobre o corpo da palavra que se imiscui no seu par (*retrato*), resultando em forma anagramática: *retratoblíquo* – procedimento que retoma, sob outro viés, a concepção estética do interseccionismo pessoano e seu mútuo atravessamento de imagens. As frases curtas, assim como os sinais gráficos demarcados pelas barras (“/”), são índices de pausas que interrompem reiteradamente o ritmo do poema, desencadeando velocidades várias durante o percurso de leitura.

A ideia de que a imagem retratada (representada) corresponde a uma visão estanque da matéria é rompida pela condição temporal que, ao captar “imediatamente” o instante presente do corpo sentado (“Mãosagora, veloz rosto, visão pura.”), o pressupõe inexoravelmente dentro de um fluxo de duração. Presente, velocidade, visão: cada uma destas palavras nos remete a uma percepção do movimento que rompe a relação representacional da matéria. O cinema da poesia herbertiana propõe um jogo de turvação das imagens por meio do choque como meio de, afinal, não se apropriar do tempo, pois este é sempre fugaz, mas, em um âmbito precário, poder dizê-lo. E há um gesto ético nesta atitude, na medida em que o texto se coloca ao leitor como experimento de imagem (e conseqüentemente de tempo e espaço). A complexa margem de indeterminação que encontram os estímulos sensíveis e cerebrais é o que desautomatiza a ação, desvinculando-a de seu caráter necessário, involuntário. A percepção, fruto da vontade consciente, é proporcionalmente equivalente ao seu campo de ação, ou, segundo Bergson, “qualquer que seja (...) a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude da

percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva (...)” (Bergson 1999: 29). Neste sentido, podemos tratar da referida turvação das imagens, a qual propicia interrupções e liberações do fluxo temporal, nos seguintes versos de Herberto:

Imaginativa, a roupa; e as pregas, precipitadas.
Que cheiraria a suor um/pouco,
e a tabaco. Por/cima
do colarinho vago o caloroso
sorriso de ironia é quaseexacto. Boquim-
pura contínua – mente/regenerada
pelo amor e, pelo amor, tornada
soturna e abrupta.
Morte ao/meio como alta
alta desarmonia. Que os poderes oh confundia. (*idem* 2014: 180)

O modo como vacilam as imagens entre “quaseexacto”, “Boquim-/ pura”, “contínua-mente/regenerada”, faz com que se torne praticamente impossível falar deste poema. Experimentamos uma espécie de afasia no percurso de leitura destes versos, que, apesar de supostamente nos guiarem por uma ordem de discurso narrativo-descritiva, apresentam-nos a encenação de uma subjetividade, pelos elementos de sua vestimenta e expressão facial, que progressivamente é borrada pela escrita cinematográfica. Em dado momento do poema, dirá o eu lírico sobre o retrato: “Julgo ser eu” (*ibidem* 2014: 179). Fotografada no movimento do tempo, tentamos acompanhar uma imagem em devir a partir dos rastros de uma linguagem “contínua-mente/regenerada”, logo, em metamorfose, devido à ação do amor. Este sujeito, em estado de alteridade como quem sofre uma “Morte ao/meio”, canta, com boca (im)pura – e aqui a suspensão entre as duas formas compreende mesmo uma poesia que, em relação ao seu fazer, joga com o sagrado e o profano –, uma “alta desarmonia”. Curiosa construção, posto que sugestivamente contraditória, se pensarmos que, segundo certa tradição de pensamento, sobretudo atrelada à filosofia cristã, o que é alto é concebido como o espaço da ordem, da perfeição e da justiça, enquanto que a desarmonia seria própria do que é baixo, imperfeito,

mundano. Divina seria esta “alta desarmonia” se porventura deslocássemos o registro da percepção para uma memória mais antiga. Dionísio e sua potência de exaltação da vida ofertam ao poema e suas imagens o sinal de arrebatamento extático a que Herberto, em outros momentos, aponta de forma mais explícita: “É um homem devastado pelo pensamento da alegria” (*ibidem* 2014: 181). Um pensamento jubiloso que, por sua intensidade, devasta o seu sujeito, relaciona-se ao deus grego da loucura, da tragédia, mas também do vinho e da alegria.

Voltando ao poema “Para o leitor ler de/vagar”, há um evidente endereçamento (“Para o leitor...”), a quem é direcionada atenção sobre os versos e que, de certa maneira, recupera a figura dos amigos, designada no poema exatamente anterior no ordenamento da obra: “Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado.” (*ibidem* 2014: 127, *grifo nosso*). A reincidência da expressão *devagar* não é fortuita, creio eu; até porque, não só a encenação de muitas velocidades é explícita em *Lugar*, como a mesma ambivalência é sugerida pela suspensão gramatical entre verbo e advérbio. No caso, os amigos podem ser tanto leitores, como poetas leitores, estes que “*voltam-se profundamente/ dentro do fogo*” e com quem se constrói um “lugar de silêncio” (*ibidem* 2014: 127, *grifo nosso*). A noção de volta, ou de forma mais abrangente, de circularidade, dá-nos indícios de uma qualidade específica de movimento, que podemos emparelhar com o conceito nietzschiano de *eterno retorno*, fundado em uma afirmação trágica (ainda que jubilosa) da vida como vontade de potência, pulsão desejante (*eros*) que busca superar a morte. Tal afirmação começa a ganhar contornos mais claros se notamos as cadências deste movimento no sentido de uma aprovação da vida rumo a sua autodestruição, ao aniquilamento da unidade suprema encontrada na figura de Deus: “[Leitor] que espera./ E para quem volto. Muitas coisas sobre/ uma coisa. Volto/ uma exaltante morte de Deus” (*ibidem* 2014: 130).

Estão, portanto, circunscritos os princípios de uma arte poética dionisíaca, se utilizarmos os dizeres do próprio Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*.⁴ De fato, Herberto reconhece esta circularidade no movimento da vida em seu encontro com a morte, processo que ganha, na experiência erótica, a sua dimensão mais expressiva, e, na fusão dos princípios feminino e masculino, a sua forma (?) mais bem acabada. A expressão da alegria trágica na poesia de

Herberto Helder se dá como percepção imagética, em suas muitas derivas: o cinema, a pintura, a escultura. É na observância das muitas expressões artísticas que o poeta engendra a sua percepção estética como força que justifica a existência no mundo:

(...) apenas como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem justificados: um sentido no qual justamente o mito trágico deve nos convencer que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade joga consigo mesma na plenitude eterna de seu prazer. (Nietzsche 2013: 263)

Esta força, como notamos na obra de Herberto, parece se apresentar como uma espécie de sintonia da palavra com a experiência vivida – na vida que, por seu caráter excessivo e trágico, se mostra de forma arrebatadora. O êxtase alcançado pela experiência estética, isto a que aqui chamamos de *visão da beleza*, é o efeito produzido por uma mesma visão da morte, simultaneamente alegre e terrível: “Mulheres que eu amo com um des-/ espero fulminante, a quem beijo os pés/ supostos entre pensamento e movimento./ Cujo nome belo e sufocante digo com terror,/ com alegria” (*idem* 2014: 146).⁵ Poesia entre pensamento e movimento. Ou melhor: poesia comovendo o pensamento até esfacelá-lo em energia, ritmo, velocidade. Vale destacar que o fragmento citado está na estância IV da homônima parte do livro *Lugar*, poema que começa com os versos: “Há cidades cor de pérolas onde as mulheres/ existem velozmente. Onde/ às vezes param e são morosas/ por dentro. Há cidades absolutas/ trabalhadas interiormente pelo pensamento/ das mulheres” (*ibidem* 2014: 145). Em certa medida, parece haver uma justaposição entre o espaço geográfico da cidade, o corpo (feminino) e o poema, imagens que se alternam segundo a velocidade concedida pela montagem organizada pelo poeta.

Mas o efeito buscado não se reduz à mera justaposição de imagens em movimento, é preciso encontrar a laboração de um arranjo específico, a construção de um “espaço de silêncio” por meio da sintonização entre vida e obra. No texto “(*memória, montagem*)”, após afirmar que “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos”, Herberto expõe a máxima que é de fulcral importância para a nossa leitura:

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (*idem* 2013: 141)

A afirmação de que poetas como Homero ou Dante sejam cinematográficos pode soar, a princípio, anacrônica. Entretanto, compreendemos que a escrita (*grápho*) do movimento (*kínema*) é severamente anterior à invenção do primeiro cinematógrafo pelos irmãos Lumière, e que muitos dos procedimentos poéticos concernentes aos modos de *fazer imagem* foram tomados do universo da poesia escrita para, posteriormente, serem adaptados à linguagem fílmica.⁶ Por esta razão, “Qualquer poema é um filme”, e aquilo a que chamamos imagem pode ser entrevista na “fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo”. É muito curiosa esta suposta inversão: a vida salta do poema, enquanto o mundo se apresenta como irreal. Mas é este mesmo trânsito em devir na relação poema/vida, por meio da fulgurante agonia de uma irrupção nervosa, que nos concede a imagem. Esta irrupção nervosa se dá por meio de uma condensação energética que excede os seus limites, que é intrinsecamente extravagante: “A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a ausência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.” O mundo irrealizado em energia assume a sua precária forma informe enquanto ritmo. “Assim:/ a forma é o ritmo;/ o ritmo é a manifestação da energia” (*idem* 2013: 137).

O enlevo que toma o sujeito “como o coração tocado por um dedo vibrante” é resultado de uma violência. Uma lenta violência a trabalhar a beleza no corpo transgredido do leitor. Eis o motivo da angústia: a ânsia pela desagregação dos corpos na continuidade entrevista na experiência erótica é, simultaneamente, desejada e repudiada. Há uma contradição inerente à *visão da beleza*, pois nela estão confundidos prazer e dor, alegria e horror. Segundo Georges Bataille, no capítulo justamente chamado “A beleza”, de sua obra *O erotismo*:

A beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e porque a essência do erotismo é a mancha. A significativa humanidade da proibição é transgredida no erotismo.

Transgredida, profanada, manchada. Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha. (Bataille 1988: 127)

Ora, a beleza importa, sobretudo, porque somente ela pode ser manchada; mas não é após operada a transgressão que finalmente se alcança um sentido mais íntimo da beleza? Não é na decadência que a beleza se mostra mais fulgurante? Decerto que, ao menos segundo Bataille, é a violência que confere o sentido do objeto belo, desejado portanto, pois nele entrevemos os anúncios de sua aniquilação. Substitui-se à visão de Deus, de acordo com a tradição mística cristã, a sua completa destruição; ou o seu mais radical correlato, posto que a perspectiva de que falamos ainda está intimamente atrelada a uma experimentação do sagrado por meio da *visão da beleza*. Esta visão, “luz miraculosamente regulada”, arrebatamento extático que Herberto vislumbra até à cegueira nos cinemas, também é propulsionada pela máquina lírica de escrever imagens. A ensaísta Eunice Ribeiro, em artigo publicado na Revista *Diacrítica*, argumenta que: “O poema cinematográfico de Helder pretende-se como uma ingerência sobre o tempo, algo que a imagem coagulada da fotografia poderá simetrizar por força de um *olhar louco* [...], de uma combustão profunda que é ‘roubo’ a uma temporalidade centrífuga.” (Ribeiro 2009: 35). A tal “temporalidade centrífuga” de imagens que passam pela retina dos olhos se acede por meio de um roubo; é preciso assaltar as imagens ao tempo e conduzi-las ao movimento, inequivocamente misterioso, em que se enlaçam de forma jubilosa vida e morte.

“Às vezes penso: o lugar é tremendo” (*idem* 2014: 152). Trêmulo e magnificante é este ritmo que de-compõe fragmentariamente o lugar do poema. O espaço, já o sabemos, é apenas metáfora do tempo, figura a dizer o movimento, e Herberto, em outro texto de *Photomaton & vox*, propiciamente intitulado “(*filme*)”, afirma que: “O modelo do espaço é este: múltiplo, mútuo, desenvolvido numa íntima velocidade pontual./ A implícita caligrafia da terra ao modo de uma beleza decifrada a custo: a argúcia nos meandros do gosto./ Representa uma polémica de imagens” (*idem* 2013: 82-83). Está o autor a falar de cinema, ou mais especificamente a tratar da arte fílmica e suas propriedades técnicas, mas simultaneamente intercambia as suas palavras com uma espécie de arte poética, ou teoria estética geral poeticamente articulada. Os

sucessivos parágrafos iniciados pela forma verbal no presente do indicativo “Representa” estão, curiosamente, longe de nos fornecer uma acepção da arte sob a ótica da teoria mimética; a relação vida e obra participam mútua e multiplamente de um conflito, do qual as imagens são a tentativa de inscrição. O filme (ou o poema) “Representa uma estirpe dinâmica na maneira de uma festa a duas mãos, brusca e tenebrosa como a intervenção da beleza” (*ibidem* 2013: 83). Como vemos, a beleza, “brusca e tenebrosa”, intervém festivamente. Contra a vida e a arte? De certa maneira, sim; na medida em que o paradigma estético do qual parte este estudo compreende que a obra faz-se desfazendo-se.

Luis Maffei, em ensaio que trata quase exclusivamente da leitura de um poema de Herberto Helder, trabalha a noção de beleza por seu viés flagrantemente proibitivo. Portanto, bataillanamente reconhece, em um poema d’*A faca não corta o fogo* que problematiza o desejo de um homem – velho – de 77 anos por uma menina de 14, o aspecto mais descarado da beleza. A própria ideia de descaramento (a perda do rosto,⁷ último recanto da expressão humana da beleza sem véus) que se vislumbra na questão da pedofilia, posta em causa frente à rapariga desejada, faz com que reconheçamos de forma mais evidente o caráter terrífico e destruidor da beleza, pois “trata-se de uma ‘beleza proibida’, e o horror poderá dizer respeito à proibição, ao impedimento moral e social” (Maffei 2015: 72). O sujeito lírico afinal se questiona: “¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desconstruída/ nas contas, é que é abusiva?” (*idem* 2014: 549). Georges Bataille afirma que:

Há sempre um limite com o qual concorda o ser. Esse limite identifica-se com o que existe. O horror assalta-nos, quando pensamos que esse limite pode deixar de ser. Mas enganamo-nos tomando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá. O limite só existe para ser excedido. O medo (o horror) não indica a verdadeira decisão. Incita, pelo contrário, num contramovimento, a que se ultrapassem os limites. (Bataille 1988: 126).

Há, portanto, atrelada à ideia de beleza que aqui buscamos formular, um intrínseco caráter de transgressão, crime. Por isto mesmo há de ser ela destrutiva: “Até que Deus é destruído pelo extremo exercício/ da beleza” são versos de “Lugar II”, do livro *Lugar*, que serão

recuperados, décadas depois, para tornar-se, sob a forma de poema autônomo, pórtico de abertura d'*A faca não corta o fogo*. Esta observação faz com que, não apenas observemos a importância do tema na obra herbertiana, mas com que se revele o movimento interno que ela mesma gera em torno de um mesmo universo simbólico. A visão da beleza em Herberto bordeja aquilo que Bataille referencia como experiência extática, sobretudo na perspectiva do poeta assumir um entendimento do sagrado, apesar de uma figura opressiva de Deus. A produção de sentido advinda da visão da beleza, imagem da “alta desarmonia”, é elaborada de forma quase peremptória (não caberia atitude tão incisiva a um poeta tão dado à dúvida e à ambivalência como Herberto) no final do poema que louva a “catorzinha” e sua beleza transgressora: “porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo,/ a tua, a proibida, entrar por mim adentro/ e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso” (*ibidem* 2014: 549). Agrada-me ler estes versos como se referidos à própria poesia, não para que se encerre o poético em inócuo esteticismo, mas, pelo contrário, para vislumbrar um possível movimento de ação transformadora por meio da sua violência.

Estes são apenas alguns apontamentos sobre um modo de ler vendo a obra de Herberto. A ideia de que a sua escrita busca uma ação cinematográfica nos leva a, junto do poeta, descrever este percurso de intersecção das duas artes, de forma a reconhecer em ambas, cada qual a sua maneira, modos de *fazer imagens* que são continuamente postos em diálogo. A partir destes fundamentos, procuramos conceber a ideia de *visão da beleza* que, segundo o pensamento de Bataille, confunde-se com uma violenta experiência de arrebatamento vivenciada no enlevo extático, e que Herberto reconhece tanto no cinema como nos procedimentos de sua escrita. O que vemos, ao ler Herberto Helder? “O livro/ entreposto à vida e à visão/ [...] um livro feroz e ao mesmo tempo destruído/ pela beleza” (*idem* 2014: 181). Desejamos nós também ser arrebatados pela visão da beleza e continuamente arder pelo seu fogo destrutivo.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2014), “Nudez”, in *Nudez*, tradução de Davi Pessoa Carneiro, Belo Horizonte, Autêntica Editora.

Bataille, Georges (1988), *O erotismo*, tradução de João Bénard da Costa, Lisboa, Antígona.

Blanchot, Maurice (2011), “O mistério nas Letras”, in *A parte do fogo*, tradução de Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco.

Bergson, Henri (1999), *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, tradução de Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes.

Helder, Herberto (1998), “Cinemas”, in *Relâmpago*, 3, Fundação Luis Miguel Nava, Outubro, p. 7-8.

-- (2013), *Photomaton & vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2014), *Poemas completos*, Porto, Porto Editora.

Maffei, Luis (2015), “(77 X 14) + 2009: 38 O Beleza (Herbertequeação)”, in *Despejo quieto: ensaios sobre poesia portuguesa*, Niterói, Editora da UFF.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O cinema da poesia*, Lisboa, Documenta.

Nietzsche, Friedrich (2013), “O nascimento da tragédia”, tradução de William Mattioli, in *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Duarte, Rodrigo (rg.) Belo Horizonte, Autêntica.

Pessanha, Camilo (2009), *Clepsidra*, organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti, São Paulo, Ateliê Editorial.

Ribeiro, Eunice (2009), “O sombrio trabalho da beleza (Notas sobre o Barroco em Herberto Helder)”, in *Diacrítica*, 23/3, p. 23-48.

Paulo Braz possui Mestrado em Literatura Portuguesa pela UFF – Universidade Federal Fluminense – (Bolsa Faperj Nota 10) e é doutorando, pela mesma instituição, em Literatura Comparada (Bolsa Capes). Atua profissionalmente como professor tutor na disciplina Literatura Portuguesa II no curso a distância promovido pelo Consórcio Cederj desde 2013.

NOTAS

¹ Desenvolveremos este tópico mais adiante sob a forma conceitual que lemos nos estudos de Georges Bataille acerca da experiência mística por meio do erotismo.

² É interessante notar que, em nota de rodapé, Blanchot faz referência à obra *Traité de la grâce générale*, do pensador francês do século XVII Pierre Nicole, para desenvolver a ideia de mistério, e acaba por citar um fragmento que trata da noção de beleza, o qual aqui recito: “[...] Cada livro, sendo apenas um monte de pensamentos, é como duplo, e imprime no espírito duas espécies de ideias. Pois imprime um monte de pensamentos formados, expressos e concebidos distintamente, e além disso imprime um outro composto de visões e de pensamentos indistintos, que sentimos e que teríamos dificuldade de expressar, e é habitualmente nessas visões excitadas e não expressas que consiste a beleza dos livros e dos escritos. [...]” (*apud* Blanchot 2011: 65). A excitação destas visões parece conversar com o êxtase das imagens que viemos tentando apontar na obra de Herberto Helder.

³ Agradeço a Elisa Duque, professora mestre em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela UFF (Universidade Federal Fluminense), por esta preciosa dica de leitura e pelas muitas conversas que decerto ajudaram a compor este trabalho.

⁴ Acerca deste assunto, apesar de já muito debatido pela moderna crítica literária, e, em específico, pelos leitores de Herberto Helder, creio que nunca é demais reiterar as palavras do filósofo alemão: “Aquele desejo pelo infinito, o bater de asas do anseio, no supremo prazer diante da realidade efetiva claramente percebida, lembra que nos é mister reconhecer [...] o lúdico construir e destruir do mundo individual enquanto efusão de um prazer primordial” (Nietzsche 2013: 263).

⁵ Este modo nietzschiano de percepção estética podemos encontrá-lo em diversas passagens da obra de Herberto Helder, ainda sob configurações imagéticas as mais variadas. Cito uma passagem de *Photomaton & vox*, fragmento de “(guião)”, em que o poeta articula poesia e paisagem: “3. Ver sempre o poema como uma paisagem.

⁶ Acerca deste assunto, julgo espantoso alguns casos de poetas que, senão anteriores, simultâneos à popularização das salas de cinema, escreveram com tamanho domínio da arte de *fazer imagens* que julgamos, de fato, estar diante de uma experiência intrinsecamente cinematográfica. Em Portugal, destaco Camilo Pessanha, cuja percepção da imagem como perda e ausência, assim como a sua articulação consciente aos movimentos de escrita, é em absoluto assustadora. Vale lembrar o famoso soneto: “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, por que não vos fixais?/ Que passais como a água cristalina/ Por uma fonte para nunca mais!...” (Pessanha 2009: 80); ou a imediata mudança de planos, da superfície para a profundidade, dos versos iniciais de “Singra o navio. Sob a água clara/ Vê-se o fundo do mar, de areia fina...” (*idem* 2009: 89). Cesário Verde é outro poeta a quem é reputado este papel de pioneiro de uma escrita moderna atenta ao trabalho cinemático com as imagens. Posteriormente, a geração de *Orpheu* e os demais modernos trabalharão à exaustão estes recursos.

⁷ Giorgio Agamben, no ensaio “Nudez”, nos oferece este pormenor ao tratar da evolução das fotografias eróticas e o papel do rosto (é nele que está resguardada a beleza sem véus do paraíso edênico) em relação ao desnudamento do corpo (Agamben 2014: 127).

Modernidade tardia e contemporaneidade em três poetas paulistas

Everton Barbosa Correia

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: A pretexto de colaborar para conferir maior precisão à formulação conceitual da poesia brasileira contemporânea, certa reflexão é aqui ensaiada em torno do conceito de modernidade e seus desdobramentos na filosofia de Walter Benjamin, para se cogitar sua aplicação ao contexto nacional. A partir daí, esboçam-se alguns pontos de contato entre as expressões poéticas brasileiras modernas e contemporâneas, para ilustrar os trajetos que nossos autores têm trilhado na esteira da tradição recente, através de três poetas paulistas de filiações institucionais e gêneros distintos – a saber, Amador Ribeiro Neto, Marcos Siscar e Vera Lúcia de Oliveira. A partir da produção dos autores escolhidos, interessa destacar a utilização de temas, formas e conteúdos já conhecidos do público leitor, para que cheguemos a uma adjetivação mais precisa das linhas de força que animam a poesia publicada na atualidade.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, paisagem, memória

Abstract: With the intention to collaborate to give greater precision to the conceptual formulation of contemporary Brazilian poetry, some reflection is here tested around the concept of modernity and its developments in the philosophy of Walter Benjamin, to consider their application to the national context. Thereafter, a few points of contact are outlined between the Brazilian contemporary and modern poetic expressions, to illustrate the paths that our authors have followed in the wake of recent tradition, through three poets from São Paulo of different institutional affiliations and distinguished genres – Amador Ribeiro Neto, Marcos Siscar and Vera Lúcia de Oliveira. From the production of authors chosen, it is interesting to point out the use of themes, forms and contents already known to readers, in order to come to a more accurate qualification of the lines of force that animate the poetry published at the present time.

Keywords: contemporary Brazilian Poetry, landscape, memory

A palavra “modernidade” é portadora de uma polissemia, cuja variação de sentido pode ser mediada pela área de conhecimento a que se refira, adquirindo uma significação para a filosofia, outra para a história e outra ainda para a literatura. Ou seja, o período que vale para a história da filosofia não corresponde de todo à periodização propriamente histórica que, por sua vez, dista em muito da periodização literária, em especial da periodização poética, que nos interessa de imediato, já que a modernidade lírica não está colada na história moderna nem na modernidade filosófica, a não ser nos termos colocados singular e sinuosamente por Walter Benjamin. Em virtude disso, cumpre tecer algumas considerações para que nos aproximemos uma vez mais do que venha a ser a modernidade para a poesia e, em especial, para a poesia brasileira e os consequentes desdobramentos de sua caracterização, o que nos levará inapelavelmente a algo que se queira como contemporaneidade.

Para não me excluir da reflexão, como se me fosse algo alheio, começo com uma confissão: eu também li Walter Benjamin escrevendo sobre Charles Baudelaire. A informação vale pelo registro de que, assim como eu, toda uma geração foi formada e orientada sob a visada benjaminiana e não precisa muito esforço para constatar as respectivas referências nos trabalhos publicados a partir dos anos 1980 e não só no contexto brasileiro.¹ Conforme refere Beatriz Sarlo, não deixa de ser curioso que um expediente absolutamente particular na escrita do filósofo alemão tenha se convertido numa moeda estilística e teórica universalmente válida, como se, ao repetir aquele procedimento, estivesse assegurada a revelação de algo novo, o que fica evidente e está assentado na sua leitura de Baudelaire. O problema é que aquela interpretação particular do poeta francês, a título de se aplicar a outros poetas, passou a ser um forte credencial da leitura de poesia no Brasil, fosse contemporânea ou posterior ao autor de *As Flores do mal*.

Por conta disso, foi mais do que oportuna a tradução para o público brasileiro de *Das Passagen-Werk*, na qual salta aos olhos a generosidade do filósofo alemão que tanto se empenhou em entender, decifrar e partilhar sua leitura do poeta francês. Observando *As*

passagens (Benjamin 2009), não estranha que nos deparemos com um Walter Benjamin mais leitor de Baudelaire do que de poesia, por mais paradoxal que isso possa parecer, haja vista que o filósofo trata de um autor cuja produção lírica é o cerne de sua apreciação. E mesmo quando Walter Benjamin se debruça, de vez em quando, sobre a prosa de Baudelaire, é mais para afirmar algo que já havia cogitado a propósito de sua poesia do que para descobrir algo novo através do outro gênero. Até porque o que interessa ao filósofo é o homem capaz de captar a fugacidade do instante e que se vê envolto em estruturas de vidro e de ferro, sem se sentir estranho à nova paisagem que se impõe à sua revelia, com um tanto de violência.

Concordando com quase tudo o que Benjamin diz sobre Baudelaire, o que tenho a acrescentar sobre o assunto não diz respeito ao poeta e nem ao filósofo, e sim à caracterização da modernidade, já que não há uma única maneira de ser moderno, seja porque a modernidade se abate de diversas formas sobre os sujeitos, seja porque comporta temporalidades outras, que se organizam em camadas, cujo reconhecimento vai depender da memória de cada indivíduo, bem como da memória cultural em que estão imersos o autor implicado e o possível leitor. Ao invés, toda obra precisa ser testada na sua particularidade, para que, a partir daí, se veja qual a possibilidade de comunicação com outros contextos, para além do contexto de sua produção e publicação inicial.

Contraditoriamente, a apreciação da poesia brasileira parece mais confiável quando confrontada com uma produção exterior, a exemplo da leitura benjaminiana de Baudelaire, como se não pudesse ser observada segundo os critérios que ela mesma estabelece ao longo de sua produção e como se tal confronto fosse uma necessidade sua. Diante deste contexto, cumpre assinalar que, assim como a modernidade (qualquer que seja, como quer que seja) se constitui como um tempo vazado de temporalidades outras – seja pela sucessão temporal de que é resultado ou pela recorrência a passados imediatos ou remotos –, muito mais temporalidades vamos identificar na contemporaneidade, independente de quando comece ou o que venha a ser, se desdobramento ou ruptura da modernidade. Sendo a modernidade uma época plural por excelência, supostamente muito maior haverá de ser a pluralidade presente no

que se pretenda contemporâneo, muito embora não saibamos ao certo o que significa isso nem qual seja o seu alcance exato.

Por outro lado, precisamos considerar que em simultâneo à tal fragmentação temporal se processa uma espécie de esfumaçamento do lugar em que se produz literatura, como se estivéssemos todos à mercê das condições de consumo em que se dá a leitura e não houvesse modulações nos gostos, que não fossem mediadas pela classe em que o indivíduo se insere, o que não deixa de ser uma ótima maneira de circunscrever o público leitor a partir de um dado exterior, em vez da experiência de leitura propriamente. Como se fosse possível depreender um silogismo estreito entre a classe e o gosto, ao qual os indivíduos se veriam dependentes e subordinados.

Por isso, causa espécie que a produção poética que sucede à lírica brasileira moderna, em regra geral, eleja como paisagem adequada à sua expressão um lugar inominado e de referências imprecisas, como se houvesse algum acanhamento em mostrar as cidades onde seus autores moram de fato ou como se fosse mais conveniente se integrar a um “cinza”, que ninguém sabe ao certo de onde é ou o que representa. Com efeito, a falta de referências geográficas passa a ser um traço distintivo da produção poética contemporânea. Este lugar inominado que parece singrar a produção contemporânea se oferece, pois, como correlato objetivo do que a produção poética prevê e elege como paisagem adequada à sua expressão, que se faz pela notória ascendência da produção teórica ou crítica a que tentam se conformar. Não parece inusitado, a partir daí, que se processe uma perda da sensibilidade poética, em detrimento da racionalidade expressiva, uma vez que o discurso sobre a literatura, quer consideremos a crítica ou a teoria, antecede e se sobrepõe à própria produção literária, ao contrário do que acontece em toda a tradição ocidental, em que o discurso crítico-teórico se faz, necessariamente, *a posteriori*.

Seguindo o raciocínio, não mostrar uma paisagem ou achatá-la junto a paisagens outras parece ser a maneira mais aguda de mostrar diversidade. Se não for um ato deliberado e consciente, tal atitude se revela como sintoma do que venhamos chamar de contemporaneidade, já que também constitui um traço comum a poetas contemporâneos. Não

deixa de ser curioso que possamos identificar compulsoriamente na obra de todo poeta contemporâneo alguma menção a Bandeira, a Drummond e a Cabral. Ocorre que a compreensão de país, de região, de estado ou de cidade acionada em ocasiões distintas por um ou por outro autor desses nunca é mencionada, como se a incorporação de um legado se desse exclusivamente pela reprodução de um procedimento técnico ou de um cacoete estilístico. Estranha, portanto, que a assimilação da tradição moderna se dê em termos superficialmente formais, mas sem a devida averiguação entre a forma, a referência e o sentido engendrado a partir daí, como se a conquista da forma para aqueles autores estivesse desvinculada do referente explorado, inclusive no que há de constituição formal do próprio referente e do significante correlato.

Como há um esvaziamento da referência tratada na contemporaneidade, algo similar deverá acontecer com o modelo formal eleito e explorado por cada poeta, por mais credenciado que seja, oriundo da tradição reconhecida ou não. Sob tal perspectiva, o embaçamento da paisagem e o esvaziamento do referente seriam correspondentes de algo que acontece no plano formal, quer consideremos como forma os elementos usualmente reconhecidos como instauradores do verso – a exemplo do metro e da rima –, ou ainda, outros elementos mais sutis como o são a sonoridade das palavras, o vocabulário utilizado, as imagens e o estilo que se cristalizam a partir daí.

Com isso, o que interessa é problematizar a produção contemporânea para chegarmos a uma aplicação mais consequente de sua adjetivação e fugirmos, tanto quanto possível, da constatação de que o contemporâneo é contemporâneo porque aí está. Pois, assim como há uma e outra maneira de se fazer moderno, também há maneiras de se fazer contemporâneo, inclusive pelo que se herda e se assimila do moderno. O que há de aterrador na constatação é que tamanha pluralidade não ajuda na tentativa de estabelecer um parâmetro útil, já que a vastidão de possibilidades ainda se coloca como problema e também porque toda tentativa de extrair um conceito da pluralidade parecerá sempre como ato arbitrário, regressivo e autoritário.

Seguindo a linha de raciocínio, com o intuito de esboçarmos uma caracterização da poesia brasileira, conviria destacá-la como parte significativa de uma produção cultural, que se estende das livrarias para as escolas e que passa pela cabeça e pela caneta de muita gente que se empenha no assunto, seja como autor ou como leitor. Assim, estaremos tomando a poesia como parte de uma organização social que tem corpo próprio, constituído de seus autores e leitores, que valorizam o seu culto como expressão de um espaço e de um tempo. Para tanto, a constituição da nacionalidade e o reconhecimento de uma língua portuguesa particular falada no Brasil asseguram a marca de um espaço próprio, que nos leva a chamá-la de brasileira. O que não está muito claro é como marcar o tempo dessa produção, já que não sabemos identificar qual a parte do corpo da poesia brasileira em que se deu o corte epistemológico que separa a modernidade da contemporaneidade.

Para contar com uma referência da primeira metade do século XX, Antonio Candido nos oferece algumas pistas já nos idos dos anos 1940 quando da recepção da obra de João Cabral de Melo Neto em artigo intitulado “Poesia ao Norte”, no qual diagnosticava um predomínio da produção lírica nos estados do Norte em oposição aos estados do Sul, onde havia uma preponderância da produção ensaística, segundo o seu argumento.

De um modo geral, me parece que a literatura, mais no Norte do que no Sul, é ainda a grande via de expressão. Entre nós, centro-sulinos, manifesta-se na mocidade uma certa tendência para o ensaio, a pesquisa histórica e sociológica, a crítica sob todos os seus aspectos. Tendência que predomina sobretudo em São Paulo, onde o número de poetas e ficcionistas desaparece ante o acúmulo de críticos e pesquisadores. (Candido 2002: 136)

E embora àquelas alturas o país já tivesse uma conformação geográfica que incorporava outras regiões, a exemplo do Nordeste e do Sudeste, o seu artigo flagra um momento histórico em que o pronunciamento das denominações atuais ainda não era vigente, o que nos leva a crer que outra era a geografia do país. Apesar e por conta disso, agora é difícil dizer com precisão algo sobre a repercussão daquele artigo. Mas, a considerar a penetração imediata da poesia de João Cabral na nossa vida literária, não é difícil imaginar que alguma repercussão

existiu e que deve ter soado como um chamamento e como uma provocação aos ouvidos sudestinos. Com um pouco de parcialidade, poderíamos até dizer que aí está o que de melhor existe na poesia brasileira da segunda metade do século XX, não fossem as honrosas exceções de Ferreira Gullar, Sebastião Uchoa Leite e Paulo Leminski, somados à divulgação do fenômeno Manoel de Barros, que se distingue de todos, inclusive por uma questão etária.

Acontece que a indeterminação do lugar de origem de cada autor nas suas respectivas produções – traço relativamente nítido na poesia da segunda metade do século XX em diante – acaba repercutindo no sentido da poesia que cada um produz, que vem a identificar um Brasil opaco e desfigurado. Não por acaso é tão difícil qualificar esta produção poética, a considerar o conjunto de indeterminações de que se vale. Quero dizer, diluir a identidade poética do autor no rótulo de brasileiro talvez não seja a maneira mais eficaz de afirmar algo que se queira como brasilidade. Ao final, não sabemos o que há de brasileiro na produção lírica contemporânea, que esteja para além da língua portuguesa falada no Brasil. E se a língua for de fato a pátria, também é preciso dizer que a poesia não ganha em expressividade na medida em que sua paisagem aparece embaçada, o que em termos discursivos não deixa de ser um meio de obnubilação. Obnubilação essa que se transfere para seu entendimento, uma vez que sua representação vai ser algo sempre comprometido, pela sua própria expressão ou pelo referencial teórico que aciona.

E o fato é que nenhum poeta brasileiro que se pretenda contemporâneo com algum grau de notoriedade conseguiu se livrar de todo do que venha a ser moderno. Então convém insistir no que faz diferir um grupo de poetas de outro, já que ser ou não ser moderno soa uma questão ociosa, haja vista a recorrência dos mesmos princípios na produção poética de autores distanciados no tempo, mas com propósitos estéticos diversos.

Melhor dizendo, quando um poeta modernista lança mão de uma estratégia espontânea para captar a realidade, ele o faz com o propósito de ampliar e renovar o código literário através de um procedimento ainda não vigente e, com isso, produz algum efeito na convenção. Quando essa mesma estratégia entra em circulação a ponto de vigorar como parte do que foi convencionalizado, ao lançar mão dessa estratégia, outro é o efeito no código literário, porque não

está mais ampliando-o nem renovando-o, e sim reproduzindo algo que já está instituído. Isto é, ao se apropriarem das conquistas modernistas um tanto obedientemente, na medida em que os reproduzem em procedimentos, os poetas contemporâneos deles se afastam por atuarem diferentemente na linguagem e no código literário brasileiro. Este talvez seja o diferencial mor entre modernistas e contemporâneos, donde vem a dificuldade de distingui-los, já que a distinção se dá pelo reconhecimento da utilização dos mesmos procedimentos literários que os aproximam e os afastam. Para falar mais uma vez com Antonio Candido, aqueles procedimentos que num primeiro momento compunham uma arte de segregação – renovando e ampliando o código literário –, noutro momento passam a ser arte de agregação – integrando e reproduzindo o código (Candido 2000: 21).

E já que é difícil distinguir com precisão o que difere um grupo de poetas de outro, também é oportuno considerar que aquilo que houver de diferença entre um e outro passa pelo reconhecimento de traços comuns. Diante do exposto, a distinção entre modernos e contemporâneos se dará através de um uso singular da linguagem que exerce função específica no código, de acordo com cada interferência. É, pois, no excesso de referências características à expressão moderna que buscaremos o traço de exceção da voz contemporânea, não pelo que aí há de distintivo em si, mas pelo que aponta para a expressividade de um novo tempo. Para tanto, a título de ilustração, nos valeremos de três poetas professores: Amador Ribeiro Neto, Marcos Antonio Siscar e Vera Lúcia de Oliveira. Poetas cujo local de nascimento se deu no estado de São Paulo, embora sua atuação docente se dê em lugares diferentes – um na Paraíba, outra na Itália e outro em seu estado natal. Poetas cuja condição de gênero também é diversa – um é homossexual, outro é heterossexual e outra é mulher –, mas que tem em comum o fato de serem professores e de serem reconhecidos como poetas contemporâneos, com graus diferentes de penetração no público e com filiações estéticas também diversas.

Começo, então, pela apreciação da obra de Amador Ribeiro Neto que, se não for o menos conhecido, é certamente o menos publicado, com dois livros, *Barrocidade* e *Imagens & poemas*. Este poeta é também um pesquisador da linguagem litero-musical, de linhagem semiótica, e possui uma produção poética fortemente influenciada pelo Concretismo. Logo se

vê que se trata de alguém cuja entrada na poesia se dá por uma via racional, seja pelos postulados que aciona, seja pela orientação da linguagem poética a que se filia. O diferencial de Amador Ribeiro Neto em relação a outros poetas que partilham dos seus princípios é que, no seu caso, a aposta na racionalidade não contradiz e nem se opõe à expressão mais individualizada, na qual reconhecemos traços peculiares do seu sujeito. Melhor dizendo, sua aposta numa modalidade de poesia que demanda raciocínio não exclui a sensibilidade mais refinada e lhe confere um estatuto simbólico tão alto que parece comum a todos, apesar de ser assim tão somente porque atingiu um denso grau de humanidade, no qual reconhecemos sua experiência, que nos é transmitida de maneira tão espontânea que beira a banalidade. Ainda assim, o autor sedimenta o entendimento da poesia através de uma expressão particular. Por isso, ele é capaz de produzir em versos uma experiência tão singular que se irmana à experiência vivida por outros e, é justamente aí, quando já não sabemos distinguir o sujeito lírico do sujeito leitor, que sua poesia se revela mais densa e, particularmente, porque nos afeta quando já não está no plano da consciência. Não deixa de ser curioso que assim seja sua poesia, apesar de utilizar princípios e mecanismos formais que não só se pretendem universalistas, como também alvejam a comunicação em larga escala, a considerar os procedimentos poéticos de que se vale, que apelam para a visualidade e que, portanto, são dirigidos ao seu leitor por uma via mais racional.

Daí a surpresa que ele nos causa em um poema como “Caconde”, cuja ligação com o Concretismo não percebemos de imediato, se estivermos com uma lupa muito estreita. No entanto, se ampliarmos o olhar, vamos percebendo outras ligações laterais, nas quais entra o perfil do sujeito com sua verve antirretórica – porque crua e dura – e antirromântica – porque não prevê outro lugar fora do código e o código só poderá ser compreendido quando for decifrado. Aliás, aqui estamos diante de uma operação absolutamente lógica: já que o texto nunca será apreendido nos devidos termos, aquele sujeito sobra como parte de uma experiência perdida que não pode ser partilhada. Neste sentido, não há nada interior ou exterior ao texto que venha dar a dimensão dos seus esforços e muito menos dos seus fracassos e, por isso, sua consciência se torna ainda mais aguda e se revela numa opção expressiva

desamparada. Curiosamente, é na tomada de consciência de seu sem-sentido e de sua inutilidade, que sua poesia se revela capaz de constituir uma voz própria, com elementos capazes de indicar o que é preciso revigorar no que queiramos como tradição, conforme se vê publicado no *Images & poemas* de 2008, mas sem página específica, tal como o poema de Amador Ribeiro Neto se segue:

caconde

caconde não rima com onde

não rima com bonde não rima com conde

não rima com esconde não rima com porra nenhuma

caconde é lá

atrás muito além daquela serra que ainda azula no horizonte

lá

judas perdeu onde

prefeito não instalou bonde

nunca viveu um conde

só

saudade

per

turba

Assim como a ausência das maiúsculas, a disposição gráfica do título do poema no livro pode adquirir valor significativo, não reproduzível aqui e que, portanto, não será explorado. Mas se percebermos que o título é o nome de uma cidade, talvez possamos dimensionar de outro modo a palavra que traz consigo dois outros vocábulos: caco e onde. Se fosse, pois, a aglutinação de duas palavras, talvez o significante apontasse para outro referente. Sendo o que

é, a hipótese de desmembrar a palavra soa, além de lúdica, como algo que diz e contradiz o que a cidade é. Diz na medida em que aponta para a cidade geograficamente situada e contradiz na medida em que podemos brincar com o “cá” do “onde” ou o “caco” do “onde”. O jogo de palavras de sabor infantil acaba por dizer noutra nível o que a cidade pode vir a ser: um pedaço de lugar perdido nos longes ou o lugar pequeno que se faz próximo, tão próximo a ponto de desaparecer.

Também é curioso que o enunciado do poema comunique algo dessa natureza, quando pensamos na cadeia semântica do que não rima com Caconde, a saber, “onde”, “bonde”, “conde”, “esconde” e “porra nenhuma”. Por outra, aquilo que não rima com Caconde é o que vem a caracterizar a cidade, que passa a ser um pro(to)nome relativo de lugar indiscriminado e indefinido, sem meio de transporte, sem nobreza, sem esconderijo ou abrigo, sem porra nenhuma. E aqui chegamos, com um tanto de incômodo, à constatação de que a cidade foi nomeada pelo que ela não é, através de uma rima que não se consuma devidamente, já que é fruto de uma negação ostensiva. É como se houvesse um paralelismo entre o que a cidade não é e o que a rima não realiza, supondo-se, por extensão, que também aqui a rima não soluciona, mas de revés aguça e radicaliza o problema linguístico.

Todo verso em que não há rima parece que vai especificar afirmativamente a cidade e o que acontece é o contrário: “a serra que azula o horizonte” e “Judas perdeu onde” dissolvem o “lá” que simula referir-se a Caconde. O dístico “prefeito não instalou bonde/ nunca viveu um conde” traz os versos mais cursivos e transparentes do poema e são também os versos que apontam para algo exterior: a situação social de uma cidade que tem prefeito, mas não tem bonde e tem uma história sem conde. O título do governante da cidade é tão incompatível com a sua governança quanto a história de Caconde parece incompatível com a história oficial, embora a Wikipedia refira que foi rota do ouro. Não estranha que a última palavra do poema seja “perturba”, que se fragmenta tal como Caconde, invariavelmente, adquirindo um som inaudito que ecoa como um barulho que incomoda e insinua uma via de expressão **per turba**, pela barbárie ou pelo burburinho que evoca. E aqui talvez tenhamos chegado ao que há de mais particular no poema: sua capacidade de produzir uma experiência incomum a partir do que

parecia ser um nada e fazer do nada que Caconde parecia ser uma experiência comum, que fica reverberando na cabeça do leitor, como a cidade natal na cabeça do poeta. Na medida em que o poema atualiza e desdobra as reivindicações modernistas incrustadas no ideário dos poetas de campos e espaços, apresenta uma nova possibilidade de exploração da poesia de língua portuguesa, porquanto não ignora a tradição em que está inserido e nem se confina a ela passivamente. Antes testa os limites da sua modalidade discursiva, impregnando-lhe com sua subjetividade um tanto carcomida e deteriorada como é a de todo sujeito que se quis moderno e não sabe o que sobrou do projeto de modernização assumido nalgum momento.

Dos muitos poetas em circulação, Marcos Siscar é decerto um daqueles que mais corajosamente se dispôs a enfrentar os problemas teóricos que afligem o seu tempo. Ou seja, a ele interessa toda a mentalidade que circunda a poesia, como se houvesse um meio de redimi-la de todo equívoco, de todo excesso, de tudo que é vão. Engana-se, todavia, quem imagina o poeta Marcos Siscar perto de uma poesia pura, embora não seja exatamente suja a sua poesia. A aproximação da tradição francesa serve mais para contaminá-la de vida brasileira do que para reproduzi-la pacificamente entre nós, porque outro é o Baudelaire que ele nos constrói – sem coração revolucionário (Siscar 2010).

A despeito de se ancorar na linhagem francesa, sua poesia tem percorrido caminhos não previsíveis de todo, com uma desenvoltura cuja aferição demanda exame mais detalhado, porque ele é minimalista a seu modo e expande o sentido da elaboração poética singularmente. Então, não vou me deter a tudo o que ele tem produzido nem vou levantar hipóteses sobre até onde sua poesia tem chegado. Ao invés, vou tentar flagrar um momento que sintetiza algo do que, a meu ver, é paradigmático de sua expressão e de seus contemporâneos, ainda que apreciando rapidamente um poema já velho, posto que escrito e publicado há mais de dez anos (Siscar 2003: 38).

A vingança do poeta

CENA ÚNICA

confuso entre moscas e galhos

de fenomenologia cansado
estar ou não estar: eis o poeta
com uma goiaba na mão

primeiro rústico (o poeta)

não sou eu nela não me representa não
me revela
agora é que eu sou ela
eu dentro dela vou vivendo sob a pele
enferrujada e amarela

segundo rústico (o verme)

sou da goiaba o bicho metódico
sou sua boa sintaxe sua moral sua bênção
meus buracos o guiam e protegem
ora a vida é uma goiaba bichada
basta seguir os rumos da perfuração

(ri)

primeiro rústico (engole a goiaba)

A Sebastião Uchoa Leite

Sendo o poema a dramatização de um problema que se dá numa cena só, é preciso assinalar a evidência de que há quatro parênteses, dois para designar os personagens e dois outros que funcionam como rubrica propriamente. Pela homologia de sentido que se estabelece devido à ocupação do mesmo espaço pelos personagens e pela sua ação, podemos concluir que as personagens são aquilo que elas fazem: o verme é o que ri e o poeta é quem engole a goiaba. De igual modo, constrói-se uma homologia entre o poeta e o verme, já que

ocupam também o mesmo espaço (entre parênteses). Assim colocado o problema, dá-se a entender que o conflito é mediado pela condição de o poeta hesitar entre ser ou não ser verme, ou ainda, ser esta a sua condição: a de ficar especulando se é ou não um verme. Mas se considerarmos que há um sujeito que ri e outro que engole a goiaba, convém perguntar qual o laço que une quem faz uma e outra ação, se não forem a mesma entidade, conforme a hipótese sugerida. Engolida a goiaba, onde estava o verme, também aí acontece a fusão entre um sujeito e outro. Neste momento, o verme – que havia rido – passa a fazer parte do intrigado e reflexivo poeta, que numa única ação – engolindo a goiaba – funde-se com o verme. Ou seja, ao assumir o espaço do verme (a goiaba), o poeta se apropria e se confunde com ele. Apropriar-se do espaço do outro implica, pois, assumir, reproduzir e se identificar com ele. Cumpre, então, que se pergunte qual o espaço do poeta, a considerar que seu eu se identifica com tudo e todos, nem sempre através da assimilação da goiaba como um tanto grotescamente acontece no poema.

A dedicatória a Sebastião Uchoa Leite escancara o conflito que oscila entre fazer e pensar a poesia, sob um olhar sardônico, de modo semelhante ao que também está colocado na obra de Baudelaire. Então, o poema dialoga com a tradição poética brasileira imediatamente anterior, mas também com a tradição que consagra a modernidade no Ocidente como um todo em alto grau. Aqui teríamos um poema que ilustra um problema comum a todos poetas, que têm pensado a poesia e que a consideram como algo digno de apreço, o que significa pensar na sua função e na sua utilidade, donde a proximidade entre o poeta e o verme, já que ambos estão condenados a estragar seu próprio alimento e o seu espaço de vivência, a partir dos quais se confundem: o verme deteriora a fruta que o alimenta, assim como o poeta a linguagem de que se utiliza, tornando-a inútil, sem fim pragmático. Sendo um parasita, o verme só existe na goiaba que estraga, assim como o poeta só existe no verso que escreve, produzindo linguagem concentrada e atuando, ao menos, em duas atividades, já que o exercício da poesia não se basta e nem é suficiente, sequer para a sobrevivência do poeta.

Viver entre o que pretende ser e o que escreve no espaço da página é a condição básica a que todo poeta tem que se submeter, seja ele progresso ou futuro, moderno ou

contemporâneo, formalista ou conteudista. Como a produção poética de Marcos Siscar caminha com passos seguros nas suas publicações posteriores ao livro que enfeixa o poema, é preciso assinalar que este aí está longe de ser o melhor de sua lavra, mas sintetiza um problema que se estende por toda a sua produção seja poética, teórica ou crítica. Mais: não é só na sua produção que o problema aí apresentado em chave poética se escancara, mas em toda a produção lírica moderna e contemporânea.

Aqui temos apenas uma amostragem de como ele foi capaz de formalizar o problema em versos, de uma maneira consequente e apreciável, porquanto dialoga autonomamente com a tradição e porque inscreve sua condição poética no fluxo de seu próprio discurso, sem se socorrer a um âmbito exterior que viesse lhe conferir legitimidade. Se a produção lírica moderna e contemporânea tem sido pautada com veemência pela reflexão acerca de seu próprio objeto e sua correspondente função – o que demanda um discurso autocentrado –, neste poema encontramos um desempenho linguístico que justapõe a performance verbal e a reflexão sobre seu uso, sem eximir os sujeitos envolvidos e sem abstrair o problema, como se ele pudesse ser colocado fora da linguagem que encerra a poesia. Por incrível que pareça, a poesia aí expressa se revela em versos contíguos à prosa, através de personagens abstratos com leve toque expressionista, esbugalhando o dilaceramento em que a linguagem poética se vê envolvida e em meio ao qual ela se constitui.

Poeta de uma compleição similar é Vera Lúcia de Oliveira, seja pela limitação dos versos livres com o poema em prosa, seja pela autenticidade de sua dicção que se destaca de tudo, sem se afastar e sem se submeter obedientemente à tradição ocidental. A condição bilíngue é um traço que chama a atenção de início na sua produção, já que poucos são os poetas brasileiros contemporâneos que escreveram noutras línguas e, menos ainda, encontraram no exílio a condição propícia para sua expressão, o que parece acontecer com a autora. Digo isso porque, apesar de já ter sido premiada em italiano e em português, ela parece dar uma importância peculiar à sua poesia em língua portuguesa, como se fosse uma necessidade sua ou tivesse alguma coisa que só pudesse ser dita em português, para o público brasileiro. Por uma razão ou por outra, nosso idioma se coloca para ela como uma espécie de porão, aonde ela vai

buscar coisas fora de uso que, contraditoriamente, adquiram utilidade na sua expressão, quando ela acerta em cheio na poesia.

Observando seus poemas, teríamos tudo para dizer que se trata de um lugar-comum do que venha a ser poesia e, sem fugir disso, aí reside a sua força, porque faz com que sua dicção seja, de fato, poética, sem buscar um parâmetro fora de si mesma, restando somente o que sua palavra põe. Assim, ela nos consola com uma palavra nova, como se esperássemos da poesia algo que nos tirasse do cotidiano. Ela nos socorre da desolação da linguagem, como se estivéssemos todos a esperar por uma nova função para a poesia. Com isso, ela se martiriza por cada um de nós, na medida em que nos oferece sua palavra, que se solda ao que os seus olhos conseguem ver, irradiando novas possibilidades de expressão que é fruto de uma dura ascese, por assim dizer, de um quase sacrifício mergulhado no vazio de que se compõe seu ato antes de cristalizar em linguagem. E são sempre palavras doridas as que saltam dos seus versos para a nossa mente. Palavras que ficam ecoando na nossa memória e na nossa imaginação.

Quem tiver a oportunidade de ouvir a voz da autora, recitando os seus versos, vai perceber que algo no mundo está prestes a se romper, a se partir, a se quebrar... E o mais incrível é que tudo continua como dantes. Esta é a grande aberração, este é o grande escândalo que Vera Lúcia de Oliveira nos dá a ver com seus olhos e todos os demais sentidos, cumprindo sua função de poeta, sacrificando-se por uma coletividade que, por ora, encarnamos.

A vida mesmo cura

a vida mesmo cura
o mais obstinado amor
se esfalfa
vira caco
fratura

a mãe ficou chorando seus dois
mortos
tocando

touceira no quintal
pé ruim de mato farto
até que a enxada
e as mãos com a enxada
no longe abrandaram-se

mãe com dois relógios comidos
dois corpos quebrados
e a frágil roendo assim a memória
do mais duro desejo
do mais duro desejo de lembrar

com dentro bicho nu de laceração
retocando o luto
retomando o pó das horas
mãe na escravidão
lava olho de morto
sopra caco de vela
encera a perna
a perna (Oliveira 2004: 15)

Este poema transfigura um aforismo numa situação narrativa, subtraída da memória da personagem central do poema, como se fosse um monólogo interior. Tal constatação é válida porque, embora pareça uma composição muito comum, o poema opera em níveis incongruentes, a princípio, que lhe conferem uma formalização singular, sendo simultaneamente sintética e analítica. Sintética, porque reúne elementos aparentemente díspares como são os versos livres e curtos, a memória, o aforismo, a narrativa individual e a consumação de um problema que ecoa numa parte do corpo solta, ilustrada pelo significante “perna”. Analítica, porque vai se construindo gradativamente na exploração de um evento, que é forjado em palavras que se repetem e lhe dão substância.

Tendo sido publicado no livro *A chuva nos ruídos* (2004), o poema faz parte de uma coletânea cujo prefácio foi assinado por Carlos Nejar, assim como o volume *No coração da boca*

(2006) tem o prefácio de Ledo Ivo – dois membros da Academia Brasileira de Letras. Há aí, portanto, um universo em expansão que demanda apreciação crítica também no âmbito da universidade brasileira, uma vez que seu volume *Entre as junturas dos ossos* (2006) foi premiado pelo governo brasileiro e figura na coleção “Literatura para todos”, que é distribuída nas nossas escolas. O título deste livro é bem sugestivo, na medida em que o líquido sinovial – que fica entre os ossos –, tem a função de movimentar as articulações, permitindo o seu movimento suave e indolor. Mas, aproveitando a metáfora, não creio que seja esta a única substância que anima a poesia de Vera Lúcia de Oliveira, já que o líquido cefalorraquidiano – ou simplesmente líquor –, que é o líquido que liga o cérebro à medula, também parece comparecer à sua poesia. Na sua poesia há, portanto, algo que agiliza os nossos movimentos, conferindo-lhes naturalidade, mas há também algo que nos faz pensar e que robustece nossas estruturas, quer nos apresentemos como indivíduos singulares ou como leitores de poesia integrados a uma tradição.

Sendo muito diferentes entre si, com alguns pontos de ligação, os três poetas radicados em cidades distintas, apesar de oriundos do interior do estado de São Paulo, podem se oferecer como um painel do que temos como poesia atual. E o propósito deste painel era o de assinalar alguns caminhos possíveis, posto que já trilhados por alguns de nossos poetas, sem ter a ilusão de que algo efetivamente novo haverá de surgir pela negação ou pela indiferença a uma tradição poética que se faz brasileira e que, obviamente, se comunica com outras tradições. Ao invés, o que aqui se intentou foi dar uma dimensão de que o emaranhado que se nos apresenta como realidade poética brasileira é algo sobre o qual podemos nos manifestar, ainda que seja sob o plano da inferência, para que também não tenhamos a ilusão de que a novidade pudesse se instaurar artificialmente e desvinculada das circunstâncias que a motivam. Em vez disso, o que houver de positivo ou de negativo a afirmar sobre a nossa produção recente haverá de ser dito sobre o que aí está e não há outro lugar que não o nosso e nem outro tempo que não o nosso para qualquer pronunciamento a respeito.

Bibliografia

Benjamin, Walter (2009), *Passagens*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Candido, Antonio, (2000), *Literatura e sociedade*, São Paulo, T.A. Queiroz.-- (2002, *Textos de intervenção*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34.

Oliveira, Vera Lúcia de (2004), *A chuva nos ruídos*, São Paulo, Escrituras Editora.

Ribeiro Neto, Amador/Coura, Roberto (2008), *Imagens e poemas*, João Pessoa, Editora Universitária/UFPB.

Sarlo, Beatriz (1997), *Paisagens imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Siscar, Marcos (2003), *Metade da arte*, São Paulo, Cosac e Naif.

-- (2010), "Imposturas de Charles Baudelaire: paixão, poesia e cultura nos *Journaux intimes*", in Pires, Antonio Donizeti/Fernandes, Maria Lúcia Outeiro, *Matéria de poesia: crítica e criação*, Araraquara, FCL – UNESP Laboratório Editorial, São Paulo, Cultura Acadêmica.

NOTA

¹ A expansão difusa mas ampla de certas modas teóricas em nobres alas da Academia argentina. [...] A *moda Benjamin*, que se impôs nos anos 80, faz parte desse fenômeno. A leitura de Benjamin [...] produziu uma espécie de erosão teórica que carcome a originalidade benjaminiana até os limites da completa banalização. [...] Benjamin está encharcado de um xarope puramente léxico: é citado, como se a citação garantisse, e às vezes garantia a Benjamin depois de muito trabalho compositivo e histórico, a produção de um sentido novo sobre diferentes cenários (Sarlo 1997: 97-99).

Poesia crepúsculo da cultura: a poesia antiespetacular de Roberto Piva

Bruno Darcoleta Malavolta

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo: O presente artigo se propõe a investigar as relações entre literatura e sociedade, pautando-se tanto na Teoria Crítica, em especial a teoria do espetáculo de Guy Debord, quanto nas teorias e críticas da poesia moderna e contemporânea. Debruçados sobre uma das vozes de maior relevo da literatura brasileira contemporânea, a obra lírica de Roberto Piva, pretendemos investigar o modo como esta lírica tecerá relações com o seu tempo de forma a criar um embate entre seu próprio gênero, o gênero lírico, e o discurso retórico-espetacular que o circunda. Na imbricação entre estes dois discursos opostos, pretendemos investigar o modo particular como o texto lírico incorrerá naquela historiografia inconsciente adorniana, de forma a dar uma nova narrativa, marginal, aos acontecimentos que de que é contemporâneo. Especialmente, intentamos observar o modo como a poesia de Piva prescinde de um modo retórico persuasivo para encontrar seu lugar em uma marginalidade declarada, em que a experiência – ou a vida, para usar um termo tanto de Debord quanto de Piva – passa a ser ponto nodal do fazer poético, e se encontra com outro conceito benjaminiano: o do artista como catador de sucatas, na busca, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, do narrador verdadeiro.

Palavras-chave: Poesia e sociedade, Modernidade lírica, Contemporaneidade lírica, Poesia Marginal, Teoria crítica

Abstract: This research aims to investigate the relationship between literature and society, guided by Critical Theory, especially the spectacle of the theory of Guy Debord, and the theories and critics of modern and contemporary poetry. Overhanging one of the most prominent voices of contemporary Brazilian literature, the lyrical work of Roberto Piva we aim to investigate how this lyric will establish relationships with their time so as to create a clash between the lyrical genre, and the spectacular rhetoric of its time. Regarding the clash between these opposite discourses, we intend to investigate the particular way the lyrical text might incur in Theodore

Adorno's unconscious historiography so as to give a new marginal narrative of contemporary events. It especially aims to observe how the poetry of Piva dispenses a persuasive rhetorical to find its place in a declared marginality, in that experience - or life, to use a term from both Debord and Piva - becomes a nodal point of poetry, and meets another Benjamin's concept: the artist as a scrap collector in the search, as stated by Jeanne Marie Gagnebin, of the true narrator.

Keywords: Poetry and society, Modern lyric, Contemporary lyric, Marginal Poetry, Critical Theory

Introdução

Se é certo que o fazer artístico contemporâneo configura-se, na arguta definição que lhe dá Giorgio Agamben (2010), como a possibilidade de enxergar as *trevas* do presente, quando estas se encontram ofuscadas por luzes – definição que, na intenção do autor, é inerente ao fazer artístico “contemporâneo” em qualquer tempo, ou seja, uma definição do *hoje* que se universaliza –, é igualmente certo que o nosso *hoje* já configura um período suficientemente longo para que possamos fragmentá-lo em uma análise minuciosa de alguns de seus lances. Não se pode, pois, ignorar que o estado de coisas que gerou aquilo que se chama o *pós-moderno* ou o *contemporâneo*, exaustivamente teorizado em seu aspecto social e estético pela Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt, não se alterou substancialmente desde sua gênese: ainda não se pode refutar facilmente a tese que nos legou Theodor Adorno, em sua *Dialética negativa* (2009), de 1966, de que, a partir do Holocausto, toda e qualquer possibilidade de *ontologia* ou *fenomenologia* se esgota em uma “crítica da razão” que se subverteu em “pré-crítica”, uma vez que, na cauda deste acontecimento histórico atroz e das guerras e ideologias fascistas que o circundam, foi-nos vedada qualquer possibilidade de *idealismo*: os *entes* (as coisas) teriam se impostado sobre o *ser*, impossibilitando a reorganização simbólica e fenomenológica deste último, como propunha Heidegger. Restaram, por fim, *as coisas* sob as quais o *ser* já não pode reclamar seu *humanismo*. Um pós-humanismo, por assim dizer. Se historicamente caminhamos, destes fatos históricos até o *hoje*, caminhamos, é certo, ainda pisando perigosamente estas mesmas ideologias redivivas, que dão continuidade ao projeto imperialista ocidental, calcado

em um liberalismo que, por não conhecer limites, flerta sinuosamente com os mesmos ideais fascistoides de homogeneização da cultura que possibilitaram a leitura adorniana de *seu* – e ainda *nosso* – *contemporâneo*.

É certo que o fazer poético sentiu fortemente esta guinada cada vez mais obtusa em direção a uma cultura homogênea, tornando a arte da poesia cada vez mais difícil ou improvável. Que o flagre a fala de Adorno que se tornou lapidar: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998: 26).

Entretanto, uma vez que os filósofos e críticos não possuem o poder de ditar, embora o tenham de alterar e refratar, os rumos da arte e da história da arte, continuamos a escrever poemas, mas não sem sentir o esgotamento lírico cercear as musas desta arte. Assim, Celia Pedrosa, em seu texto “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”, ao dissertar sobre alguns dos aspectos que cercaram o último movimento “organizado” da poesia brasileira, a Poesia Marginal dos anos 70, flagra a dispersão da voz lírica, antes marcada pela individualidade, e que irá, então, perder-se em meio à diluição da “importância da autoria individualmente considerada” (Pedrosa 2008: 45), e cita Paulo Leminski: “Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas” (Leminski *apud* Pedrosa 2008: 45). Pedrosa defende um deslocamento dos *grandes cânones* em direção a uma *pluralidade e mediania* na produção artística do meio do século XX até o *hoje*. Diz-nos, em seu ensaio, que este rumo é tomado de forma “incontornável”, e expõe seu argumento perpassando-o por uma análise panorâmica desta “última geração” em nossa poesia, apoiando-se em alguns de seus principais críticos e seus principais autores: Leminski, Ana Cristina Cesar e Cacaso; sua tese é sumariamente exposta quando a teórica nos diz que:

Com certeza, esse deslocamento tão rápido, que potencializa o valor de crise de nossa contemporaneidade, é mais um efeito do convívio cada vez maior com espaços e formas da mediania pluralizada e com a evidência do caráter cada vez mais intenso e, por isso, arbitrário de estratégias de canonização ou celebração. Não é por acaso que também nossa reflexão, tentando avaliar esse processo,

acabou por se direcionar para *leituras* de poetas pós-70, e não para suas “obras” tomadas em si mesmas, numa autonomia e diferença idealmente consideradas. No ensaio de Flora, a própria comparação de três poetas bem diversos, associada à haliografia identitária que discute, evidencia a produtividade de uma leitura que vai fornecer não parâmetros de excepcionalidade, nem formas identitárias diferenciadas, mas questões em comum. (Pedrosa 2008: 47)

Um pouco na contramão desta constatação, inegável embora, de que nos fala Pedrosa, queremos nos debruçar sobre a ideia da *mediania* sob um outro prisma exegético: a partir de reflexões tecidas a respeito do que foi o “contemporâneo” relativo à Poesia Marginal engendradas pela Teoria Crítica, sobretudo aquela produzida por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, de 1967 – uma vez que ambas, teoria e poesia, são, por sua vez, coevas. Da mesma forma, pretendemos discorrer nossa análise a partir da exegese de um poeta que não fora contemplado no *corpus* deste ensaio de Pedrosa: Roberto Piva, possivelmente o mais marginal autor da Poesia Marginal, no encalço de encontrar não a sua inserção no mar de vozes de sua geração – ou seja, a *mediania* – mas a absoluta individualidade de sua lírica, e a sua sustentação como voz genuinamente marginal: aquela que escapa a classificações e condicionamentos *a priori* e busca em uma singularidade *sui generis* sua materialização estética. Buscamos, assim, traçar uma exegese que se propõe a confrontar esta *mediania* não no intuito de negá-la, mas, sim, de escavar as motivações sociais e estéticas que suscitaram sua existência e, por outro lado, refletir o modo como a poesia singular de Roberto Piva parece dela se esquivar, pautando-nos na leitura de um de seus poemas de sua obra *Estranhos sinais de saturno*, de 2008.

1. Poesia no crepúsculo da cultura

Para não partirmos diretamente e de forma leviana à análise de nosso *corpus*, achamos de relevância resgatar alguns de nossos pressupostos teóricos, a partir de uma expressão de Adorno a respeito da permeabilidade, ou indiscernibilidade, entre lírica e sociedade. Adorno, em sua *Teoria estética* (2006), chamará de *historiografia inconsciente* o fenômeno pelo qual *atos sociais* inscrevem-se em *atos estéticos*. A relação entre poema e sociedade, longe de

ameaçar a imanência do fenômeno poético, antes a reforça: são dos *atos estéticos*, segundo Adorno, que deverão ser lidos e recolhidos pelo crítico os *atos sociais*; não o contrário. Pois, ainda, segundo o filósofo:

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. [...] Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação. (Adorno 1983: 193-194)

“Só alguém desprovido pelas musas”, diz-nos, ironicamente, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, poderia debruçar-se sobre a intenção de unir ambos os temas (Adorno 2003: 193). Adorno nos demonstra, entretanto, que é impossível separá-los: “[...] a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (*idem*: 198), e é, portanto, nela que se engendram os segredos do mecanismo poético: sua fala, na verdade, encontra-se com a de Jakobson, pois, se “qualquer elemento verbal converte-se numa figura do discurso poético” (2007: 161), como bem afirma este linguista da literatura, os elementos sociais estarão, naturalmente, embrenhados na microcoesão textual do poema, bem como em sua coesão global.

E a poesia de Roberto Piva, mais que qualquer outra de sua geração, é exemplar deste processo. Inserido já naquele período que Augusto de Campos nomeará “pós-tudo”, Piva faceu questões que as Vanguardas, a Modernidade, o Modernismo tardio e o Concretismo quiseram, de alguma forma, resolvidas: mas nada fora resolvido, de fato. Como nos alerta Marcos Siscar, “não há fim do verso porque não há além do verso” (2010: 114), lembrando-nos, ainda, que o verso significa já, em sua acepção latina, *retorno*. Piva, ao voltar ao verso (na contramão do Concretismo) e escolhê-lo como plataforma de sua voz, promove sobre ele um curto-circuito, uma vez que, em seu ousado (para não dizer vanguardista) projeto estético, Piva *embaralha as grandezas da vida e poesia*, como acintosamente lhe indaga Fabio Weintraub, em entrevista

para a Revista Cult: “Você vive afirmando que não acredita em poeta experimental sem vida experimental, que faz os poemas com ‘o que sobra da orgia’ propondo uma identificação entre sujeito poético e sujeito empírico” (Weintraub *apud* Piva 2000: online).

Tal confusão entre sujeito lírico e empírico já bastaria para dar tons de vanguarda tardia à poesia de Piva. Mas esse rasgo de vanguarda lhe legaria antes uma coloração pastel e amaneirada que caracteres efetivamente marginais e, acima de tudo, contemporâneos, resultando em uma leitura antes traidora que justa de seu complexo projeto estético: por marginal, entendemos que tal poesia quer dar a seu tempo uma resposta pós-vanguardista, ou “pós-tudo”, e se nela vemos afinidades com a Vanguarda, é mister que tenhamos a seguinte cautela: se as Vanguardas quiseram dinamitar a história, a poesia de Piva parece fazer o caminho inverso: o de resgatar a *literatura possível* e, sob nosso prisma exegético, um *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível*, em um mundo tomado pela retórica onipresente da publicidade e da economia como publicidade, em todas as esferas sociais: uma *ultra-retórica onipresente* que abrange todas as relações humanas, a que Guy Debord nomeou *sociedade do espetáculo*. O projeto espetacular consiste em converter e subjugar em *retórica especulativa* tanto o substrato *humano* quanto o *estético*, não apenas na esfera das obras de arte, mas também na esfera da práxis social. Em uma contrapartida antiespetacular, Piva resgata esta “sobra da orgia”, ou seja, *sobra de vida e estética*, para o domínio da atividade lírica e, ato contínuo, para o domínio limítrofe de uma *reelaboração simbólica através da linguagem* destas grandezas que a *retórica espetacular* toma, por atacado, para si. Por vezes, tal reorganização simbólica, no seio do poema, nos a/parecerá rasgada de uma fragmentação *in extremis*, beirando o *caos absoluto*; e este é outro ponto fulcral da exegese que pretendemos empreender sobre a obra de Piva.

O simples ato do *brotar do poema*, ou sua teimosia em continuar existindo marginalmente, não basta para que validemos que a *lírica* ou *possibilidade do fazer lírico* continuem a existir, em um mundo dominado por tal *retórica ostensiva*, que vai refletir-se esteticamente em um esgotamento de meios expressivos – uma *mediania*, pois – filha de uma homogeneização cada vez mais asfíxiante da cultura (e Debord preferiria falar, em verdade, em

morte da cultura). Nesse mesmo sentido, é interessante lembrar que Benjamin deflagrou a morte do *narrador*, em seu texto “Crise na narrativa”, de 1936, prevendo que as contingências sociais de sua época haviam assaltado da linguagem humana uma de suas características mais imanescentes, a *narratividade*. Relativamente à questão da continuidade do fazer lírico, novamente nos valemos de Jakobson e Adorno: é no extrato linguístico do poema que o poeta deve *ombrear a retórica onipresente de seu tempo*, ou seja, a *ultra-retórica espetacular*, no enalço de confrontar sua índole fascista, apoiada na *morte e homogeneização da cultura*, e em sua “manutenção como objeto morto”, como bem nos esclarece Guy Debord, em sua arguta e sucinta “Tese 184”: “O fim da história da cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de sua superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular” (Debord 2011: 121).

Ou seja: a retórica onipresente do espetáculo possui como objetivo maior, ou único objetivo, a manutenção de si mesma como hegemônica, na ordem mundial que ela própria instituiu e que, reciprocamente, a constitui. Seu objetivo é a manutenção de sua hegemonia sobre todas as relações sociais. Tal esforço pela continuidade ininterrupta de seu próprio discurso pode ser facilmente verificado em quase todos os veículos midiáticos modernos e contemporâneos. Como argumenta Debord, “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório” (*idem*: 20), que apenas diz ininterruptamente “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (*idem*: 16-17). Se Benjamin acreditava que Baudelaire era um lírico no auge do capitalismo (tese que dá título a seu famoso volume sobre o poeta), é evidente que Piva é um lírico no crepúsculo do capitalismo, ou seja: o período da manutenção do capitalismo como crise ininterrupta e estado de terror constante – crise esta que Marcos Siscar verá, em sua obra *Poesia e crise*, como grande *moto* e *mote* da lírica moderna e contemporânea. Porém, o crepúsculo do capitalismo, que já tomou todo o céu do século XX e adentra o século XXI, parece-nos interminável – uma noite interminável. O objetivo da retórica espetacular, ao congelar a cultura e *contemplá-la como objeto morto*, não é senão a de ditar uma *nova* e *pseudocultura*, na qual a vida, antes tocada pelo tempo mítico e cíclico, foi substituída pela *pseudomito* e o “*tempo pseudocíclico*” (Debord 2011), que

impossibilitam ao homem a tomada da vida “pelos chifres”. Em outras palavras, o homem perdeu sua autonomia trágica frente à existência, como ainda eram possíveis nas obras de Sófocles ou Shakespeare. O reino da linguagem, agora, pertence a Kafka, a Camus, e a estes que observaram, novamente retomando Adorno, a impossibilidade da reorganização do homem através dessa atividade humana saqueada – a linguagem. Estamos, metaforicamente, presos em uma trama kafkiana, e bem sabemos como Kafka soube “dissertar”, com precisão reveladora do *vate*, sobre uma vida que se perde em meio a paredes e papéis, grades e, em *A metamorfose*, a prisão do próprio corpo que já não nos pertence. É por isso que sua arte, por ter sua existência sempre em xeque frente à polícia de pensamento das instituições oficiais, escorrega quase sempre para o plano do *absurdo*. Sua própria existência, em si, configura-se, já, como absurdo, por subverter completamente a ordem instituída para resgatar um último rasgo de *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível* em um mundo dominado pela retórica espetacular e homogênea – que não permite réplica ou discurso fora-de-si e, portanto, suprime o indivíduo, ou o fagocita nessa *mediania*, que sem dúvida extrapola os limites estritos do texto e busca a absorção de toda a atividade humana dominada pela linguagem.

Nesse sentido, fazemos uma releitura da ideia de *mediania* aventada por Pedrosa, não no sentido de invalidar sua inegável verificação, mas, sim, no de propor uma *outra exegese* a este fenômeno contemporâneo. Tal *mediania*, antes de um fenômeno puramente estético, é *filha dessa homogeneização retórica*, que investe incessantemente contra a linguagem e a sua realização mais livre e plena: a lírica. A observância de tal *mediania* decorre muito mais de que a lírica sucumbiu, de fato, aos calabouços do fim da cultura do que de sua capacidade de sublimar tais calabouços através do domínio do fazer poético. Assim, investimos na leitura crítica de Roberto Piva em busca (se nele há) de uma *verdadeira fuga lírica* deste emaranhado de grades espetaculares que impossibilitariam, na leitura de Debord, a ocorrência do fazer artístico. E tal leitura não deixaria de confluir com a visão estabelecida pela crítica a respeito de Piva, de que seria este o mais efetivamente marginal entre os autores de seu tempo, ou seja: uma voz que se afirma em singularidade absoluta, e que, portanto, consegue infiltrar-se como lírica e retórica não-persuasiva em um mundo sitiado pela retórica persuasiva e ostensiva do espetáculo.

Se tal *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível* nasce do crepúsculo absoluto da esfera da cultura, é necessário que nos debrucemos com mais vagar sobre esta tese debordiana, no momento-chave em que foi gerida: um ano antes, apenas, dos acontecimentos de maio de 1968. Na sua tese 185, Debord disserta:

Cada um desses lados do fim da cultura existe como uma unidade, em todos os aspectos dos conhecimentos e em todos os aspectos das representações sensíveis – naquilo que era a *arte* no sentido mais geral. No primeiro caso, opõe-se, de um lado, a acumulação de conhecimentos fragmentados que se tornam inutilizáveis, porque a *aprovação* das condições existentes deve *renunciar a seus próprios conhecimentos*, e, de outro, a teoria da práxis, que detém sozinha a verdade de todos esses conhecimentos ao deter sozinha o segredo de seu uso. No segundo caso, opõe-se a destruição crítica da antiga *linguagem comum* da sociedade e sua recomposição artificial no espetáculo mercantil, a representação ilusória do não vivido. (Debord 2011: 121; *grifos do autor*)

Quando diz a respeito da “destruição crítica da antiga *linguagem comum* da sociedade e sua recomposição artificial no espetáculo mercantil, a representação ilusória do não vivido”, que estaria Debord nos dizendo, senão sobre o *assalto para o discurso retórico* do que um dia pertenceu a uma narrativa natural, ou, para abusarmos da definição aristotélica, de uma *imitação da natureza*? Essa *retórica onipresente* travestida de *pseudonarrativa onipresente* se encarna no seio das relações mediadas pela linguagem: sua maior encarnação, na práxis social contemporânea, é, possivelmente, o surgimento das redes sociais, sobretudo o Facebook, e a encarnação do universo da informação em especulação intangível: o Google. O espetáculo, confirmando década após década a tese de Debord, como ele próprio reconheceu em seu prefácio aos *Comentários sobre A sociedade do espetáculo*, de 1991, deu proporções babilônicas ao cartesiano e peripatético *projeto crítico ocidental* que, já na antiguidade, iniciou sua ceifa da linguagem integrada ao ciclo natural, e a deslocou para o que Debord chamará de “*tempo pseudocíclico*” ou uma “*publicidade do tempo*”. Se, por nosso turno, enxergamos neste *espetáculo* uma *ultra-retórica*, é mister que escavemos arqueologicamente aquilo que nomeamos por *retórica*, a fim de precisar o significado que disto queremos retirar.

Em uma conferência recente, realizada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, ao traçar a história das ideias retóricas, do epicurismo até Foucault, o Prof. Carlos Lévy, professor de letras clássicas da universidade francesa Sorbonne Nouvelle, remexeu as ideias de uma figura pouco lembrada, fora dos estudos clássicos: Hermágoras.¹ Este retor, um dos últimos discípulos da Academia de Platão, desejoso de pela primeira vez encobrir “a placa filosófica” sob o peso da “placa retórica”, empreendeu um embate que passaria a ser, ocidente adentro, “tão violento como entre as placas tectônicas da geofísica.” Para Hermágoras, caberia à retórica o trato também dos grandes temas – as *teses* –, e não apenas os temas circunstanciais.

Dois mil anos se passaram para que concluíssemos, e a teoria do *espetáculo* positiva cabalmente esta conclusão, que Hermágoras venceu. “Os dominadores da palavra tiveram a ambição de dominar a cultura”, e, de fato, o fizeram. Em modo retórico e irônico, próximo do aforismo, sentenciou Carlos Levy: “a televisão pretende substituir a todos os filósofos, como a gente inútil que irá sumir um dia ou outro. Tal era a ambição de Hermágoras, e a resistência dos filósofos, atualmente, é quase nula.”

Transladada a argumentação de Lévy para o domínio da lírica e da linguagem literária, trazemos ao centro da discussão um polêmico texto de Alcir Pécora – este crítico que tem suscitado as mais diversas reações à sua pessimista visão da literatura contemporânea, e que é também, coincidentemente ou não, o organizador e prefaciador das *Obras reunidas* de Piva para a Editora Globo –, intitulado “O inconfessável: escrever não é preciso”. Neste texto, em uma postura que poderíamos classificar como neo-horaciana, pela sua pungência em condenar o *mau poeta*, ou seja, de, através de apreciações negativas a respeito da poesia, escavar o que seria a literatura *verdadeiramente contemporânea*, Pécora chega ao descalabro – para alguns – de afirmar que “nada de relevante está sendo escrito” entre nós, como quando diz que: “3. Não parece haver nada relevante sendo escrito, essa é a mais provável razão desse poço, desse mar de coisa escrita” (Pécora 2010: *online*).

O postulado crítico de Pécora ancora-se no fato de que este “mar de coisa escrita”, na verdade, ignora a crise do simbólico no qual se inserem os textos que *pretensamente* buscam participar e *inserir-se na tradição da literatura ocidental*, como argumenta o crítico:

26. A crise aqui é a total falta de crise. A desistência da crise é a matéria básica de que se formam os *bodysnatchers* durante o sono da crítica. Eles são sempre gente boa, simpática, quase variantes sem mandato de vereadores e deputados, cuja habilidade profissional se mede pelo coeficiente de agilidade com que barganham os votos dos leitores pelo tráfego entre os agentes institucionais da literatura, vale dizer, grupos universitários de poder, lobbies de editoras, cadernos culturais da grande mídia, revistas literárias com algum público ou prestígio etc. O coeficiente de barganha se nutre da capacidade de estabelecimento de um círculo de cumplicidade, autoproteção e confirmação mútua entre todos os participantes do sistema de tráfego em questão. (Pécora 2010: online)

Ao censurar não só o fazer artístico contemporâneo como *inserção mediana na indústria cultural*, mas também o próprio *fazer crítico* como derivação deste mesmo amaneiramento, Pécora lança mão de uma argumentação que pode ser incorporada à nossa própria: o de que esta suposta *mediania* pode ser entendida, em verdade, como um *deslocamento do campo do fazer artístico* para o campo de um *fazer retórico*; em outras palavras, que este “sono da crítica” consiste em validar como cânone, ou simplesmente como arte, qualquer atividade que participe de uma *produtividade industrial do fazer literário* – o que ainda serviria como explicação para o *apagamento* da voz autoral. Sabemos que não é nesse sentido que Pedrosa lança mão do termo *mediania*, senão no de nomear um fenômeno de flagrante ocorrência e, por sua vez, a fala do próprio Pécora deflagra, também, que há uma inegável mediania no seio da produção artística contemporânea. Porém, se correlacionada esta mediania com o argumento de Debord a respeito do *fim da cultura*, e nossa leitura de que isso levaria, irreversivelmente, à imbricação do *discurso lírico* em meio a uma trama ao mesmo tempo asfixiante e onipresente, empreendida pelo *discurso retórico ostensivo*, que assalta toda e qualquer atividade linguística, o que inclui a lírica, teremos uma explanação bastante razoável, de um ponto de vista *textual*, e não *exclusivamente social*, para as contingências sob as quais a voz lírica cada vez mais encontra obstáculos para afirmar-se como tal, e, sobretudo, afirmar-se como *gênero válido*, e que consiga

estabelecer-se como voz individualizada em meio ao “mar de coisa escrita”, ou seja, em meio a essa *mediania* que, como uma inelutável consequência dessas contingências da produção literária *hoje*, ameaça sequestrar a totalidade do discurso literário, sob pena de asfixiá-lo até o limite da *impossibilidade do fazer lírico*.

A pergunta, enfim, à qual peregrinamos é: como a possibilidade da continuidade do *gênero lírico*, como a possibilidade do poema em meio a uma vida tomada daquilo que o próprio Alcir Pécora chamou de uma “narrativa de base”, que torna o “ato de contar histórias” algo chato”?² Ou, ainda: poderia a lírica voltar a manifestar-se fora da *mediania* ou fora do esgotamento de sua própria voz, novamente como voz individualizada, uma vez que o estado de coisas contemporâneo parece ainda mais improvável à sua ocorrência do que contexto em que anteviu Benjamin a morte do narrador? Como poderia Piva, pois, criar uma *lírica* que conseguisse afirmar-se como linguagem *sui generis* em meio a uma teia de grades tão densas, de uma já existente *pseudonarrativa* que não admite réplica?

Se Piva consegue êxito em seu intento, só pode consegui-lo através daquele fenômeno adorniano de que falamos no início de nosso texto: através de uma *historiografia inconsciente*, ou seja, livre das amarras desta retórica espetacular. O gênero lírico, pois, como gênero antagonista da retórica espetacular, seria um dos poucos meios pelo qual poderia driblar a homogeneização da cultura. A lírica, na história da literatura ocidental, foi sempre um espaço para a marginalidade. Na difícil e inconsútil trama dos fios líricos, nenhum Estado ou polícia do pensamento pôde domar por completo o fazer artístico. Seja o exemplo de Camões, que em vida jamais publicou um soneto e obteve, com seu *Os Lusíadas*, o aceite do parecerista do Tribunal do Santo Ofício, seja Bakhtin, que escreveu às escondidas do regime socialista soviético (tratando-se, aqui, evidentemente, de um texto filosófico, porém prenhe de vieses poéticos), seja Kafka a pedir que fosse queimada sua obra, ou mesmo Virgílio a pedir que fosse queimada a Eneida, já que “não estava pronta”, a poesia possui uma marginalidade inerente à sua condição: ela só pode se fazer existir *se*, e unicamente *se*, escapar às intenções unívocas de leitura, e, assim, sobreviver à polícia de seu tempo e de todo tempo: se for esfíngica o suficiente

para dar a cada tempo, o que inclui o seu próprio, uma *narrativa marginal*, ou uma *historiografia inconsciente*.

E, assim, voltamos a Roberto Piva. Sua poesia é de uma fragmentação *um pouco além do extremo*: pois, ainda que com esforço, amiúde não conseguimos recolher seus fragmentos lírico-narrativos em uma organização que escape ao caos absoluto. Os objetos espetaculares aparecem, em seu texto, como espinhos que crescem por cima da superfície do papel, criando abismos para um mundo sitiado, onde a lírica não pode existir senão driblando aquilo que pretende destruí-la. Retomando, finalmente, o termo utilizado por Pedrosa para definir o fenômeno da unidade da lírica contemporânea, sobretudo o da Poesia Marginal, a *mediania*, é necessário pensar o quanto este mesmo fenômeno, embora palpável e empírico, não configuraria, em uma projeção extremada, uma ameaça ao realizar-se do *gênero lírico*, uma vez que é herdeira de contingências sociais e estéticas que a *voz lírica verdadeira*, ou seja, aquela que possui em sua essência a índole marginal e idiossincrática que, desde Baudelaire, corporifica sua afirmação frente à *crise* deflagrada pela modernidade, necessita combater para *justificar-se como gênero* que se contrapõe àquilo que pretende destruí-la, ou seja, o projeto de modernidade engendrado pelo ocidente. Como já bem definiu Octavio Paz, “desde sua origem, a poesia moderna foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo” (Paz 2013: 09-10). E estas ideologias que ameaçam destruí-la encontram-se em toda parte: são, pois, o *espetáculo* e seu projeto hegemônico, cuja índole fascista, ao intentar contra a vida e sequestrar para si a esfera da cultura, pretende também fagocitar a *lírica* e reorganizá-la segundo sua própria ideologia.

Assim, se a *mediania* pode ser entendida e verificada como um fenômeno estético da poesia contemporânea, não podemos, por outro lado, deixar de verificar que ela configura uma ameaça à afirmação da *lírica* como *gênero* em busca da *idiossincrasia* e da *marginalidade* da linguagem, em seu estado *bruto*. Em outras palavras, é preciso refletir se o esforço do poeta em projetar sua voz em *gênero lírico* não deve inclinar-se a ser um caminhar para o mais longe possível desta *mediania*, na direção de dissolver a si própria na *barbárie* e no *caos*, alheios sempre à ordem social estabelecida, na difícil reconquista da linguagem para o seio do

fenômeno lírico moderno: frente a um estado de coisas absurdo, realizar o *lirismo possível* ou, seu antípoda gêmeo, o *antilirismo do impossível*.

É mister, entretanto, que, para dar legitimidade crítica a nosso argumento de leitura, observemos tal querela diretamente no poema de Roberto Piva.

2. Um lírico no sol da meia noite: a poesia antiespetacular de Roberto Piva

O jazz é um Exu africano

I

a pedra vai compreender

na sua frieza

de mendiga

o primeiro grito

da inspiração

címbalo da trepidação

supersônica

palhaço degolado no deserto

A pedra vai compreender

O doutor Sax

& seu improviso de pequenos

Cometas que mudam de cor

Pedra Grande, 95 (Piva 2008: 134)

Poderíamos, de um golpe, encontrar no poema aquela “inflação simbólica” a que aludiu Alcir Pécora em uma entrevista para o jornal *O Globo*: no corpo do poema residem embaralhados o “jazz”, o “Exu africano”, a “pedra”, a “mendiga”, o “címbalo”, o “supersônico”, o “palhaço degolado no deserto”, o “doutor Sax”, o “improviso” e os “Cometas” que “mudam de cor”.³ Sem a presença do texto à nossa frente, seria difícil crer que tal leque de imagens possa coexistir em um só poema, sem que se perca, nele, toda e qualquer coesão discursiva.

Curiosamente, esta “inflação simbólica” que o crítico indica como “empecilho” ao acontecimento narrativo, em Piva, é subvertido em *moto* e *mote* de seu canto: não apenas um *caos*, mas uma *constelação desenhada sobre o caos*, posto que toda constelação nasce da observação organizada da assimetria estelar. Daí que teremos, pois, que escolher entre duas vias possíveis na análise desta miríade de imagens da poesia piviana: ou tomamos uma postura afim à heideggeriana, de que em meio a essa explosão de *entes* – de *coisas* – o *ser* encontra sua ontologia e seu reequilíbrio; ou nos aproximamos da postura adorniana que, na contramão de Heidegger, diz já não ser possível a ontologia, e que os *entes* “venceram”, ao suprimir o *ser*: restam tão somente as *coisas*, já isentas de qualquer humanismo; um pós-humanismo. Forçar esta ou aquela leitura filosófica na exegese do poema de Piva parece-nos, entretanto, forçar sua leitura de fora para dentro, e, assim, desrespeitar o conselho de Adorno: o de procurar os *fatos sociais* na imanência dos *fatos estéticos*, e não o contrário.

Parece-nos, pois, mais honesto, que nos situemos em um ponto equidistante entre uma e outra postura. Para dialogar com seu tempo, Piva perde-se em um sem rumo de *entes* e *coisas*, no enalço de perder seu próprio *ser*. No entanto, ao traçar sobre este caos uma constelação, tece um retrato de si mesmo, jazzístico, atonal, dodecafônico ou cacofônico, mas ainda assim um retrato de seu tempo e de seu *ser*. A presença ostensiva da religiosidade africana, já no título, encarnada no Exu, é uma pista nesta direção de que não podemos abrir mão. Sabemos que a imbricação da cultura ocidental com a cultura e a religiosidade africanas foi o motor de boa parte do modernismo ocidental, possibilitando uma revisão e reinvenção da cultura do ocidente moderno e das artes modernas, sobretudo nas Américas, com o jazz e o samba, e na Europa com o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo, que são filhos de uma mestiçagem cultural. Porém, por mais que forceje o poema de Piva em busca, ou simule forcejar essa busca, do elemento mítico pré-ocidental ou pré-racional, ou seja, a *analogia do pensamento dos povos “primitivos”*, esses símbolos já se encontravam, antes de sua existência no poema, pré-organizados pelo fio espesso da retórica espetacular, que na altura do século XX e XXI já havia deglutido, digerido e aculturado as mais diferentes e idiossincráticas culturas globais para seu próprio âmago, fagocitando-as e homogeneizando-as nisso que chamamos a

globalização. Também o Jazz e o Exu africano foram tomados simbioticamente pelo discurso hegemônico ocidental, do qual, parece-nos, nada pode escapar, sob pena de simplesmente *deixar de existir* para o mundo dos *atos espetaculares*. Ou seja, deixar de existir para um mundo em que a *verdade se tornou um fato retórico* e, pois, *espetacular* – a *verdade retórica* de nosso mundo – em que, queiramos ou não, acreditamos muito amiúde. Debord é bastante claro ao dissertar sobre a *falsidade do real* em um mundo “realmente invertido”, nas Teses 8, 9 e 10:

8

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: este desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. [...] A realidade objetiva está presente dos dois lados. [...]

9

No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso.

10

[...] Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível*. (Debord 2011: 15-16; *grifos do autor*).

O poema de Piva, portanto, ao deslizar sobre uma intensa trama de fatos espetaculares, já metamorfoseados na linguagem do poema, tem consciência de que penetra um campo recôndito e de inclinações éticas escusas: um campo imperialista que ameaça tomar para si – para sua retórica onipresente – o discurso lírico-poemático e, assim, destruir sua força de *vida metamorfoseada em linguagem poética*, sua força de afirmação humana do *ser* frente aos *entes* (as *coisas*), ou ao menos seu violento e incessante embate contra esses *entes*, embaralhando *lírica marginal* e *retórica espetacular*. Nesse sentido, é interessante atentar para o uso, na poesia de Piva, do “*e comercial*” (o “&”) que, além de representar um laço labiríntico na cosmogonia do poema, ainda nos sugere que este fio simbólico passa por aquela “*inflação*” simbólico-retórica a que aludiu Pécora, ou seja, passa por e costura fios que já estão, por sua

vez, costurados pela cultura globalizada ocidental: a *anticultura espetacular*. Se Piva afirma fazer os poemas com os “restos da orgia”, essa orgia engloba tanto o elemento espetacular e retórico quanto a tradição longínqua da *orgia* e do *bacanal*, na qual os elementos profanos misturam-se aos divinos, e, assim, transformam em Baco o próprio participante do ritual dionisíaco; no caso, o próprio poeta: aquele que, ao sugar do vinho e da bebida expansora da consciência, enxerga as constelações onde elas antes não existiam. Ainda que as estrelas destas constelações sejam objetos de nula significação divina, como o “menino americano”, ou os “meninos *curanderos*” que “se vestem de anjos nos Canaviais” (Piva 2008: 106-107). O processo de travestimento de elementos *a priori* puramente espetaculares, como o “canavial” e o “menino americano”, ganham, em seu poema, força de profanação divina de objetos mortos, roubados à teia de significações espetaculares para a teia do poema, onde recobram uma significação mística-lírica-poemático-narrativa. É uma visão próxima do onírico, e daí a insistência dos temas da *vertigem* induzida por psicotrópicos ou do *onírico* tão caro à poesia decadentista. Piva, como poeta, sabe-se irmão dos loucos; e atualiza esse parentesco com os bandidos, os vagabundos e os drogados da urbanidade contemporânea.

Se a negativa visão de Pécora, em sua fala crítica, parece obstruir e impossibilitar a narrativa, ela, por outro lado, nos auxilia a iluminar o caminho idiossincrático sobre o qual caminha a lírica de Roberto Piva. Haverá lirismo? Haverá, sem dúvida, amiúde um lirismo caótico, que se organiza e dissolve em sístole e diástole, em que se entrevê tanto a dominação dos *entes* sobre o *ser* quanto a sua profanação subversiva em matéria de poema e, portanto, dos *entes* em vida e de *ser*. A aproximação que quer Piva entre a *vida experimental* e a *poesia experimental* encarna-se em duplo corpo: o corpo poemático e o corpo empírico do poeta, ambos perfurados por elementos *a priori* reificantes, mas que no seio da linguagem ganham *reorganização simbólica*. Aleida Asmann nos afirma que o *trauma* é aquilo que não pode ser elaborado simbolicamente (2011), fenômeno observável na história da cultura ocidental, sobretudo a partir do Nazismo e do Holocausto – maiores metáforas possíveis da falência do projeto ocidental. O processo de Piva é o de *reelaboração dos traumas* gerados e geridos pela

retórica espetacular, sobre o que também disserta Guy Debord, ao dizer que o espetáculo é um “herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, em sua “Tese 19”:

O espetáculo é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas categorias do *ver*; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo *especulativo*. (Debord 2011: 19; *grifos do autor*).

Creditar ou acreditar nessa falência em nosso pensamento como algo estanque, no entanto, não pode ser sinônimo de subestimar, de um lado, o dado claro de que o ocidente sempre viveu faceando seu próprio fracasso, através da distorção do modelo clássico sobre o qual se ergueu o Ocidente desde o Renascimento. A distorção deste modelo, que se iniciará no Barroco e se estenderá até as Vanguardas, é uma prova de que o pensamento ocidental teceu, paralelamente a seu projeto hegemônico, um projeto de sua própria distorção e falência. De outro lado, enxergar tal processo de forma estanque seria descrer que a poesia, através do procedimento imanente de que sempre se valeu para encarnar-se em palavra poética, perderia sua força frente ao *estado de coisas moderno*, cuja máxima metáfora foi o Holocausto. Ou seja, que a poesia se manteria calada, como supôs Adorno, frente à manutenção ao mesmo tempo silenciosa e ruidosa da ideologia fascista na modernidade e pós-modernidade. Enfim, seria descrer no poder marginal da poesia, e, sobretudo de uma poesia eminentemente marginal, como é o caso de Roberto Piva, de subverter elementos hegemônicos em uma *narrativa verdadeira*, tecida com as rebarbas dos fios espetaculares, em que se acumula o sumo da vida daqueles que, através da loucura e da negação da lógica cartesiana, recusam-se a participar do pôquer global-espetacular.

Se Debord flerta fortemente com o *fim da cultura*, compreendido tanto em sua esfera social quanto em sua esfera linguística, a linguagem permanece, apesar disso, como ferramenta infinita para se escavar o buraco no qual tal modelo fascistoide de mundo tropeçará. Basicamente, o que assistimos na poesia de Roberto Piva é uma guerra vital, viral e social que

pode reduzir-se, também, a uma *guerra de gêneros*: a *lírica marginal* opõe seu corpo contra a *retórica espetacular*, e é deste limbo apocalíptico que nasce a flor do poema de Piva. Não seria exagero, ainda, lembrar a ideia benjaminiana de que o capitalismo é *uma religião*, como defende em seu manuscrito “O capitalismo como religião”, em que vaticina este filósofo e crítico: “O capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem “dias normais”, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (Benjamin 2014: 22).

Se este culto oficial da religião capitalista, para Benjamin, é tão onipresente quanto a retórica espetacular, então não seria exagero que Piva subvertesse esse culto oficial em religião profanatória, assim como nos rituais dionisíacos. Não haveria, aliás, outro caminho: se a linguagem da poesia – uma linguagem que se quer do tamanho da vida, como queria Piva – quer pertencer a seu tempo e refletir o homem em seu tempo, é sem dúvida que necessite recolher essa “narrativa de base” e “inflação simbólica”, nos termos de Pécora, em matéria de canto lírico, subvertendo-os, também, em uma *nova narrativa*, uma narrativa que, na ideia de Jeanne Marie Gagnebin (2006) sobre a questão do narrador em Benjamin, nada mais é que a busca do *narrador verdadeiro*, que Benjamin encontrará no “sucateiro”: aquele que anda em busca dos restos e detritos de seu tempo. Esses sucateiros são os “bárbaros” que sobrevivem à cultura desumanizada, como diz Benjamin em seu texto “Experiência da pobreza” (1987b). Mas mais que sobrevivem: são aqueles que no seio do poema podem vivê-la com a mesma liberdade que as bacantes viveram sua religiosidade pagã: a *profanação*. Profanação que não se distancia de uma cosmovisão estoica de mundo, uma vez que o “doutor Sax”, ou seja, o artista, é parte responsável no movimento cósmico que faz *os cometas mudarem de cor*: os estoicos se sabiam parte integrante de um cosmos sem deus, em que o pó do *sax* “&” o pó dos *cometas* igualam-se em simbologia e poeira cósmica: ambos não são parte, mas são próprio cosmos, e há sem dúvida nisso um misticismo da imanência, ou seja, do aqui e agora, e a refutação do futuro como especulação inútil ao homem sábio. Tal afinidade filosófica entre a postura lírica de Piva e os estoicos é, sem dúvida, separada por mais de dois mil anos, mas guarda em comum algo que

não pode ser ignorado: o melhor estoicismo é filho do imperialismo e violência sem precedentes de Roma, enquanto a profanação antiespetacular de Piva é filha da expansão do projeto romano, ou seja, a anticultura espetacular: filha de Roma, “herdeira” da fraqueza do projeto ocidental, como bem diz Debord.

Neste processo violento de ressignificação linguística da *retórica espetacular em lírica marginal*, Piva lança mão de uma radical imbricação vida-obra, como a negar o universo especulativo engendrado pelo espetáculo, e a recobrar para ele a sua latência de vida. Em Piva, este processo pode ser esclarecido pelo próprio poeta, em um trecho da mesma entrevista à “Revista Cult”, que anteriormente citamos:

E tudo se liga a uma crise do urbano. Não importa mais checar índices de criminalidade. O ser urbano não é um centauro, mas um ser sem horizontes; só enxerga o tênis que ele não tem. Então ele mata, às vezes, por um tênis; não pelo benefício econômico que aquilo vai lhe trazer, mas pelo prestígio. Nos anos 1960 eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na Febem. Um deles sabia Baudelaire de cor, “As litâneas de Satã”, e andava com o Zaratustra do Nietzsche debaixo do braço. Era ladrão, assaltante, mas nunca matou ninguém. Havia um princípio ético que ainda regia a vida daqueles bandidos. Eles também eram de extração rural. Agora são todos urbanoides, pálidos criminaloides de periferia. (Piva 2000: *online*)

Bandidos a vagabundos facilmente identificáveis na poesia de Piva:

II

Vagabundos

dos corações alados

com intestinos de Neon

Poemas-flechadas

perfurando planetas queimados

Vivos

lua fogo Sol

tocaia de Sonho

a Sonho

Ilha comprida, 95 (Piva 2008: 135)

Se o primeiro poema de “O jazz é um Exu africano” parte da “pedra”, este segundo parte dos “Vagabundos”. Aquela inicia em minúscula, como a delimitar os limites do físico, tecido pelo mundo mineral e inanimado; já “Vagabundos” inicia em maiúscula, que em Piva parece ter a mesma conotação de quando usada pelos simbolistas: são maiúsculas alegorizantes. Mas, aqui, mais que isso: é a impressão da *anima*, da alma, sobre aquilo cuja alma o espetáculo furtou: no caso, os marginais, os loucos, os “dos corações alados/com intestinos de Neon”, os drogados e famintos. Se resgatamos o que já dissemos sobre o poema anterior, sobre a experiência onírica e expansora da consciência (talvez com uma referência implícita à heroína, a droga do jazz, ou ao crack, a droga das metrópoles contemporâneas, ou simplesmente à “droga” da fome, que também é um entorpecimento), perceberemos que Piva novamente escava as diminutas, porém abissais, falhas na trama de grades espetaculares, pois, se a droga, dentro do projeto cartesiano ocidental, foi sempre relegada à ilegalidade, ela não deixou de ser responsável por alguns dos acontecimentos mais relevantes da história deste mesmo ocidente: do Simbolismo ao *funk* periférico brasileiro, do Jazz ao Narcotráfico: todas essas instituições que marginalmente conseguiram erguer impérios cancerígenos sobre o tecido espetacular, e que ainda hoje vigem e fazem corroer o poder instituído. Algumas informações empíricas adensariam nossa perplexidade frente a estes paradoxos. Por exemplo, a recente revelação por parte do filho do narcotraficante Pablo Escobar de que um dos principais contatos de seu pai, nos Estados Unidos, era nada menos que Frank Sinatra.⁴ Sinatra é mais que um ídolo ou um ícone da cultura estadunidense e do Jazz; ele é peça-chave para que o Jazz, de música marginal e negra, se tornasse um signo universal e globalizado: pela voz de um branco, o que jamais poderia ocorrer pela voz de um negro, todas as casas, do Brasil ao Japão, possuíam um ou vários discos de uma voz-símbolo incontestemente da supremacia estética espetacular: um narcotraficante, entretanto. É evidente que a função da retórica espetacular, frente a esses pontos escusos e abissais de sua própria narrativa, possui a função homogeneizadora de “apagar os rastros” sujos do salão burguês. Novamente recorreremos a Benjamin. A fala de Brecht – “Apaguem os rastros!”

– retomada por Benjamin em seu texto “Experiência da pobreza” (Brecht *apud* Benjamin 1987b: 118), refere-se ao comportamento dos “homens comuns” no salão burguês. Aquilo que a ideologia burguesa pretende ocultar por debaixo do tapete, Piva revira e solta ao ar, na busca desta sucata benjaminiana, na busca de *escovar a história à contrapelo*, e, mais do que isso: divinificar estes heróis silenciosos, a quem devemos muito. A eles devemos, pois estes anti-heróis são os responsáveis por compelir o espetáculo contra si próprio. Os *vagabundos com estômagos de neon*, os narcotraficantes-símbolo da cultura imperialista ocidental, em um movimento silencioso, são os pontos de absoluta condensação humana, que a retórica espetacular não consegue, por mais que forceje, homogeneizar. Quando muito, o espetáculo consegue fagocitar estas figuras e distorcê-las à sua mercê, como é o caso de Frank Sinatra; mas sem dúvida não é o caso de Benjamin ou Brecht, Osama Bin Laden ou Lampião, que nem mesmo o Nazismo, os Estados Unidos ou o Exército Brasileiro souberam calar, mas que foram caçados até o limite por suas instituições antagonistas.

Assim, os “poemas-flechadas” seguem fazendo tremer a ordem cósmica, em uma tocaia que vai “de Sonho/a Sonho”. Poderíamos traçar novamente uma linha histórica entre estes dois pontos-sonho: novamente falar na distorção do projeto cartesiano ocidental como um projeto paralelo – muito mais estético que filosófico – que sempre existiu: de Bosh a Dalí, da Macumba ao Santo Daime, da Homossexualidade ao Terrorismo, não cessam de surgir movimentos e movimentações sobre o globo que, rejeitados e relegados ao subsolo da história, rasgam as grades espetaculares com as unhas e, assim, rasgando juntamente o tecido retórico espetacular, ferem sua homogeneização e hegemonia, resultando em *verídicas narrativas*, construídas com sangue e sonho, e ameaçam pôr abaixo o imperialismo ocidental. Quando fala nessa distorção, Debord não deixa de salientar seu maior perigo: o de corroer a si própria até que, por negação atrás de negação, se autoaniquile: “Do romantismo ao cubismo, o curso geral do barroco foi seguido por uma arte cada vez mais individualizada da negação, que se renova perpetuamente até a atomização e a negação completas da esfera artística” (Debord 2011: 124).

Debord fala em “atomização e negação completas da esfera artística”, o que sem dúvida é cabível do ponto de vista da história linear – relembramos que Debord fala em um congelamento histórico, uma vez que não vê escapatória *a priori* da onipotência espetacular. O próprio Piva, em sua fala acima transcrita, mostra-se descrente frente à reificação que, mesmo nas esferas marginais, o consumismo materialista conseguiu empreender sobre os criminosos que “agora são todos urbanoides, pálidos criminaloides de periferia”. O espaço se fecha, e há cada vez menos espaço em que possa se projetar a voz humana, frente ao grito supersônico da voz espetacular. Mas quando foi que a verdadeira arte não surgiu das trevas? Nesse ponto, a teoria de Benjamin mostra-se mais flexível ao acontecer artístico que a de Debord. O verdadeiro artista surgirá do caos, e da lama erguerá o seu homem original, e assim proclamará a si mesmo um deus. O fim da cultura virá, mas em forma de explosão de retóricas caducas, sulfurizadas pela vida estoica que se impõe ao homem sábio, que pode conduzir uma narrativa verdadeira de sua vida se abdicar participar do circo do espetáculo – estoicismo: o agora vale mais que o futuro, e o futuro ditado pelo ritmo das máquinas não existe senão como retórica, e, portanto, não existe para a esfera da vida –, e assim um novo verbo se abrirá para um novo princípio, em que nada além de sua própria voz ganhará a salvação.

A conclusão a que chegamos, ao final de nossa investigação, é a de que a extrema individualidade da voz lírica, e em especial a marginalidade lírica *sui generis*, resiste, indelével, em Roberto Piva. Através do cruento tecido da lírica, Piva faz jus ao conceito adorniano de *historiografia inconsciente*, e através de passos lentos, perambulantes e claudicantes, cria buracos negros, onde a absoluta condensação da voz humana, irônica, silenciosa e violenta, abre enigmas-corpo-poema que a programação cega da retórica espetacular, incapaz de resolvê-las ou anulá-las, não rastreia nem compreende. E, à recolha do *verdadeiro relato narrativo* dos loucos e marginalizados, segue o poeta sua *peregrinação antiespetacular*:

E para que ser poeta
em tempos de penúria? Exclama
Hölderin adoidado
assassinos travestidos em folhagens

hordas de psicopatas
 atirados nas praças
enquanto os últimos
 poetas
perambulam pela noite
 acolchoada (Piva 2008: 148)

Bastante longe do que configuraria uma *mediania* do fazer lírico, a poesia de Piva é um testemunho de como o *verdadeiro lirismo* – o *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível* – jamais abre mão de sua marginalidade e idiossincrasia, rendendo-se às contingências de seu tempo, sejam elas sociais ou estéticas. Mais que isso, a poesia de Piva não nos serve como exemplo de negação da *mediania* contemporânea, uma vez que esta é, de fato, como afirma Pedrosa, uma observação empírica do cenário literário no qual se inscreve: serve-nos, isto sim, de comprovação de que a *originalidade* e a *excepcionalidade* ainda são possíveis em um gênero tão antigo quanto a lírica, e em *escape ainda possível* a essa mediania, o que só faz provar e reafirmar sua potência como gênero e ferramenta *antiespetacular*, ou seja, *antirretórica*, disposta a atentar contra toda e qualquer tentativa de homogeneização de sua índole essencialmente marginal e iconoclasta, reagindo violentamente à morte da cultura sobre a qual inscreve sua rebelde *historiografia inconsciente*.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1998), *Crítica cultural e sociedade*, in *Prismas* (Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida), São Paulo, Ática.

-- (2009), *Dialética negativa*, tradução de Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

-- *Teoria estética* (2006), tradução de Artur Morão, Lisboa, Ed. 70.

-- (2003), *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida, São Paulo, Editora 34.

Agamben, Giorgio (2010), *O que é o contemporâneo?*. Chapecó, Argos.

Aristóteles (2005), *Arte Poética*, in Aristóteles/Horácio/Longino, *A poética clássica*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix.

Asmann, Aleida (2011), *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, tradução de Paulo Soethe, Campinas, Editora da Unicamp.

Benjamin, Walter (1987a), *Crise na narrativa*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense.

-- (1987b) *Experiência da pobreza*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: Obras escolhidas Volume 1*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense.

-- (2013), *O capitalismo como religião*, in *O capitalismo como religião*, organização de Michael Löwy e tradução de Nélio Schneider, São Paulo, Boitempo.

Debord, Guy (2011) *A sociedade do espetáculo/Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto.

Durant, Gilbert (1995), *A imaginação simbólica*, tradução de Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Edições 70.

Jakobson, Roman (2007). *Linguística e poética*, in *Linguística e comunicação*, tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix.

Gagnebin, Jeanne M. (2009), *Lembrar esquecer escrever*, São Paulo, Editora 34.

Paz, Octavio (2010), *El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia*, 3ª ed. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

-- (2013) *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo, Cosac Naify.

Pécora, Alcir (2010), "O inconfessável: escrever não é preciso", <<http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>>.

-- (2014) Impasses da literatura contemporânea, <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>>.

Pedrosa, Celia (2008), "Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)", in *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Piva, Roberto (2008), *Estranhos sinais de Saturno*, in -- *Obras Reunidas volume 3. Estranhos sinais de Saturno*, organização de Alcir Pécora, São Paulo, Globo.

-- (2000), *Entrevista - Roberto Piva*, entrevista concedida a Fabio Weintraub, <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Último acesso: 31 de agosto de 2015.

Sêneca. Lucio Anneo (2010), *Aprendendo a viver / Epistolae morales ad Lucilium*, tradução de Lúcia Sá Rebello e Ellen Itanajara Neves Vranas, Porto Alegre, L&PM.

-- (2008), *Sobre a brevidade da vida / De brevitale vitae*, tradução de Lúcia Sá Ribeiro, Porto Alegre, L&PM.

Siscar, Marcos (2011), *Poesia e crise*, Campinas, Editora da Unicamp.

Sousa, Wilker (2015), *Que o século 21 dê razão a Piva*, <<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/149/>>. Último acesso: 31 de agosto de 2015.

Bruno Darcoletto Malavolta é brasileiro, natural de Araraquara-SP, e é doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP, onde também cursou graduação e mestrado, com o estudo *O esquecido de si, Dante Milano: rastros de uma poética do esquecimento*. Em seu doutoramento, dedica-se à investigação das relações entre poesia e sociedade na modernidade e contemporaneidade líricas, sob um prisma exegético que engloba tanto as teorias e críticas da poesia quanto a Teoria Crítica, especialmente a teoria do espetáculo de Guy Debord. Como poeta, sua obra inédita, *Colisões*, foi premiada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com uma “Bolsa de Criação Literária”, em 2013. Foi também, em 2015, premiado pela Biblioteca Mário de Andrade de São Paulo pelo projeto cultural “Itinerários de Mário de Andrade”, para a criação de uma obra lírica que teça relações entre o Barroco brasileiro e o pensamento marioandrado.

Notas

¹ Conferência proferida pelo Prof. Carlos Lévy, no dia 30 de maio de 2014, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Todas as remissões a figura de Hermágoras referem-se à conferência.

² Pécora proferiu tal frase em debate com a também professora e crítica literária Beatriz Rezende para a Revista Serrote. A entrevista está disponível na íntegra no site desta publicação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AoEfHt_6f08>. Último acesso: 31 de julho de 2015.

³ “Ocorre, hoje, uma impressionante expansão das narrativas no cerne da própria existência. Antes mesmo de existir como evento, a ação já se apresenta como narrativa, como ocorre nos reality show, em que as pessoas, antes de agir, representam ou narram a ação que lhes cabe. Ocorre também na multidão que fala pelos blogs e pelas redes sociais, ou se monitoram pelos celulares, de modo que a ação ou a conversa é sempre exibição/narração da conversa. É como se o mundo inteiro fosse virtualidade narrativa antes de ser existência particular, e principalmente como se todo mundo fosse interessante o bastante para ser visto/lido. Esse é um dos pontos não negligenciáveis que parecem retirar a prioridade ou a exclusividade da narração do narrador literário. **É um problema basicamente de inflação simbólica.**” (Pécora 2011: online; *grifos nossos*)

⁴ A revelação foi feita por Juan Pablo Escobar, filho do lendário narcotraficante Pablo Escobar, em entrevista à BBC, em 21 de junho de 2015, referente ao lançamento de seu livro “Pablo Escobar: meu Pai”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/06/proibicao-drogas-criara-novos-pablo-escobar-diz-filho-do-traficante.html>>. Último acesso: 31 de julho de 2015.

**Uma visita às “admiráveis ruínas” em *Mirleos* (2015),
de João Miguel Fernandes Jorge**

Vítor Ferreira

Universidade do Porto

Resumo: Em *Mirleos*, os poemas não oferecem uma simples descrição ou tradução das figuras a que se dirigem. Pelo contrário, permitem-nos refletir acerca da complexa relação entre espaço e tempo. Este ensaio investiga-a tendo em conta o conceito benjaminiano de alegoria.

Palavras-chave: João Miguel Fernandes Jorge, ruínas, alegoria, tempo, éfrase, interartes

Abstract: In *Mirleos*, the poems do not simply describe or translate the figures to whom they are addressed. On the contrary, they allow us to reflect upon the complex relation between space and time. This paper investigates this relation taking into account Walter Benjamin's concept of allegory.

Keywords: João Miguel Fernandes Jorge, ruins, allegory, time, ekphrasis, interart

Havia nesta parede um armário grande com sapateira.

João Miguel Fernandes Jorge

Pensemos na memória como sendo uma flutuante linha e no olhar como fiando uma outra ainda. Cruzemos esses dois trajectos e o que temos? O tempo [...]

Joaquim Manuel Magalhães

Tendo publicado o seu primeiro livro de poesia em inícios da década de 70, João Miguel Fernandes Jorge pertence a uma geração de autores que rompeu com o paradigma poético dos anos 60 (Herberto Helder, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, etc.). Na expressão algo *infeliz* de Joaquim Manuel Magalhães, tratava-se de regressar ao *real*, combatendo a opacidade textual da década de 60, que o próprio descrevia como repleta “de frases destruídas, de cortes de sentido e de falsas imagens do mundo, organizadas em busca de agressão e de delírio” (Magalhães 1981: 168). Na mesma linha, Fernando Pinto Amaral, analisando as transformações da poesia portuguesa, falar-nos-ia de um “regresso ao sentido”, através de poemas que, pondo de parte a violenta sintaxe da Poesia 61, exploravam uma maior “narratividade” (Amaral 1989: 160). E, de facto, não podemos negar esta maior narratividade e comunicabilidade à poesia dos anos 70 — da qual João Miguel Fernandes Jorge é um dos autores mais significativos. Contudo, o mediatismo de que atualmente goza é praticamente inexistente, sendo o seu nome desconhecido por grande parte dos portugueses.

Ainda assim, João Miguel Fernandes Jorge escreve há já mais de quarenta anos, tendo publicado trinta e sete livros de poesia (o mais recente, *Mirleos*, em março de 2015). Se atrás foi referido o pouco mediatismo que o acompanha, é importante salientar que tal não se deve a uma ausência de qualidade nos seus poemas. Pelo contrário, as opiniões críticas proferidas após a publicação deste seu último livro revelam-se bastante elogiosas. Joana Emídio Marques escolhe como título para a sua recensão “Porque não andamos todos a ler furiosamente João Miguel Fernandes Jorge?”, referindo que a sua poesia constitui “uma das mais belas paisagens da poesia portuguesa contemporânea” (Marques 2015: s/n). Igualmente elogioso, António Guerreiro afirma que a poesia deste autor “faz-nos ver os efeitos fecundos de uma enorme liberdade discursiva” (Guerreiro 2015: s/n), sendo que *Mirleos* é, na sua opinião, o maior exemplo de uma poesia de princípio (parcialmente) efrástico na obra do autor (e um dos melhores exemplos em toda a poesia portuguesa).

Construído à imagem de *Museu das Janelas Verdes* (2002), *Mirleos* também se ocupa do espólio de um museu, neste caso, o do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra.

Mas o que significa “Mirleos”, pergunta, intrigado, o comum leitor ao olhar a capa do livro pela primeira vez. Antecipando as dúvidas, João Miguel Fernandes Jorge resolve-nos o mistério no primeiro parágrafo de uma nota introdutória:

Mirleos, palavra composta de dois elementos latinos: mirus, com o sentido de maravilhoso ou surpreendente, e letum, que significa ruína. Admiráveis ruínas será um dos seus sentidos. Em Coimbra, Mirleos correspondeu ao antigo fórum romano, espaço onde se reconstruiu em 1087 a Igreja de S. João, sucedânea de anterior igreja. Sobre todas estas ruínas, englobando muitas delas, está hoje o Museu Nacional de Machado de Castro. (Jorge 2015: 7)

Para além de explicar de forma clara e objetiva o título do livro, este parágrafo parece-me ser extremamente importante, uma vez que nos permite refletir acerca das alterações que o tempo provoca num mesmo espaço: onde antes estivera o fórum romano, construiu-se uma igreja: onde esteve a Igreja, construiu-se um museu. O tempo é pensado através do espaço. Havia naquele lugar, uma outra coisa. Estamos na presença do mesmo modo de expressão que levou o poeta a escrever na década de 80: “Havia nesta parede um armário grande com sapateira”. Tempo, ruínas, fragmento. Todos estes conceitos parecem estar interligados, concentrando-se em *Mirleos*. Daí que julgue ser especialmente interessante analisar este livro tendo em conta o conceito *benjaminiano* de alegoria. Na sua extensa reflexão acerca deste conceito, Walter Benjamin refere que: “a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita.” (Benjamin 2004: 176). E de todas as afirmações que nos oferece, as que mais intensamente poderão dialogar com *Mirleos* e com a sua nota introdutória parecem ser as seguintes:

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (Benjamin 2004: 193). Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado. (Benjamin 2006: 161)

E, também Craig Owens, recuperando o conceito de Benjamin, parece justificar a posição de João Miguel Fernandes Jorge como alegorista e o interesse do mesmo em *Mirleas* e em muitos dos seus objetos-ruínas, quando afirma que os dois impulsos fundamentais da alegoria são: “A conviction of the remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present.” (Owens 1980: 315). No entanto, antes de analisarmos alguns poemas de João Miguel Fernandes Jorge, poderemos questionar se fará sentido relacionar este conceito de alegoria com a poesia portuguesa contemporânea. Rosa Maria Martelo ajuda-nos a entender que sim, ao explicar que: “Há actualmente, na poesia portuguesa, uma linha de escrita que se caracteriza por tematizar o mundo contemporâneo sob um olhar intensamente marcado pela perda. A esse olhar, tudo evidencia uma condição de pobreza, de falta, ou de falha” (Martelo 2010: 303).

Mas veremos, então, de que faltas ou ruínas nos fala João Miguel Fernandes Jorge no seu mais recente livro. Um dos melhores exemplos da fragmentação, de uma estética da falha, dá-se no poema “São João Evangelista”:

Rude. Três dedos restam
porção escassa de tronco

rosto agrícola
espiga de trigo na face — o que vem depois de mim é

antes de mim. Sou a folha que não abandona o ramo
quando a flor empalidece.

Estou onde o fogo procura
a agrura dos cardos. (Jorge 2015: 14)

Este calcário¹ será, por ventura, um dos melhores exemplos da erosão do tempo, e de como esta cultiva o fragmento. “Rude. Três dedos restam/ porção escassa de tronco” (*ibidem*) é uma estrofe que se revela ainda mais pertinente caso seja lida acompanhada pelas palavras de Rosa Maria Martelo: “é na contemplação de um ‘fragmento’ subitamente significativo que se

produz o olhar do alegorista.” (Martelo 2007: 99). E talvez ainda mais interessante do que a descrição atual do objeto, presente na primeira estrofe, seja verificar que também de um ponto de vista formal, o poema mimetiza a falha. Através de pausas e encavalgamentos abruptos, o leitor, mesmo sem visualizar o objeto descrito, é capaz de imaginar a tensão fragmentária que o constitui. Por conseguinte, podemos verificar a tese de Craig Owens e a pertinência em relacioná-la com a poesia encontrada em *Mirleos*: “Allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete” (Owens 1980: 318).

Da mesma forma, com o objetivo de refletir acerca da morte, ou da aceleração do tempo, João Miguel Fernandes Jorge faz uso destas estratégias como bem ilustram as duas primeiras estrofes do poema “Cristo Jacente”:

Adormeceram os soldados.
Foi lançado sobre a rocha, à
beira-mar. Nenhum tecido
por mortalha. Ao rés da água, morto. E vem a onda

sudário sobre o corpo espedaçado — a vida
não foi senão a espuma que se esvai (Jorge 2015: 23)

A morte, o passar do tempo, a poesia. João Miguel Fernandes Jorge parece, igualmente, condensar estas ideias em “Retrato de Agripina-A-Antiga”, poema referente a um objeto com aproximadamente dois mil anos, sendo que os dois últimos versos explicam: “[...] Da vida espero o mesmo que/ da poesia da morte — depósito de restos, arqueologia.” (*idem*: 49). Neste sentido, a opinião de Joana Emídio Marques revela-se bastante acertada quando refere: “Em João Miguel Fernandes Jorge, há uma hiperconsciência da brevidade da vida, da perda, da impossibilidade de atingir o absoluto que faz do fragmento a única totalidade possível.” (Marques 2015: s/n). Este mundo desencantado, onde reina a falta de sentido, aparece nítido num dos poemas finais, intitulado “Naveta”: “Conhecimento. A visão/ de uma forma, um/ sentido que com o tempo/ se perdeu [...]”(Jorge 2015: 84).

Ainda neste seguimento, um outro poema, “Anjo”, referente a um granito do século XII, debate-se, igualmente, com um objeto visivelmente erodido pelo tempo — um anjo sem cabeça. Daí que o poema comece com a seguinte questão: “Quem garante em algum/ instante tenham/ os anjos cabeça?” (*idem*: 18-19). Apesar de manter uma estratégia formal de pausas e encavalgamentos repentinos, este poema, talvez pela mais extensa e condensada mancha gráfica, não permite ao leitor experienciar a mesma sensação de fragmentação presente em, por exemplo, “São João Evangelista”. Ainda assim, o modo de expressão elegíaco encontra um dos seus momentos de maior intensidade na segunda estrofe:

A sombra do anjo transfigura o
granítico turvamento.
A cidade é esta figura
tirada de tristeza
que sempre se parece e se distingue, quando
o frio malva do seu lado o converte
no perfume da madeira
da viola que vagabundos dedilham. (*idem*: 18)

Palavras como “turvamento”, “tristeza” e “frio” contribuem para um sentimento de vazio e desmoronamento que atinge alguns poemas. Todavia, antes de avançarmos para a análise de outros momentos textuais, julgo ser necessário refletir acerca da dimensão ecrástica existente nos poemas. Tal como em *Museu das Janelas Verdes*, temos poemas que se referem a objetos artísticos (escultura, pintura, desenho, cerâmica, decoração, entre outros). *Mirleos* apresenta ainda, nas páginas finais, quinze imagens de alguns objetos artísticos mencionados (estratégia esta que se aproxima mais de *Metamorfoses*, de Jorge de Sena,² do que do seu livro anterior). Ainda assim, é indispensável referir que os poemas *sobrevivem* perfeitamente sem a imagem. De modo que a opinião crítica se sinta na obrigação de explicar:

Desengane-se, então, quem pense que os poemas deste livro estão limitados no seu horizonte pela figura visual de onde nascem. (Guerreiro 2015: s/n)

Desengane-se quem pensar que estes poemas são meras descrições pomposas das obras de arte.
(Marques 2015: s/n)

Através de uma escolha quase idêntica de palavras, ambas as resenhas afirmam a necessidade de provar que, apesar de haver um mecanismo efrástico, os poemas constituem-se como objetos independentes. Assim, a éfrase presente em *Mirleos*, na maior parte dos casos, vai além de uma “verbal representation of visual representation” (Heffernan 1993: 3), pois tal como António Guerreiro afirma: “[há nos poemas de *Mirleos*] muito mais do que isso” (Guerreiro 2015: s/n). Por exemplo, o primeiro poema do livro, “Capitel de Mármore Branco”), assenta num processo efrástico de descrição do objeto visualizado, um capitel de mármore: “Sobre a coluna, na simetria/ sob as folhas do acanto/ na profusão dos caules e nervuras na/ disputa da rendada ossatura” (Jorge 2015: 11). De facto, João Miguel Fernandes Jorge descreve o objeto a que se refere, mas este é apenas um impulso inicial que permite uma reflexão histórica acerca do século XI (do qual a escultura é datada): “as taifas muçulmanas irão perecer e/ no extremo da península um reino/ sob o sol dos mortos surgirá [...]” (*ibidem*). Apesar de o objeto visualizado ser datado de um período de tempo específico, João Miguel Fernandes Jorge não descreve a sua imobilidade, pelo contrário adivinha-lhe uma possibilidade de movimento, aliada a um resquício de beleza: “[...] Revela-se/ o obscuro/ a seiva irrompe/ inunda as veias dos rios” (*ibidem*). Versos estes que se assemelham aos encontrados em “Cabeça de Altar”: “a rede vegetal da seiva/ respira um sopro de vida” (*idem*: 50).

Recordar o significado do título do livro pode ajudar a compreender esta estratégia — “*Mirleos*” são ruínas, de facto, mas ruínas admiráveis, que têm a possibilidade de maravilhar. É certo que o alegorista atenta na falha, na perda de sentido, na elegia, num mundo em ruínas. Mas, tal como explica Rosa Maria Martelo, o alegorista procura igualmente: “uma possibilidade de surpreender alguma beleza num mundo reificado e virtualizado.” (Martelo 2007: 99) ou “um rasto de beleza que nos possa salvar.” (*idem*: 105).

E, assim, podemos encontrar poemas nos quais há a presença do *belo* que surpreende. Atentemos em alguns exemplos. Em “Senhora da Rosa”, João Miguel Fernandes Jorge diz-nos: “para um tempo sem fim E o/ belo incendeia — / / com uma rosa entre os dedos/ cardo por

florir” (Jorge 2015: 65). Fulgor este que irrompe como vestígio de violenta beleza em outros instantes: “No pano/ o sangue/ na frente/ rasgaram/ nuvem de granizo e de neve/ fulgor de relâmpago” (*idem*: 66), ou ainda, “Os cabelos rompem a nudez/ florescem verão inverno [...]”(*idem*: 73).

E, se nem em todos os poemas podemos verificar esta erupção de vida e beleza, aquilo que se encontra sempre presente na totalidade do livro é um denso (mas simultaneamente subtil) conhecimento do objeto (e do respetivo período histórico), que impulsiona a produção poética. Por exemplo, em “Capitel Leões Justiceiros” (*idem*: 12), a leitura dos primeiros versos (“Nomeiam/ os leões atlantes/ grave justiça/ suportam o peso do templo”) identifica-se, facilmente, com a nota que podemos encontrar no website do Museu Nacional de Machado de Castro: “Os pares de leões exerceram frequentemente a função de suporte ou guardiões do templo. [...] Assumem ainda o papel de justiceiros, dado que apresentam entre as patas uma figura demoníaca recebendo o castigo divino”.³ Esta última parte da nota encontra ainda ressonâncias num dos versos finais do poema de João Miguel Fernandes Jorge: “Leões justiceiros elevam-se, laceram entre as garras” (Jorge 2015: 12).

Por último, dediquemos mais algum tempo à análise dos aspetos formais e do tom narrativo, que, no início do trabalho, foi apresentado como traço dominante da poesia de João Miguel Fernandes Jorge. Num poema referente não a uma escultura ou a uma pintura, mas à escavação da Igreja românica de S. João, o tom narrativo que se encontra na nota introdutória do livro é retomado e incorporado no poema: “Sesnando, governador, bateu fábrica/ nova em 87, sobre a ruína da anterior. O/ solo revela outros passos que foram/ futuros —/ sobreviveu em grandeza desde 1200/ S. João de Almedina. No final do século/ XVII deu lugar ao templo de hoje” (*idem*: 13). Veja-se como o poema adquire um carácter direto e comunicativo, sendo a metáfora colocada num plano secundário.⁴

Para além disso, devemos acrescentar que não é apenas uma mimetização formal (tal como exemplificada no primeiro poema analisado, “S. João Evangelista”) o que a visualização dos objetos artísticos provoca em João Miguel Fernandes Jorge. Num poema intitulado “Cavaleiro Medieval”, temos mesmo uma ficcionalização da poesia, que introduz nesta uma

dimensão de diálogo, mimetizando a linguagem da época medieval a que o calcário diz respeito (século XIV): “Disse-me o cavaleiro/ ca me queria gran ben/ [...]/ Fremoso comigo foi e me quis falar/ no mui gran ben que m'el diz ter” (Jorge 2015: 20-21). Devido à forte dimensão narrativa da poesia de João Miguel Fernandes Jorge, o poeta, por vezes, constrói diálogos e encontros imaginados com as figuras que observa. Numa pintura que representa São Pedro e São Paulo, diz-nos: “[...] julgá-los-ia/ gente viva se os visse/ num pueblo estremenho, dir-/ lhes-ia: «Que quereis? Por/ ali vai o caminho.»” (*idem*: 60).

Assim, ao longo de todo o livro, temos uma enorme diversidade de manchas gráficas, correspondentes a diferentes estratégias textuais. Um dos poemas, “Última Ceia” (*idem*: 53-54), é mesmo escrito em prosa, ocupando mais de uma página, o que contrasta de forma dramática com poemas como “Bugia” (*idem*: 83). Contudo, um dos exemplos mais curiosos dá-se na penúltima parte do livro, através de um poema que não nos fala de nenhum objeto artístico (único poema no livro que não tem qualquer referência) e que apresenta o surpreendente título de “E de Repente Irrompe a Rua” (*idem*: 79). A partir do “vidro da janela” (*ibidem*), o poeta imagina ruas e espaços de Coimbra, fazendo uso de uma técnica cinematográfica de escrita. Ora, veja-se como através do espaço gráfico, João Miguel Fernandes Jorge consegue subtilmente oferecer uma mudança de plano:

de mais um dia que passa, denso, varrido por clareira
de rogos. E

se nos virarmos
o grande teatro da Capela do Tesoureiro (*ibidem*)

O encavalgamento inesperado (“de rogos. E/ se nos virarmos”), acentuado pelo intervalo gráfico, parece, assim, sugerir o movimento de uma câmara, que, em dados momentos, é mesmo capaz de captar grandes planos: “nas mesas cai a dama de espadas” (*ibidem*).

Como julgo ter sido demonstrado, *Mirleos* segue uma tradição inaugurada por Jorge de Sena e as suas *Metamorfoses* mas, simultaneamente, abre novos caminhos à poesia

portuguesa, através de uma diversidade poética que reclama outros espaços e tempos. João Miguel Fernandes Jorge escolhe para este seu livro um espaço construído sobre ruínas. Um espaço constituído por ruínas. Muitas vezes escreve sobre figuras sem dedos ou sem cabeça. Mas fá-lo através de uma poesia que sabe o que quer e o que diz. E que nesse encontro com o inesperado da falha é capaz de encontrar a beleza que por vezes nos falta. “Porque não andamos todos a ler furiosamente João Miguel Fernandes Jorge?”, pergunta Joana Emídio Marques. Não sei. Mas acho que devíamos.

Bibliografia

Amaral, Fernando Pinto de (1989), “O Regresso ao Sentido: Anos 70/80”, in AA.VV., *A Phala – Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2006), *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Guerreiro, António (2015), “Para além da imagem”, <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/para-alem-da-imagem-1694011>> (último acesso em 22/09/2015).

Heffernan, James A. W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Jorge, João Miguel Fernandes, (2002), *Museu das Janelas Verdes*, Lisboa, Relógio D'Água.

-- (2015), *Mirleos*, Lisboa, Relógio D'Água.

Magalhães, Joaquim Manuel (1981), *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, Na Regra do Jogo.

Marques, Joana Emídio (2015), “Porque é que não andamos todos a ler furiosamente João Miguel Fernandes Jorge”, <<http://observador.pt/2015/05/07/porque-e-que-nao-andamos-todos-a-ler-furiosamente-joao-miguel-fernandes-jorge/>> (último acesso em 22/09/2015).

Martelo, Rosa Maria (2007), “Veladas transparências (o olhar do alegorista)”, in *Vidro do Mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.

-- (2010), “Alegoria e autenticidade”, in *A Forma Informe: leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Owens, Craig (1980), “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, in *The Art of Art History: A Critical Anthology* (1998), New York, Oxford Press.

Vítor Ferreira nasceu em 1993 no Porto. Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas (variante Inglês/Espanhol) pela Universidade do Porto, é, atualmente, mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Publicou, na *Revista Ler*, textos de ficção, poesia e fotografia. Tem como áreas de interesse: Estudos Interartes, Poesia Portuguesa Contemporânea, Dramaturgias Contemporâneas, Literatura de Viagens e Estudos Feministas.

NOTAS

¹ Que segundo informações presentes no website do Museu Nacional de Machado de Castro foi encontrado “muito fragmentado em escavações no local da primitiva Igreja de S. João de Almedina” (<<http://www.museummachadocastro.pt/pt-PT/coleccoes/ContentDetail.aspx?id=615>> (último acesso em 22/09/2015)).

² Saliente-se, todavia, que, no livro de Jorge de Sena, as imagens situam-se ao lado do poema.

³ <<http://www.museummachadocastro.pt/pt-PT/coleccoes/escultura/ContentDetail.aspx?id=119>>

⁴ No seu ensaio acerca do novo olhar alegorista encontrado na poesia portuguesa contemporânea, Rosa Maria Martelo refere que esta nova poesia “quando recorre à metáfora (e recorre francamente menos), não lhe atribui o papel estruturante de um olhar constitutivo do mundo, já que lhe prefere o olhar do alegorista.” (Martelo 2007: 89).

O cinema na poesia de Ricardo Aleixo

Telma Scherer

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O artigo procura refletir sobre as relações entre linguagem cinematográfica e poesia na obra do autor mineiro Ricardo Aleixo. Dedicado à criação interartística, Aleixo utiliza uma vasta gama de suportes e de manifestações do texto poético. É, entretanto, em certos poemas publicados em livro que se pode encontrar um conjunto de procedimentos nos quais a linguagem cinematográfica se faz encarnar no texto escrito.

Palavras-chave: cinema, poesia, Ricardo Aleixo

Abstract: This article considers the relations between the cinematographic and poetic languages as they can be read in the oeuvre of the Brazilian author Ricardo Aleixo. Dedicated to the intermedial creation, he uses a large assembly of means and poetic manifestations. It is, however, in certain poems published in his books that we can find a whole of procedures in which the cinematographic language embodies the written text.

Keywords: cinema, poetry, Ricardo Aleixo

O poeta brasileiro Ricardo Aleixo, autor de, entre outros, *Trívio* (2001), *Máquina zero* (2004) e *Modelos vivos* (2010), é conhecido pela diversidade de suportes que utiliza. Sem abdicar da publicação impressa, nos oferece um conjunto plural de trabalhos, explorando as peculiaridades languageiras de diversas manifestações possíveis. Muitas vezes solicitada pela

palavra “multimídia”, que hoje nos soa ultrapassada, essa pluralidade traduz tanto a constante pesquisa empreendida pelo artista em diversas áreas quanto a característica eminentemente experimental do seu processo de composição. São múltiplas as fontes de saber às quais recorre: desde a filosofia até o futebol, do jogo com os filhos ao paideuma da poesia concreta, dos livros de antropologia ao cancionero do sertão. Afirma ser permeável a tudo e destaca, em suas entrevistas, que procura nunca hierarquizar seus materiais de trabalho.

Para substituir o termo “multimídia”, o poeta Ricardo Domeneck cunhou o termo “multimedieval” para falar dessa postura. A palavra “medieval” acoplada a esta expressão remete à figura do poeta trovador e à sua performance ao vivo, ao mesmo tempo em que suscita uma reflexão sobre a novidade do velho, ou a antiguidade do novo, se tivermos em mente a “tradição da ruptura” teorizada por Octavio Paz. As atitudes de vanguarda nos remetem, de fato, à ancestralidade. Ricardo Aleixo também resgata tradições mitopoéticas, mesclando saberes da cultura oral com um sofisticado aparato tecnológico. Assim, seu trabalho difere da maior parte dos artistas que passaram a trabalhar com os “novos meios” durante o advento de tecnologias ainda inexploradas pelas poéticas, como é o caso dos videoartistas, dos produtores de gifs animados, de poemas-hipertexto etc. Aleixo sempre aliou à experimentação de novas técnicas a dedicação aos elementos de linhagens ancestrais, desde os seus trabalhos em grupos como a Cia SeráQuê de dança ou o Combo de Artes Afins Bananeira-Ciência e a sua Sociedade Lira Eletrônica Black Maria. Alinha-se também, por isso, a um conjunto de criadores que, no Brasil dos anos 90, procuraram trazer para a poesia um cabedal de conhecimentos que anteriormente ficavam relegados ao seu aspecto etnográfico. Ricardo Corona e Josely Viana Baptista recorreram aos mitos de origem indígena, principalmente guarani. Antônio Risério e Edmilson de Almeida Pereira se voltaram para as tradições africanas e afro-brasileiras. Aleixo, que integrou ambos os universos etnopoéticos, também o fez tendo presentes os pressupostos experimentais e as referências do paideuma concretista.

Nessa aventura de um processo que se desdobra continuamente, há uma riqueza de formas de manifestação da poesia, empregadas em procedimentos intermídia, nos quais o caráter interartístico das proposições faz com que todos os suportes e linguagens convirjam

para a poesia. São áudios, desenhos, vídeos, fotografias, poemas-objeto, performances. As performances de Ricardo Aleixo aliam a fala tanto ao canto em seu sentido tradicional (de canções compostas por ele a partir de seus textos) quanto às sonoridades exploradas para “ouvidos abertos”, seguindo a proposta de John Cage. Há em seus livros fotografias e manuscrituras, como há livros-objeto e poemas visuais que ele expõe em espaços comumente voltados às artes visuais. Há também a presença de poemas-objeto em performance (como o “poemanto”, arte vestual) e o recurso à dança, pensada como uma forma de escrita.

Interessa aqui, dentro desse dinamismo plural, pensar a relação que se estabelece no seio dessa produção com a linguagem do cinema, em suas relações com o fenômeno poético. O poeta oferece videopoemas, como as des(continuidades # 1 e #2, e também utiliza o vídeo em suas apresentações ao vivo; mas não é somente nesses dois casos que se pode encontrar aproximações entre os seus trabalhos e a sétima arte. Sem desconsiderar a obra realizada em múltiplos suportes, a leitura irá focar especialmente alguns textos publicados em livros, a fim de ler as ressonâncias que o cinema neles produz. Uma leitura das relações entre poesia e cinema, no caso de Aleixo, ainda que se debruce sobre poemas impressos, não deixa de considerar a premissa intermídia e as infiltrações de uma arte em outra, que acontecem nos mais diversos suportes e acompanham toda a sua obra. Os seus vídeos podem ser eminentemente musicais, enquanto que os poemas veiculados em livro acabam por se mostrar fortemente cinematográficos. O que move o processo, em seu âmago, é um conjunto de reflexões que está fortemente carregado pela premissa interartística.

Um conjunto de análises empreendidas por Rosa Maria Martelo em seu livro *O cinema da poesia*, no qual a autora explora as relações entre as duas artes, mostra que ainda que o campo crítico tenha apenas recentemente se voltado a esse conjunto de questões, elas acabam por convidar-nos a uma leitura mais atenta aos poderes das imagens desencadeados pelos textos. A influência do cinema sobre as criações literárias acompanha a história da imagem em movimento. Martelo analisa relações que se dão a ler a partir da obra de diversos criadores que marcaram a tradição portuguesa. O percurso inicia antes mesmo da invenção do cinema, com Cesário Verde e seu especial interesse pelas imagens. Com ênfase nas obras do século XX, a

autora chega ao século XXI desvendando múltiplas possibilidades e tecendo novas ressonâncias para as obras. A poesia que surge nos meandros da relação com a imagem manifesta uma participação especial dos resultados do convívio dos poetas com as salas escuras. E são variadas as maneiras pelas quais essa participação aparece nos textos: seja diretamente abordando as sensações cinéfilas, seja realizando écfrases de filmes famosos, seja utilizando dispositivos técnicos relacionados à linguagem do cinema, os poetas nos oferecem uma variada e aprimorada gama de situações que nos convidam a pensar a aproximação entre as duas artes.

No caso de Ricardo Aleixo, encontramos o cinema permeando boa parte da sua obra através de recursos tanto à evocação direta do cinema e seus realizadores quanto a recursos muito sofisticados de projeção e de montagem. O convívio com o cinema é fundante na formação do poeta, e gera um conjunto de poemas nos quais ele se manifesta e se desdobra, seja como questionamento sobre as estratégias da linguagem das imagens em movimento, seja como aplicação do resultado dessa pesquisa no plano verbal. A pesquisadora Conceição Bicalho faz a seguinte pergunta ao poeta, em entrevista: “O cinema para você é tema de poesia ou você sonha a poesia visual?” (Bicalho/Fernandes 2006). O modo como Aleixo a retorna demonstra que seu interesse na linguagem cinematográfica aponta para eixos estruturais da sua pesquisa:

As duas respostas são válidas. Há um tipo de visualidade, no meu projeto, que passa pela imaginação, pela tentativa de reter imagens não existentes no plano da materialidade sígnica. E há uma terceira via: quero do cinema sua infraestrutura, o que possa haver de mais específico nele enquanto arte. Não quero dele os temas ou seus cacoetes, mas sua capacidade de operar junções qualitativas (som + imagem em movimento + palavra transformada em imagem + tensionamento dos elementos + [...]). (Bicalho/Fernandes 2006)

Convidado a realizar uma performance em uma sala de cinema em Maceió, em 2009, o poeta repensa sua performance *Nem uma única linha só minha* a partir das sugestões que esse espaço oferece. A irrepetibilidade característica deste tipo de evento é, portanto, conscientemente explorada, no sentido de uma aceitação intencional das flutuações dos diversos contextos nos quais ocorre a ação. A referência ao cinema, que está presente no local

da apresentação, leva o poeta a recriar um espetáculo, para desse desbordamento surgirem novas consequências. Em entrevista para a Gazeta de Alagoas, publicada em 18 de setembro de 2009, por ocasião desse trabalho, afirma o poeta:

Eu fui um garoto cinéfilo. Eu ia ao cinema pelo menos uma vez por semana com a minha mãe, com minha irmã e, na adolescência, tão logo comecei a fazer poesia, começou a se afirmar também em mim um gosto por algo que anos depois eu iria identificar, a partir das entrevistas desses cineastas e de estudos sobre eles, como cinema de poesia. (Morone 2009)

A obra dos cineastas não é apenas apreendida dentro do cinema, mas também através da leitura de entrevistas e de livros críticos, o que dá a dimensão do caráter de pesquisa como motriz da forma com que Aleixo se relaciona com as suas referências. A primeira, apresentada a esse título, é a obra de Godard – que ele considera, muito especialmente, além de um poeta e cineasta, um compositor. Sua entrada na obra do cineasta francês se dá, portanto, através do uso que este faz das sonoridades, uma forma provocativa de abordar essa linguagem: “Já nos anos 80 ele trabalhava com uma mesa de 24 canais...” (Morone 2009). Não é à toa que esse modo de se relacionar com a obra do cineasta francês aconteça. Aleixo foi professor de design sonoro em uma faculdade de Belo Horizonte, além de ter produzido uma série de áudios, tanto para seus próprios trabalhos poéticos quanto em outras oportunidades. O videopoema *Para Dentro* é formado, por exemplo, a partir de um conjunto de imagens não figurativas em movimento acompanhadas por várias camadas de voz, nas quais o poeta vocaliza textos que se relacionam com o fenômeno sonoro. Da interrelação (ou melhor, da experiência contrapontística) entre imagem e som ele retira os principais efeitos do videopoema. Esse recurso é o mesmo que ele aponta nas sonoridades utilizadas por Godard: “tem uma cena, com toda a sua complexidade, e aí surge uma arara... Para nós, é do nada, mas aquilo seria um modo de aproximar ou afastar as vozes...” (Morone 2009). A interrupção da cena pelo som – ou melhor, o fluxo da cena com o som – dá o tom do filme, nesse caso.

Os criadores que interessam Ricardo Aleixo são, justamente, aqueles que não consideram o cinema uma arte “pronta”, mas que procuram investigá-la a partir da consciência

da sua juventude frente a outras manifestações artísticas. Da percepção de seu caráter moldável: “Quando eu me dei conta disso, vi o que eu não queria fazer, que não era inverter – já que eles fazem um cinema de poesia, eu vou fazer uma poesia de cinema...” (Morone 2009). O que seria essa “poesia de cinema” que Ricardo Aleixo afirma procurar evitar? E qual o tipo de poesia que ele passa a desejar criar, diferente desse reverso? Tudo isso se lê em sua obra publicada em livro.

Uma poesia “de cinema” (com todas as conotações enfáticas que ficam pairando na expressão) diferiria de uma poesia “com cinema”, atravessada por este, por ele alimentada, ou melhor, de um entendimento de que há um certo cinema “na” poesia. Um primeiro dado a ser considerado pode ser aquele que o próprio poeta nos dá quando afirma que é a possibilidade de tradução que lhe interessa a respeito da possibilidade de explorar vários suportes. Sua afirmação é a de que tudo que é grafado pode ser vocalizado, já que “sempre vai haver um parâmetro que auxilie nessa transposição, que é diferente da ilustração”. Nesse processo tradutório realizado por Aleixo, no qual um signo se traduz em outro signo com a ajuda dos parâmetros em questão, não há começo nem estágio final. De uma imagem surge um som (letras em negrito podem ser traduzidas por intensidade, diferentes fontes por timbres, diferentes tamanhos de fontes por alturas etc., desde o inaugural Lance de Dados de Mallarmé). No caso da linguagem específica do cinema, esse processo tradutório acontece em relação a muitos poemas presentes em livros, impressos na página de modo convencional, porém explorando todas as possibilidades que essa forma de manifestação da linguagem proporciona ao leitor.

Para que se faça essa leitura, é necessário considerar o conjunto de especificidades do cinema como arte da imagem em movimento. Seja em película ou digitalmente, filmada em super 8 ou com a câmera do celular, há um conjunto de características dessa linguagem homólogas aos parâmetros do som aos quais aludi acima (textura, intensidade, timbre, duração). Nesse sentido, podemos pensar nos escritos de Eisenstein e Vertov como atuais. Ambos estavam refletindo sobre o cinema de modo muito próximo a esse professado por Aleixo que, apesar de estar criando sua arte cerca de um século depois, tem na escolha da

experimentação o seu procedimento preferido. Ainda que os criadores referenciais de Aleixo sejam artistas de vanguarda, podemos considerar que eram já, na sua época, tão abertos à vivência de “obras permanentemente em obras” quanto os artistas experimentais de hoje. Nesse sentido, não há um fosso que os separe e, afastadas as conotações de um momento histórico datado que ainda ressoam na palavra “vanguarda”, podemos afirmar que muitos dos dispositivos por ela inaugurados ou revividos têm ampla manifestação na arte contemporânea.

Dito isso, proponho pensarmos brevemente sobre a teoria da montagem proposta por Eisenstein e sobre a proposta de um cinema (poético)documental de Vertov, considerando ambos como veiculadores de noções que nos servem aqui de parâmetros para a linguagem cinematográfica que irão se fazer presentes nos poemas de Aleixo. Em relação a Eisenstein, o elemento central que defendeu foi o conflito como ponto mais importante da sua teoria da montagem, afirmando a montagem como expressão da peculiaridade linguageira do cinema.

The shot is by no means an element of montage.

The shot is a montage cell.

Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage.

By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell – the shot?

By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. By collision.

(Eisenstein 1958: 37)

O conflito que Eisenstein defende como princípio da montagem nos permite pensar que a linguagem cinematográfica opera por “denotação”, sendo tarefa do espectador realizar a união entre os elementos aparentemente opostos que se coadunam no resultado da imagem em movimento, de modo muito similar àquele proposto por Octavio Paz a respeito da imagem poética em *O arco e a lira*. E é através do contraponto que também se pensa a relação entre a imagem e o som no filme. O princípio dialético se manifesta nessas considerações e converge para a construção de formas de entendimento da criação artística que continuam vivas na contemporaneidade, principalmente através da poesia. Essa operação mental de unir os diversos elementos que se apresentam em conflito ou em contraponto pode ser aproximada,

além do conceito de “imagem poética” para Octavio Paz, dos conceitos de “acontecimento” para Deleuze ou de “jogo das faculdades do espírito” para Kant, neste último interferindo de forma contundente a sensibilidade do leitor/espectador que está presente diante da obra.

Não vem ao caso aqui especificar todos os passos que a historiografia poderia nos oferecer para ligar a teoria da montagem de Eisenstein à poesia do Aleixo. Observo, apenas, que a leitura de Eisenstein foi também uma das fontes que alimentaram a construção da teoria e da prática criativa de Augusto de Campos, uma das principais referências do poeta mineiro. Campos, por sua vez, investiu na ideia de contraponto, trazendo-a para o ambiente da formulação da poesia concreta, e utilizando-o retroativamente para a leitura da tradição poética.

A pesquisa e a dedicação a esses princípios e o seu pulsar contemporâneo tanto se podem encontrar nos trabalhos sonoros, visuais e performáticos de Aleixo quanto em muitos dos seus poemas escritos, os quais, não raro, abordam a linguagem cinematográfica, sua forma de apreensão, seus dispositivos íntimos e a forma como eles produzem seus efeitos no nosso corpo. No livro *Trívio*, lemos:

cine-ouvido

você fecha
os olhos e vê:
luzes pulsando
contra um
fundo sem cor

cobre os ouvidos
e ouve: o eco
do pulsar
das luzes da
estrofe anterior (Aleixo 2002: 41)

Sem abordar diretamente a visualidade, sem descrever as imagens de uma tela de cinema, esse poema aborda a linguagem cinematográfica em total concisão e economia de termos. Ao fecharmos os olhos, encontramos-nos no mesmo ambiente escuro e aconchegante de uma sala de cinema. As luzes (geralmente coloridas) que as nossas pálpebras assim fechadas refletem são as imagens que passam na tela à nossa frente. Através de uma operação simples, acompanhada pela consciência da percepção corporal e da vontade metonímica, encontramos subitamente dentro da nossa sala de cinema privada, na qual há movimento e sucessão, conforme o gerúndio “pulsando” acentua. Enquanto a primeira estrofe nos oferece o caminho dessa experiência perceptiva, a segunda dá o salto em direção à implosão do recurso: cobrindo os ouvidos (e a impossibilidade de fechar os ouvidos da mesma forma que os olhos é um tema caríssimo a outro mestre de Aleixo, John Cage) estamos agora expostos à reverberação. Uma reverberação que não é dos sons externalizados a partir do corpo, como seriam os que ouviríamos em uma caverna onde morasse a ninfa Eco; mas que se refere às luzes que pulsavam na estrofe anterior. Assim, de um sentido a outro existe a transposição de efeitos. Aparece, portanto, nova problemática condizente com a reflexão sobre o cinema, nova possibilidade de diálogo com a linguagem cinematográfica e suas questões fulcrais, basta nos lembrarmos das polêmicas entre o cinema mudo e a forma como a utilização do som direto passou a abrir um novo contexto de possibilidades criativas.

Tudo em “Cine-ouvido” é movimento, é vivência sensorial, é criação de uma possibilidade análoga à das salas de cinema, e é também montagem e conflito. Há claramente um corte entre uma estrofe e outra, corte esse que nos dirige a um novo espaço, a uma nova “tomada”, quando somos transportados do conforto escuro dos nossos olhos fechados e da tela onde reluzem as cores pulsantes para uma nova situação. A agilidade dos versos e a forma como eles propõem, com seus cortes, um ritmo característico, também nos faz lembrar a necessidade de “montarmos” nós mesmos o todo do poema, unindo os elementos em colisão e recebendo, desta atividade, o impacto do prazer de uma experiência estética.

Se aqui, em “Cine-ouvido”, o poema em sua concisão aborda o cinema como experiência perceptiva, já em “Cine-olho”, um dos textos mais citados e reiterados na obra de Aleixo,

encontramos estratégias cinematográficas encarnadas no texto. O poema integra o segundo livro de Aleixo, *A roda do mundo*, livro realizado em parceria com Edmilson de Almeida Pereira e no qual Aleixo oferece um conjunto de orikis, poemas derivados de sua vivência com este gênero de poesia africana. “Cine-olho” é o primeiro da sessão:

Cine-olho

Um
menino
não.
Era
mais um
felino,
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros
-
um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia
-
ali

para

os

lados

do

Mercado (Aleixo 1998: 37)

Aqui, a referência é claramente ao cinema de Vertov, desde o título do texto. A motivação criativa, segundo o poeta (em entrevista para a TV Minas, ainda em 1996), foi uma cena experimentada por ele, vivenciada na rua – na zona das cercanias do Mercado Central de Belo Horizonte. Um local de plena aglomeração urbana. O poema nos apresenta uma cena, acontecida na sua fluidez temporal, plena de vitalidade. É a velocidade do corpo do menino cruzando entre os carros que vem ao primeiro plano. Enxergamo-lo movendo-se, em cena, acompanhamos o movimento do corpo do menino.

Aqui, Aleixo utiliza um conjunto de técnicas que o crítico James Heffernan nomeou como picturalismo. No prefácio de seu livro *Museum of words*, dedicado especialmente à análise da éfrase desde os tempos de Homero, Heffernan procura estabelecer uma distinção que nos é cara para entendermos os procedimentos adotados em “Cine-olho”. Segundo ele, “Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures”, ou seja, através do uso das palavras, procura-se surtir efeitos como “focusing, framing, and scanning”. (Heffernan 1993: 3) São as técnicas pictóricas traduzidas em linguagem verbal (possivelmente com a ajuda dos “parâmetros” citados por Aleixo). E é isto o que ocorre em “Cine-olho” quando o lemos com mais atenção. Nos primeiros versos, temos um verdadeiro *close* na personagem: temo-lo enquadrado. Na sequência, vemo-lo realizando uma ação, a ação que lhe é própria. Por último, o poema mostra o seu contexto, retirando a profundidade do *zoom* e revelando a paisagem na qual o garoto está inserido.

Esses movimentos da câmera poética de Aleixo se processam através de recursos poéticos certos: os cortes dos versos, em sua característica breve, fugaz (que traduz a fugacidade da cena) são análogos àqueles cortes que a Sra. Vertov realizava com a sua tesoura, montando os filmes, conforme vemos na famosa cena de *Um homem com uma câmera*. A

própria pontuação ajuda a determinar essa presença do corte, além da disposição dos versos. Esses também utilizam os *enjambements* de maneira a produzir o ritmo análogo ao do corpo do menino, e a sinuosidade de seus gestos no asfalto se traduz através da sinuosidade da disposição das partes do poema, cuja presença de uma estrofe central separada por “-” e desviante em relação ao movimento do poema ajuda a demarcar esse compasso cinematográfico, no qual a brevidade e a sequência lembram em tudo a linguagem defendida por Vertov em seu cinema (poético)documental. Aqui retorno à declaração do poeta sobre seu texto: o fato de ter sido produzido a partir de uma cena realmente vista por ele nas ruas de Belo Horizonte coaduna mais ainda com as propostas do cineasta russo.

A partir desses dois poemas de Ricardo Aleixo, nos quais os diálogos com o cinema são tão íntimos e não circunstanciais, gostaria de voltar à reflexão sobre as afirmações que o poeta fez na entrevista para Elexandra Morone, editora de cultura do Caderno B da Gazeta de Alagoas, a respeito da sua performance *Nem uma única linha só minha*, reconvocada pelo espaço em que aconteceu, uma sala de cinema. Terá o poeta realizado algo diverso de “uma poesia de cinema”? Como ele mesmo afirmou, o seu desejo não seria o de produzir o reverso das criações dos cineastas e videoartistas que lhe são caros (além de Godard, Glauber Rocha, Peter Greenaway e Gary Hill, entre outros).

E suas criações não nos aparecem, de fato, como esse reverso. Não há contradição ou oposição entre os poemas de Aleixo e as realizações desses artistas, senão continuidade. São poemas com cinema, no sentido de que, através das palavras, produzem no leitor sensações e acontecimentos perceptivos em tudo irmãos daqueles sentidos durante os filmes. Ao invés de uma “poesia de cinema”, seria mais um cinema da poesia, para trazer novamente o título do livro de Rosa Maria Martelo.

Julgo que é precisamente esta condição cinemática da poesia que torna difícil isolar os efeitos da linguagem cinematográfica sobre a escrita poética e, reciprocamente, os efeitos da linguagem poética sobre a linguagem cinematográfica, mas também creio ser neste espaço partilhado que devemos procurar os efeitos do cinema sobre o discurso poético. (Martelo 2012: 195-6)

O diálogo interartístico que se estabelece nessa via de mão dupla não está mais preocupado com o conjunto de tensões que criaram a “tradição da ruptura” característica da modernidade. Uma influência sem angústia configura, nas criações de Aleixo, um espaço de diálogos nos quais não há uma ordem hierárquica e nem o desejo de se afirmar frente a uma outra linguagem ou a uma tradição passada. Esse tipo de comportamento, no qual o mais importante é a abertura para o diálogo, pode reverberar infinitos reprocessamentos dos dados provenientes de outras artes. Por ser o cinema uma influência fundante na carreira do poeta, aquele se faz ler de modo disperso por toda a sua criação e a acompanha de modo muito delicado, diluído que está nas mais diversas fases de seus textos. É interessante notar que, enquanto seus trabalhos em vídeo trazem aspectos que seriam mais facilmente assimiláveis a outras artes, como a música, o diálogo com o cinema se faz sentir de modo mais claro nos textos publicados em livro. E isso porque o poema impresso na página dispõe de uma abertura e de uma flexibilidade em tudo convidativa às ressonâncias da arte e da linguagem cinematográficas.

Muito antes de os recursos audiovisuais se popularizarem, os poetas já apontavam o desejo de um futuro no qual eles pudessem criar suas composições com câmeras nas mãos. É o que acontece no caso de Aleixo. Sua relação com o cinema, entretanto, não se esgota nessa prática e na escolha de um suporte. Devido ao procedimento tradutório entre linguagens, que ele adotou como motor, e da forma como acontece a interpenetração entre elas, resulta que os poemas publicados em livro possam ser lidos como verdadeiros exemplares desses efeitos que o cinema causa no texto poético. A página se apresenta como “espaço partilhado”, habitada por um convívio amistoso no qual os recursos convergem para o adensamento criativo.

Bibliografia

Aleixo, Ricardo (2002), *Trívio*, Belo Horizonte, Scriptum.

-- (2004), *Máquina Zero*, Belo Horizonte, Scriptum.

-- (2010), *Modelos Vivos*, Belo Horizonte, Crisálida.

Bicalho, Conceição/Fernandes, Fabiana (2006), "A desconstrução do cânone na poesia", *TXT – Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, nº3, Belo Horizonte, UFMG.

Deleuze, Gilles (1998), *Lógica do Sentido*, São Paulo, Perspectiva.

Domeneck, Ricardo (2008), "Ricardo Aleixo", *Revista Modo de Usar*, 20 de outubro de 2008 <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/10/ricardo-aleixo.html>> (último acesso em 08/09/2015).

Eisenstein, Sergei (1958), *Film Form and The Film Sense – Two complete and unabridged works by Sergei Eisenstein*, tradução de Jay Leyda, New York, Meridian Books.

Heffernan, James A (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis From Homer to Ashbery*, Chicago/London, The University of Chicago Press.

Kant, Immanuel (2005), *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.

Morone, Elexandra (2009), "De memória e invenção", in *Gazeta de Alagoas*, Caderno B, capa, 18 de setembro.

Paz, Octavio (1982), *O Arco e a Lira*, tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

-- (1984), *Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vanguarda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Telma Scherer é doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista da FAPESC (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina). Foi bolsista CAPES PDSE (Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior) na Universidade do Porto. É licenciada em Filosofia e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Territórios do Eu Reencontrado, o Drama do Estranho feminino

Adrienne Kátia Savazoni Morelato

Doutoranda em Estudos Literários/Unesp Araraquara

Bolsita CNPq

Resumo: Este artigo pretende analisar a relação de alteridade estabelecida pela presença do feminino na literatura, aqui mais especificamente na poesia, a partir da reconstrução da personagem histórica e literária Bárbara Heliodora pelas poetisas Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles. O feminino seria aquilo que, para a psicologia, se denomina como a presença do Estranho, já que a civilização se construiu em torno da presença do homem, isto é, tendo o falo como paradigma. Neste sentido, Bárbara Heliodora teve sua história e sua participação na história colocada à margem do que teria sido, como personagem principal da Inconfidência Mineira. Seu papel de agente naquele momento histórico só seria reconstruído por meio das poesias de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, as quais não só revalorizariam a sua presença como inconfidente, como também a buscariam como uma precursora da arte poética, já que se sabe que Bárbara foi também poeta, embora só tenham chegado até nós dois de seus poemas.

Palavras-chave: feminino, estranho, território, Bárbara Heliodora

Abstract: This paper analyses the link of alterity established by the presence of the feminine in literature, here, more specifically, in poetry, through the reconstruction of the historical and literary character Bárbara Heliodora, by the poets Henriqueta Lisboa and Cecília Meireles. The female would be what is called the presence of the Strange in psychology, since civilization was built around the presence of men, ie, having the phallus as a paradigm. In this sense, Bárbara Heliodora had her story and her involvement in History placed in the margins of what it really was, since she was one of the main character of the Minas Conspiracy. Her role as an agent at that historical

moment would only be reconstructed through the poetry of Lisboa and Cecília Meireles, who not only would revalue her presence as a conspirator, but also as a forerunner of poetic art, for it is known that Bárbara was also a poet, although only two of her poems got up became known to us.

Keywords: female, strange, territory, Bárbara Heliodora

O eu não é o mesmo na modernidade estética. Se antes o eu tinha um caráter único e indivisível, com a virada do Romantismo, que valorizou o que Friedrich (1978) chama de categorias negativas, como a fantasia, a loucura e o hórrido, o eu passa a ter pelo menos dois lados. Pois a modernidade realçará a busca pela unicidade da identidade, enquanto a descobrirá sempre em formação. O eu se transfigura em possibilidades de ser. Descubrem-se territórios desconhecidos, labirintos de dentro, o exterior pela primeira vez se depara com o interior, a luz com o escuro, a realidade com a imaginação. Desdobra-se o ser em consciente e inconsciente. E a linguagem do mundo público, que até então se via como universal, descobre-se como um território marcado pela linguagem dos homens, aquilo que hoje se pode caracterizar como linguagem falocêntrica ou patriarcal. O eu construído durante séculos de história representa apenas uma voz e tem seu território específico: “Em outras palavras, a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo” (Bauman 1998: 92).

Este trabalho terá como objetivo reconstruir as significações do Eu e do Outro a partir do engendramento das palavras território e estranho. Entende-se aqui o eu e o outro em uma relação dialética e profunda não só na esfera social, mas também na relação de cada ser consigo mesmo. O duplo tem um significado social e histórico, mas também subsiste em cada ser humano, nas divisões do consciente com o inconsciente que formam juntos o aparelho psíquico. E na esfera social, esse duplo sofreu uma dicotomização em paradigmas com cada um em seu território específico: trata-se da divisão clássica entre masculino e feminino. Aqui, uma observação: utilizarei a palavra Mesmo com maiúscula para representar o discurso patriarcal, masculino, enquanto o Outro, com maiúscula, para o feminino. As respectivas palavras em minúsculas representarão os seus opostos respectivamente. Faço essa distinção utilizando

Diciommo e Simone de Beauvoir. E não é por acaso que essa distinção significará na psicologia o consciente e o inconsciente:

O inconsciente é o discurso do outro, sendo este não o outro que se evidencia na imagem especular, mas o Outro enquanto alteridade absoluta. Isto é, o Outro (Autre), com maiúscula, difere do outro (autre) com minúscula, uma vez que naquele está condensada a linguagem, a relação do homem com o simbólico, que vem de fora, que lhe é imposto e, por isso, totalmente diferente. Já o outro, com minúscula, diz da relação imaginária, em que o sujeito se projeta no outro (que não é tão diferente de si mesmo, pois, aqui, refere-se à imagem refletida no espelho). (Chaves 2005: 48)

Com a inversão dos paradigmas, isto é, o questionamento do pensamento canônico, surge um feminino em reconstrução, que não quer ser mais o Outro, nem o estranho de si mesmo, mas o mesmo de si mesmo, e não o mesmo do Mesmo, que é o seu outro (Diciommo 1999). Para isso, nesta pesquisa serão analisadas as poesias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa que falam sobre uma terceira poeta, Bárbara Heliadora/Elidora. Duas poetisas que buscaram adentrar territórios não permitidos e que encontram na antecessora a origem trágica de uma mulher que se colocou como protagonista em dado momento da História. Protagonista tanto da vida quanto da escrita e desterritorializada de si-mesma, não só enquanto ser vivente que se mobilizava dentro de um espaço e tempo real, ao fluir dos acontecimentos, mas também dos registros críticos e historiográficos durante o tempo posterior que decorreu com sua morte.

Como disse Bauman (1998), a Modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo, ou seja, o sujeito moderno é sempre nômade, e a sua única preocupação é apagar seus vestígios de um dia para o outro, como se ali não tivesse passado. Mas a sua chegada em algum lugar é sempre como se chegar em casa, até descobrir que é um “arrivista, alguém já do lugar, mas não inteiramente do lugar, um aspirante a residente sem permissão de residência” (*idem* 1998: 92). Assim, são as poetisas analisadas, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, que não só não permaneceram fixas em seus territórios de origem, no espaço localizado, mas também não permaneceram fixas no seu espaço-tempo. A admiração e deslocamento das duas para um mesmo espaço e tempo (Inconfidência Mineira), focalizando a mesma personagem também

poeta (Bárbara Heliodora), dá permissão para chamá-las de arrivistas desse espaço-tempo. Pois “a única maneira por que podem fixar o tempo que se recusa a permanecer imóvel é marcar o espaço e proteger as marcas para que não sejam apagadas ou deslocadas” (*ibidem* 1998: 93). Os poemas dedicados a esse momento da História e a essa protagonista esquecida, em forma de elegias, são um exemplo disso.

Não só o eu, mas também a palavra território sofreram desdobramentos de significantes que, há muito, não representam apenas o espaço físico localizado: “Lá na distância, no fugir das perspectivas/ Lá no infinito, lá no extremo... no abandono...” (Meireles 2001: 91). O conceito de território, também para a Geografia, passa a significar as relações estabelecidas entre os sujeitos com localidades, com outros sujeitos e também consigo mesmos. Inclui-se aqui em localidade sua construção humana e psíquica: “Aqueles sombras, na vagueza da paisagem,/ Que tem brancuras de crepúsculos do Norte,/ Dão-me impressão de vir outrora... de viagem...” (Meireles 2001: 91) pois:

O território se configura como uma significação imaginária social, e como tal é inseparável do imaginário e da instituição [...]. É certo que as significações imaginárias sociais não podem ser racionalizadas, analisadas e explicadas como se fossem coisas, ideias ou substâncias; como se fossem conceitos ou representações ou um objeto empírico sensível, tampouco, reconstruídas logicamente. Não são também representações armazenadas no psiquismo de um ou outro indivíduo em particular. Mas o sentido da instituição, onde elas se “encarnam”, pode ser elucidado. É por meio dessa elucidação de sentido que se pode entrever o imaginário como criação e as significações sociais que dele emanam. (Silva 2010: 17)

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa viveram no mesmo espaço temporal do século XX e chegaram a compartilhar cartas sobre a obra uma da outra, como bem disse Paiva: “as distâncias geográficas foram encurtadas pela correspondência” (2010: 1288). Outra forma de intercâmbio das duas foram as conferências e artigos. Em busca de uma poética que expressasse o universal e o singular, Cecília e Henriqueta se construíram como mulheres que escreviam literatura, mais precisamente no gênero poético, em um momento da história ainda altamente dominado pela literatura exercida pelos homens. E dentro dessa singularidade, procuraram tecer representações de territórios do eu muito pouco dimensionados na poesia:

“Lá na distância, no fugir das perspectivas,/ Por que vagueiam, como o sonho sobre o sono,
/Aqueles formas de neblinas fugitivas?” (Mireles 2001: 91).

Pode-se chamar de feminino esse território pouco dimensionado expresso na poesia de Cecília e Henriqueta? Esse outro, porque não é o eu oficial e se configura muitas vezes como o estranho? E o que seria esse feminino? Se o eu foi historicamente construído pelo discurso dos homens, o chamado discurso patriarcal, o feminino irá representar o que se designará, mais uma vez, por aquilo que se chamará de alteridade. Não é por acaso que Simone de Beauvoir (1959) dirá que a mulher é o Outro. E esse outro pode se expressar não só no duplo externo entre o eu e o espelho, entre o eu e outros seres, mas no próprio inconsciente que se dividirá em vários, fragmentando-se. Yung dirá que todo ser é composto por um eu dividido entre anima e animus, isto é, todo eu se comporia do feminino e do masculino. A literatura escrita por mulheres se desenha como um novo território psíquico.

Há um artigo na crítica feminista, de Elaine Showalter, que define a especificidade da literatura feminina como aquela que residiria no território selvagem: “Quando a alvura da açucena se refugiava nas moitas, Maria Ifigênia encontra a sua gruta para sempre” (Lisboa 1980: 28) Aqui uma representação clara de que a palavra território pode ser usada como demarcação de espaços psíquicos dentro de uma significação imaginária social. Henriqueta Lisboa colabora com essa visão ao descrever a trágica derrocada de Bárbara Heliodora, contrapondo a trechos do poema de Alvarenga Peixoto que, em sua visão patriarcal, considera seu destino de exílio pior do que o que a esposa passou a viver em decorrência de seus ideais:

A mão trêmula do poeta
mal sabe aquilo que escreve:

“Tu entre os braços
ternos abraços
da filha amada
podes gozar”.

A essas horas, na distância,
vai pela tarde dorida

sob a chuva, entre salpicos
de lama, um caixão mortuário
sem enfeites nem bordados,
senão o que a lama asperge
no pano que cobre as tábuas.” (Lisboa 1946: 28)

Alvarenga Peixoto exilado de sua terra, Ouro Preto, Minas Gerais, passa a residir na África: há, portanto, uma desterritorialização real do poeta inconfidente. Porém, ao contrário do que ele imagina, Bárbara Heliodora também é desterritorializada, tanto de seu lugar, quanto de sua vida, e, além disso, ela é desterritorializada de sua identidade: “pobre mulher desvairada, de olhos que olham mas não veem” (Lisboa 1980: 29). A perda real da filha e das terras passa a ser um símbolo dessa perda de territorialidade tanto física, quanto de significações e representações mentais. E por não ter tido espaços para a sua voz, ou seus poemas todos não terem sobrevivido, (os dois que restaram são objetos de conflitos entre os estudiosos quanto a sua autoria, Vasconcellos 2000: 62), é que Bárbara representa a desterritorialização da linguagem feminina do mundo público, ou sua existência nesse que Showalter chama de território selvagem, a essência do mesmo que Cecília e Henriqueta irão buscar:

Talvez pelo fato de a protagonista ter sido mulher e poeta, o Drama de Bárbara Heliodora tenha recebido de Henriqueta Lisboa um tratamento tão soberbo. [...] Henriqueta Lisboa confere ao drama de Bárbara Heliodora a dimensão trágica cerrada que só encontramos na mais alta tragédia grega.” (Bueno 1980: 15)

A Crítica Feminista no Território Selvagem de 1994 faz uma apresentação de diferentes abordagens dessa crítica: a linguística, a psicanalítica, a social e a cultural. Showalter faz um levantamento dessas diferentes correntes da crítica que se constituem como que territórios bem marcados em suas opções teóricas e metodológicas. Contudo, todas essas críticas enfrentam a descrença e a constatação de que esses territórios teóricos e metodológicos em que se situam não foram construídos e pensados por mulheres sobre literatura de mulheres: “Ando a procura de espaço/ para o desenho da vida./ Em números me embaraço/ e perco

sempre a medida.” (Mireles 2001: 336). Mas foram historicamente territórios dominados pelos homens e dos quais os mesmos se utilizaram para perpetuar a dominação e exclusão das mulheres do espaço público: “Ay! Juguemos, hijo mio,/ a la reina con el rey” (Mistral 1946: 235). Se essa exclusão proporcionou às mulheres um domínio próprio, um lugar comum em que pudessem resistir e se diferenciar, isso Showalter vai desenhando com o artigo, mas também ela não irá afirmar categoricamente que esse lugar existe a não ser como o que ela chama de território selvagem. Território onde Henriqueta foi encontrar Bárbara, 200 anos antes, e de onde ela faz fluir sua obra com a de Cecília.

Cecília Meireles também escreveu sobre Bárbara Heliodora em o *Romanceiro da Inconfidência*. O fascínio da trágica história de Bárbara comove não só pelo fato da sua queda de status social, mas pelos significados que engendram o seu esquecimento como poeta. Sua história não era contada pela História Oficial, a não ser como apêndice da história de seu marido: Alvarenga Peixoto, este sim visto como revolucionário. O sofrimento de Heliodora era muito pouco relatado, nunca contado por si próprio, mas pelo outro, que, por hora, era o Mesmo. Por essa razão, duas mulheres poetas do século XIX colocam a voz de Bárbara no centro do poema, agora ela passa a ter voz própria e contar por si mesma sua participação na História, transfigurando o que antes era considerado apenas um drama pessoal em um drama político. Porque a opção de Bárbara que convence o marido a não entregar e delatar seus parceiros – “Antes a miséria, a fome,/ a morte, do que a traição!” (Lisboa 1980: 29), não é historiografada porque não representa a versão do Mesmo e sim do Outro. O Outro que para as poetas brasileiras do século XX passa a ser o mesmo, ou seja, a voz semelhante, o igual. E não é de espantar que, para que Bárbara pudesse ganhar voz histórica e voz poética, foi preciso que mais mulheres adentrassem o mundo público e fizessem jus a essa voz. Mulheres contando história de mulheres. Elas que representam o discurso da alteridade, e é nessa alteridade que irão afirmar as especificidades desse discurso. Sai o sofrimento da esfera privada, para o qual se havia destinado o território do feminino, e entra para o espaço público através da escrita.

Regina Di Ciommo (1999), em seu livro *EcoFeminismo e Educação Ambiental*, discute de que maneira o outro não é o avesso do mesmo, e como a psicologia social elege esse outro

como contraste, quando há aspectos das diferenças que se tornam marcantes, não pelos antônimos, mas pela singularidade. As diferenças sempre foram tomadas por uma hierarquia de valores que ou se subestima ou se valoriza, colocando-as em um patamar de superioridade ou de inferioridade. Neste sentido, a suposta diferença que o feminino revela se tornou motivo para a sua exclusão e diminuição frente ao discurso falocêntrico e paradigmático. E é a própria professora Regina que revela, ao discutir essa escala de valores usando Todorov, que:

Em *A Conquista da América*, Todorov (1993) contribui para esta reflexão apontando duas figuras da experiência da alteridade – o assimilacionismo que toma o outro por idêntico, e a diferença traduzida em termos de superioridade (de si) e inferioridade (do Outro). Ambas se originam no egocentrismo, que projeta o eu sobre o universo, propondo os próprios valores como os mais desejáveis. (Di Ciommo 1999: 32)

Ao projetar o eu sobre o universo, o discurso falocêntrico do patriarcado empurrou a linguagem do feminino, como um todo, naquele espaço que Showalter chama de território selvagem, o que nada mais é do que o território da exclusão, da opressão e da negação, enquanto o discurso da igualdade pode conter em si o autoritarismo e a simplificação (Di Ciommo). Contudo, esse território selvagem, na dinâmica da diferenciação e da submissão, torna-se um território comum para o opressor, isto é: “Os dois lados, opressor e oprimido sendo indissociáveis, encontram um território comum, na visão do sujeito político e da sua própria participação, para poder responder à alteridade com uma outra construção enquanto sujeito” (Di Ciommo 1999: 32).

Uma outra construção enquanto sujeito é o que o discurso da alteridade tenta afirmar dentro da psicologia. Eu não sou mais o outro, mas sou o mesmo de outros. O Estranho, o Diferente passa a ser o igual para seus iguais. Como no conto do Patinho Feio de Andersen, o patinho é excluído de sua comunidade e do espaço do convívio por ser diferente, por não ter seu igual ali, aquele com quem se identifica, representando o horror ao estranho daqueles que se instituem como semelhantes. O Patinho Feio só é aceito no final do conto, quando ele se descobre ser o mesmo de outros, ou seja, quando ele é absorvido como semelhante por aqueles

que se consideram seus iguais. A sua identidade é redescoberta, ele descobre que não é feio e muito menos pato, mas sim um belo cisne. Pode-se usar a metáfora desse singelo conto infantil sobre a psicologia da diferença e do estranho para representar o que acontece com o feminino. Assim também se formou a imagem de Bárbara na poesia de Cecília Meireles:

Há três donzelas sentadas
no verde, imensa campina.
O arroio que passou perto,
com palavra cristalina,
ri-se para Policena,
beija os dedos de Umbelina;
diante da terceira, chora,
porque é Bárbara Eliodora.

Córrego, tu por que sofres,
diante daquela menina?
Semelha o cisne, entre as águas;
na relva, é igual à bonina;
a seus olhos de princesa
o campo em festa se inclina:
vê-la é ver a própria Flora,
pois é Bárbara Eliodora! (Meireles 2001: 943)

Nestas duas estrofes acima, de Romance LXXV, ou De Dona Bárbara Eliodora, Cecília Meireles estabelece já na primeira estrofe a diferença da diferença, quer dizer, entre três donzelas sentadas *na verde imensa campina*, o córrego que terá esse papel de distingui-las, chorará para a terceira porque ela é a princesa Eliodora. Ele sofre porque sabe que o destino daquela chamada princesa é outro, diferente do diferente, semelhante ao do cisne, talvez por ser mulher e poeta, por ter se inserido de alguma maneira na História. Entre suas iguais Eliodora se distingue, torna-se outra novamente. E aqui uma diferenciação primeira entre a poesia de Henriqueta Lisboa e de Cecília Meireles. A forma como grafam o nome da comum heroína:

Heliadora para Henriqueta e Eliadora para Cecília. Elaine Vasconcellos, em seu estudo sobre a musa e poeta da Inconfidência, publicado no antológico livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (2000: 60), discute que prefere a grafia com H pela origem etimológica, enquanto Aureliano Leite não concorda porque Eliadora seria também nome de flor:

Optamos pelo H, seguindo o Dicionário etimológico de Antenor Nascentes, que diz provir Heliodoro, do grego Heliodoros, de Hélio, Hélios, o deus do Sol, e dêron presente do sol, pelo latim Heliodoru. Aureliano Leite não aceita esta grafia, diz o estudioso “que prefere grafar Heliadora com E não só porque era assim que se assinava, mas também porque por Eliadora, com E, se conhece uma variedade de tulipa, flor. Pode pois o seu nome não se originar de Helios, nem ser o feminino de Heliodoro, como quer Basílio de Magalhães. Ela era Eliadora, como outras são Hortênsia, Rosa, Violeta, etc. Acrescente-se que o seu marido sobressaía entre os contemporâneos pela cultura clássica e não iria admitir que ela escrevesse errado o próprio nome. (*apud* Vasconcellos 2000: 60)

Não é por acaso que Cecília Meireles escreve sem H e Henriqueta Lisboa escreve com H. A grafia do nome de Bárbara contribui para a rede de significações que cada poeta busca traçar sobre a persona dessa mulher em seus poemas. Pode-se dizer que Henriqueta Lisboa, ao escolher grafar com H, tivesse interesse em reforçar a ligação dessa figura feminina, que foi ofuscada pela História (com h maiúsculo, a que representa a versão oficial do patriarcado) e estreitar aquilo que foi opaco com a luz do seu nome que iluminava a todos: “Ah! E havia tanta brasa/ em torno de seus cabelos/ tanto sol na sua ilharga/ tanto ouro em suas minas/ tanto potro galopando/ nas suas terras sem fim.” (1980: 27). Enquanto Cecília Meireles explora o lado poético do próprio nome de Eliadora, contrastando sua figura delicada com o seu destino de horror: “Ouro vem à flor da terra, Dona Bárbara Eliadora!” (Meireles 2001: 944) e “Mas a sorte é diferente/ de tudo que se imagina/ E eu vejo a triste donzela,/ toda em lágrimas e ruína,/ clamando aos céus, em loucura,/ sua desditosa sina.” (Meireles 2001: 944). Uma mesma personagem que se divide em duas imagens para duas poetas diferentes, isto é, a mesma Bárbara se divide em Heliadora e Eliadora. Um duplo de um mesmo.

O feminino, ou o Outro para o Mesmo, passou a significar outra parte de um todo, de um outro mesmo. Ele representa na história o lado escuro da mente, o inconsciente, o

estranho, a parte negada, aquilo que não se deseja ver, tanto em nível real quanto psíquico. Ele se configurou como a outra parte, a marginalizada, de dois lados que se dicotomizaram durante o processo civilizatório. O pensamento dicotômico só favoreceu a construção de um único paradigma, enquanto o seu questionamento proporcionou a ambiguidade do discurso. A redescoberta do feminino por si-mesmo fez também surgir o masculino, na medida em que, o que antes era visto como Universal se particulariza. Ampliam-se visões de mundo que não são simplesmente opostas, mas a outra parte de um todo no qual subsistem vários mesmos.

Neste sentido, Bárbara Heliodora só ganha voz, principalmente literária, quando é absolvida por seus semelhantes, aqui duas poetisas contemporâneas entre si: Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa: “Linda, lendária Princesa/ por quem chora já sem lágrimas/ pobre mulher desvairada/ de olhos que olham mas não veem” (Lisboa 1980: 29). Sua visão dos acontecimentos, apresentada por meio dos poemas narrativos das poetisas citadas, parece que ficou muito tempo no limbo, justamente por despertar o horror e o grotesco do discurso paradigmático. Menos grotesca é para o mundo público a desterritorialização de Alvarenga Peixoto, do que a de sua esposa: “Grão de poeira quando o vento, a madrugada castiga: Já não é mais Alvarenga, quem foi Alvarenga um dia” (Lisboa 1980: 27). Nesta estrofe, Henriqueta mostra que a desterritorialização maior foi a de identidade e não a física, comum tanto para o marido quanto para a mulher. Alvarenga não deixa de ser os dois, ampliando a ambiguidade do significante deste nome. O lado grotesco e horrível do destino da figura de Bárbara Heliodora é bem explorado no poema da poetisa mineira:

É de mármore seu rosto.
 Seu busto cai sobre os joelhos:
 flores que de trepadeiras
 pendem muchas para o solo.
 Talvez já nem saiba como
 -para donaire da estirpe
 na ponta dos pés erguidas -
 em hora periclitante
 ousou admoestar o esposo: (Lisboa 1980: 29)

A semelhança entre a figura de Bárbara em seu destino e as pedras, o ouro e a marmoraria que compõem o lugar e a história de Vila Rica ou Ouro Preto é também presente em Cecília Meireles: “Era o engaste, era a coroa,/ era a pedra diamantina...,/ rolaram sombras na terra,/ como súbita cortina.” e “Como as rainhas e as santas, sois toa de ouro, Senhora!” (Meireles 2001: 944). Há, indiscutivelmente, nos dois poemas, uma atração pelo horror, pelo destino cruel de Bárbara Heliodora que se mitificou tanto na história quanto na literatura. Pois na cultura moderna: “o desejo é manchado pelo medo, ao passo que o horror possui atrações a que dificilmente se resiste” (Bauman 1998: 99).

Freud, em 1919, em seu artigo *O Estranho*, busca definir as atrações humanas por tudo aquilo que causa horror e medo. Na busca filológica em diversas línguas para o termo *Estranho* e seus desdobramentos de significação, ele trouxe para a psicologia a ambiguidade do termo *heimlich*, o qual contém o diferente, mas também o que é conhecido, familiar. *Heimlich* pertence a um campo semântico que mantém aparentemente ideias opostas na mesma cena linguística: de um lado o que é conhecido, comum e agradável e do outro o que está oculto ou o que se deseja esconder. Seu termo oposto, *unheimlich*, se relaciona com aquilo que é doméstico. Pode-se dizer que a palavra Estranho em alemão está circunscrita em um campo semântico que aparentemente une duas ideias opostas, quer dizer, *heimlich* já é em si uma fusão de dicotomias em sua própria significação. Porque o *Estranho* em português remete ao desconhecido, ao diferente, ao excluído, nunca ao igual, a não ser com outros estranhos, mas aí deixa de ser estranho e passa a ser mais um igual.

A construção da ideia, do que é o feminino pelas próprias mulheres, colocando-as como sujeitos de identidades de si-mesmas, é fruto da mudança de paradigma que se inicia a partir do Romantismo. Os valores clássicos que se confundem com os valores do patriarcado; racionalidade, certeza, luz, clareza, conhecimento, ciência, progresso são abalados pela emergência dos seus contrários, haja vista a divisão hierárquica e dicotômica da civilização. Dessa forma, o feminino que as mulheres conheciam era um feminino definido pelos homens como o contrário da imagem que faziam e propagavam de si-mesmos. Um feminino sempre visto como passivo, submisso, primitivo e irracional. Para Lacan (*apud* Chaves 2005), o outro que reflete a imagem do eu, diz quem é esse eu e o conduz à perdição de si. Pois: A relação

imaginária é, por excelência, uma relação dual, em que eu e tu se confundem. Foi nesse sentido que Lacan definiu a essência do imaginário. Além de uma relação dual, tem-se, nas palavras de Lemaire (1989: 105), “um desdobramento em espelho, como uma oposição imediata entre a consciência e seu outro, onde cada termo passa de um para outro e se perde nesses jogos de reflexos”. Assim, “a consciência, na procura de si mesma, crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela. (Chaves 2005: 46)

Psiquicamente, a mulher se viu através do espelho da imagem que outro fazia dela e esteve impossibilitada de se enxergar por si, como no poema de Alvarenga Peixoto sobre a esposa, o qual praticamente determinou quem seria ela; “Bárbara bela, do norte estrela, que o meu destino, sabe guiar” (Peixoto *apud* Lisboa 1980: 27). Segundo Lacan (*apud* Chaves 2005), o sujeito, ao reconhecer a sua imagem, não faz outra coisa que não a de se remeter a essa imagem. Contudo, quando esse ser reconhece a “existência de uma dualidade entre ele e a imagem, ele descobre que pode intervir junto a ela, uma vez que não está preso a ela de forma radical” (Chaves 2005: 47). A mulher adentra territórios dos detentores do discurso, e nessa travessia ela encontra a palavra. A palavra media a interação do sujeito com o outro e com o mundo. Ao tentar nomear a realidade por si mesma, descobre que os significantes parecem-lhe todos deslocados de si, pois eles são e foram construções regidas pelas leis do patriarcado. Assim, o discurso presentifica a alteridade (Lacan *apud* Chaves 2005: 47).

O mundo da palavra é o território do sujeito. Mas no caso da mulher, a palavra parecia excluí-la: “Valem muralhas de pedra/ para represa dos rios/ certas palavras eternas/ que decidem do destino” (Lisboa 1980: 29). A não ser como um sujeito deslocado que procura o seu significante. O feminino reencontrado surge como uma ruptura no discurso. Fragmenta-se a linguagem. Pois é na “multiplicidade instantânea dos nossos próprios discursos que o inconsciente irá intervir” (Lacan *apud* Chaves 2005: 49). E o que é o feminino senão uma emergência de multiplicidade dos discursos? Porque houve um feminino, construído pelo discurso patriarcal, que não é o feminino que se autodefine e que as mulheres buscam reformular. E tão pouco é o seu oposto binário – o masculino, também construído socialmente.

Como exemplo, tem a seguinte estrofe de Lisboa: “Chora Bárbara Heliadora/
Guilhermina da Silveira./ E em suas artérias corre,/ o sangue de Amador Bueno!/ Chora, porém

já sem lágrimas” (1980: 29). A imagem da heroína do poema chorando, mas sem lágrimas e lembrando o sangue dos seus antepassados em suas artérias, é de uma profundidade subversiva, já que se opõe à visão de mulher frágil e delicada, uma mulher forte cuja dor é maior que sua exposição em lágrimas. Já a poesia de Cecília Meireles parece explorar a delicadeza desse feminino socialmente solidificado em contraposição com seu destino cruel: “Ela era a mais excelente,/ a mais delicada e fina/ rolaram sombras na terra,/ como súbita cortina” (2001: 944). Entre o que é e o que poderia ser a literatura surge para as poetisas como uma possibilidade de tornar-se, já que o feminino real estaria na ordem do inconsciente. O que Nietzsche (2004) irá chamar de Eterno Feminino.

Nesta redescoberta de si-mesma, não mais como a imagem do Outro, mas como sujeito, a mulher escritora procurou no tempo suas antecessoras, significantes próprios. E em seu espaço-tempo comum, a escritora procurou suas iguais inibindo um pouco o seu constante deslocamento da linguagem. Pois, não adentrando o cânone tradicional, marcou muitas vezes com a individualidade o seu território literário. Não é por acaso que duas poetisas do século XX, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, buscaram em Bárbara Heliódora, Eliódora, “registrada pelos documentos históricos como a segunda mulher poeta brasileira” (Coelho 2002: 85), a imagem da antecessora silenciada pelo discurso patriarcal, o feminino visto por si-mesmas.

O que as poetisas brasileiras do século XX mostram ao construir elegias dando voz a Bárbara é que: Heliódora, Eliódora, além de poeta, foi também agente política, mobilizadora e construtora dessa história de seu espaço-tempo: “A história acabou por reconhecê-la como heroína da Inconfidência, e seu túmulo simbólico foi colocado lado a lado com o do marido, no Panteão da Inconfidência em Ouro Preto” (Coelho 2002: 86). Contudo, se a sua participação na Inconfidência recebeu o território que merecia conforme a revisitação crítica da própria história, sua produção literária não pôde receber o mesmo, caindo até na incredulidade. Restaram apenas duas peças literárias que os críticos ainda divergem por territorializar como suas: *Conselhos a meus filhos e Soneto a Maria Ifigênia*. Conta a professora Nelly Novaes Coelho em seu *Dicionário de Escritoras Brasileiras*:

Desde muito jovem escrevia poesias que, segundo crônica do tempo, eram tão louvadas quanto a sua beleza física (que Alvarenga Peixoto cantou em muitos versos). De sua produção literária pouco restou. Consta que muitos de seus manuscritos teriam sido apreendidos e destruídos pelos esbirros de D. Maria, a louca, quando vasculharam a sua casa, em busca de papéis do poeta inconfidente. (Coelho 2002: 86)

A imagem dos manuscritos de Bárbara sendo destruídos pelos esbirros da rainha é um símbolo bastante forte de como a produção feminina era tratada até o século XIX. Contam-se nos dedos os nomes de mulheres que até então conseguiram figurar na história literária, e quando citadas pouco ou nada restou de suas obras. Deve-se lembrar que a mulher não tinha direito a educação, as que tinham eram brancas e ligadas à alta classe social da época. Dentre essas que recebiam alguma instrução, as que escreviam não tinham espaço para divulgação e publicação, ficando o escrito guardado em uma gaveta. Talvez os esbirros da rainha mal soubessem o que estavam destruindo, tiveram a intenção de vasculhar e destruir qualquer papel que pudesse representar uma ameaça. Talvez não, destruíram os manuscritos de Bárbara porque estes representavam a voz de uma mulher, isto é, do outro. E o outro representa o Estranho que habita fora e dentro do ser. Desenha-se nas poesias de Cecília e Henriqueta uma nova imagem desta inconfidente, pois historiograficamente sabe-se hoje (Vasconcellos 2000) que Bárbara evitou que o marido entregasse os colegas a troco de uma pena mais leve “Antes a miséria, a fome, a morte, do que a traição!” e “Valem muralhas de pedra, para represa dos rios, certas palavras eternas, que decidem do destino”. (Lisboa 1980: 29). O fato é que a figura dessa persona traz o fascínio do *Estranho*, muito bem explorado nas elegias das poetisas aqui estudadas, pelo destino mitificado da derrocada de uma princesa a mendiga louca desgrenhada:

É deveras a Princesa
do Brasil, essa menina
de madeixas escorridas,
de lábios esmaecidos,
de túnica mal vestida (Lisboa 1980: 28)

(Donzela, de tal prosápia
de graça tão peregrina,

oxalá não merecera
a aflição que lhe destina
a grande estrela funesta
que sua face ilumina.
Fôsseis sempre esta de agora,
Dona Bárbara Eliodora! (Mireles 2001: 943)

Nas duas estrofes citadas acima, observa-se o contraste entre a primeira imagem da filha de Heliadora, mas que representa também a desgraça da mãe, que é a de *Princesa do Brasil* para Henriqueta Lisboa, e *donzela de graça tão peregrina* para Mireles, com a imagem final aguardada pelo destino. Há um contraste que se cria, na estrofe de Cecília, no substantivo aflição e na figura de estrela funesta, representando o horror do destino dessa personagem. Pois o adjetivo funesto, que representa morbidade, já é um contraste natural com o substantivo estrela, que representa luz, claridade e calor, causando estranhamento no poema (realce do Estranho na linguagem). Na estrofe de Henriqueta, o contraste está visualmente formado pelo substantivo nominal Princesa do Brasil e sua caracterização pessoal; *de madeixas escorridas, de lábios mal vestidos e de túnica mal vestida*, um estranhamento em nível semântico, pois uma princesa nunca deverá estar mal vestida.

Contudo, Elaine Vasconcellos (2000), mais uma vez em sua pesquisa historiográfica sobre Bárbara, diz que a imagem da poeta percorrendo as ruas de Villa Rica com os cabelos desalinhados, de vestido roto, recitando poesias, não passa de lenda. Para a pesquisadora, Bárbara foi declarada demente pela Coroa em manobra política para evitar que ela readquirisse a sua outra metade dos bens que lhe foram confiscados, vendendo para o seu filho. É possível, como diz Vasconcellos (2000: 62-63), que a poeta sofresse de depressão, por conta dos problemas que foram se avolumando, depressão que foi mal interpretada na época. Afirma:

Mito ou verdade, a sua vida e a sua poesia compõem um quadro necessário à configuração de um momento crítico na cultura da metrópole. As minas de ouro já se haviam esgotado, o governo português apertava o cerco com impostos excessivos, os garimpeiros iam-se fixando noutra atividade, de agricultura

e de pastoreio. A linguagem do símbolo ia perdendo a sua base e a imaginação do homem brasileiro começava a se soltar, dessacralizando valores até então indiscutíveis. (Vasconcellos 2000: 67)

Bibliografia

Barbosa, João Alexandre (2005), *As ilusões da modernidade*, São Paulo, Perspectiva.

Bauman, Zygmunt (1998), *O mal estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Bueno, António Sérgio (1980), “A mineiridade em Madrinha Lua”, in Lisboa, Henriqueta, *Madrinha Lua*, Belo Horizonte, Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais.

Chaves, Wilson Camilo (2005), *A Determinação do Sujeito em Lacan: da reitrodução na psiquiatria à subversão do sujeito*, São Carlos, Edufscar.

Coelho, Nelly Novaes (2002), *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, São Paulo, Escrituras.

Lisboa, Henriqueta (1980), *Madrinha Lua*, Belo Horizonte, Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais.

Meireles, Cecília (2001), *Poesia Completa*, (org.) Antonio Carlos Secchin, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

Mistral, Gabriela (1946), *Antologia*, Santiago de Chile, Zig Zag.

Vasconcellos, Eliane (2000), *Bárbara Heliadora*, in Muzart, Zahidé Lupinacci, *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, Florianópolis, Editora Mulheres.

Showalter, Elaine (1994), “A crítica feminista no território selvagem”, in Hollanda, Heloísa Buarque, *Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco.

Em ano de *Orpheu*, provocações na Ásia: a poesia de Alberto Estima de Oliveira

Monica Simas

Universidade de São Paulo

Resumo: Este ensaio busca refletir sobre a presença portuguesa na Ásia, mais especificamente, sobre os deslocamentos de poetas portugueses para Macau. Num ano de comemorações da revista *Orpheu* nos espaços de língua portuguesa e passados mais de 10 anos da transferência da soberania de Macau para a República Popular da China, pesquisadores de vários campos mostram-se interessados em analisar a importância da cultura portuguesa na região para a construção de uma região caracterizada como “especial”. A Literatura constitui um corpo de conhecimento através do qual é possível se perceber importantes diálogos interculturais e efeitos subjetivos das grandes mudanças que ocorreram na região. Entre 1987 e 1999, durante o período de transição política, Alberto Estima de Oliveira, um bastante conhecido poeta português na sociedade macaense, publicou 7 títulos de poesia. O principal objeto de análise deste ensaio seria o de pensar como a sua poética se constrói, a partir do exame do primeiro livro *Infraestruturas*, que foi reeditado em 1999, numa versão bilíngue português-chinês, em suas relações com a história de Macau.

Palavras-chave: Literatura de Macau, poesia portuguesa contemporânea, literatura e paisagem, relações luso-asiáticas, presença portuguesa na Ásia, poesia e interculturalidades

Abstract: This essay intends to reflect about the Portuguese presence in the East, more specifically, about that involving the displacements of poets from Portugal to Macau. Almost ten years after Macau's return to Macau's handover to Chinese administration, researchers from different fields of knowledge are interested in analyzing the importance of the Portuguese influence in the development of this special region. Literature is a body of knowledge through which it is possible to seek human emotions and desires; besides, it can most properly highlight cultural

exchanges. Between 1987 and 1999, i.e. during the transitional period, Alberto Estima de Oliveira, a well known Portuguese poet in the Macanese society, published seven poetry titles. The endeavor of this proposal is to analyze and characterize the first of them "*Infraestruturas*" ("Substructures"), republished in 1999 in a bilingual version, relating it to the Portuguese literary context.

Keywords: Literature of Macao, Contemporary Portuguese Poetry, Literature and Landscape, Relations Luso-Asiatics, Portuguese Presence in Asia, Poetry and Interculturality

1. Provocação

No início do século XX, em Portugal, o escritor e artista plástico José de Almada Negreiros lançava o seu "Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso" (Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 1992), convocando os portugueses a descobrirem-se para o seu tempo presente, a descobrirem a arte da sua contemporaneidade. A provocação assim se explicitava:

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX. O limite da descoberta é infinito porque o sentido da Descoberta muda de substância e cresce em interesse – por isso que a Descoberta do Caminho Marítimo pra Índia é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa. (1992: 30)

A provocação fez parte de um despertar de alguns artistas para os "ismos" que se desenvolviam nos países próximos e, especialmente, para o futurismo. A ação futurista durou um curtíssimo espaço de tempo, mas marcou profundamente todas as gerações posteriores. Amadeo de Souza-Cardoso, apesar de ele mesmo se considerar mais modernista do que futurista, iria manifestar em seu trabalho um verdadeiro conhecimento sobre aquela arte/atitude nova. Tanto a ação futurista quanto o modernismo, de um modo geral, foram escandalosos em Portugal, como se sabe, e a referida exposição do artista ficaria desconhecida do grande público. Mesmo assim, o conjunto de ações atribuído à chamada Geração de *Orpheu*,

que se notabilizou com a publicação da revista de mesmo nome, em 2015, seria desconcertante. Como bem afirmou Nuno Júdice, "a irritação provocada por estes 'novíssimos' não é meramente superficial, e resulta de terem sido atingidos os alvos profundos do *establishment* da época" (1982: "Introdução"). Explicitava-se, na arte, uma atitude frontal contra a acomodação, determinada a recuperar aquilo que eles acreditavam ser a vitalidade da linguagem através da libertação das palavras ou do instrumental pictórico. Com o futurismo, a máquina se convertia em um valor cultural fundamental do progresso e da modernidade em sua realidade histórica. No entanto, parece já longínquo a ideia de que o progresso carregue consigo as chaves da harmonia e da autonomia das culturas humanas.

Final do século XX. Logo depois de 20 de dezembro de 1999, data da transferência da soberania, a página oficial de Macau na internet – <http://www.macao.gov.mo/> – era desativada para ser reconfigurada. Na nova página permaneceram os *links* dos serviços públicos e das instituições de Macau, além de outros que correspondem à demanda de informações práticas aos visitantes, como notícias, estatísticas, voos, serviços ao turista etc. A substituição da pequena imagem que focaliza a fachada da Igreja de São Paulo e das palavras que convidavam o visitante a aportar lentamente na página, sugerindo que, desse modo, com um desembarque depois do temporal teria surgido Macau, pela imagem panorâmica da cidade com seus arranha-céus, legitima a transformação radical por que passou a região no chamado período de transição (1987-1999).

A questão que parece se abrir no novo contexto é: "Seria ainda possível aos artistas e escritores efetuarem a legibilidade de um espaço, agora, situado nas complexidades dos processos de globalização e de uma radical transformação de suas infraestruturas?" O que permitiu que Macau se constituísse como uma região especial foi justamente a sua especificidade cultural e, apesar disso, tanto a manutenção dessa especificidade, construída ao longo da história, quanto o intercâmbio entre as diversas culturas parece ser um desafio gigante, que se desenvolve na inversa proporção dos investimentos que vêm sendo realizados no período pós-transição.

Sendo assim, talvez seja hora de manifestar-nos e, ao modo de Almada Negreiros, dizer que o evento mais importante do ano de 1999 foi a publicação do livro *Infraestruturas*, de Alberto Estima de Oliveira, pelo Instituto Cultural de Macau, uma re-edição bilíngue português-chinês, com tradução feita por Yao Jingming. Uma nova provocação!

Tal como a exposição de Amadeo de Souza Cardoso, a importância do evento não pode aparecer nas estatísticas ou no número do público-alvo, mas sim na importância definitiva do diálogo, naquele sentido da descoberta que é infinito. E se, para Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso pertence ao que ele chamava de "Pensamento Universal", tenho como suspeita que Alberto Estima de Oliveira pertença a uma "Infralíngua", que só pode ser vestígio da experiência vivida, o caminho do afeto nos confins da própria identidade. Por isso reafirmo: *Infraestruturas*, de Alberto de Estima de Oliveira, é mais importante que qualquer outro evento ligado às obras de concreto executadas em Macau.

2. Contrastes

A provocação aqui exposta não busca, de jeito nenhum, diminuir a importância dos programas executados no período de transição, ao contrário. Entre a construção de pontes, portos e aeroporto; rede de saneamento básico e de recolha de lixo, houve um imenso investimento tanto nas áreas do ensino quanto da cultura no sentido de se construir uma base para a manutenção da memória e da identidade cultural de Macau. Além da criação formal da Universidade de Macau e do Instituto Politécnico de Macau, houve um crescimento significativo de reedições e novas publicações de livros de autores portugueses, macaenses e chineses. Por isso, não poderíamos pensar na reedição do referido livro de Estima de Oliveira como uma produção isolada. É ela também parte da transformação avassaladora que configurou o projeto de autonomia e, como tal, da busca de sentidos possíveis do espaço.

No contexto literário, diversos olhares percorreram o espaço citadino procurando referir a sua localização cultural já que o mar de empreendimentos fora responsável tanto pelo retorno de macaenses que haviam partido em decorrência da situação do pós-guerra, como também pela transferência de portugueses vindos dos mais variados pontos das rotas que o

imperialismo havia formado. Ou seja, a literatura, como um sistema integrado aos demais, também passaria por alterações radicais.

Por um lado, houve um crescimento do número de autores publicados em Macau. Por outro, as próprias condições de recepção seriam alteradas, já que, no período de transição, as obras de autores macaenses, como as de Henrique de Senna Fernandes, José dos Santos Ferreira (o Adé), Luiz Gonzaga Gomes e Deolinda da Conceição seriam integradas à legitimidade necessária de se configurar a especificidade da cultura da região. Ainda, as obras de autores portugueses, que no território se instalaram, seriam localizadas em uma entre muitas das culturas formativas do território, já afastadas, portanto, de qualquer ideia de cultura dominante/colonial.

Sem intenção de inventariar a produção poética deste período, que foi imensa, e que passa por nomes conhecidos do cânone da literatura portuguesa, como os de José Augusto Seabra e de António Manuel do Couto Viana, vou percorrer algumas obras da literatura de expressão portuguesa, publicadas nas décadas de 80 e 90, que contribuiram para a construção de sentidos do espaço citadino, no sentido de se estabelecer uma mínima relação entre a obra publicada de Estima de Oliveira e a de seus pares.

Em 1987, o Instituto Cultural de Macau lançava o pequeno livro de Maria do Rosário de Almeida, chamado *Chu Kong*, nome chinês do rio que banha Macau, o rio das Pérolas. Como o título, o livro percorre os recantos da cidade e espelha os seus assuntos cotidianos. "Jardineiro", "Tancareira", "Passeio de passarinho", "Tendinhas", "Barco dragão", "Adivinhos" e "Tim-Tins" são alguns títulos que encadeiam a simplicidade dos acontecimentos do dia a dia. Nas trilhas que a poesia de Maria do Rosário abre na topografia macaense, a memória da cidade é evocada em uma relação amorosa com o poeta: "[...] o poeta amou a cidade/ acariciou rochas vivas de Camões/ chorou mágoas de séculos/ com desmedida emoção/ o poeta amou a cidade" (1987: 12). Observo que, neste mesmo ano, saía a primeira edição de *Infraestruturas*, de Estima de Oliveira, também publicado pelo Instituto Cultural de Macau, de que me ocuparei logo adiante. Anos depois, o moçambicano João Rui Azeredo expressaria o seu fascínio pelas ruas da cidade, em seu *Poemacau*, publicado em 1992, com o apoio do IPOR. Neste mesmo livro, o quotidiano

de *Chu Kong* seria incorporado em lábios que adivinham a cidade. Macau já não era, na obra de Maria do Rosário, o lugar de simples representação fotográfica, mas, nos anos que se seguiram, irá tornar-se uma escrita, um discurso com um repertório literário bastante amplo. No mesmo ano, Fernanda Dias publica o seu primeiro livro de poesia, *Horas de papel: poemas para Macau*, também com o apoio do IPOR. A autora compõe um universo de Macau muito particular, como se chamasse o espaço para a sua real vocação intercultural, através da invenção de uma escrita cheia de hibridismos. Se Macau pode estar contida em suas "ocasionais palavras amarelas/ escritas com crisântemos desfeitos" (Dias 1992), é porque a cidade abre-se à fabulosa proximidade do *outro*. Em 1998, a mesma autora publica *Rio de erhu*, uma assombrosa interseção de linguagens a partir desse *outro*, o violino chinês. Depois da transição, a escritora, artista plástica e tradutora continua o seu ofício poético. Em 2002, é publicado *Chá Verde*, um exaltante testemunho de convivências.

Por fim, em 1999, além da reedição de *Infraestruturas*, o Instituto Camões, numa ação conjunta com o Instituto Cultural de Macau e o IPOR, lançou a não menos importante *Antologia de Poetas de Macau*, organizada por Yao Jingming e Jorge Arrimar. Esta foi a primeira (e única) antologia a reunir poetas portugueses e chineses de Macau, selando uma busca de integração a partir da pluralidade de olhares.

Sem dúvida, Macau necessita de uma continuidade de ação político-cultural nessa direção. A vocação poética deste lugar constitui hoje uma tradição que confirma a sua distinção especial e traz interesse para o mundo todo.

3. "Asas" e "Concreto"

De toda a produção poética do período, a de Alberto Estima de Oliveira contrasta por sua continuidade e substância. Apesar de a toponímia não estar ausente da sua obra, quase nunca é ela o núcleo geográfico da sua escrita. A sua poesia, como "mecanismo inverossímil/ anfiteatro/ do impossível possível" (1999: 113) evidencia a margem dos sentidos, um lugar pra lá dos lugares, atravessado de luz e de silêncios. Evidentemente, a poesia de Estima de Oliveira situa-se nas circunstâncias migratórias da diáspora portuguesa a que já me referi

anteriormente. Mas, como nos lembra o precioso prefácio da reedição de *Infraestruturas*, escrito por Maria Alexandre, a sua palavra está para além do que diz, além "de uma exterioridade assimilada simbolicamente e com os mitos e arquétipos que as suas vivências de europeu por raiz, angolano por opção telúrica, e de ser universal por imanência" (1999: 8). E se, como afirma a prefaciadora, as suas palavras reenviam-nos "ora à presença de um real imediato, ora à presença de um real recriado" (1999: 8), é também na incorporalidade que elas manifestam a pura convicção de realizar-se como um "ato insólito". É na margem incorpórea da palavra que reside a sua liberdade. Em vez de ser subjetividade, a sua poesia afirma-se como hecceidade, individualidade de travessia, de uma vida que não pode ser medida apenas pela materialidade do corpo.

Tenho como hipótese que a poesia, tal como se realiza na obra de Estima de Oliveira, constantemente unida aos fluxos da criação, não se afirma nem como estrutura linguística, mesmo que desta não possa prescindir, nem como sentimento, cuja gênese poderia se localizar na personalidade autoral, nem ainda como puro fingimento, produto de uma racionalidade dramatizada, mas sim como afeto, provavelmente, no sentido deleuziano do termo, que indica um processo de desterritorialização contínua do já conhecido, em que o desejo se marca pela positividade. Não é por acaso que a dor, nas mais variadas expressões de limite, como "barreira" ou "teto", presentifica-se no corpo poético da sua obra. Não estão as dores ali para provocar o sentimentalismo frente à negatividade. Estão ali para alimentar a positividade do desejo, erguendo-se como aporias para deslocar-nos do mundo material. Porque é de "asas" e de "concreto" que esta poesia nos fala. E, neste primeiro livro publicado em Macau, o encontro dessas poderosas vertentes determina com precisão o espaço e o tempo da sua poesia.

Logo no primeiro poema do livro, a figura de um cruzamento se impõe.

perpendicular

rota cruzada

situação linear

A figura é ambígua porque tanto pode corresponder a uma rota feita de forma perpendicular quanto a uma rota que, ao ser cruzada, é cortada por uma linha perpendicular. O cruzamento, assim, pode se referir ao próprio percurso do deslocamento ou a uma precisa localização em meio ao percurso. Ainda, uma rota é um caminho que vai de um ponto a outro, mas aqui não há qualquer referencialidade. Estamos diante de um poema que, visualmente, corresponde a uma pura linha ou a um ponto formado por duas linhas. Apesar de não haver as referências "de onde até onde", elas estão ali de forma potencial, ou seja, estão ali esvaziadas, mas este vazio é pleno de possibilidades. Elas referem quaisquer pontos geográficos e, por isso, são potencialmente todas as coordenadas espaciais. Ao se deter no movimento que o poema contém, o leitor pode seguir as linhas com o olhar, deixando que surja a figura "+", como imagem da "situação linear". É curioso que, metida no campo das referências culturais, se um intérprete situá-la na cultura cristã, verá logo a "cruz", símbolo da totalidade no amor único de Cristo e, se pensar na cultura chinesa verá o número "dez" – *shí* ou *yat* –, que é também um retorno simbólico ao uno no sentido de totalidade, tanto que, em muitos textos clássicos chineses, aparece a expressão "dez mil coisas", querendo dizer "todas as coisas". De fato, nestes primeiros versos, as linhas permanecem como cifras de um sinal a ser descoberto pelo olhar. Pode também significar a relação universal entre tempo e espaço que engendra o destino humano. E, neste caso, a ambiguidade cultural parece reforçar a abstração que as palavras reivindicam, correspondendo à totalidade que elas abarcam, uma noção de "uno" que põe o invisível de forma bem visível.

Em sentido estético, o invisível, o indizível, o imaterial ou o incorporal, formas diferentes de se expressar o vazio, parecem ter sido exigência e busca dos artistas do século XX, apesar de provavelmente terem sido evocados pela arte, desde sempre. No século XX, no entanto, com a progressiva expansão das doutrinas do oriente no ocidente, como o zen budismo e o taoísmo, o resgate de formas poéticas como as antigas quadras chinesas ou os *hai kai* japoneses, as noções de vazio e de silêncio parecem ter sido exaltadas como nunca antes. Por outro lado, desde o final do século XIX, as vanguardas europeias procuraram revelar uma luz simbólica consistente junto à representação de formas concretas. Desde Cézanne e aqueles por ele influenciados,

como Mondrian, Malévitch e Duchamp, que a arte procurou materializar a luz, o invisível que provê o relevo e a profundidade para o visível, no sentido de se fazer uma "não arte", uma arte que rasurasse a figuração. Através da liberdade de composição, de cores e de ângulos retos, esses artistas procuraram separar a forma do conteúdo concreto para identificá-lo ao conteúdo abstrato e elementar.

A possibilidade de fusão do invisível à matéria de forma objetiva, em vez de constituir correspondências por dissipação, como no simbolismo, de forma mais geral, traria novas possibilidades. Na literatura não seria diferente. Ainda, naquela de expressão portuguesa e, segundo artigo comparativo entre as poesias de Pessanha e Pessoa, Horácio Costa (2006), perseguindo a tendência axiomática da poética moderna que assume certas convergências entre a escritura oriental e ocidental, tal qual em Pound, interpreta alguns poemas de Pessanha, como "Violoncelo", de forma a aproximá-los dos aspectos fundamentalmente imagéticos, numa estrutura prismática em que o indizível passa a ocupar cada vez mais o espaço da linguagem.

Para Anne Cauquelin, se uma das marcas da arte contemporânea é o vazio que é feito de fluidez, isso não acontece simplesmente por conta das influências orientais, mas teria sido o resultado de um longo processo em que, desde a teoria dos incorporais dos estoicos, o antigo estaria se reabilitando no novo. Segundo a filósofa, os estoicos pensam o universo como uma totalidade animada por um sopro que o atravessa em expansão e contração infinitamente. Assim, se o universo é infinito é porque mundo e vazio coabitam em respiração. Para os estoicos, todas as causas são corporais, inclusive os espíritos como potencialidades, pensado fora de qualquer proposição mística. Se o universo é infinito, o mundo se faz e se desfaz dentro dele, sendo contrariamente finito. Nas linhas que Estima de Oliveira nos deixou, temos uma cosmologia muito próxima dessa formulação:

em cada horizonte
um sinal

em cada homem
uma dimensão

são linhas
diferentes

uma horizontal
ilimitada

outra
conforme a condição (1999: 33)

Na tensão das diferentes condições, nem sempre favoráveis, e a sua transcendência, os poemas nos põem numa espécie de olho do furacão. Existe um "solo sagrado da amargura" (1999: 49). Existe "a terra/ onde/ germina/ minha própria/ fraqueza" (*idem*, 89). Existem "arrozais regados a sangue/ no estio da loucura" (*idem*: 49) E Existe no "corpo/angústia" (*idem*: 131). Se a canoa vara na lama, a gaivota cai na noite, os lagos secam e "a palavra/ desfaz-se/ num murmúrio de humidade" (*idem*: 117), o jeito é tentar tocar "no vértice/ do nexo" (*idem*: 69).

"É urgente ter asas" (*idem*: 63), dita a poesia.

amar

descobrir
a proposta
do infinito (1999: 65)

Neste admirável convite de se buscar o intangível, de se disponibilizar para a alteridade radical num gesto de afeto, está a necessidade de se fazer "um mergulho/ consciente/ na essência da vida" (*idem*: 105). Em cada voo, iluminam-se relações sociais e define-se o espaço de intimidade de um "eu" que lança um desafio a cada obstáculo encontrado.

Afinal, toda travessia é feita de risco. Todo movimento exige parada. No infinito, é o limite que o evidencia. A preferência pelo voo se manifesta, nesta poesia, como compreensão de uma relação transcendente entre o exprimível e o lugar, determina-se por vários limites.

estou em casa
olho as estrelas
encontro o tecto

barreira do concreto (1999: 37)

O "tecto", limite da casa, define o microcosmo em relação ao macrocosmo, espaço das estrelas, incomensurável. O olho incide de encontro ao teto que, além de ser limite, é oposição, aporia num jogo paradoxal da linguagem, pois, no nível simbólico, as estrelas são também o mundo interior, a vontade do "eu", esperança, enquanto o teto é metonimicamente a opacidade da realidade exterior. Existe um deslocamento no olhar que se projeta em direção às estrelas, encontrando o teto. Tudo se modifica. Temos, assim, uma inversão dos espaços interior e exterior, que participam da ipseidade de se estar "em casa". O importante é a relação entre os signos e não a identidade de cada um, porque é o movimento que caracteriza ao mesmo tempo a transcendência e a dificuldade de isso acontecer, o impedimento e a resistência, a resistência do olhar contra a resistência do teto. A aporia marca um modo de estar no mundo, uma forma um tanto incomodada de ser, uma ética, através do olho que enfrenta o teto para desacomodar o mundo habituado.

Interpretando, a dura realidade é a finitude do ser enquanto as estrelas são metonimicamente sinais da respiração universal infinita. Ambas estão na mira do olho, coexistindo na paradoxal consciência de infinitude do afeto na finitude do corpo.

O processo se recria em outros poemas. Assim também, há uma "barreira/ entre a cidade/ e horta" (1999: 39), significando a fronteira entre mundos diferentes, ou ainda um duplo obstáculo na "barreira de frio/ montanhas separadas/ pelo rio"(1999: 41), em que o rio é fronteira entre semelhantes e o frio é impedimento à travessia, é paralisia, a evidente

impossibilidade de fluir. No entanto, no movimento do corpo poético que Estima de Oliveira inventa, é também vacuidade, a mesma que surge na madrugada, ou, ainda, como no último poema do livro, no rumor profético dos búzios. O destino permanece no "rio dos olhos" (*idem*: 75) que tudo pode verter, envolver com a cumplicidade de um diálogo feito de abertura ao imaginável e inimaginável. Porque só o "desintegrado/ deixa/ de esperar" (*idem*, 59). Enquanto houver corpo, "pedras, [...], e o amor/ e o tecto, [...]" (*idem*: 47), a poesia de Estima de Oliveira continuará a nos arremessar ao expectante infinito.

Neste nosso "momento concreto", quase dez anos depois da transferência de Macau, não se pode recusar a importância da obra deste poeta para a compreensão deste lugar, especialmente, em sua contemporaneidade.

Bibliografia

Alexandre, Maria (1987), “Notas de uma leitura possível”, in ESstima de Oliveira, Alberto, *Infraestruturas*, Macau, Instituto Cultural de Macau.

Almeida, Maria do Rosário (1987), *Chu Kong*, Macau, Instituto Cultural de Macau.

Cauquelin, Anne (2008), *Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, tradução de Marcus Marcionilo, *Fréquenter les incorporels* (2006), São Paulom Martins Fontes.

Costa, Horácio (2006), “Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha”, in Lopondo, Lílian (org.), *Dialogia na literatura portuguesa*, São Paulo, editorial Scortecci.

Dias, Fernanda (1992), *Horas de papel: poemas para Macau*, Macau, IPOR.

Estima de Oliveira, Alberto (1999), *Infraestruturas*, Coleção Poetas de Macau, Macau, Instituto Cultural de Macau.

Negreiros, Almada (1992), *Manifestos e outros textos de intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Monica Simas fez a faculdade de Letras, Mestrado e Doutorado em Literatura Portuguesa na PUC-RJ. Acaba de realizar o seu Pós-Doutoramento na Universidade de Macau, China. Atualmente, é Professora Associada do Programa de Literatura Portuguesa, Livre Docente pela mesma instituição e Professora Colaboradora do CEC na Universidade de Lisboa. Foi Professora Visitante na Universidade de Florença, em 2014. Coordena o Grupo "(Pt. Oriente) Portugal e o

Oriente: literaturas, línguas e culturas", certificado no CNPq e o Laboratório de Interlocuções com a Ásia (LIA - DLCV - DLO) além de participar do Grupo Paisagem e Literatura, coordenado por Ida Alves, da UFF. Da sua produção bibliográfica, destacam-se os livros *Margens do Destino: Macau e a literatura em língua portuguesa*. São Caetano: Yendis, 2007 e *Dor e desejo*, organizado com Marlise Vaz Bridi e Paola Poma. São Paulo: Paulistânia, 2010. Tem uma vasta produção crítica sobre a poesia portuguesa contemporânea e literatura de Macau.

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 multimoda, 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 cobreí 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 revolidos 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”.

Sobre a nostalgia, como uma “Tarde de maio”, e a técnica

João Batista Santiago Sobrinho

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Pretendemos, com este texto, utilizar as possibilidades interpretativas da palavra “nostalgia”, como porto-movente ante o totalitarismo da técnica. Para tanto, utilizaremos o potencial telúrico e problemático-poético do poema “Tarde de maio”, de Carlos Drummond de Andrade. Esse poema, em sua densidade e síntese trágica, traduz a dinâmica do processo civilizatório e responde à condição de uma travessia nostálgica, nos limites possíveis de significado dessa palavra.

Palavras-chave: nostalgia, poesia, travessia, técnica

Abstract: In this text, we intend to explore the interpretative possibilities given by the word nostalgia as a moving anchor which faces the totalitarianism of technics. Therefore, we will take advantage of the telluric potential and the poetic problem posed by Carlos Drummond de Andrade’s poem “Tarde de maio”. This poem, in its density and tragic synthesis, translates the civilizing process and answers the condition of a nostalgic crossing within the possible meaning limits of this word.

Keywords: nostalgia, poetry, crossing, technics

Ao ler e discutir sobre a técnica, passa-nos uma revoada de sentimentos, os quais nos dispõem, dinamicamente, diante do que ouvimos, vemos e sentimos. Devemos confessar que não é uma atitude referente apenas a esta matéria. É, na verdade, um procedimento especulativo, um estado corpóreo, um olhar desafinado ante o devir e a solvência de um imaginário. Nesse sentido, a “nostalgia”, conforme a incorporamos, é uma palavra-rio que excede, às vezes, as bordas do exílio e/ou da saudade da pátria, sentidos que lhes são inerentes, sem perda do que lhe consista, a razão poética. Aquela que, como no dizer heideggeriano, “se espanta diante do simples e assume esse espanto como morada” (Heidegger 2008: 229).

Dizer que a nostalgia é um sentimento-guia em meio à festiva parafernália de utensílios afeitos à técnica é entender que se trata de um sentimento embebido de uma compreensão poética e filosófica ante os acontecimentos do tempo. Sendo assim, uma compreensão em aberto, que não dispensa o inacabamento daquilo que diz compreender e se nutre na travessia. Nostalgia, em estado de dicionário, quer dizer:

Saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado (n. da vida adolescente). Estado melancólico devido a aspirações, desejos nunca realizados (n. de uma vida conjugal). Estado de triste sem causa aparente. (Houaiss 2001: 2018)

No dicionário etimológico de Antônio Geraldo Cunha, a palavra nostalgia se apresenta assim: “‘Melancolia, saudade’ 1858. Do francês, *nostalgie*, deriv. do lat. cient. *nostalgia*, voc. Criado pelo médico suíço Hofer, em 1678, composto do gr. *nóstos* ‘regresso’ + ‘álgos’ ‘dor’ + ia | | nostálgico 1873” (Cunha 1982: 551).

Admitir-se nostálgico, imaginamos, equivale, pelos pressupostos dicionarizados, os quais não diferem muito do que geralmente se presume sobre o significado dessa palavra, a uma espécie de resistência romântica propensa a laivos “retrôs” e “humanistas”. Equivale a um

corpo empecilho e vulnerável aos modos contemporâneos de fluir. Problematizar a nostalgia e dar-lhe outras nomeadas possíveis é o que intentamos. Considere-se, pois, nas explicações dicionarizadas acima, especialmente, o afastamento da terra natal – o planeta Terra – e a estranheza de estar no mundo; Terra, ao modo heideggeriano, em contraposição ao mundo e sua vontade de produção. Quando alguém se diz nostálgico, em certa medida, coloca-se intelectualmente em “perigo”. A palavra nostalgia, mesmo com a devida aura poético-filosófica, resulta numa obsolescência ante os modos técnico-vigentes de estar-no-mundo.

Concomitante à visagem que intentamos, se naturaliza rapidamente uma outra, que leva o indivíduo hipermoderno ao pacto “fáustico” com a técnica. De acordo com o sociólogo Hermínio Martins, “fáustico” é o impulso para a apropriação ilimitada da natureza e acumulação ilimitada de capital (cf. Martins 2012: 56). O estar no mundo nostálgico seria, então, espécie de fraqueza e, enquanto argumento, uma incongruência, à medida que esse estado meditativo se opõe ao mundo da produção. Entanto, a nostalgia representa uma condição vital para uma poética do olhar ante a ruptura fáustica com a história. Para Hermínio Martins, os teóricos fáusticos querem um “corte radical com a ciência e a técnica anterior” (*idem*: 52). Ainda de acordo com o autor, a imagem fáustica da técnica moderna “foi sempre necessariamente ‘infinetista’. Pois, de acordo com essa imagem, o que está na raiz da técnica moderna é a vontade, a ‘vontade de poder’ que, em última análise, não passa de uma ‘vontade de vontade.’” (*idem*: 56).

A nostalgia, nos moldes em que a espreitamos, é, sobretudo, uma diferença meditativa diante do apressado mundo da “mobilização total”, expressão de Ernest Jünger, que dispõe o homem para ser mobilizado para a guerra. Tal expressão se encontra em artigo publicado pela revista *Natureza Humana*, referindo-se à imagem da guerra moderna como um gigantesco “negócio armado”:

Para desdobrar energias de tal grandeza, não basta mais armar o braço que carrega a espada, é preciso uma armação até a medula, até o mais fino nervo da vida. Realizá-la é a tarefa da mobilização total, de uma ação através da qual a rede elétrica da vida moderna, amplamente ramificada e cheia de dutos, é

canalizada, por meio de uma única chave na caixa de luz, para a corrente da energia bélica. (Jünger 2002: 195-196)

Trata-se de uma guerra que, então, se vai confundindo literalmente com a própria vida, para além do sentido metafórico de que ela se investe para explicar dinamicamente a vida.

É nas ideias de Jünger que Heidegger se inspira para construir o conceito de *Gestel*, “armação”, no texto “A questão da técnica”, incluído no livro *Ensaio e conferências* (2008), que problematiza o totalitarismo da técnica, ponto pacífico entre vários autores que vêm se debruçando sobre o tema, como, por exemplo, Jaques Ellul (*A técnica e o desafio do século*, 1968) e Umberto Galimberti (*Psique e techne*, 2001).

E, justamente por possibilitar uma diferença, a nostalgia vale, sobretudo, enquanto tal: uma diferença, cujo aspecto telúrico ferruginoso não condiz com o fluxo inox, tecnocrata, pós-orgânico, dos eventos. Muito ao contrário daquilo que provoca o homem de hoje a superequipar-se de utensílios, nutre o discurso nostálgico uma precaução porto-movente diante do que então se apresenta como novo, salvífico e leve, a tecnologia, aparelho mais evidente da “mobilização total” (Jünger 2002), da unidimensionalidade (Marcuse 1967) e/ou da técnica (Heidegger 2008).

Devemos, por conta disso, ir fundo aos ressoadores da palavra nostalgia (ou seja, ao que a faz ecoar e a transforma em espécie de *locus* da suspeita ante ao que devém) e expor as constelações cotidianas e poético-filosóficas que fazem dela uma trágica “palavra-aurora”, cujo tom crepuscular nos comove. A palavra nostalgia, como toda palavra, acerca-se de uma *paideia* de significados e significantes – esquecidos – mas que, ainda, fazem fogos, diversos, ao calor de um sopro. Doravante, neste texto, atravessaremos essa palavra e a faremos ressoar, à maneira de Gaston Bachelard (2001: 5), “cercando-a de seus ressoadores”, os quais prolongarão “sua cadência, sua vida temporal”. Para tanto, utilizaremos o poema de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Claro Enigma*, “Tarde de maio”.

O poema “Tarde de maio” ressoa polifonicamente o modo como atravessamos, com a palavra – nostalgia –, o mundo. Nesse poema, a natureza, o amor, o mito de Prometeu, a religião, a tragédia, o corpo, a ironia, a estesia, a guerra e Dioniso mesclam-se e formam um

cosmo problemático, no qual o elemento fogo flamba ambigualmente todas as forças de que trata o poema. Ainda que, ao fim, a “tarde de maio” se traduza por inapelável silêncio, que faz dela espécie de praça surda e, por isso mesmo, trágica. Aqui, levamos em conta a percepção de Clément Rosset (1989: 65), quando esse afirma: “é trágico o que furta a toda tentativa de interpretação racional (ordem das causas e fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é, então, o silêncio”. Vamos, pois, ao poema (Andrade 2012: 596-597):

TARDE DE MAIO

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh’alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
sem fruto.

Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,
colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.
Eu nada te peço a ti, tarde de maio,
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa...
Outono é a estação em que ocorrem tais crises,
e em maio, tantas vezes, morremos.

Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,
já então espectrais sob o aveludado da casca,
trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres
com que nos ungiram, e nas vestes a poeira do carro

fúnebre, tarde de maio, em que desaparecemos,
sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo.
E os que o vissem não saberiam dizer: se era um préstito
lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco.
Nem houve testemunha.

Não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.
Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?
Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória
das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens.

Como no poema, transitamos em aporia, espaço no qual ressoa em amor problemático a trágica tarde drummondiana. O poema, em seu primeiro verso, refere-se, em uma longa e melancólica frase, aos “primitivos” que carregam o maxilar inferior de seus mortos. Relíquia a qual, ironicamente, o poeta compara à sua silente “tarde de maio”.

Paradoxalmente, no quarto verso da primeira estrofe, o que devia se apresentar como força opositora ao segundo verso da mesma estrofe, o “rubor dos incêndios que consumiam a terra”, expõe-se como um impulso estético-corrosivo sob os “traços cômicos” do eu lírico. Trata-se de fogo vário, uma “outra chama, não perceptível”, que emerge e “surdamente lavrava”, ante a visão aterradora que sobrevém ao poeta, para além da condição risível autoirônica. No poema de Drummond, uma sombra e uma situação se repetem, respectivamente, a plasticidade da “tarde de maio” e o fazer poético das “retinas tão fatigadas” (Andrade 2012: 85), retornando sob o peso das forças deflagradas pelo processo civilizatório, e o fazem como um jogo contínuo de forças trágicas. Há o uso do verbo “lavar”, que remete ao trabalho manual, e, portanto, ao próprio ato de produção da escritura, em seu labor inicial interno, e que é uma chama mais devastadora – nos faz crer o eu lírico – do que aquela do

rubor-rumor dos “incêndios que consumiam a terra”. Essa força de lavra amorosa concebe-se paradoxal, pois que violenta. No entanto, atende ao procedimento amoroso tocante à poesia de Drummond, conforme afirma Arrigucci Jr. (2000: 14), em *Amor: teia de problemas*: “é que o amor, como aí se mostra, constitui um enlace paradoxal, pois traz sempre pronta a agressão para destruir deixando a quem o busca aniquilado, sem alcançar saber”, ou, como diria o próprio Drummond, em “Entre o ser e as coisas”, poema anterior a “Tarde de maio”, em que o poeta expõe a natureza corrosiva do amor: “Às almas, não, as almas vão pairando,/ e, esquecendo a lição que já se esquivava,/ tornam amor humor, e vago e brando/ o que é de natureza corrosiva.” (Andrade 2012: 595). Há, nesse sentido, na visão amorosa drummondiana, uma quebra de expectativa quanto a um traço no poema que pudesse se opor ao “rubor dos incêndios”.

A palavra “rubor”, além do significante rumor, que nos possibilita ouvir os estalidos da guerra, também lembra a quentura dos corpos na guerra, que é a condição da própria vida. São imagens que, segundo Mirella Vieira Lima (Lima 1995: 95), incorporam, provavelmente, visões da II Guerra Mundial. Nesse sentido, a força – chama tão mais devastadora – de que fala o poema é deflagrada por imagens que adensam a melancólica e surda “tarde de maio”. Espécie de película insólita ao redor do eu lírico que plasma seu olhar e escuta do mundo sem se deixar enganar.

A poesia, dor, é lavrada, palavra por palavra – *disjecta membra*, “os membros esquartejados do poeta” –, imagem metalinguística e dionisíaca que se desfaz sobre o solo “ardente” da guerra, e, portanto, também da vida. Pois que vivemos, sim, uma guerra, na qual os artefatos civilizacionais (dispositivos) competem com os dilemas existenciais, em que pese ambos se encontrarem limítrofes, muitas vezes, numa vontade de produção que os torna idênticos. O próprio corpo, diria Nietzsche, é travessia em guerra e, em grande medida, é isso que o poema traduz.

David Le Breton, em seu livro *Do silêncio*, ao falar sobre sofrimento, dor e morte, expressa, em certa medida, esse desmembramento corporal e verbal pelo qual passa o eu lírico em “Tarde de maio”, mediante o horror:

[...] fechada na obscuridade do corpo, a dor fica reservada à deliberação íntima do indivíduo. Há um indizível que esconde a linguagem, que prejudica a facilidade da palavra: o sofrimento, a separação, a morte não encontram palavras para se exprimir com intensidade suficiente. A língua fragmenta-se por momentos perante os conteúdos afetivos, demasiado poderosos, que varrem tudo à sua passagem. (Le Breton 1997: 235)

Creemos que a citação acima ratifica a dificuldade do poeta em expressar sua dor, presente na imagem do esquarteramento, que não é outra coisa senão o fragmentar-se afetivo do eu lírico que, em cavocada dor, varre tudo à sua passagem.

Talvez ressumbre, na imagem das chamas que consomem a terra e daquelas que consomem o poeta, a presença de Camões (1980: 316), quando, n’*Os Lusíadas*, afirma:

Trouxe o filho de Japeto do Céu
O fogo que ajuntou ao peito do humano,
Fogo que o mundo em armas ascendeu,
Em mortes, em desonras (grande engano!).

Em “Tarde de maio”, as forças que perfazem a primeira estrofe lembram, como nos versos camonianos, o círculo vicioso que enreda o homem desafiado pela técnica e a ação que o provoca ao desvelamento que resulta em terra arrasada. É nesse encontro que, para Heidegger, cresce o perigo, mas também o que salva. De acordo com o filósofo alemão, “a ameaça que pesa sobre o homem não vem em primeiro lugar das máquinas e equipamentos técnicos, cuja ação pode ser eventualmente mortífera. A ameaça, propriamente dita, já atingiu a essência do homem” (Heidegger 2008: 30).

Podemos dizer que, após ler o texto heideggeriano “A questão da técnica”, esse conceito define-se como uma forma de saber que resulta na maneira como o homem descobre o mundo. No entanto, o próprio Heidegger afirma que a essência da técnica traz grande ambiguidade, por isso, o filósofo não chega a nenhuma afirmação categórica; antes, busca avizinhar-se do que seja tal essência da técnica. Em diálogo com Heidegger, Umberto Galimberti afirma que a essência do homem é a própria técnica,

[...] não só porque, em razão da sua insuficiência de dotação instintiva, o homem sem a técnica não teria sobrevivido, mas também porque, explorando essa plasticidade de adaptação que deriva da generalidade e não-rigidez dos instintos, pôde alcançar “culturalmente”, por meio de procedimentos técnicos de seleção e estabilização, aquela seletividade e estabilidade que o animal possui por natureza. (Galimberti 2006: 9)

O poema “Tarde de maio” contempla a ambiguidade heideggeriana ao traduzir como “devastadora” a força que surdamente lavrava sob os traços cômicos do eu lírico, talvez porque seja ela, também, a forma com que o homem descobre a Terra, e o poeta não se exclui dessa dimensão. Forma que é resultado da relação do homem com os dispositivos. Inferimos que o poema traduz, assim, o perigo de uma “forma de saber” cujo traço, mortal e salvífico, contamina mesmo o fazer poético. Salva-o, quem sabe, seu lavar infrutífero e não mensurável. Na primeira das quatro estrofes que totalizam o poema, expressa-se o furor poético e aporético da ação humana mediada pelo fogo prometeico e, enquanto força, desvela sua face devastadora, cuja plasticidade o provoca. No entanto, o eu lírico não se esquiva e persevera, ao lançar sobre o “solo ardente” aquilo que também se lhe apresenta mais caro, o fruto inútil de seu trabalho, “sua nobreza sem fruto”, a poesia.

Na segunda estrofe, o eu lírico passa ao largo das relíquias – parte do corpo de um santo ou qualquer objeto que a ele pertenceu – sobre as quais se debruçam os “primitivos”, com seus pedidos inúmeros. E, “orgulhoso de ferro”, o poeta não faz nenhum pedido à instância melancólica, a “tarde de maio”, dimensão estética que, para o poeta, de certa maneira, se equivale à relíquia dos primitivos, os quais o poeta ironiza, desde o seu livro de estreia, *Alguma poesia*, mormente no poema “Romaria” (Andrade 2012: 148), em que o poeta nada pedia, enquanto os primitivos pedem de tudo:

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém não possui.

O poeta aceita o ritmo imutável, a irreversibilidade dos eventos, mas, em certa medida, contradizendo-se, faz um apelo de dupla face à “tarde de maio”. Ele deseja que ela continue

[...] no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa... (Andrade 2012: 596)

Por um ínfimo instante, o reconhecimento de algo em si, no rosto de alguém, e que o poeta chama “beleza”, soa como um alento, mas é apenas um pedido a uma tarde. O poeta sabe da precariedade de um pedido feito ao que só existe por força poética de si mesmo. Para enfatizar o caráter de recusa a sombrear o pedido, o poeta não deixa claro para onde o rosto se volve e a imagem que fecha a segunda estrofe do poema, “Outono é a estação em que ocorrem tais crises,/ e em maio, tantas vezes, morremos”, retoma o tom soturno com o peso da idade outonal e toca a “face negra”, tão cara ao poeta, como se vê no poema do livro *Rosa do povo*, “Passagem da noite” (*idem*: 339):

É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
[...]

A morte, que esposa o tempo, dá tom e aura ao poema “Tarde de maio”. Nesse sentido, de “um sinal de beleza”, o poeta o traduz ao ritmo soturno de sua mineração e o faz com o corpo, presença cara à poesia drummondiana.

A terceira estrofe inicia-se anunciando o faz de conta de uma primavera, que não passa de um cortejo fúnebre desimportante, no qual “desaparecemos”, “espectrais”, na “tarde de maio”, que ganha, nesse momento do poema, sua forma mais crepuscular, a forma de um cortejo sepulcral, ao qual nem mesmo o amor, nem “ninguém pusesse reparo” – e aqui, em sua potência polissêmica, “reparar”, tanto no sentido de notar, observar, como também de

consertar, restaurar. Assim, mesmo que alguém reparasse, não saberia distinguir se se tratava de um “préstimo lutuoso” ou de um desfile carnavalesco. Essa passagem lembra-nos o poema de Manuel Bandeira, “Momento no café”, em que os homens, “absortos na vida”, “maquinalmente” “saudavam o morto distraidamente” (Bandeira 1993: 155). Mas ocorre que, no poema de Bandeira, existe “um” que “olha a esquiife longamente”, enquanto, no poema de Drummond, “nem houve testemunha”. A morte é completamente desinvestida de interesse, nadifica-se, desencanta-se no sem sentido de uma existência do pós-guerra de 1951. Imagem crítica que se intensifica quando aproximada ao olhar contemporâneo que é dispensado à morte.

Para reconhecer o “drama”, diz o poeta, em forma de pergunta, no segundo verso da última estrofe, é preciso “máscara”: “Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?”. Precipitar-se é jogar-se de cima para baixo, “despenhar-se, lançar-se, causar ruína, proceder com precipitação, agir impensadamente” (Houaiss 2001: 2.281), o que nos lembra de imediato o precipício, o abismo, a “tarde de maio” a qual não se enfrenta sem a máscara. A máscara, nesse momento, nos parece metonímia da plasticidade do faz de conta, fundamental, e infensa à toda arte e a todo homem em sua travessia. Conforme afirma Nietzsche, a força plástica (*plastische Kraft*) representa a sobrevivência do homem ante as forças terríveis da vida. Para o poeta-filósofo alemão, ela é justamente aquela que, admitindo uma dimensão a-histórica, estimula:

[...] o indivíduo, o povo ou a cultura em questão, quer dizer, esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas e estranhas, curar as feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas. (Nietzsche 2005: 73)

A “Tarde de maio”, uma película melancólica é, também, esse lugar porto-movente, sumo problemático da história “no tempo”, como sensação não desgarrável, e “fora dele”, como seara intocável capaz de lançar sua neblina sobre a dura face da realidade, permitindo, por esse artifício, pequenos instantes de reparação, isto é, fugazes alentos na travessia que se obtém por intermédio de pedidos a instâncias que inventamos por contingência da vida. Se ela,

a tarde, é a morte, é, pois, também, a vida, diria o poeta, “sem mistificação” (Andrade 2012: 239).

Ignorado e ignorante, o amor é desmistificado por Drummond: “Se morro de amor, todos ignoram e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata”. O amor do eu lírico se esconde “ao jeito dos bichos caçados; não está certo de ser amor”, titubeia, desconectado da terra: “há tanto lavou a memória das impurezas de barro e folha em que repousava” (*idem*: 597). Nesse sentido, o poema é extremamente duro, e prenuncia o desaparecimento da memória, do barro e da folha, metonímias do mito da criação e da natureza. E o amor, nesse poema, é desnudado e desfigurado, pois a condição de encolhimento dos bichos caçados e o acossamento que os empurra aos estados periféricos geram, muitas vezes, uma disposição para o ataque. O amor é fruto da vida, do corpo, não dogmático e, por essa razão, incerto até de si mesmo.

De acordo com Arrigucci Jr., a linguagem drummondiana “vem de fato marcada por essa correlação simbólica entre o corpo e a terra, o chão material em que ela deve penetrar, ao seguir o caminho do amor” (Arrigucci Jr. 2000: 115). Nesse poema, como se vê, o amor do poeta, “entre o corpo e a terra”, ocorre problemáticamente, pela sua diluição no chão desolado, na face impenetrável do chão em chamas.

Resta ao poeta “uma particular tristeza”, “perdida no ar porque melhor se conserve”, uma particular nostalgia, pode-se dizer; é a própria tarde de maio, ressoando no “fazendeiro do ar” (parte do título de um livro de Drummond, *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, editado em 1954, o qual ratifica a não vocação do poeta para a lida na fazenda de seu pai) pura memória apurada no húmus da palavra.

Gláucia Dunley (2005: 123), utilizando-se das ideias de Heidegger e de Nietzsche, referindo-se a uma “*Ge-stell* contemporânea que é a *usura*, no sentido do desgaste do ser, consumição”, afirma que este é o tempo em que o “ser se apresenta na sua maior retração e separação do ente, que o expressa por uma grande nostalgia”. A *Ge-stell* a que se refere a autora é a essência da técnica, uma forma de dispor o mundo que se relaciona, conforme ainda

a exposição de Dunley (2005: 122), com a “vontade de submeter a natureza ao regime da razão”. De acordo com Arrigucci Jr.:

[...] a atitude [drummondiana] em relação à natureza será, mais uma vez ainda, de herança romântica. É por esse viés que tende a retornar aos versos de Drummond: sugere quase sempre a metáfora organicista que casa o desenvolvimento interior ao ritmo do ciclo biológico da existência, mas o trato que ele dá a isso já está longe do romantismo. (*idem*: 128)

Drummond é o poeta do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente, como ele mesmo afirma, precariamente, no poema “Mãos dadas”, de *Sentimento do mundo*. Mas, que fique claro, não se trata, em absoluto, do presente hedonista da técnica, a esse o poeta combate. O passado ressoa, com frequência, como nota dissonante aos ruídos engenhosos dos dispositivos.

O “incêndio”, na contemporaneidade, continua pela ação corrosiva do processo civilizatório, armado sob a égide da técnica impulsionada pela eficácia dos novos utensílios de guerra, cujo sentido deve ser estendido para a lógica neoliberal das relações.

A nostalgia é, pois, uma particular tristeza diante do inamovível processo dinâmico da vida, do qual o poeta não escapa. Ele se refugia não ao norte, não ao sul, mas em meio à batalha, em meio aos rubores dos incêndios. Porém, o sentimento de mundo nostálgico, essa outra chama, cujo fogo, se devastador, pelas razões inferidas do poema, é lugar intangível, o próprio homem é a alma “nunca antes nem nunca mais aferida”, isto é, que não pode ser medida, posto que escapa a qualquer tentativa de racionalidade, ainda que, paradoxalmente, não escape ao “solo ardente” da terra incendiada. Isso, talvez, porque o eu lírico não pode recusar a terra, sobretudo não pode recusar o que a consome, ou seja, o seu agir sobre o mundo, provocado pelas forças do mundo.

Não há o lugar onde o eu lírico poderia salvaguardar-se, tirante a nobreza de sua *poiesis*, mas essa é sem fruto, inútil, como a semente lançada na terra infértil, para aludir a imagens bíblicas, caras ao poema. No entanto, se ponderamos sobre o caráter de uma nobreza sem fruto, que corresponderia à nobreza poética, é justamente a condição de inutilidade que a

salvaguarda do mundo degradado. Na verdade, e ao mesmo tempo, tanto sua inutilidade quanto sua imperscrutabilidade, pois, revisitando os versos de Drummond, o “selo” precioso, “nas nuvens”, inalcançáveis, são sensitivas medidas das porções da alma do eu lírico que escapam ao controle dos dispositivos técnicos, para renascer numa “fictícia primavera”.

Para Bachelard (1999: 12), o fogo é “um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal”. A poesia drummondiana consegue expor essa contradição em espécie de desconforto que consola, e a qual o elemento fogo, em sua ambiguidade, certamente, reforça. Bachelard, questionando a ideia de Max Muller de que o fogo seria filho da fricção de dois pedaços de madeira, aproxima essa especulação ao complexo de Édipo, desconstruindo-a com humor:

Devemos nos surpreender de que esse fogo impuro, fruto de um amor solitário, já esteja marcado, nem bem nascido, pelo complexo de Édipo? A expressão de Max Muller é reveladora a esse respeito: a segunda coisa que haveria a contar sobre esse fogo primitivo é “de que maneira, tão logo nascido, devora seu pai e sua mãe, isto é, as duas peças de madeira das quais havia brotado”. Jamais o complexo de Édipo foi melhor e mais completamente designado: se não consegues acender o fogo, o fracasso causticamente irá roer seu coração, o fogo permanecerá em ti. Se produzes o fogo, a própria esfinge te consumirá. O amor não é senão um fogo a transmitir. O fogo não é senão um amor a surpreender (*idem*: 39).

Ainda conforme Bachelard, o fogo, antes de ser filho da madeira, é filho do homem. “Tarde de maio” contempla justamente a problemática existência do fogo, esse amor, essa dupla chama a transmitir. Contudo, desveste o amor de qualquer traço romântico e expõe, em estado de tensão, a face dupla de sua chama, na qual a beleza renasce fugazmente das cinzas.

Com a morte de Deus, o *status* de “reliquia”, à qual os “primitivos”, os “desatentos”, pedem “saúde, chuva e morte ao inimigo”, transferiu-se para a técnica, onipresença capaz dos mais extraordinários efeitos salvacionistas, muito semelhante ao relicário que traz saúde, prosperidade e vida eterna aos “crentes”. Ao poeta resta a “tarde de maio”, uma tarde outra, iniludível e não identificável no calendário, pois é metonímia para o tempo angustiado e aporético em que se meteu o eu lírico, no sentido em que a tomamos, estado nostálgico, enigma para a vida inteira – ideia que o poema não deixa de contemplar –, com a qual o eu

lírico lavra, em “particular tristeza”, sua poesia. Arte que o poema desvela nas entrecruzadas linhas de angústias, as quais criam nós que, mediante pequenos instantes de “fictícias primaveras”, rebentam-se para se nuclearem novamente em novos nós de angústias.

Como este artigo faz ver, pusemo-nos a refletir perspectivamente sobre a nostalgia e a buscar nela possibilidades semânticas várias que pudessem revelar o *corpus* esquartejado e extático dessa palavra, cujos sentidos trespassam-nos como uma “tarde de maio”. E, em que pesem os jogos de linguagem, a nostalgia é uma exigência corporal, uma “tarde” acesa ao toque do sentimento do mundo que não foge à angústia; antes, a vivência com a ternura de quem ainda percebe, conforme Drummond, baudelairianamente, à última vista, a alegria de um rosto na multidão. Além da nostalgia, ou melancolia, ou *spleen*, evidentes no poema “Tarde de maio”, a visão lampejante desse rosto remete ao poema “A uma passante”, de Baudelaire. A mulher que tanto impressiona o poeta francês, ao passar na rua, em seu luto majestoso, com sua “perna assim de estátua exata” (Baudelaire 1984: 236), também impressiona Drummond, em outro poema, aquele de abertura do livro *Alguma poesia*, “O poema das sete faces”: “para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração” (Andrade 2012: 53). Paradoxalmente, a “aérea beldade”, cujo olhar faz “renascer de repente” o eu poético (Baudelaire 1984: 236), passando em meio à cidade, assemelha-se ao sinal de derrota que vai “consumindo [o eu lírico drummondiano] a ponto de/ converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém/ que, precisamente, volve o rosto, e passa...” (Andrade 2012: 596). Em ambos os poemas, a passagem de alguém, ainda que fugaz, configura espécie de acolhimento ante a derrota em derredor.

É a eminência do desaparecimento, desse encontro, ainda que efêmero entre o transeunte e aquilo que ele sente e observa, ante os incêndios que “consomem aceleradamente Terra”, sob a ação do processo civilizatório, valendo-se da técnica, que provoca o homem à prática maquinal e devastadora, o sentimento nostálgico que nos toma.

Em Drummond, o sinal de beleza vislumbrado no rosto de alguém que, por mínimo um instante, volta-se ao olhar do outro, assemelha-se, em um primeiro momento, à efêmera beldade que faz o eu lírico baudelairiano nascer outra vez. O clima da “tarde de maio” é alusivo ao que ambigualmente, no poema de Baudelaire, se transforma em um “Bem longe, tarde, além,

‘jamais’ provavelmente!” (Baudelaire 1984: 236). Esses versos certamente ressoam em toda a arquitetura da “tarde de maio” drummondiana. Tanto no poema de Baudelaire quanto nos versos de Drummond, a crítica que se pode extrair recai sobre a constatação das forças conflitivas que movem o processo civilizatório. E lá, como aqui, o amor, conforme a análise de Benjamin sobre o poema “A uma passante”, “se reconhece estigmatizado”. Importante notar a maneira como Benjamin se refere ao amor no poema de Baudelaire: “O *nunca* da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão, aparentemente frustrada, reconhece a impossibilidade do que poderia ter sido. O poeta arde nessa chama; dela, contudo, não emerge nenhuma fênix” (Benjamin 1989: 43).

Nos dois poemas, os poetas ardem na chama que os flamba nas contradições do viver. E ambos só renascem ficticiamente nas palavras.

Em seguida, na terceira estrofe, Drummond encena a banalidade da morte, sem que nada, nem o amor ou qualquer outra força pudessem se contrapor à ironia fúnebre carnavalesca do advento da morte.

A nostalgia a que nos referimos não responde apenas ao passado, mas sobretudo ao sombrio presente e ao sombreamento do futuro, esse estado obnubilante da correlação de forças que se estabelece e nos arremessa no fluxo do processo civilizatório. A julgar pelo presente e pelas atitudes das nações frente às urgências planetárias, não vemos razões para otimismo, nem mesmo para um rosto fugaz na multidão, talvez um avatar, uma lembrança vaga, do rosto de alguém, algures, na tela do computador. Nesse sentido, a nostalgia responde ao afastamento problemático da terra natal. Terra inaudita que não é senão o próprio planeta derrotado. Derrotam-na, em comunhão, tanto seu abandono pela metafísica quanto sua apropriação pela técnica. Nessas duas dimensões da vida, o sociólogo português Hermínio Martins encontra uma identificação importante, que ele chama de síndrome cultural, mas que Victor Ferkis nomeia com mais propriedade de “gnosticismo tecnológico” (cf. Martins 1996: 171). Em que pese o horror ao orgânico que geralmente envolve o gnosticismo, o horror ao corpo, sua aversão pelo natural, enquanto a tecnologia implica a manipulação recorrente da matéria, o gnosticismo tecnológico “quer significar o casamento das realizações, projetos e

aspirações com os sonhos caracteristicamente gnósticos de se transcender radicalmente à condição humana” (*ibidem*).

Estamos impregnados da ideia de responsabilidade oriunda dos anos de militância política e envolvimento com a causa ambiental. Talvez seja o *modus operandi* de uma geração que se finda. Mas acreditamos, também, na relação visceral que mantivemos na infância com a natureza, sobretudo com a água. Não conseguimos pensar o que quer seja, quando pensamos a técnica, sem considerar a maneira como ela descobre (explora) a Terra. Há uma sensação de perda, nostálgica, advinda da natureza degradada trespassando-nos. A nostalgia é muito mais um vivenciar afetivamente, um sentir-pensar, uma saudade que se solidariza com a passagem do tempo e a ideia de ruína e abandono que se abate sobre o planeta, mas que não remete à sombra de um tempo passado, seja melhor ou pior. Trata-se de uma condição vital que, às vezes, se agudiza e se repete em crise contínua ao longo dos anos. Como nos versos drummondianos, o “Outono é a estação em que ocorrem tais crises,/ e em maio, tantas vezes, morremos” (Andrade 2012: 596-597).

A nostalgia tem certamente a ver com um jeito de olhar o mundo, sentindo-o em sua complexidade. Naturalmente que esse olhar não diz respeito a um lugar paradisíaco algures, nem antes nem depois. Situa-se em travessia. Melancolicamente, não sabemos exatamente o que perdemos, mas sabemos, como o poeta, que alguma coisa se perdeu. Nesse sentido, de acordo com o filósofo Lars Svendsen, em seu livro *Filosofia do tédio*, no rastro de Freud, não somos propriamente tristes, pois esses sabem o que perderam (cf. Svendsen 2006: 15). Nem por isso deixamos o que sentimos fluir insuspeito. Tudo o que pode aurorar na palavra nostalgia está no âmbito da “tarde de maio” e na dupla chama da qual se investem nosso olhar e nossa ação sobre o mundo; e nenhuma compensa em seu obscuro lavar. Mas, o lavar “talvez queira a sua própria demorada treva, seu elemento incompreensível, oculto, enigmático, porque o que também terá: a sua própria manhã, sua redenção, sua *aurora*?” (Nietzsche 2005: 9).

Nosso entusiasmo por um admirável mundo novo está ofuscado justamente pela hipermodernidade técnica e pelo alto preço pago pela sua consecução ou descobrimento do mundo. Seguramente, não cabe nessa forma de descobrir nenhum resquício de nostalgia,

sentimento que se coloca, nos moldes da técnica atual, como uma “ferramenta” inútil, pois não se adequa ao modelo de “eficácia”, principal condição do desencobrimento técnico.

A nostalgia, conforme a vemos, é estreita à estética, à filosofia, à poesia, portanto não se coaduna com o tempo projetivo da técnica, faz parte de uma rede de inutilidades que leva ao pensamento reflexivo. Sua desimportância para o mundo, sua inutilidade, seja, talvez, sua força. Só conseguimos pensar no espaço inútil de uma “tarde de maio”. O lastro reflexivo advém de outros nostálgicos, como Freud, Nietzsche, Marx, Walter Benjamin, os pensadores da suspeita que nos infunde o tom de desilusão sumamente importante no doce e melífluo bolo dos avanços tecnológicos. Laymert Garcia dos Santos, em seu texto “O tempo mítico hoje”, chama a atenção para a incapacidade de ouvir do homem contemporâneo. Um pajé Yanomami avisa sobre os perigos do desencobrimento técnico do mundo, mas a advertência do pajé não faz frutos: “O homem civilizado não sabe que caminha para a destruição e, quando encontra alguém que sabe, e que pode adverti-lo, fazê-lo despertar, permanece impermeável a essa sabedoria e a essa advertência, permanece inatingível” (Santos 1992: 193).

Assim, “Tarde de maio” é o que chamamos nostalgia, estado de abertura trágico, conectado e permeável à sabedoria que adverte sobre a natureza ambígua do fogo, a dupla chama, o conhecimento, cuja face perigosa se retrai àqueles maquinalmente desatentos.

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (2012), *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*, edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães, São Paulo, Cosac Naify.
- Arrigucci Jr., Davi (2000), *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*, São Paulo, Cosac Naify.
- Bachelard, Gaston (1999), *Psicologia do fogo*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- (2001), *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- Baudelaire, Charles (1984), *As flores do mal*, tradução de Jamil Almansur Haddad, São Paulo, Victor Civita.
- Benjamin, Walter (1989), *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista, Rio de Janeiro, Brasiliense.
- Camões, Luís de (1980), *Os lusíadas*, edição comentada, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército.
- Cunha, Antônio Geraldo (1982), *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Dunley, Glaucia (2005), *A festa tecnológica: o trágico e a crítica da cultura informacional*, São Paulo, Escuta.
- Galimberti, Umberto (2006), *Psiche&techne: o homem na idade da técnica*, tradução de José Maria de Almeida, São Paulo, Paulus.
- Heidegger, Martin (2008), *Ensaio e conferências*, tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilva Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis, Editora Vozes.
- Houaiss, Antonio (2001), *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Jünger, Ernst (2002), “A mobilização total”, *Natureza humana*, vol. 4, nº 1, 189-216. <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v4n1/v4n1a06.pdf>> (último acesso em 20/09/2015).

Le Breton, David (1997), *Do silêncio*, tradução de Luiz M. Couceiro Feio, Lisboa, Instituto Piaget.

Lima, Mirella Marcia Longo Vieira (1995), *Confidência mineira: o amor na obra de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Edusp/Pontes.

Marcuse, Herbert (1967), *Ideologia da sociedade industrial*, tradução de Giasone Rebuá, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.

Martins, Hermínio (1996), *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*, Lisboa, Século XXI.

-- (2012), *Experimentum humanum: civilização tecnológica e condição humana*, Belo Horizonte, Fino Traço.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2005), *Escritos sobre a história*, tradução de Noéli Correa de Melo Sobrinho, Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio.

Rosset, Clément (1989), *A lógica do pior*, tradução de Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo.

Santos, Laymert Garcia dos (1992), "O tempo mítico hoje", in Novaes, Adauto, *Tempo e história*, São Paulo, SMC, Cia. das Letras, 191-200.

Svendsen, Lars (2006), *Filosofia do tédio*, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

João Batista Santiago Sobrinho é professor da Pós-Graduação em Linguagens e Tecnologias do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG. Poeta, romancista, filósofo por afinidade e possui doutorado em Literatura Brasileira realizado na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Dedicar-se ao estudo do texto do escritor João Guimarães Rosa, bem como ao estudo da filosofia da técnica em sua relação com a poesia, o cinema e outras expressões da arte. Possui dois livros publicados, o romance *Nimendaiu: o ser que faz o próprio caminho* e um livro de ensaio, fruto da tese de doutorado, *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*.

Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum:
Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral

Joana Matos Frias

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Procurando problematizar alguns princípios que dizem respeito à constituição de uma estética decadentista finissecular em língua portuguesa na passagem do século XIX para o século XX, este trabalho pretende apresentar uma reflexão sistematizante sobre algumas questões decisivas da poesia portuguesa das últimas décadas do século XX, a partir da abordagem articulada das obras poéticas de três autores (Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral) que produziram livros e estudos críticos determinantes no período que marca a transição entre os séculos XX e XXI. Neste sentido, e a partir da leitura crítica concentrada fundamentalmente em produções dos anos 80-90, o estudo visa uma perspetivação integrada de certas especificidades discursivas, temáticas e poetológicas das obras, com vista a uma ponderação mais alargada que coloque em destaque os traços próprios de uma certa linhagem da poesia portuguesa do final do século XX, de consequências notórias na constituição da poesia portuguesa do início do século XXI. Crise e crítica, história e decadência, regresso e progresso, o lugar e a morada, música e melancolia, restos e ruínas: eis alguns dos motivos que atravessam e estruturam os versos destas três obras, e que se revelam cruciais para a análise da função que elas desempenham no panorama da literatura portuguesa do final do século XX.

Palavras-chave: poesia portuguesa, Rui Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais, decadentismo, melancolia, tempo, ruína, história, progresso

Abstract: Trying to problematize some principles concerning the establishment of a decadent aesthetic in the late twentieth century, this paper aims to present a global reflection on some key issues of the Portuguese poetry of

the last decades of the twentieth century, based on the analysis of the poetic works of three authors (Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais and Rui Pires Cabral) who have published books and several decisive critical essays in the period that marks the transition between the twentieth and twenty-first centuries. In this sense, and based on the combined critical reading of works of the 80-90s, the study aims at an integrated analysis of specific discursive, thematic and poetological features of these works, in order to highlight the very traits of a certain lineage of Portuguese poetry of the late twentieth century, with notorious consequences in the constitution of the Portuguese poetry of the early twenty-first century. Crisis and criticism, history and decay, return and progress, the place and the dwelling, music and melancholy, debris and ruins: here are some of the reasons that cross and structure the lines of these three works, and that prove crucial to the analysis of the function they play in the panorama of Portuguese literature of the late twentieth century.

Keywords: portuguese poetry, Rui Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais, decadence, melancholy, time, ruins, history, progress

Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...

Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Camilo Pessanha

Apesar das ruínas e da morte,

Onde sempre acabou cada ilusão,

A força dos meus sonhos é tão forte,

Que de tudo renasce a exaltação

E nunca as minhas mãos ficam vazias.

Sophia de Mello Breyner Andresen

as cidades talvez se tenham metamorfoseado em desertos

onde nos habituámos a passear a melancolia.

Al Berto

Ao ponderarmos uma reflexão conjunta da literatura portuguesa produzida *em* ou *entre* «dois fins de século», o XIX e o XX, o gesto começa por nos exigir um acto metodológico crucial, pois se, no plano histórico-literário de nível periodológico, o conceito de *decadentismo* nos remete de imediato e com alguma tranquilidade para o primeiro fim de século em causa, isto é, o XIX, o mesmo não se poderá afirmar relativamente à sua aplicação a algumas tendências do final do século XX.¹ Significa isto que, antes de tudo o mais, a problematização histórico-literária pressuposta vem colocar uma questão de natureza simultaneamente teórico-crítica, porquanto a utilização do conceito de *decadentismo* e seus correlatos no âmbito da literatura portuguesa que marca a transição do século XX para o presente século XXI só se poderá levar a cabo com rigor mediante a conversão de um termo periodológico num termo de semânticidade tipológica, de modo a podermos ractificar juízos como o de valter hugo mãe, que em 2004, no seu prefácio à antologia *Desfocados pelo Vento (A Poesia dos Anos 80, agora)*, assinalou na poesia da década em causa «a passagem de uma certa tónica *decadentista*, vinda dos 70, para uma acentuação da ironia que descobre o pendor mais violento e cruel dessa *decadência*, já tornada outra coisa mais aberta e vigorosa» (mãe 2004: 8-9; sublinhados meus). No importante “Ensaio de uma tipologia literária”, Jorge de Sena operou essa modificação numa série de lexemas periodológicos bem conhecidos, como “clássico”, “barroco” e “romântico”, “simbolista”, “naturalista” e “realista”, e, embora não o tenha feito com o conceito de «decadentista», o seu gesto mais decisivo foi de cariz metodológico, tendo consistido apenas em ter chamado a atenção para esta evidência, devidamente explicitada no Prefácio ao seu volume de traduções *Poesia do Século XX*:

“ismos” como “classicismo”, “omantismo”, “barroquismo”, “realismo”, “simbolismo”, “naturalismo”, “impressionismo”, etc., etc., podem ser entendidos em dois diversos níveis de sentido, e não há outro modo de evitar confusões em crítica literária. Ou os vemos como movimentos ou tendências ou escolas que tiveram uma específica conotação histórico-cultural, ou os vemos como características tipológicas (em descrição fenomenológica) encontráveis em autores nas mais diversas épocas e literaturas. (Sena 1994: 31-32)

Em breves palavras, Sena distingue o sentido periodológico do sentido tipológico dos conceitos, admitindo assim a possibilidade de equacionarmos trans-historicamente o valor artístico e até categorial de um conjunto de traços estéticos que, num momento específico da História, se concertaram para formar uma nova estrutura de relações. Ora, neste sentido, como poderemos pensar o *decadentismo* situando-o e ao mesmo tempo resgatando-o da sua circunstancialidade histórica? Isto é: em que medida poderemos estabelecer a existência do *decadentismo* como um conceito crítico que supera o seu estrito sentido de nível periodológico?

A periodologia é simples e encontrável em qualquer história da literatura: de feição quase inteiramente francesa, o decadentismo desenvolveu-se basicamente nos anos 80-90 do século XIX, alicerçado numa visão pessimista do progresso da História que Zola bem resumira no seu “La littérature et la gymnastique”, do volume *Mes Haines*, em 1866, ao constatar que “[N]ous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine” (e exemplarmente enunciada na cultura portuguesa no famoso discurso de Antero de Quental *Sobre as Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, também logo em 1871) (cf. Zola 1879: 57; cf. Quental 2008: *passim*). Tal pessimismo terá sido em grande medida responsável pelo imaginário crepuscular, bem como por uma perspectiva esteticista da relação da Literatura com essa História, assente nos princípios mais elementares da *arte pela arte* ou, se preferirmos, das *artes pelas artes* (mediante uma distinção muito clara, levada a cabo por Oscar Wilde, entre o homem de acção, de atitude ética, e o homem contemplativo, de atitude estética), veiculados pela figura elitista do «dionisismo dândi» (conceito sugerido por Pedro Eiras; cf. Eiras 2004: *passim*) que o incontornável Des Esseintes de Huysmans sintetizou, à semelhança do nosso Fradique Mendes: “Em vão lutamos”, declarará também Antero num dos seus mais conhecidos poemas (“Ad amigos”). Por outro lado, e atendo-nos ainda a este sentido periodológico, o Decadentismo teve sempre uma enorme dificuldade em libertar-se do emparelhamento obrigatório com o Simbolismo, mais ainda no caso específico da Literatura Portuguesa, em que parece

efectivamente nunca ter alcançado qualquer tipo de autonomia crítica, como de resto aconteceu com a sua posição antitética face ao Naturalismo, uma vez que com frequência se define o Decadentismo em função da sua atitude antinaturalista. O que talvez explique a pertinência de juízos como o que proferiu Max Milner em 1995, ao declarar que “L'ennuyeux, avec la décadence, c'est que l'impossibilité de la définir fait partie de son essence même, si essence il y a” (Milner 1995: 137). Mas a verdade é que, lá onde o Simbolismo se afirmou enquanto expressão estética de pendor predominantemente lírico (ele sim nos antípodas do Naturalismo, como também demonstrou Sena ao contrapô-los no plano da representação funcional), o Decadentismo foi antes uma atitude existencial, de incidência e consequências bastante mais amplas – históricas, políticas, psicológicas, morais –, bem notórias no niilismo, no pessimismo, na melancolia e no tédio que, de uma forma ou de outra, todos os artistas decadentes “vencidos da vida” souberam ou quiseram incluir nas suas obras.

Se procurarmos então estabelecer um conjunto de traços característicos da atitude decadentista, a fim de os resgataremos da sua circunstancialidade histórico-cronológica, chegaremos, naturalmente com a ajuda dos especialistas da época, à constatação basilar de que o Decadentismo, ao contrário do Simbolismo, se define com base em formas do conteúdo e não da expressão, e que essas “figuras e formas da decadência” (Jean de Palacio) consistiriam mais ou menos no seguinte: hiperesteticização; galerias de personagens com desequilíbrios mentais, vulgarmente associadas à própria ideia do escritor maldito veiculada por Verlaine; erotismo e morbidez na exaltação da beleza da morte e da doença, ambas afrodisíacas; sexualidades desviantes ou marginais, não raro expressas mediante uma “feminilidade devorante” (cf. Palacio 1994: 53 ss.) de que a figura de Salomé seria sem dúvida o exemplo mais emblemático e representativo; constatação da corrupção, da dissolução, do desaparecimento de um mundo em decomposição; fragmentação da identidade do sujeito; culto da raridade, do refinamento, da excentricidade e do aristocracismo artístico; elogio do artifício, da maquilhagem “como uma das belas-artes” e da decoração; autorreflexividade e fusão interartística, com destaque para o vínculo entre a poesia e a música; entendimento e exploração do génio dos lugares, em

particular da cidade por contraposição ao campo, ou de países distantes, especialmente os orientais, motivos muito frequentes do exotismo da época.

Todavia, se o que nos interessa é um exercício fenomenológico de equacionamento do decadentismo em manifestações literárias do fim do século XX, talvez importe destacar sobretudo a perspectiva de Christian Berg, segundo a qual *o tempo* seria a componente fundamental da decadência: no entender do autor de *O Outono das Ideias*, com efeito, a decadência é tempo, sejam quais forem os modos e as modalidades da sua aparição (cf. Berg 2013: *passim*). Berg sustenta que o grande movimento dos discursos finiseculares residiria assim na constituição de uma temporalidade involutiva e centrípeta, que na Arte se contrapusesse à temporalidade evolutiva e centrífuga imposta pela História, em resultado dos progressos técnicos e económicos, como bem evidenciou o mencionado discurso de Antero:

Há, com efeito, nos actos condenáveis dos povos peninsulares, nos erros da sua política, e na decadência que os colheu, alguma coisa de fatal: é a lei de evolução histórica, que inflexível e impassivelmente tira as consequências dos princípios uma vez introduzidos na sociedade. Dado o catolicismo absoluto, era impossível que se lhe não seguisse, deduzindo-se dele, o absolutismo monárquico. Dado o absolutismo, vinha necessariamente o espírito aristocrático, com o seu cortejo de privilégios, de injustiças, com o predomínio das tendências guerreiras sobre as industriais. Os erros políticos e económicos saíam daqui naturalmente; e de tudo isto, pela transgressão das leis da vida social, saía naturalmente também a decadência sob todas as formas. (Quental 2008)

Neste sentido, para Berg, o tempo decadente, afastado de uma concepção hegeliana da História e mais próximo da perspectiva de Schopenhauer, seria predominantemente um tempo “iterativo e estéril”.² No seu conhecido estudo consagrado às *5 Faces da Modernidade*, sendo uma delas o próprio Decadentismo, Matei Calinescu teceu um conjunto decisivo de considerações neste âmbito preciso, sublinhando ainda que, na sequência da tradição judaico-cristã, a decadência se torna “o prelúdio angustiante ao fim do mundo” (Calinescu 1999: 138), sugerindo que “as associações habituais de decadência com noções tais como declínio, crepúsculo, outono, senescência, exaustão, e, nos seus estágios mais avançados, decomposição orgânica e putrescência – paralelamente com os seus antónimos automáticos: despontar, amanhecer,

primavera, juventude, germinação, etc. – tornam inevitável pensar nela em termos de ciclos naturais e metáforas biológicas" (*idem*: 140), e lembrando que, no fim do século XIX, "um número crescente de pessoas experimentam os resultados do progresso com um angustiante sentimento de perda e de alienação", o que teria suscitado a definitiva equivalência entre progresso e decadência: o verdadeiro oposto de decadência, conclui o pensador romeno, seria então talvez a "regeneração" (*idem*: 141). E é ainda a este propósito que Calinescu, na sua leitura do decadentismo italiano, propõe uma reflexão decisiva para aquilo que me interessa evidenciar: há uma ligação inextricável entre *decadentismo* e uma *consciência* de crise (*idem*: 195), que explicaria em larga medida que o decadentismo tenha contido "até a possibilidade de um novo realismo" (*ibidem*),³ e que, agora na perspectiva de Pierre Jourde, ele seja ou tenha sido *uma aventura da consciência presa na sua reflexividade* (cf. Jourde 1994).

Retenhamos então estes dois formantes nucleares decadentistas, *tempo* e *crise*, e procuremos pensá-los fora da baliza cronológica dos anos 80-90 do século XIX, sem esquecer nunca que o conceito de *crise* é eminentemente trans-histórico e portanto transtemporal, e tendo sempre em mente as irreversíveis alterações que a concepção do tempo sofreu à entrada do século XX, graças sobretudo ao pensamento de Henri Bergson e à sua proposta de problematização do *tempo qualitativo*, bem como às conquistas no campo da Física trazidas pela teoria da relatividade de Einstein e pelo seu entendimento holístico do conceito de espaço-tempo. E (re)começemos talvez por destacar algumas linhas de força que, nos exercícios panorâmicos já levados a cabo acerca das grandes tendências da poesia portuguesa dos anos 80-90 do século XX, parecem afirmar-se como determinantes numa certa configuração geracional.

Em 1998, respondendo a um inquérito elaborado por Arnaldo Saraiva para os *Cadernos de Serrúbia*, a poeta Fiama Hasse Pais Brandão descrevia a geração da década de 90 qualificando-a como uma geração "de uma juventude serena e paciente leitora das gerações anteriores, não de parricidas nem de matricidas poéticos, mas leitores apenas com a plena aceitação da História total" (*Cadernos de Serrúbia* 1998: 17), no exacto sentido em que Osvaldo Silvestre, na resposta a esse mesmo inquérito, assinalaria, recuando um pouco mais na história

para destacar os “melhores casos” poéticos, como Joaquim Manuel Magalhães ou João Miguel Fernandes Jorge, “o carácter ‘tardio’ da poesia contemporânea, feita não de amnésia (como no início do século) mas de saturação memorial” (*idem*: 71). Por seu turno, os dois críticos que de forma mais sistemática produziram visões panorâmicas da poesia dos dois últimos decénios do século XX, Fernando Pinto do Amaral (anos 80) e Rosa Maria Martelo (anos 90), sobrelevaram: o primeiro, um certo regresso dos “sentimentos” à poesia, que estaria na base da reabilitação de algumas palavras como *alma* ou *destino*, sinais de um eventual “novo Romantismo” e sobretudo de uma revitalização da *melancolia* fundada numa estética da fragilidade (Amaral 1988: 162 ss.) (lembramos de imediato, corroborando a constatação de Pinto do Amaral, os versos de Joaquim Manuel Magalhães no celebrado poema “Princípio”, onde se lê, em registo de arte poética: “Voltar junto dos outros, voltar/ ao coração, voltar à ordem/ das mágoas por uma linguagem/ limpa, um equilíbrio do que se diz/ ao que se sente, um ímpeto/ ao ritmo da língua e dizer/ a catástrofe pela articulada/ afirmação das palavras comun”»; cf. Magalhães 1981b: 13); a segunda, a preponderância do *desconforto* como princípio de escrita e de leitura da poesia dos anos 90, alicerçado no “reconhecimento de uma desordem, ou de uma pluralização de ordens e de mundos que fatalmente nos conduz ao fragmentário e à acumulação heterodoxa do diverso” (Martelo 1999: 225). Numa reflexão complementar das de Fiama e de Osvaldo Silvestre, Rosa Maria Martelo defende não ser fácil, pelo menos a tão curta distância, “apontar diferenças significativas entre a poesia dos anos 90 e a das duas décadas precedentes”, o que significa então que, em rigor, a poesia finissecular do século XX teria tido início na década de 70 e não na década de 80: “por conseguinte”, conclui a autora, “a poesia portuguesa dos anos 90 representa uma etapa mais num percurso que se vem delineando nestes últimos trinta anos sem rupturas significativas, a menos que o consideremos integralmente, como aliás já foi feito, enquanto corte com a tradição da ruptura”, no sentido da preservação da memória literária. Haveria então que assinalar a enunciação de uma “experiência existencial ou ontológica de perda, de desencontro e de ruína”, acompanhada da presença de um “mundo crepuscular e fragmentário” por vezes mas nem sempre traduzido “num tom nostálgico”, como princípio unificador da diversidade poético-discursiva dos vários autores da última década do século, num

gesto que, no entender da autora, não representa propriamente um retorno do Romantismo, mas antes uma inversão da formulação romântica, uma vez que “[n]o pendor essencialmente subjectivista, ou mesmo liricamente expressivista, de uma grande parte da poesia dos anos 90”, o poema “tende a apresentar-se como o registo de uma vivência-de-poeta”, mas apenas na medida em que o estar no mundo do eu “é inseparável da discursivização poética de um mundo”, pois para o poeta “a escrita-na-vida toma o lugar da bio-grafia” (*idem*: 232).

Quer dizer: ao contrário da literatura finissecular oitocentista, a literatura finissecular novecentista teria o seu epicentro nos anos 70 e não nos 80, e haveria que ponderar de imediato duas diferenças elementares e decisivas, porquanto a *sinceridade* ou a *autenticidade* patentes nesta poesia se opõem clara e determinantemente ao esteticismo e à artificiosidade preconizados e praticados pelos artistas decadentes do século XIX, bem como a aproximação ao leitor pressuposta nas *palavras comuns* anunciadas por Joaquim Manuel Magalhães, em tudo distantes dos vocábulos raros para uso dos poetas simbolistas e decadentes.⁴ Mas há de facto uma experiência do tempo e uma consciência de crise nestas obras que nos permitem enfrentá-las criticamente sob o prisma decadentista, o que se torna bastante flagrante em 3 poetas que representam, respectivamente, a poesia portuguesa do fim do século XX iniciada nos anos 70, nos anos 80 e nos anos 90: Joaquim Manuel Magalhães (estreado em 1974 com o livro *Consequência do Lugar*), Rui Pires Cabral (estreado em 1985 com *Qualquer Coisa Estranha*), e Luís Quintais (estreado em 1995 com *A Imprecisa Melancolia*).

Com diferenças muito consideráveis entre si, estas três obras não deixam de comungar de um certo *air du temps*, que se manifesta de forma muito particular na gestão dos dados das memórias individual e colectiva, unificadas mediante um culto muito especial de um certo bucolismo ameno, onde claramente se confrontam os avanços urbanos e tecnológicos, próprios de um progresso desenfreado, com o lamento alternadamente eufórico e disfórico de um mundo e um tempo perdidos e/ou reencontrados. Em rigor, trata-se fundamentalmente de tornar visível, nos termos de Walter Benjamin, “aquela natureza que recebe a impressão da imagem do processo histórico”, isto é, “a natureza caída” (cf. Benjamin 2004: 195), processo marcadamente estruturante das obras que Joaquim Manuel Magalhães publica nos anos 80-90,

a começar pelo importantíssimo *Segredos, Sebes, Aluviões*, no qual podemos ler esta singular composição decadentista-simbolista-paúlita:

Ramos de zimbros e de pinhas
marcam no chão as sombras
de aves que não vão voltar.
Ao fundo, cor das rosas,
o dia regressa no anil
de um jardim de abetos.

É o lugar cluso. O pântano.
O frio flúor dos lodos.
O arco-íris rasga pelos cerros
uma ígnea cicatriz de esmalte.

Na água de areia do asfalto
tombam as folhas verdazuis.
Resina sobre bichos mortos.

A enunciação desta natureza caída parece estar na base da escolha temática de uma grande parte dos versos do poeta nos dois decénios *fin-de-siècle*, para atingir o seu clímax nessa obra-prima de 1993 intitulada *A Poeira Levada pelo Vento*, livro que foi logo descrito por António Guerreiro como uma “cartografia da ruína e da desolação, do fim de um mundo que já nenhum poema pode resgatar” (Guerreiro 1993: 64). Há sem dúvida algo de barroco nesta percepção da irreversibilidade entrópica do tempo, alicerçada no tão convocado motivo das ruínas – como de resto a tese de Benjamin em a *Origem do Drama Trágico Alemão* bem demonstra –, mas há sobretudo uma atitude que em grande medida prolonga o conhecido lamento de Baudelaire no poema *Le Cygne*, dedicado a Victor Hugo: “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)”; “Paris change”, Paris muda. Magalhães dirá, no poema “Correm com nuvens no céu bulhento”:

Cá fora os andaimes
fazem a cidade
nova e estragada
em ruas inchadas. (Magalhães 1993: 30)

E em *A Super-Realidade*, livro de 1995, Rui Pires Cabral aponta:

E lá mais para cima
as figueiras, onde às vezes apareciam cobras
e agora se fez uma estrada. (Cabral 2015: 51)

Qualquer uma destas composições, tal como as obras em que elas se inscrevem, pode ilustrar na perfeição aquilo que, nos versos de Baudelaire, parece ser realmente digno de nota: *A forma de uma cidade muda mais depressa do que o coração de um mortal*. Subjaz à constatação melancólica do autor de *Fleurs du Mal* um princípio elementar que reconhece que o “coração do mortal” enfrenta a lógica progressista do avanço da História e a confronta com uma temporalidade necessariamente mais lenta, regida por formantes distintos. Por isso Baudelaire diz ainda, num outro verso do mesmo poema, “Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”. A apologia da memória individual funciona assim como uma espécie de antídoto face à destruição inflingida pela História na sua lógica progressista, o que justamente permite equacionar de uma outra perspectiva o resgate da memória que encontramos em qualquer um dos três poetas aqui em destaque (em 1884, Joséphin Péladan assinalava já com toda a agudeza que a vida retrospectiva, “esse hábito das inteligências decadentes”, era “um paraíso artificial que consiste em criar para si uma entidade no tempo defunto”): não só porque todos eles fundam uma boa parte dos seus textos numa lógica rememorativa de carácter subjectivo e até individual (“memória quase obsessiva”, no entender de Manuel Frias Martins (2001); “experiência íntima das coisas”, na leitura de Rosa Maria Martelo), mas também e sobretudo porque todos parecem fazê-lo com base no resgate dessa mesma natureza caída que a memória colectiva não poupa do desgaste, como se torna flagrante nestes rápidos exemplos:

De Joaquim Manuel Magalhães:

Tabuleirinho de pedra onde pousava a costura,
as rendas para a colcha, os rebuçados peitorais.
Os temas repetem-se na clausura urbana.
A memória tira água ao poço,
vai no burro até ao moinho,
vê o Chico nadar perto do açude.
Movem-se alegrias como fazer pão:
criva-se, mói-se, duas vezes se joeira
e depois de peneirada das cascas e do pó
a laje duma eira,
carólos abandonados ao suão.
No último domingo dos agostos,
arrumado o gral, vamos em bando
para a beira-mar. Tudo em ruínas,
a infância, o país perdido. (Magalhães 1981a: 51)

*

[...]
Abro a cancela do quintal.
Pela lama das folhas dos plátanos
atravesso o pátio que já foi
jardim e lago e quase floresta
e regresso à casa arruinada.
O sorriso a crescer das cinzas. (Magalhães 1981b: 21)

De Rui Pires Cabral:

[...] Por tua causa eu andava contente
Nas ruínas, fazia as pazes com o tempo perdido. (Cabral 2015: 55)

De Luís Quintais:

Azagaia, árvore, sombra

Há objectos que perseguem a nossa infância,
depois, vida fora, esquecem-se os seus mágicos nomes,
a sonhada utilidade que os anima.

Poderíamos pressenti-los dentro de nós,
e isso sucede, por instantes, quando o fundo que os obscurece
se ilumina de repente

e os distinguimos a contra-luz.
Silhuetas animam-se na memória. Uma breve,
quase acessória, viagem no tempo começa.

Em África, na casa onde nasci, e depois de casa em casa
– eram frequentes as mudanças –
o meu pai pendurava uma azagaia na parede.

Sempre a mesma azagaia. Era um objecto nobre.
marcava um hábito guerreiro: imaginar que a sustinha sobre a cabeça,
que a arremessava longe, trespassando a sombra

da árvore que se erguia no quintal.
trespassava a sombra e não a árvore, repare-se.
E então a sombra, sob o sortilégio do imaginado arremesso,

começava a retrair-se e a afilar-se. Desaparecia.
Com o desaparecimento da sombra
ficava apenas a árvore e a longa azagaia presa ao solo.

A sombra de uma árvore visita-me agora.
Vem nos meus sonhos recentes dizer-me que há um livro

nos sonhos, e que esse livro se escreve

com a linguagem crepuscular da memória.

Sei que se trata de uma sombra órfã.

Que se soltou das contingências de lugar e luz

para viajar no eterno. Sei agora que a substância da árvore

se aliou à substância da azagaia. Que ambas vibraram,

continuam a vibrar, juntas. (Quintais 1995: 10-11)

Não é naturalmente por acaso que a reunião recente da poesia completa de Rui Pires Cabral se intitula *Morada*, e qualquer um destes conjuntos de versos evidencia com toda a clareza a importância indiscutível que a habitação desempenha na constituição da memória poética de cada um dos seus enunciadores: “[...] Perder o sentido do mundo/ era apenas como perder o caminho/ para casa, uma questão simplesmente/ topográfica”, regista ainda Pires Cabral em “Montanha”, de *A Super-Realidade* (2015: 59). Há, no entanto, uma relação que se estabelece com esse lugar vivencial da infância⁵ que é, ora da ordem da nostalgia, ora da ordem da melancolia, o que de imediato vem reforçar a pertinência do uso do atributo *decadentista* na descrição dos traços dominantes desta poesia, de resto também validado no plano lexical pela enorme frequência de vocábulos do campo crepuscular, o que é particularmente notório nas primeiras obras de Magalhães. Benjamin lembra a este propósito que há uma tendência do melancólico para as grandes viagens,⁶ o que explicaria, entre outras coisas, o mar como horizonte da “Melancolia” de Dürer, mas também, acrescentaríamos nós, os títulos e os livros *Geografia das Estações* e *Onze Cidades*, de Rui Pires Cabral, nos quais podemos ler coisas como “Nas nossas viagens permanecemos sitiados/ na cela das nossas veias e caímos doentes no inverno” e “Não sabemos onde estamos e se calhar é por isso/ que nos serve tão bem esta jornada” (Cabral 2015: 13 e 116), ou ainda este magnífico poema de Luís Quintais, incluído no livro *Umbria*, de 1999:

As cidades, os círculos, os exemplos

A cidade dava lugar a outra cidade,
a narrativa iniciara-se ignorando o seu início
e, logo, o seu desígnio,

como círculos dentro círculos.
O comboio saiu da estação,
progredindo, acelerando.

O viajante depressa perdia
o sentido de que as coisas começavam,
acabavam,

havia começado e acabado
em algum ponto. Esse espaço
e esse tempo não existiam.

Em movimento, as cidades sucediam-se
sem um princípio e um fim
que as delimitasse.

As cidades como círculos
dentro de círculos, noites
dentro de noites.

Prometia a si mesmo o viajante:
não vacilará dentro de mim
a incerteza sem medida,

como as cidades que se sucedem,
as noites, os círculos, os exemplos.
Não vacilará dentro de mim

a luz da manhã depois do célere pretexto

de cidades dentro de noites,
círculos dentro de círculos.

A luz da manhã, a luz dentro de mim,
a luz ao encontro da passagem veloz
das cidades – das cidades migrantes

às cidades condenadas,
transitórias,
sem partida, sem chegada. (40-41)

“A incerteza sem medida” que Luís Quintais menciona neste poema é apenas uma das inúmeras perífrases que podemos encontrar na sua poesia, como na de Joaquim Manuel Magalhães ou na de Rui Pires Cabral, daquela *imprecisa melancolia* que deu título ao seu primeiro livro em 1995, e a um poema homónimo:

Caminhar até à vertiginosa
queda dos poentes.
Assinalar uma cinza,

a imprecisa melancolia. (Quintais 1995: 25)

Nas três obras permanentemente encontramos ora o lexema *melancolia* e seus derivados, ora um conjunto de expressões que de uma forma ou de outra exprimem esse estado de corpo e alma que desde o Problema XXX, I de Aristóteles parece ter sido próprio dos espíritos criadores extraordinários.⁷ Entre muitas outras ocorrências, Magalhães fala em “dor serena” e no “vazio no interior do próprio nada”, Quintais no “vazio/ indefinível”, Pires Cabral no “desalento [...] deitado na cama”, no orgulho da tristeza e na “angústia azul da consciência”, num verso de resto bem próprio de uma expressão simbolista. A constatação não é nova nem recente: desde pelo menos os trabalhos fundadores de Fernando Pinto do Amaral, vários estudiosos têm assinalado o carácter melancólico de uma boa parte da poesia portuguesa do

final do século XX.⁸ Ora, como lembrou Eduardo Lourenço nos seus textos consagrados àquilo a que chamou “o insustentável peso do ser” (Lourenço 1999: 95), a fonte originária da melancolia reside justamente na dor inexprimível do tempo que foge, o que talvez explique que o registo melancólico se agudize e intensifique nos discursos literários à medida que os fins de século, muitas vezes pensados como eventuais fins do mundo, se aproximam. Eis o sentido essencial da procura de resgate do passado (em “Arquivo”, Luís Quintais lamenta, “[...] e o próprio esforço de lembrar/ se me esqueceu”; Quintais 1995: 63-64), enquanto tentativa de suspensão desse progresso, que idealmente só poderia concretizar-se a partir do programa proposto por Joaquim Manuel Magalhães no final do poema “*Sloten*”, possível regeneração da atitude decadentista:

[...] Tanto tempo,
tanto tempo nenhum. (Magalhães 1993: 89)

Bibliografia

- Amaral, Fernando Pinto do (1988), “O regresso ao sentido: anos 70/80”, in *A Phala: Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1991), *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1992), *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena.
- (2002), “Anos 70 e 80: Poesia”, in *História da Literatura Portuguesa*, 7: *As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa.

Benjamin, Walter (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Berg, Christian (2013), *L'Automne des Idées: Symbolisme et Décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Peeters.

Cabral, Rui Pires (2015), *Morada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cadernos de Serrúbia (1998), 3, dir. Arnaldo Saraiva, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, Dezembro.

Calinescu, Matei (1999), *As 5 Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega.

Eiras, Pedro (2004), "Do dionisismo dândi: entre Fradique e Zaratustra", *Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXI, Porto, Faculdade de Letras.

-- (2013), "O século XX: restos, ruínas, resistências (*Luís Quintais e a História*)", in *Constelações: Ensaios Comparatistas*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Gervais, Bertrand (2009), *L'Imaginaire de la Fin: Temps, Mots et Signes*, Logiques de l'Imaginaire, T. III, Montréal, Le Quartanier.

Guerreiro, António (1993), "A ruína do mundo", *Expresso/Revista*, Lisboa, 27 de Fevereiro.

Huysmans, Joris-Karl (2008), *Ao Arrepio*, tradução de Daniel Jonas, Lisboa, Cotovia.

Jourde, Pierre (1994), *L'Alcool du Silence: Sur la Décadence*, Paris, Honoré Champion.

Leray, Morgane (2012), "La question de l'avenir dans un présent qui n'en finit pas: réflexions sur la temporalité décadente", *Les Lettres Romanes*, vol. LXVI, 3-4.

Lourenço, Eduardo (1999), *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva.

Lourenço, Eduardo (2008), "Revisitação da mitologia anteriana", pref. a Quental, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, Lisboa, Tinta-da-China.

mãe, valter hugo (2004), Prefácio a *Desfocados pelo Vento (a poesia dos anos 80, agora)*, V. N. Famalicão, Quasi.

Magalhães, Joaquim Manuel (1981a), *Segredos, Sebes, Aluviões*, Évora, Publicação e Dicções.

-- (1981b), *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Presença.

-- (1987), *Alguns Livros Reunidos*, Lisboa, Contexto.

-- (1990), *Uma Luz Com Um Toldo Vermelho*, Lisboa, Presença.

-- (1993), *A Poeira Levada pelo Vento*, Lisboa, Presença.

-- (1999), *Rima Pobre*, Lisboa, Presença.

Martelo, Rosa Maria (1999), "Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa", *Via Atlântica*, 3, Rio de Janeiro, Dezembro.

Martins, Manuel Frias (2001), *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Aríon.

Milner, Max (1995), "Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence: Sur la Décadence*", *Romantisme*, vol. 25, 89.

Palacio, Jean de (1994), *Figures et Formes de la Décadence*, Paris, Séguier.

Péladan, Joséphin (1926), *Le Vice Suprême* (1884), Paris, Les Editions du Monde Moderne.

Quental, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos* (2008), pref. Eduardo Lourenço, Lisboa, Tinta-da-China.

Quintais, Luís (1995), *A Imprecisa Melancolia*, Lisboa, Teorema.

-- (1999a), *Umbria*, Guimarães, Pedra Formosa.

-- (1999b), *Lamento*, Lisboa, Cotovia.

Reis-Sá, Jorge (2001), "Uma antologia da nova poesia portuguesa", pref. a *Anos 90 e agora*, V.N. de Famalicão, Quasi.

Sena, Jorge de (1977), «Ensaio de uma tipologia literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70.

Sena, Jorge de (1994), (ant., trad., pref. e notas), *Poesia do Século XX (de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo)*, Lisboa, Fora do Texto.

Silvestre, Osvaldo (2012), “Na sala de aula: Joaquim Manuel Magalhães (I)”, *Tantas Páginas*: <<https://tantaspaginas.wordpress.com/2012/01/25/na-sala-de-aula-joaquim-manuel-magalhaes-i/>> (último acesso em 15/10/2015).

Starobinski, Jean (1989), *La Mélancolie au Miroir: Trois Lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard.

Verlaine, Paul (1884), *Les Poètes Maudits*, Paris, Léon Vanier.

Zola, Emile (1879), “La littérature et la gymnastique”, in *Mes Haines: Causeries Littéraires et Artistiques*, Paris, G. Charpentier.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica. Pertence à rede internacional de pesquisa em poesia LyraComPoetics, e é colaboradora do grupo «Poesia e contemporaneidade», sediado na Universidade Federal Fluminense e coordenado pelas Professoras Doutoradas Célia Pedrosa e Ida Alves. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e co-responsável (com Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010), publicou em 2014 os volumes de ensaios *Repto, Rapto e Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (Porto, Afrontamento). Tem dedicado uma parte da sua vida académica e crítica ao âmbito da Estética Comparada e da Literatura e Intermedialidade, com aplicações específicas aos campos da poesia portuguesa e brasileira moderna e contemporânea.

NOTAS

¹ Cf., a este propósito, o volume *Decadence in Literature and Intellectual Debate since 1945*, organizado por Diemo Landgraf (Palgrave Macmillan, 2014).

² Cf. Morgane Leray, “La question de l’avenir dans un présent qui n’en finit pas: réflexions sur la temporalité décadente”, *Les Lettres Romanes*, vol. LXVI, n° 3-4, 2012; cf. ainda Bertrand Gervais, *L’Imaginaire de la Fin: Temps, Mots et Signes*, Logiques de l’Imaginaire, T. III, Montréal, Le Quartanier, 2009, onde o autor insiste que o imaginário de que ocupa é fundado sobre o tempo, muito mais do que sobre um lugar ou uma forma de alteridade (14).

³ Calinescu revisita a leitura de De Castris (*Decadentismo e Realismo*, 1959), segundo a qual se trataria de “um realismo da vida interior, da consciência, interessado primariamente no eu e nas experiências de crise e menos na representação naturalista do ambiente” (Calinescu 1999: 195).

⁴ Num ensaio dedicado ao livro *Música Antológica e Onze Cidades*, de Rui Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães destacou precisamente o facto de a poesia de Pires Cabral ser “uma poesia árdua, mas que sabe usar a lisura vocabular”, sublinhando que “procurar reencontrar o tecido de partilha [...] entre poeta e público parece conduzir [...] várias tentativas do novo mais representativo” (Magalhães 1999: 274 e 277).

⁵ Osvaldo Silvestre assinalou justamente, a propósito de *Segredos, Sebes, Aluviões* de Joaquim Manuel Magalhães, que “[A] magia do tempo mítico da infância surge logo nos primeiros versos do primeiro poema da secção – ‘Em frente o rio até ao salgueiral. / Animais sobrevivem ao naufrágio: / corças, unicórnios, o trigueirão’ –, dedicada à recuperação de um território cujos referentes se evaporaram para sempre”, para chamar a atenção para a “forma como o início do poema 33 *sobrepõe uma arte da memória a uma arqueologia alimentar*: ‘Bolos de cinza espalmados nas folhas/ de couve, húmidos do borralho;/ o bolo da sertã, com unto de porco;/ os bolos mais perfeitos, de farinha morta;/ e as talachas, o biscoito da Teixeira,/ recobertos de alegria e de perdão” (Silvestre 2012: s.p.; sublinhados meus).

⁶ Como se torna flagrante em muitas considerações de um outro poeta contemporâneo destes, Al Berto: “A pouco e pouco, aprendi que nenhum viajante vê o que outros viajantes, ao passarem pelos mesmos lugares, veem. O olhar de cada um, sobre as coisas do mundo, é único, não se confunde com nenhum outro. *Viajar, se não cura a melancolia, pelo menos purifica*” (sublinhados meus).

⁷ Cf. Starobinski, que diferencia com clareza dois grandes momentos na história da melancolia, distinguindo a abordagem física concentrada na bÍlis negra da abordagem mais imaterial, fundada em questões de origem intelectual e afectiva (Starobinski 1989).

⁸ Cf. Jorge Reis-Sá (2001: 7): “Esta é a época da melancolia – ‘estamos no fim do século; existe uma ambiência triste de algo que acaba’, já me foi dito um dia. E nada será mais verdadeiro do que isto. Podemos ser discursivos, mais ou menos; imagéticos, mais ou menos. Mas somos tristes. E não é uma tristeza dura e carregada [... mas] aquela ‘melancolia como sentimento feliz, quase’”.



resenha

Um túmulo camoniano em *Pedacinhos de Ossos*, de Manuel de Freitas

Kigenes Simas

UFF/FAPEAM

Resumo: O presente texto parte de uma alegoria a respeito do túmulo de Camões para produzir uma leitura possível do livro *Pedacinhos de Ossos*, de Manuel de Freitas. Para tanto, buscamos evidenciar a relação entre ruína, mercado e poesia que perpassa os textos de Freitas. Acreditamos que este livro de ensaios cria dispositivos de leitura com as ruínas da modernidade capazes de mobilizar múltiplas constelações históricas. Procuramos, a partir dessa constatação, acompanhar as combinações variáveis de tais constelações que atravessam as análises de poemas produzidas pelo ensaísta português.

Palavras-chave: Manuel de Freitas, ruínas, poesia

Abstract: The present text starts with an allegory of Camões' grave in order to generate a possible reading of Manuel Freitas' book, *Pedacinhos de Ossos*. To do so, the text intends to present the relation between Benjamin's concept of ruin, market and poetry across Freitas essays. We believe that Freitas book creates from the ruins of modernity reading devices that are able to mobilize multiple historic constellations. Based on such statement, we aim to observe the variable combinations of the constellations that pass by the analyses of the poems written by the Portuguese essayist.

Keywords: Manuel de Freitas, ruins, poetry

Se em poesia portuguesa ossos pudessem falar, os de Camões seriam um concerto, ou melhor, desconcerto de vozes. Refiro-me, é claro, àquilo que Manuel de Freitas nomeou em um dos seus poemas como sendo uma “Comédia dos Ossos” (Freitas 2002: 45): o agrupamento avulso de ossos anônimos no mosteiro dos Jerônimos sob o túmulo-monumento de Camões. Talvez esses ossos alheios atribuídos ao poeta resguardem o alheamento com o qual sua morte foi tratada em seu tempo, na mesma medida em que o tornam alheio às honras fúnebres a ele dedicadas quase três séculos depois da suposta data do seu enterro. Por uma volta histórica rica em consequências, a imagem invertida do Camões-monumento está nos ossos que lhe emprestam anonimamente uma presença. Apesar da ossada anônima de Camões não estar diretamente relacionada ao título do livro de ensaios de Manuel de Freitas, *Pedacinhos de Ossos*, publicado pela Averno em 2012, ela nos serve de ensejo para pensarmos a relação entre notabilidade pública, morte e poesia que perpassa os textos de Freitas.

Partamos da seguinte observação: o que se recobre sob o nome de Camões está também nos versos de Camilo Pessanha de onde Freitas retirou o título do seu livro “Róseas unhinhas que a maré partira.../ Dentinhos que o vaivém desgastara.../ Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos.../” (Pessanha 1989: 30), em uma palavra: ruínas. A Vênus que em *Os Lusíadas* protege os filhos de Luso da fúria de Baco emerge junto às ruínas no poema de Pessanha, ou, talvez em maior grau, seja ela própria uma emergência arruinada: naufraga amante entre destroços. Pensando a deusa greco-latina como metonímia de certa poesia de dicção portuguesa, ao menos desde *Os Lusíadas*, podemos inferir que um fazer poético entre catástrofes faculta um modo de estar, ou se quisermos, um modo de coexistir com o naufrágio. Freitas formula suas leituras a partir dessa coexistência, fazendo da poesia escrita em português um meio de inserção crítica em um espaço público globalmente reificado. A esse respeito devemos ler o final do primeiro ensaio dedicado à perda da aura ou da auréola nos poemas de Baudelaire, quando o articulista nos diz que “Passado foi o tempo de edulcorar com trombetas anacrônicas o ruído do mundo, cabe ao poeta perceber a lama e levantar-se silenciosamente acima de nada” (Freitas 2002: 35). Ressalta-se aqui a reminiscência camoniana “Cesse tudo que a musa antiga canta/ que outro valor mais alto se alevanta” (Camões 1993: 5) do Canto I de *Os*

Lusíadas. Levanta-se o poeta acima de nada, nos diz Freitas, nada de valor, quem sabe, afinal, ao contrário de Camões, o poeta de que nos fala o ensaísta não se alevanta acima de um valor antigo, mas sobre o vazio, o que nos leva a entender que não se trata de um gesto de soerguimento e sim de queda: alguém que não se levanta, mas cai acima de nada. Não esqueçamos que Freitas é o prefaciador do livro “poetas sem qualidades”, que tantos acordos e desacordos gerou na cena crítica portuguesa e brasileira. O prefácio “O Tempo dos Puetas”, amplamente comentado pela crítica especializada, também está incluso neste livro. Isso já indica que o levantar-se acima de nada, desse artigo de 2002, tem múltiplas relações com a ausência de qualidades reivindicadas por Freitas no prefácio de mesmo ano. Para os fins a que se propõe esse texto, nos deteremos em apenas uma delas: o nada de valor ao qual a mercadoria, enquanto única qualidade quantificável de objetos, e, sobretudo, de tempo, nos submete.

Arrisquemos uma hipótese de leitura: há um túmulo camoniano nos pedacinhos de ossos de Manuel de Freitas, isto é, uma operação de leitura com as ruínas históricas que as reúne como se elas fossem os ossos dessa gente sem qualidades do túmulo do mosteiro de Jerónimos, um “acima de nada” de onde, ou melhor, com quem o nome de Camões se alevanta. Tratamos o nome de Camões como uma segunda metonímia para certo fazer poético português. O que nos dá um paradigma de leitura, pois a impossibilidade de remetermos sem fissuras os ossos ao poeta devolve à pluralidade de ossos a qualidade difusa de constelação histórica não sintetizável, exilando-a, portanto, de qualquer conciliação fácil entre as partes. Nesse caso, o nome de Camões opera em linha oposta a da mercadoria, uma vez que o fundamento desta vem da submissão de partes não diretamente relacionáveis entre si a um mesmo valor: o de compra. Desse modo, levantar-se acima de nada é, em certa medida, manter-se como resíduo desvalorizado entre ruínas submetidas ao valor de mercado. Tal paradigma ganha relevo quando cotejado ao lado do modo como Freitas lê a relação entre poeta e mercado a partir do já citado problema da “perda da auréola” em Charles Baudelaire:

De resto, podemos ver no protagonista de “Perte d’auréole” – ou na sua lodosa (des)aparição – uma alegoria muda (paradoxo necessário) do poeta sujeito às leis do mercado.

Ou seja, o poeta enquanto mercadoria, condenado como tal, a “compensar” a perda de aura a partir de uma singular prostituição/exposição [...] (*idem*: 30).

Os poetas, nas análises de Freitas, interpelam a mercadoria, enquanto medida de tempo propriamente moderna, mas somente a partir de uma aguda percepção da lei de falsas equivalências instauradas por ela, a qual a poesia também está submetida. Nesse contexto, é importante lembrarmos que a modernidade baudelairiana de que trata Freitas, marcada pela publicação do livro *Flores do Mal* de Charles Baudelaire em 1857, é contemporânea da primeira expedição responsável pela procura dos ossos de Camões na Igreja de Santana em 1855, ou seja, dois anos antes de Baudelaire cantar a morte da poesia aureolada, coroada pela influência pública da voz altissonante de Vitor Hugo, Portugal construía com os resíduos de uma história e de um poeta irredutíveis à glória pública a eles solicitada, um mosaico de ruínas repousadas acima de nada. O ensaísta não perde de vista essa modernidade esvaziada que Portugal experimenta de modo congênito à poesia, deixando aos ensaios a tarefa de ler os fragmentos ou escombros do moderno que compõem diferentes procedimentos literários capazes de transtornar a falsa conciliação entre tempos históricos, ou melhor, entre as fraturas de nosso tempo, exigida pela mercadoria.

Nesse sentido, é preciso ler a constelação histórica produzida por Manuel de Freitas nesses ensaios não como uma proposta ou manifesto geracional, ainda que o prefácio o “Tempo dos puetas” em alguma medida nos enrede em tal leitura, mas sim como um modo de percorrer ou atravessar outras constelações históricas, pedacinhos de ossos, pelos quais a literatura, ou, mais especificamente, a poesia portuguesa se vitaliza.

A título de exemplo, podemos citar três ensaios em que a vitalidade inerente a esses procedimentos com a ruína são explorados: “Da citação como uma das belas artes”, tratando das citações no romance *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa, “Efeito Autor”, em que o ensaísta investiga os efeitos de autoria em um capítulo de *A apresentação do rosto* de Herberto Helder, e, por último, “Casta Morte”, dedicado ao livro *Indulgência Plenária*, de Alberto Pimenta.

Nos três, Freitas parte da relação entre vida e literatura, ou melhor, entre gestos de escrita que, por meio da literatura, são capazes de escavar zonas limítrofes em ambas. É assim que no texto dedicado ao romance de Maria Velho da Costa, ele investiga o entrecruzamento entre duas Irenes: a personagem que dá título ao romance e a “mulher, escritora, denegrada e pouco estimada pela crítica do seu tempo” (*idem*: 46), Irene Lisboa. A aproximação entre as duas se dá por meio da escrita, isso na medida em que títulos de livros, trechos de poemas e novelas da escritora interseccionam-se na protagonista do romance não apenas como citação, mas, sobretudo, como modos de estar na linguagem. Não por acaso, o ensaísta chama atenção para a forma como a Irene escritora habitou (não só pelo nome) a Lisboa do início do século XX: por inteiro, como se cada segmento de vida e escrita dessa autora de forte pendor biográfico estivesse comprometido com o tecido citadino mais miserável da vida lisboeta, o que, por sua vez, perpassa a personagem de Maria Velho da Costa, reconfigurando-se por meio dela. Vida que se reconfigura pela escrita, mas também gesto de escrita comprometido com a vida, Freitas escava as vias de passagem entre esses movimentos, não raro encontrando a morte como experiência limite entre eles.

Não é com menor argúcia que o articulista se propõe a ler o efeito-autor em *Apresentação do Rosto* de Herberto Helder. Partindo da insinuação instigante de que a máquina lírica herbertiana pode ser lida como uma resposta à poética estrutural aventada pelos estruturalistas da década de 60, Freitas examina a morte do autor em Barthes e Foucault, considerando o lugar do efeito-autor no texto e não sua destituição ou substituição pela textualidade. O que o ensaísta problematiza no livro de Herberto é o fato de que dizer “eu” em um texto signifique não apenas um lugar ocupado por aquele que comunica esse “eu”, como também um lugar que comunica aquele que o ocupa. Dessa forma, aparecem as figuras do Autor, entidade criada com e pelo texto, e o autor, sujeito que se escreve no texto. Para o articulista, a máquina lírica de *Apresentação de um rosto* não é uma estrutura significativa em que a forma sujeito é operacional, e sim um modo de operar com o sujeito “extraliterário”, ou, com o retorno incessante deste nas dobras da forma Autor: aquilo que Freitas compreende como sobrevivência do autor (com minúscula) no Autor (com maiúsculas). Trata-se, mais uma

vez, de sobrevivência, e não de recobrimento ou assimilação da vida pela literatura ou vice-versa. Para falar com a alegoria que nos trouxe até aqui: é o problema da sobrevivência dos ossos sob o túmulo que interessa a Freitas.

Mas o texto que, a nosso ver, melhor retoma a Vênus de Pessanha do título do livro é “Casta Morte”. Nele, o ensaísta trata do livro elegíaco de Alberto Pimenta à Gisberta Junior, transexual brasileiro morto de forma bárbara na cidade do Porto aos 40 anos de idade. Em segmento significativo deste texto Freitas nos diz: “Não fosse este livro, com seu raro poder de corrosão e de denúncia, e Gisberta Salce esperaria sua segunda e definitiva morte – o esquecimento – tão indefesa como estava perante o horror da primeira” (*idem*: 128). Se pode a poesia evitar uma segunda morte, o esquecimento, de quem em vida também não foi lembrada, então a grandeza, a elevação humana que o articulista apreende no livro não diz respeito à glória de um poeta ou de poema, mas da capacidade poética de endereçar o peso da morte aos vivos. A morte de Gisberta nos pertence, ou a ela nós pertencemos por meio do livro de Alberto Pimenta, como bem analisa Manuel de Freitas. Gisberta, essa Vênus estropiada de nosso tempo, nos escreve entre ossos e leitura de ossos que ainda hoje em Portugal não se confundem com o nome monumentalizado de Camões, apesar de reativarem uma potência própria à poesia, afinal, como afirma Freitas: “É por estas e por outras que Alberto Pimenta (felizmente) não será galardoado com o prémio Camões”.

Bibliografia

Camões, Luiz Vaz de (1993), *Os Lusíadas*, São Paulo, Cutrix.

Freitas, Manuel (2002a), *Game Over*, Lisboa, etc.

-- (2002b), *Pedacinhos de Ossos*, Lisboa, Averno.

Pessanha, Camilo (1983), *Clepsidra*, São Paulo, Princípio.

Kigenes Simas é Mestre em teoria da literatura e literatura brasileira pela Universidade Federal Fluminense e doutorando em literatura comparada pela mesma universidade. Atualmente é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

eLyRa



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

ISSN 2182-8954