

WILBERTH
SALGUEIRO

VIOLÊNCIA É
TESTEMUNHO,

POESIA BRASILEIRA

Humor e
Resistência

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus de Goiabeiras
CEP: 29075-910 - Vitória - Espírito Santo - Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte
Vice-Reitora | Ethel Leonor Noia Maciel
Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira
Coordenador da Edufes | Douglas Salomão

Conselho Editorial | Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Giovanni de Oliveira Garcia, Glícia Vieira dos Santos, Grace Kelly Filgueiras Freitas, José Armínio Ferreira, Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes, Sandra Soares Della Fonte

Secretários do Conselho Editorial | Tânia Canabarro

Projeto Gráfico, Capa e Diagramação | Willi Piske Jr.
Preparação e revisão de texto | Fernanda Scopel Falcão
Revisão Final | Roberta Estefânia Soares

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S164p Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-
Poesia brasileira [recurso eletrônico] : violência e
testemunho, humor e resistência / Wilberth Salgueiro. - Dados
eletrônicos. - Vitória : EDUFES, 2018.
401 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-372-0

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso:

<[http://repositorio.ufes.br/handle/10/774/browse?type=title&sort_b
y=1&order=ASC&rpp=20&etal=-1&null=&offset=0](http://repositorio.ufes.br/handle/10/774/browse?type=title&sort_b y=1&order=ASC&rpp=20&etal=-1&null=&offset=0)>

1. Poesia brasileira - História e crítica. 2. Historiografia. 3.
Poetas brasileiros. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

WILBERTH
SALGUEIRO

VIOLENCIA É
TESTEMUNHO,

POESIA BRASILEIRA

HUMOR E
RESISTÊNCIA



EDUFES

VITÓRIA, 2018

Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?
("As aparências enganam",
Grupo escolar, 1974,
Cacaso)

para

**Maria Amélia & João Gregório,
sempre:**

“Coração – isto é, estes pormenores todos. [...]

Coração mistura amores. [...]

O que brotava em mim e rebrotava: essas demasias do coração.”

Grande sertão: veredas. Guimarães Rosa.

1

P. 14 — 171

HISTORIOGRAFIA, CRÍTICA, PANORAMAS

Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante	14
I. Antologia de Manuel da Costa Pinto (2006)	37
Antologia de Marco Lucchesi (2009)	61
Modos de criança na poesia brasileira recente	69
Poesia e cinema no Brasil	83
Poesia de testemunho (com doses de humor)	106
O que testemunha a poesia brasileira contemporânea?	124
A tradição visível: poesia e citação	139
Crítica de poesia brasileira no século 21	153

2

P. 174 — 351

AUTORAIS: VIOLÊNCIA E TESTEMUNHO, HUMOR E RESISTÊNCIA

Carlos Drummond de Andrade: movimentos e armadilhas de um livro-farol (<i>Sentimento do mundo</i> , 1940)	174
Chacal: a dourada dor – leitura de “Como é bom ser um camaleão” (1971)	196
Sérgio Sampaio: temporal e jardim	207
Alex Polari: uma questão de riso ou morte – análise de “Trilogia macabra” (1978)	211
Luis Fernando Veríssimo: um país entre o trágico e o cômico – leitura de “Nova canção do exílio” (1978)	225
I. Paulo Leminski: poesia <i>versus</i> barbárie: Leminski recorda Auschwitz (A lua em luto)	243
II. O poema refém da teoria	256
Paulo Ferraz: um poema na contramão da mesmice	274
I. Poesia, riso e testemunho em <i>Umbigo</i> (2006)	286
II. A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na braxília de Behr	296
Glauco Mattoso: segredo e juízo em <i>Cinco ciclos e meio século</i> (2009)	314
Glauco Mattoso, Leila Miccolis e Nicolas Behr: riso e violência	324
Lino Machado: alegria e engajamento em “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” (2010)	340

3

P. 354 — 375

PREFÁCIOS & AFINS EM TORNO DE POESIA

Casé Lontra Marques: <i>Mares inacabados</i> (2008)	354
Vitor Cei: <i>Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo</i> (2010)	356
Douglas Salomão: <i>Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Amaldo Antunes à luz da visualidade</i> (2011)	360
Fernanda Scopel: <i>O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa</i> (2012)	363
Vitor Vogas: <i>Irmãos de leite</i> (2014)	365
Jorge Verly: <i>Calendário</i> (2014)	368
Jiego Ribeiro: <i>Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerry</i> (2015)	371
Marcus Neves: <i>Entre campos: a música de invenção na poética de Augusto de Campos</i> (2015)	373

4

P. 378 — 400

BIBLIOGRAFIA GERAL

Apresentação

Em *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, Wilberth Salgueiro traça um amplo painel da poesia nacional, apontando suas linhas de força e tendências dominantes, em confronto com a história e os valores éticos e estéticos partilhados socialmente. Isso por si só já seria motivo suficiente para recomendar a leitura deste livro, pois nele o leitor se depara com uma quantidade considerável de nomes de poetas em atividade, entre os quais não faltam aqueles que efetivamente se destacam no cenário literário, como também outros tantos ainda obscuros em função dos recortes hegemônicos. O olhar do autor vai do centro à periferia e da periferia ao centro, buscando desconstruir as hierarquias fundadas no gosto dominante e no consenso de grupos. Resulta desse olhar generoso e plural um retrato mais abrangente da poesia brasileira hodierna. Seguindo os passos do autor, o leitor poderá também ampliar o seu repertório e navegar em águas ainda pouco frequentadas.

Não obstante a abrangência desse olhar inclusivo, ressalte-se também a profundidade e a argúcia com que o autor o exercita. O livro é composto de três movimentos, partindo do geral para o particular. Na primeira parte, evidencia-se a necessidade de mapear as tendências dominantes da poesia por meio da explicitação dos projetos estéticos contidos nas antologias estudadas. A análise atenta das escolhas perpetradas pelos seus organizadores revela, além do gosto, o perfil ideológico de poetas e críticos envolvidos no processo. Para tanto, o autor submete o discurso estetizante de críticos e poetas ao escrutínio da história e da filosofia. Desse embate crítico sobressai um conceito mais complexo da arte da poesia, não mais tratada como mero suporte para a fantasia do artista genial e desligado das preocupações mundanas, mas como espaço de projeção do drama do mundo. A poesia então se revela um modo especial de pensar o mundo, de contê-lo e de confrontá-lo. Fora desse embate com o mundo, a poesia perde em significação e eficácia. Esse primeiro movimento, portanto, serve para situar o leitor no torvelinho do problema e serve

ao autor como balizamento de sua atividade de analista e crítico de poesia. Como se trata a poesia brasileira de um objeto amplo e complexo, nada mais necessário que uma visada crítica desse objeto, de outro modo inapreensível. O juízo, porventura negativo que salta aqui e ali, não deve ser lido como um anátema do crítico contra o poeta, mas como uma provocação construtiva, um abalo, para que a poesia refaça os seus liames com a realidade. A relação do autor com o seu objeto, mesmo quando contrariada, é sempre amorosa e íntegra.

O segundo movimento do livro apresenta ensaios dedicados a poetas e poemas de sua eleição que problematizam a visada crítica que o autor esboça na primeira parte. Não se trata, pois, de mera ilustração de conceitos *a priori* pensados e destacados pelo crítico, nem da tentativa de criação de novo cânone ou de sua ampliação, mas sim de uma tentativa de flagrar a história e suas contradições no discurso da poesia. Destaca-se, nesse confronto entre poesia e mundo, a positividade que o crítico atribui à poesia capaz de revelar a negatividade do mundo e de não permanecer indiferente a ele. Sobre a poesia, a brasileira inclusive, paira a sombra monstruosa de Auschwitz. E não se trata aqui de se comprazer com a dor alheia, mas de ressignificar esse acontecimento paradigmático e passível de atingir-nos a todos sempre que os podres poderes ou as forças da negatividade lançarem os seus tentáculos sobre o mundo, ou toda vez que barbárie e civilização se indiferenciarem. Nada mais urgente, portanto, que uma poesia capaz de pôr a nu os mecanismos sociais que fundamentam a ordem injusta do mundo e que alimentam continuamente a desordem contemporânea. O estágio civilizatório atual aponta para uma desagregação social constante que envolve o homem numa catástrofe política de proporção semelhante ao genocídio perpetrado alhures nos confins da história. A poesia não pode ficar muda e indiferente aos acontecimentos, pois são eles que moldam a sua forma e determinam o seu conteúdo, queiram ou não os poetas.

O terceiro e último movimento do livro compõe-se de textos curtos em que o crítico apresenta obras de escritores, poetas e estudiosos de poesia a pedido destes. Justifica-se a presença desses textos, porque, desse modo, o leitor pode flagrar o crítico em cena, despido já da parafernália de conceitos críticos exibidos nos dois primeiros movimentos, mas arriscando e inscrevendo suas próprias posições.

Perceba o leitor que chamei as três partes do livro de Wilberth Salgueiro de movimentos, no sentido de fazer uma analogia da escrita com a música. No primeiro, temos a apresentação dos grandes temas de forma mais ampla possível; no segundo, predomina a exemplaridade dos poetas e textos analisados como variações bem arranjadas dos temas propostos. O último movimento tem a ligeireza e delicadeza dos improvisos sutilmente executados.

Para que essa analogia não caia em terreno infértil, convido o leitor a submeter-se a uma leitura musical da obra, observando atentamente o movimento das

ideias, suas idas e vindas, seus embates, suas ponderações e enquadramentos. Uma leitura em profundidade requer a percepção da dança dos conceitos, acordes harmônicos que preparam ou desenvolvem o *leitmotiv* deste livro: a presença da história tatuada no corpo da poesia. Para que isso ficasse evidente, foi preciso mostrar também lá onde ela se faz ausência, lá onde a consciência da história foi negligenciada, em desfavor da própria poesia, reduzida a eco de egos e singularidades de castas e ideologias.

Raimundo Carvalho¹

1 Nasceu em Pirapora (MG), em 1958. É formado em Letras Português-Latim, tem mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Comunicação e Semiótica. Publicou *Sabor plástico* (1983), *Brinde* (1990), *Catábase* (1991), *Conversa com o Ciclope* (1997), *Circo universal* (2000), *Murilo Mendes: o olhar vertical* (2001), *Bucólicas*, de Virgílio (tradução e ensaio, 2005) e *Balada do Velho Chico* (2016). É professor na Universidade Federal do Espírito Santo, onde ensina latim e desenvolve pesquisas na área de tradução poética.

**HISTORIOGRAFIA,
CRÍTICA,
PANORAMAS**

1



NOTÍCIA DA ATUAL POESIA BRASILEIRA

dos anos 1980 em diante

Notícia rápida: linhas de força e fuga da poesia contemporânea

Em 1873, Machado de Assis escreveu um artigo intitulado “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, em que fazia um panorama de nossas letras – no romance, no teatro e na poesia. À maneira de Machado, o que poderíamos dizer da cena poética brasileira contemporânea? Sempre é um risco – “poesia é risco” (Augusto de Campos) – falar assim diretamente do presente, estando no meio do redemoinho, no olho do furacão, no fluxo mesmo das produções que não cessam. Mas, de todo modo, arriscamo-nos a indicar algumas linhas de força e outras de fuga no cenário da poesia brasileira contemporaníssima.

De início, destaque-se (1) certa indiferença por acontecimentos coletivos, quer do Brasil, quer mundial (e, por extensão, pela participação ou pelo engajamento em causas sociais). É uma “indiferença” que interessa a alguns segmentos do mercado editorial. Um exemplo, nesse sentido, é a obra do “pantaneiro” Manoel de Barros (2004). A poesia crítica e a poesia de testemunho vêm, claro, de encontro a essa tendência. Poemas de Lino Machado (2010) e a obra de Leila Mícolis (1992) servem como exemplo eficaz de poesia que fala da subalternidade de mendigos, índios, crianças, velhos, prostitutas.

Há, de modo análogo, (2) um desinteresse por formas experimentais (visuais, intersignificas, híbridas) em prol do verso frasal clássico, em que é perito, por exemplo, Paulo Henriques Britto (2012). Na contramão de tal desinteresse, recordem-se as figuras ímpares de Arnaldo Antunes (2003) e de Douglas Salomão (2007).

Nota-se (3) um forte retorno da poesia subjetiva, expressiva, sentimental, não mais nos moldes relaxados da poesia dos anos 1970, como em Chacal (2007), mas já incorporando a sobriedade dos anos 1980 e 1990, como é o caso de Ana Martins Marques (2009) e Paulo Roberto Sodré (2012). Na ortodoxia da poesia como engenharia de linguagem (e não disfarce da subjetividade), segue, antenado, Augusto de Campos (2003).

Nesse panorama, confirma-se (4) a especialização e “tribalização” dos praticantes de poesia: quem escreve são professores (mestres e doutores), tradutores, críticos, editores, universitários. Não há mais lugar para amadores. Cite-se, aqui, Nelson Ascher (2005), poeta-tradutor de excelência. Fora do cânone (nacional, ao menos), circulam, em grupos bem restritos, poetas como Miró (2010) da Muribeca, em Recife.

Um registro importante para este nosso “retrato de época” é (5) a convivência, simultaneamente pacífica e conflituosa, entre gerações bem distintas – todos, cada um por si, em busca de visibilidade: seja um Ferreira Gullar (2010), premiado em 2011 com o Jabuti por *Em alguma parte alguma*, seja um Armando Freitas Filho (2009), um dos vencedores em 2010 do prestigioso Prêmio Portugal Telecom, seja Casé Lontra Marques (2008), jovem escritor já com vários livros publicados.

Consensual entre os pesquisadores é (6) a ausência de programas, projetos, grupos coletivos: Glauco Mattoso (2012) em São Paulo, Antonio Cicero (2002) no Rio, Waldo Motta (2002) em Vitória, Ricardo Aleixo (2010) em Minas, Nicolas Behr (2006) em Brasília, Ricardo Silvestrin (2006) em Porto Alegre, Fábio Andrade (2005) em Pernambuco: poéticas distintas acontecendo ao mesmo tempo por esse Brasil cheio de estados. Aqui e ali, desponta um ou outro grupo, em geral de curta duração. Uma atividade que tem se mostrado aglutinadora é a criação – e a manutenção – de revistas e editoras ligadas a poesia, respectivamente caso de *Inimigo Rumor* e 7Letras.

Relevante é registrar (7) a consolidação da MPB como espaço convergente e alternativo de poesia: Caetano Veloso e Chico Buarque, há décadas na ribalta, dividem os holofotes com novos ícones – Zeca Baleiro, Chico César, Adriana Calcanhoto, Mano Brown, entre outros. A força desse nicho se verifica na forte presença de letras de canções em livros didáticos (DALVI, 2011). Inversamente, a poesia propriamente oral, recitada, tem se mostrado de pouca sedução, como prova o constante ostracismo a que é relegada a poesia de cordel.

Por fim, talvez a grande revolução em processo ocorre com (8) a disseminação da internet, transformando radicalmente as relações entre autor (produção), obra (distribuição) e público (recepção), como exemplifica a expansão da poesia digital e dos blogs, *facebook*s e *twitter*s mundo afora, à maneira do pentâmetro oitavo inventado por Marcus Freitas, que obedece à exigência de exatos 140 caracteres: “quando ela passou / com os cabelos soltos / pensamento torto / me sobrevoou: a terra não gira / os cabelos dela / é que são manivela / do astro à deriva” (FREITAS, 2012).

Em síntese, presenciamos, uma vez mais e sempre, na cena contemporânea o abalo e a revitalização da noção mesma de poesia, coexistindo (a) a feitura de poemas e a avaliação crítica em moldes canônicos ao lado da (b) elaboração de obras poéticas e a respectiva crítica em moldes não canônicos, sobretudo em função da estabilização da perspectiva (multi)culturalista.

Todos nós, poetas ou não, temos o mundo, e nele estamos, ao alcance dos dedos. Basta querer. Como arrematou Haroldo de Campos na sua “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, em *A educação dos cinco sentidos* (1985): “que a flor flore / o colibri colibrisa / e a poesia poesia” (p. 20).

Considerações sobre poesia e valor, poesia marginal e pós-marginal

Quando Stéphane Mallarmé disse ao amigo pintor Edgar Degas que um poema se fazia com palavras e não com ideias, ele estava tocando numa das mais delicadas questões estéticas (e, portanto, poéticas): a questão do valor. Porque ideias todos têm, mas a execução delas é que é o busílis, o problema, o impasse cuja solução é a dor e a delícia de todo escritor.

Ninguém aprende a língua lendo, tão somente, gramáticas. De modo similar, ninguém vira poeta lendo teoria literária. Os poetas, em geral, não só não leem teoria alguma, como também não leem poesia alheia nenhuma, ou pouca. Querem escrever – e a glória. Ora, o parâmetro primeiro da poesia presente é a poesia feita, e refeita, há tempos. (Tradição é valor, sim, que se acumula à moda antropofágica: a gema da comida fica no corpo, a casca se assopra.) Daí a imensa massa de poemas e poetas requentados, distantes de versos requintados. Mais do que mero trocadilho retórico, entre o requentado e o requintado transita a questão do valor.

Entender o valor de uma coisa é tentar entender a coisa diante de um mundo de medições e de perspectivas. Isso vale para um poema. Criticar, recorde-se a etimologia, é julgar. Mas o que julgamos ao ler um poema? Julgamos tudo: tudo aquilo que podemos, conforme nosso repertório, julgar. Não há uma tabela fixa, felizmente, em que se basear para a valoração. O valor é uma espécie de paladar a partir do qual sujeito e mundo se relacionam. Uma relação incessantemente instável e errante, como a que mantemos com nossas papilas gustativas.

A poesia brasileira dos anos 1970 em diante é um vasto caldeirão de sopa para qualquer paladar, com ingredientes os mais díspares, quer pensando em temas, recursos, regiões, credos, escolas, formas e formatos, quer mesmo a partir de uma perspectiva historiográfica comparatista.

Pode-se, pois, tomar temas predominantes nestes períodos, como a solidão e o erotismo, e se regozijar com eles via Adélia Prado, Patricia Blower e Rodrigo Garcia Lopes² ou Cairo Trindade³, Ledusha e Hilda Hilst; ou ir à cata de efeitos humorísticos nos versos, e aí rir, desconfiado, com Millôr Fernandes, Tião Nunes, José Paulo Paes⁴ e Leila Míccolis⁵.

Se se preferirem poemas com alta densidade metalinguística, chegando mesmo a sofisticadíssimos malabarismos verbais, obras de Paulo Henriques Britto, Carlito Azevedo, Sebastião Uchoa Leite⁶ e Nelson Ascher seduzem – e assustam, feito sirenes.

O passeio pelos bosques da poesia contemporânea brasileira se alonga e ecoa: agora, se se querem poemas visuais, o mestre-mor ainda é Augusto de Campos com *Despoesia* (1994), *Não poemas* (2003) e *Outro* (2015), mas já adiante o leitor volúvel e

2 “Montanhas”: “não são nuvens / mas tão brancas /// solitárias / (mas são tantas)” (LOPES, 1994, p. 37).

3 “Terpar / pra / Trepar” (TRINDADE, 1990).

4 “Ménage à trois”: “casa de ferreira / espeto de paulo” (PAES, 1988, p. 21).

5 “iniciação”: “Não há razão pra t(r)emeres: / se podias ser meu filho, / aproveita por não seres...” (MÍCCOLIS, 1992, p. 49).

6 “Anotação 14: O que está inscrito”: “A palavra IDIOT / Dentro do nome DosTOIévskI / Raskól (de Raskólnikov) / É “heresia” / Das Schloss de KAFKA / É O Castelo mas / Também “fechadura” / Camus escreveu / Le mythe de Sisyphe / (Ou “décisif”?) / Watt (de Beckett) é “What?” / “Em baixo, a vida, metade / de nada, morre” / Ou é a meta de nada?” (LEITE, 1993, p. 89).

insaciável se larga em poemas que tematizam assuntos radicalmente políticos, como os que o mano Haroldo fez, nos anos 1990, estendendo o “salto participante” concretista: “O anjo esquerdo da história” (protesto contra o massacre dos sem-terra no Pará), “Circum-lóquio (non troppo allegro) sobre o neocapitalismo terceiro-mundista” e “Nékuia: fogo azul em Cubatão” (de teor ecológico).

De repente, decide o leitor pesquisar poetas fora do cânone nacional e descobre os “capixabas” Miguel Marvillá⁷, Waldo Motta, Elisa Lucinda, Paulo Sodré, Raimundo Carvalho, Douglas Salomão, Reinaldo Santos Neves e Lino Machado.

E se esse leitor levantar a velha querela: letra de música é poesia? Aí entram tomos e tomos de Caetano, Chico, Gil e outros tantos, incontáveis. É claro que todos esses movimentos se dão, para continuar a metáfora do paladar, como numa receita cujos elementos se misturam pouco a pouco, até que o sal e o açúcar se entrelacem.

Uma reflexão que se proponha a fornecer elementos para a constituição de um olhar crítico em relação à poesia, em particular a poesia brasileira pós-marginal, deverá ter como contraponto imediato, não único (o que seria ingênuo), exatamente a poesia marginal (por sua vez, herdeira do modernismo oswaldiano e bandeiriano e com traços tipicamente românticos). Por esse viés comparativo, abre-se um amplo leque: nos ditatoriais anos 70, a poesia se mostrou fortemente subjetiva e alegórica, contracultural, desbundada, coloquial, buscando o leitor na rua, na fila, nos bares, com seus versos curtos em precários suportes; com a normalização democrática dos anos 1980, a poesia, como apontou Flora Süssekind com precisão em *Literatura e vida literária* (1985), se transforma: “Agora eu sou profissional”, profetiza um verso de Ana Cristina Cesar ([*A teus pés*] 1983, p. 38). De fato, doravante, os poemas, mais longos, ganharão editoras e se abrirão para temas mais cosmopolitas; o tom fica mais sério; irônico ainda, mas menos chistoso; retomam-se sem temor as filiações cabralina e concretista, e a poesia crítica se multiplica, assim como retornam as formas fixas, sob nova capa, como o soneto. *A egotrip marginal dá lugar às diatribes contemporâneas*.

Entretanto, há de se apontar a fragilidade do quesito geracional: muitos dos poetas setentistas vieram antes dos anos 70 e outros tantos que lá debutaram continuam a escrever nos anos 2000. Para o ensaísta Paulo Leminski, o grande poeta da década de 70 é o “poeta-revista”; para Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994), os poetas “setentistas” de destaque seriam, além do citado curitibano, o mineiro Cacaso e a carioca Ana Cristina Cesar, mais a aparição fulgurante do pantaneiro Manoel de Barros.

7 “O outro homem da mulher que amo”: “O outro homem da mulher que amo, / há nele as minhas marcas que são dela / e sempre encontro indícios dele quando / ela se despe e se abre e posso tê-la. /// No corpo dela, o gotejar frequente / de nós, formando sulcos, vias, trilhas, / dentro da noite em que ela se oferece, / não deixa que nos sobre alternativa: /// eu sigo os mapas dele, acrescentando / ao já sabido as minhas descobertas, / e ele me segue na mulher que amamos. /// Pois tanta variante há no caminho / que – ou dois ou nada – um de nós apenas / não vai sobreviver nela sozinho” (MARVILLA, 1991, p. 17).

Todo este redemoinho se vai fazendo e nem ainda se puseram em suspensão os conceitos de poema, poesia, literatura, gênero, intertextualidade, intersemiose etc.: como lidar com a obra “inclassificável” de Arnaldo Antunes e de tantos outros artistas que criam no trânsito de signos? E o papel da internet nisso tudo, com a proliferação de *blogs* poéticos e de criações coletivas? E a “poesia tecnológica”?

Entre tantas perspectivas analíticas possíveis para se enfrentar a questão do *valor de um poema*, pode-se privilegiar um aspecto formal estruturante (sonoro, mórfico, sintático), sabendo da indissociabilidade deles, e os modos de funcionamento do poema: a linguagem de que se compõe, o corte dos versos, os estilemas, se o poema possui forma fixa e por que razão, seus traços ideológicos, seu lugar no livro (se for um livro) e o lugar do livro na obra do autor, e o lugar do autor na literatura de seu tempo. Ler alguns dos milhares – *sic!* – e saborosíssimos sonetos de Glauco Mattoso⁸, detectando tais aspectos e modos de funcionamento, serve como excelente exercício crítico, teórico e historiográfico.

Há poemas que funcionam bem em certos contextos e em outros não: haicais e *raps*, por exemplo, em princípio não se bicam. Há tribos, há panelinhas, há peneiras. E, sempre em pauta, a noção de valor: quanto valem os poemas “Política literária” de Drummond (*Alguma poesia*, 1930), “Política literária” de Cacaso (*Grupo escolar*, 1974) e “Política literária” de Nicolas Behr (*Põe sia nisso*, 1979)? O valor simbólico da assinatura conta antes mesmo de qualquer suposto valor estético: quantos poetas podem dizer “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou” (ANDRADE, 1930, “Explicação”)? Drummond e Cabral são pedreiras, ainda, que todo poeta deve tentar, um pouco, demolir.

A crítica literária em geral – em particular, aqui, a de poesia – tem um pouco essa função de desentortar versos e ouvidos, esforçando-se para mostrar os mil lados da moeda, do verso torto ao ouvido mouco. Na trupe dos poetas contemporâneos, às vezes vaidosa e ressentida, tem de tudo: quanto mais amplos dados e mapas, suponho, a tábua de valores se sofisticava. Então, não menos tranquilo, o leitor se lança à maior aventura: vai do império do valor ao prazer do gosto, jamais isento e desinteressado. É quando a receita ganha um toque pessoal e se põe aquela pitada a mais daquilo e disso e se deixa a iguaria no forno mais tempo do que manda a fórmula.

Em suma, ler um poema – elaborar sua crítica – é sempre acrescentar sentidos ao *já-pronto*, cada poema tendo uma técnica própria e irrepetível, tanto quanto o é

8 “Soneto Nojento”: “Tem gente que censura o meu fetiche: / lamber pé masculino e o seu calçado. / Mas, só de ver no quê o povo é chegado, / não posso permitir que alguém me piche. // Onde é que já se viu ter sanduíche / de fruta ou vegetal mal temperado? / E pizza de banana? E chá gelado? / Frutos do mar? Rabada? Jiló? Vixe! // Café sem adoçar? Feijão sem sal? / Rã? Cobra? Peixe cru? Lesma gigante? / Farofa de uva passa? Isso é normal? // Quem gosta disso tudo não se espante / com minha preferência sexual: / lamber o pé e o pó do seu pisante” (MATTOSO, 1999, p. 2.10).

a técnica de interpretá-lo. Toda a problemática reside nos limites da interpretação. Mas a “solucionática” está no repertório de cada um (repertório do qual não se pode fugir: somos o que somos). Daí, decodificar um texto/poema é entrar no jogo de sua construção (enquanto – no mesmo ato – o leitor se reconhece). Para essa decodificação, deve-se considerar o máximo de forças possível, desde a história de sua produção (passando por motivações ideológicas, estilemas e mesmo informações biografizantes) até a investigação das entranhas dos poemas, seus mecanismos internos de funcionamento, em que se fundem a palavra, a imagem e a sonoridade.

As entranhas, não as entrelinhas, diria a poeta e crítica Ana Cristina Cesar (1993). Para enfrentar o poema, pede-se uma atitude lúdica, sem preconceito, medo, pedantismo, arrogância ou ódio. Com “olhos livres” à maneira de Oswald de Andrade, com alegria, pesquisa, malícia e prazer. Assim, torna-se gostoso e nobre ser não um “terrorista”, mas um “teorista”, conforme o trocadilho na quarta capa de *Teoria literária* de Jonathan Culler (1999). Curtir o poema: isto é: prepará-lo para o delicioso deleite do sentir pensando: o mel do melhor, na expressão supimpa do baiano Waly Salomão (2001).

Indicações bibliográficas

A leitura de antologias funciona bem como um roteiro para a constituição de um satisfatório panorama, desde que o leitor, à maneira do antologista, eleja: deleite-se e delete. Há muitas antologias disponíveis. Listo, indico e comento algumas:

26 poetas hoje [1976], de Heloisa Buarque de Hollanda (2007). Os **26** poetas da antologia traduzem bem o espírito da geração marginal. A “Introdução” original e o “Posfácio” da reedição de 2001 apontam os principais traços dessa poesia e a herança que deixou.

Esses poetas: uma antologia dos anos 90, de Heloisa Buarque de Hollanda (1998). Os **22** poetas da antologia trazem um bom mapa da poesia da década de 1990 no Brasil. A “Introdução” exhibe as vertentes múltiplas da poesia de então.

Os cem melhores poemas brasileiros do século, de Ítalo Moriconi (2000). A quarta parte da antologia, “Fragmentos de um discurso vertiginoso”, com 36 poemas de **33** poetas, desenha um quadro bastante heterogêneo da poesia brasileira, dos anos 1970 ao fim do milênio. A “Introdução” explicita princípios e métodos para a construção da coletânea.

Antologia comentada da poesia brasileira do século 21, de Manuel da Costa Pinto (2006). O organizador reúne **70** nomes da poesia recente e analisa, sinteticamente, mas com rara precisão, poemas de todos os participantes.

Roteiro da poesia brasileira – anos 70, de Afonso Henriques Neto (2009). Entre os **46** poetas [escolhidos] que começam a publicar nos anos 1970, destaco os nomes de Adélia Prado, Waly Salomão, Paulo Leminski, Chacal e Ana Cristina Cesar (e ainda Charles, Alex Polari, Geraldo Carneiro, Régis Bonvicino).

Roteiro da poesia brasileira – anos 80, de Ricardo Vieira Lima (2010). Dos **55** poetas [escolhidos] que começam a publicar nos anos 1980, destaco os nomes de Glauco Mattoso, Paulo Henriques Britto, Nelson Ascher e Arnaldo Antunes (e ainda da Marcelo Dolabela, Alice Ruiz, Ledusha, Antonio Risério e Carlos Ávila). O organizador propõe uma classificação da poesia oitocentista em quatro tipos: a) Lírica de tradição [ex.: Alexei Bueno]; b) Lírica de transgressão [ex.: Arnaldo Antunes]; c) Lírica vitalista [ex.: Ítalo Moriconi]; d) Lírica de síntese ou unificadora [ex.: Glauco Mattoso, Paulo Henriques Britto, Nelson Ascher].

Roteiro da poesia brasileira – anos 90, de Paulo Ferraz (2011). Dos **45** poetas [escolhidos], destaco os nomes de Carlito Azevedo, Antonio Cícero e Ricardo Aleixo (e ainda os de Cláudia Roquette-Pinto, Claudio Daniel, Rodrigo Garcia Lopes, Joca Reiners Terron e Marcos Siscar). O organizador aponta três traços dessa geração: uma “estética da dúvida”, um “fastio” em relação ao mundo [“É notável que o mundo atual não provoque empatia nos poetas” (2011, p. 16)] e uma intransigência em relação às coisas.

Roteiro da poesia brasileira – anos 2000, de Marco Lucchesi (2009). O livro promove o encontro de **45** poetas de 13 estados do Brasil, num evidente gesto de descentralização do eixo Rio-Sampa-Minas (embora a maioria seja de Rio e São Paulo, com forte presença de poetas de Pernambuco), indicando que o “presente se mostra praticamente inabordável, num oceano de publicações reais e virtuais” (2009, p. 8). Destaco os nomes de Amador Ribeiro Neto, Fábio Andrade, Marcelo Sandman, Annita Costa Malufe, Luis Maffei e Micheliny Verunschck – os vínculos institucionais (são todos, ou quase, professores e pesquisadores da área de Letras) confirmam a crescente e sólida profissionalização dos poetas contemporâneos.

Enter – antologia digital, de Heloisa Buarque de Hollanda [s.d.]. Essa antologia reúne **37** artistas (13 mulheres), sendo a maioria ligada ainda à arte da palavra em verso. Os *links* permitem o acesso via texto, áudio, vídeo ou imagem. Há, sempre, uma minibiografia e outras informações, com hipertextos múltiplos. Como nas antologias anteriores, Heloisa Buarque publica uma “Introdução”, em que explicita critérios, métodos e (re)pensa as incessantes metamorfoses do fenômeno poético.

Essas poucas indicações somam quase **quatro centenas** de nomes de poetas, na maioria ainda atuantes e produtivos, o que comprova peremptoriamente o risco de qualquer estudo, como este, que se queira panorâmico. As ausências serão, sempre, maiores.

Aspectos da poesia brasileira (1970-2000): quadro comparativo

Feito para a devida explanação oral, o quadro a seguir é, evidentemente, um esquema e, como tal, simplifica, em forma de tópicos, um complexo conjunto de tra-

ços que, sem cessar, se cruzam, transitando de uma década a outra, ora com alterações explícitas, ora nuançadas. O quadro sinóptico recupera e rearranja informações que o artigo já trouxe.

A ideia é simples: dado um aspecto qualquer, sintetizo como tal aspecto se deu na poesia marginal dos anos 1970 e, em contraponto, como passou para os anos 1980 em diante. Para o exercício a um tempo intelectual e criativo do leitor, proponho um (às vezes trecho de) poema que, menos que ilustração, serve para atizar a comparação e, mesmo, a pergunta: a qual geração “pertence” o exemplo dado?

Aspecto / recurso / tema / contexto	Anos 1970 (com variações)	Anos 1980-1990-2000 (com muitas variações)
1. Subjetividade ^I	Intensa.	Controlada.
2. Criação ^{II}	Espontaneidade (relaxo).	Racionalidade (capricho).
3. Espaços (tematizados) ^{III}	Quarto. Rua. Brasil.	Cidade. Massa. Mundo.
4. Espaços (de atuação) ^{IV}	<i>Happenings</i> . Coletividade.	<i>Performance</i> , <i>show business</i> . Isolamento.
5. Situação e atitude política ^V	Ditadura, repressão. Desbunde ou engajamento.	Abertura, democracia. Indiferença.
6. Figuras ^{VI}	Alegoria, elipse.	Metáfora, antítese.
7. Estilemas ^{VII}	Humor. Irreverência.	Ironia. Sarcasmo.
8. Tradição (literária) ^{VIII}	Bandeira, Oswald, Drummond.	Cabral, Concretos, Drummond.
9. Tradição (musical e cultural) ^{IV}	Tropicalismo. <i>Beats</i> , <i>hippies</i> , contracultura. Revistas, teatro, <i>shows</i> . Liberdade.	Cazuza, Legião, MPBRock. Jornal, cinema, universidade. Norma.
10. Corpo e comportamento ^X	Sexo, drogas, viagens.	Aids. Caretice. Reflexão.
11. Linguagem ^{XI}	Coloquialismo, gíria, palavrão. Autorreferencialidade.	Formalismo. Decoro. Introversão. Intertextualidade.
12. Versos ^{XII}	Branco e livres.	Rimas e métricas sofisticadas.
13. Poema ^{XIII}	Curto: poema-piada, poema-minuto, haicai.	Médio. A ressonetização.
14. Suportes, tecnologia ^{XIV}	Mimeógrafo. Livros baratos. Máquina de escrever.	Livro. Internet. Computador.
15. Representatividade ^{XV}	Minorias: mulheres, negros, homossexuais.	Crescente apagamento das diferenças (inserção ou absorção).
16. Nomes	<u>Pré-marginais</u> : Waly Salomão e Torquato Neto. <u>Cânones</u> : Chacal, Charles, Roberto Piva, Nicolas Behr e Leila Miccolis. <u>Híbridos</u> : Cacaso, Francisco Alvim e Glauco Mattoso. <u>“Marginais”</u> : Leminski e Ana Cristina Cesar. <u>Etc.</u>	<u>“Novos”</u> : Paulo Henriques Britto, Nelson Ascher, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, Alexei Bueno. <u>“Velhos”</u> : Drummond, Cabral, Augusto, Haroldo, Décio, Gullar, Hilda Hilst, Armando Freitas Filho, Sebastião Uchoa Leite, Mário Quintana, Adélia Prado, Manoel de Barros, José Paulo Paes, Orides Fontela. <u>Etc.</u>

Quatro poemas dos anos 2000

Para encerrar esse excursão panorâmico, escolhi, para comentar, um poema de cada volume da coleção *Roteiro da poesia brasileira* referente a *anos 70*, *anos 80*, *anos 90* e *anos 2000*, desde que o poema, no entanto, tenha sido publicado nos anos 2000. Vamos a eles:

O soneto **01** de Antonio Carlos Secchin ilustra bem o fenômeno da “ressone-tização”, ou seja, a volta do soneto, agora em tons mais leves e arejados. A forma fixa

^I Torquato Neto – “Cogito”: “eu sou como eu sou / pronome / pessoal intransferível / do homem que iniciei / na medida do impossível / [...] eu sou como eu sou / vidente / e vivo tranquilamente / todas as horas do fim” (1982, p. 38).

^{II} Nelson Ascher – “definição de poesia”: “Poesia, ponte em cima / de abismos não abertos / ainda ou flor que anima / a pedra no deserto /// e a deixa logo prenha, / é régua que calcula a / linguagem e lhe engenha / modelos de medula” (2005, p. 55).

^{III} Charles – “Colapso concreto”: “vivo agora uma agonia: / quando ando nas calçadas de Copacabana / penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça” (HOLLANDA, 1976, p. 233).

^{IV} Glória Perez – “Pré-nupcial”: “Aprendi com mamãe / que nunca teve queixa: / mulher perdida goza / mulher direita deixa” (1986).

^V Alice Ruiz – “que viagem / ficar aqui / parada” (1980, p. 17).

^{VI} Marçal Aquino – “um dia, nos setenta”: “cheguei da rua / carregando uma maçã / e seis meses de desemprego. / li uma carta de minha mãe / fechei as janelas / a porta, a cara / dei-me no chão / e abri o gás. / esperei. / e, somente meia hora depois, / descobri o gás cortado / por falta de pagamento. / levantei-me / e comi a maçã: / nu e louco / como o quadro da bienal” (1985, p. 38).

^{VII} Felipe Fortuna – “A tragédia da existência”: “Quero fazer uma especulação metafísica. / Ou seja:” (MASSI, 1991, p. 129).

^{VIII} Raimundo Carvalho – “Bandeira 2”: “simone é o nome do desejo / que também pode ser sérgio / ser sônia célia, pode até / sidônio, pode atar cinara / pode ater-se em silvio /// quando o desejo é todo cosme / por mais que eu ivete / eu Teodoro” (1983, [s.p.]).

^{IX} Glauco Mattoso – “Spik (sic) tupinik”: “Rebel without a cause, vômito do mito / da nova nova nova nova geração, / cuspo no prato e janto junto com palmito / o baioque (o forroco, o rockixe), o rockão. [...]” (MASSI, 1991, p. 173).

^X Eudoro Augusto – “deixa comigo que eu apresento / guarda o finzinho pra depois / tudo gente fina / de repente é um lance maneiro / combinado, não tem erro / quê que é isso, xará / aqui não pinta esse vacilo / é tipo escancarar / tudo em cima, sabe como? / numa naice” (1981, p. 37).

^{XI} Ana Cristina Cesar – “A lei do grupo”: “todos os meus amigos / estão fazendo poemas-bobagens / ou poemas-minuto” (SÜSSEKIND, 1995, p. 17).

^{XII} Carlito Azevedo – “Traduzir”: “(dua s(li ng(u age(/// nsd) ife r)en)tes /// (uma s(on an(t e&a(/// OUT) ra)a u)se)nte /// (lua m(IN gu(a nte(/// lua) cr)je s)ce) nte” (1991, p. 13).

^{XIII} Eduardo Kac – “filosofia”: “para curar um amor platônico / só uma trepada homérica” (Versos não publicados em livro, mas divulgados em camisas nos anos 1970).

^{XIV} Gilberto Gil – “Pela internet”: “Criar meu web site / Fazer minha homepage / Com quantos gigabytes / Se faz uma jangada / Um barco que veleje /// Que veleje nesse infomar / Que aproveite a vazante da infomará / Que leve um oriki do meu velho orixá / Ao porto de um disquete de um micro em Taipé [...]” (1997, faixa 9).

^{XV} Leila Miccolis – “super-heróticos”: “Enquanto o Incrível Hulk / cresce na parte de cima / verde que nem perereca, / a pobre parte de baixo, / vermelhinha de vergonha, / não rasga nem a cueca. / Já o Homem Invisível / tem um troço tão encolhido / que ganhou este apelido. / E o Homem Aranha? Coitado! / Dia e noite, noite e dia / só na luta contra o mal, / deve ter teias no pau... / Eta turminha sem sa! / [...]” (1992, p. 49).

indicia a vontade de controlar o poema, fazê-lo caber numa estrutura, libertando-o do verso livre. No caso em pauta, o poeta brinca mesmo com isso: comparem-se os versos 9 e 12: naquele, de modo humorado e irônico, o “pé quebrado, verso torto” se denuncia como verso irregular no esquema rítmico construído todo em decassílabos; neste, ao contrário, o “pr’um” explicita a necessidade e a vontade de, via elisão, fazer com que o verso contabilize dez sílabas métricas. Outros efeitos humorísticos se fazem ver nesse poema de teor autobiográfico (o autor, de fato, fez 50 anos em 2002). A primeira estrofe, por exemplo, se compõe apenas de sintagmas nominais que trazem doenças que, supostamente, ou jocosamente, o poeta teria tido. Como corpos estranhos na relação, provocando o riso, aparecem “dor de corno” e “matemática”. Na segunda estrofe, chamam a atenção “chicória, / sacerdotes, baratas”, em que se relativiza a alimentação politicamente correta, a crença nos representantes da fé, a cultura do medo das carochinhas domésticas, além da explicitação da passagem do tempo sobre o corpo, sobre tudo – “calvície, dentadura e desmemória”. Em síntese, diz o poema, apesar de “todos os danos”, celebremos a vida.

Ricardo Silvestrin ⁰², também com bastante humor, que não esconde alguma melancolia, aponta o lugar do poeta no mundo contemporâneo, dominado pela práxis, pelo lucro, pelo fetiche da mercadoria, pelo valor econômico, enfim, pelo domínio da indústria cultural: um lugar problemático, conflitante, difícil – numa palavra (embora gasta): marginal. O poeta e o poema não funcionam num esquema de “reproduzibilidade técnica”, não são sapatos produzidos em escala para o consumo. A propósito, e não à toa, a imagem do sapato no poema faz recordar depoimento de Leminski:

A poesia, ela traz consigo esse caráter assim meio de, como é que eu vou dizer? Uma coisa meio masoquista. Você se dedicar dez anos a vender banana, montar uma banca para vender banana ou repolho, você vai ganhar muito mais do que fazendo poesia. A poesia não te dá nada em troca. Chego, às vezes, a suspeitar que os poetas, os verdadeiros poetas, são uma espécie de erro na programação genética. Aquele produto que saiu com falha, assim, entre dez mil sapatos um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é o direito. Então, o poeta seria, mais ou menos, um ser dotado de erro, e daí essa tradição de marginalidade, essa tradição, moderna, romântica, do século XIX pra cá, do poeta como marginal, do poeta como bandido, do poeta como banido, perseguido, enfim, em condições, digamos, socialmente adversas, negativas (LEMINSKI, 1995, p. 284).

O trabalho do poeta se dá em torno de abstrações, se abstrações são fonema, palavra, verso, poesia; abstrações que nada, ou muito pouco, vendem, daí “o menos

Poema para 2002*Antonio Carlos Secchin*

Caxumba, catapora, amigdalite,
miopia, nevralgia, crise asmática.
Dor de dente, dor de corno, hepatite,
diabete, arritmia e matemática.

Helenas, Marianas e Marcelos,
tomate, hipocondrias e chicória,
sacerdotes, baratas, pesadelos,
calvície, dentadura e desmemória.

Pé quebrado, verso torto, ruim de bola,
nervoso, nariz grande, cu de ferro.
Desastrado, imprudente e noves fora,

muita prosa pr'um gozo quase zero.
E para coroar todos os danos
bem-vindos sejam os meus cinquenta anos.

02

O menos vendido

Ricardo Silvestrin

Custa muito
pra se fazer um poeta.
Palavra por palavra,
fonema por fonema.
Às vezes passa um século
e nenhum fica pronto.
Enquanto isso,
quem paga as contas,
vai ao supermercado,
compra sapato pras crianças?
Ler seu poema não custa nada.
Um poeta se faz com sacrifício.
É uma afronta à relação custo-benefício.

vendido”, com toda a saborosa ambivalência, que inclui o sentido de “o menos subornável”. O que, em suma, o poema debate é exatamente a questão do valor da arte diante da luta diária, prática, concreta pela sobrevivência (“contas”, “supermercado” – banana, repolho etc.).

Com presença incessante e proteica em todas as artes ao longo dos séculos, o motivo erótico aqui é inconteste: o quiabo é, também (ou tão somente?), pênis. A acepção dicionarizada – “erva ereta e lenhosa (*Hibiscus esculentus*), de folhas cordiformes, com cinco lobos, emolientes e forrageiras, flores amarelas com manchas carmim, e cápsulas cônicas, compridas, pilosas, verdes e mucilaginosas, com muitas sementes” (HOUAISS, 2002) – dá sustentação para que o simulacro se faça. O jogo tanto metonímico quanto metafórico de duplicidade do quiabo-falo se torna mais incomum porque é o “próprio” quiabo que se apresenta como eu lírico (“Meu fino cone” etc.), e se torna mais provocativo porque evidencia a atração que exerce em relação quer a “donzelas” quer a “rapazes”. Gastronomicamente, corre a fama de não ser o quiabo das refeições mais apreciadas, especialmente por causa da famosa “baba do quiabo”. Essa imagem vai abrir e encerrar o poema de Maria Lúcia Dal Farra **03**, que não oculta a “parecença” entre o fruto e o falo: a baba e os “respingos” do quiabo remetem ao sêmen do pênis. É sempre um desafio para os poetas reinventar o *tópos* de Eros. Cada tempo, com seus ideogramas, há de se inscrever na forma poética. Aqui, contemporaneamente, e de modo bem distinto ao de priscas épocas, o masculino e o feminino mais se aproximam que se rechaçam, apontando para possíveis mudanças de comportamento e de mentalidades.

De modo sutil, o poema de Fábio Rocha **04** encena seus fragmentos de um discurso amoroso (para lembrar o ensaio de Barthes): o enamorado se vê às voltas, só, entre quatro paredes, com um exército letal, praticamente invisível, enquanto aguarda, ansiosamente, alguém (“você”) ligar. Os recursos da enumeração e da repetição testemunham a ansiedade: “Devo” aparece seis vezes; “vaca louca”, quatro. As sete estrofes curtas e de versos metricamente irregulares também demonstram a inquietude do sujeito. De igual forma, a quantidade de informações (“demais”) trazidas a lume pulverizam a unidade. O mundo invisível de colesterol, triglicérido, cisticerco, coliforme, planária, vibrião ganha correspondência e potencializa-se no plano da espera, da paixão, do “sagrado”. Há duas guerras, ambas silenciosas, em andamento, que se cruzam: a do sujeito com os pequenos seres que destroem o mundo e a do sujeito com um grande sentimento, provavelmente a paixão, que o abala intensamente. Tudo isso, esse *estar-aí*, exige “atenção” – do poeta, do apaixonado, do leitor.

Os quatro exemplos esboçam um pequeníssimo mapa de forças e de formas da poesia brasileira contemporânea. Vimos que o poema de Secchin (“Poema para 2002”) se constitui numa celebração autoirônica do sujeito; o poema de Silvestrin (“O menos vendido”) fala do lugar marginal do poeta no mundo; o poema de Dal Farra

03

Quiabo

Maria Lúcia Dal Farra

Há quem me julgue mal
apenas porque babo.
Há quem de mim se atraia
(ao contrário)
porque toma como patente
a aparência que guardo.
Por sim ou por não
atesto que desse jeito estremeço
jovens e pudicíssimas donzelas.

Meu fino cone
(caviloso)
longas unhas de moça imita
e rapazes me apreciam
também por isso.
Pequenos túneis
carregados de semente
podem fazer crer
tenho muito a oferecer –
quem sabe até respingos daquilo
que permitiu a ti
ser gerado.

E atenção:

Fábio Rocha

Devo comer este bife mal passado
tentando esquecer que vai me engordar,
o colesterol ruim,
a vaca louca,
os triglicéridos,
a vaca louca,
que pode ter cisticercos,
a vaca louca,
o coliforme 157,
ou ainda,
a vaca louca.

Devo mastigar esta alface sem pensar nas planárias,
beber esta água sem sentir o vibrião colérico na garganta.

Devo ignorar este mosquito que me morde – com listrinhas na bunda,
possível portador da dengue tipo 3,
que pode ser mais grave para quem já teve a 2 ou a 1.

Devo inspirar sem sentir o gás carbônico,
piorando o efeito estufa.

Devo parar de suar, no ar condicionado,
sem a culpa de destruir a camada de ozônio.

Devo passar estes dias a esperar o telefone tocar
tentando me convencer de que estou bem,
que estou de férias
e que não estou esperando você ligar.

Apesar de estar em casa,
ajudando a destruir o mundo,
esperando o telefonema sagrado
e absorvendo informações demais.

(“Quiabo”) metaforiza cenas de forte caráter erótico; o poema de Rocha (“E atenção:”) mistura solidão romântica e microagentes de destruição da vida. Essa mostra é evidentemente insuficiente, mas por ela já podemos vislumbrar a ausência de uma tematização explícita de manifestações de violência (miséria econômica, preconceitos, traços autoritários). Talvez essa ausência – se confirmada –, essa maciça ausência pode ser, metaforicamente, a maior das violências que a poesia, em andamento, pode sinalizar.

Conclusão

Como no poema de Fábio Rocha, há “informações demais”, há muitos perigos ao redor, enquanto se queda esperando um “telefonema sagrado”, esperando um alô – que não vem. Se não vem o telefonema, vem o poema, e assim vida e poesia se alimentam em moto-contínuo.

Em 1935, em “Questões de poesia”, Paul Valéry escreveu: “O destino de uma arte está ligado, de um lado, a seus meios materiais; de outro lado, aos espíritos que possam se interessar por ela e que encontrem aí a satisfação de uma necessidade verdadeira” (VALÉRY, 1991, p. 185). Eventos e publicações que reúnem estudiosos e interessados em poesia renovam o prognóstico de Valéry.

Decerto, falar da “poesia brasileira – dos anos 1980 em diante” é se colocar ao abrigo do panorama, que, exatamente por proporcionar “informações demais”, ilude quem ali se acomoda. O panorama só proporciona, na verdade, aquilo que meu olho alcança – e o que meu olho alcança é muito pouco, apesar da sensação de vertigem.

Recapitulando a “notícia rápida”, são (1) complexas, jamais indiferentes, as relações entre poesia e história; (2) um poema é bem mais que versos no papel, mas nos versos mesmos qualquer experiência e qualquer experimento podem se dar; (3) todo gesto poético carrega algo de lírico, embora não necessariamente calcado na dita função emotiva; (4) a tribo dos artistas sempre foi excêntrica, mas raramente gregária; (5) o próprio das gerações é mesmo se misturar, o que inclui atritos e conflitos; (6) nunca houve programas poéticos absolutamente homogêneos, conquanto haja identificações parciais; (7) a sonoridade e por conseguinte o silêncio se parecem à letra e ao espaço em branco, o que reafirma o enleio e o conluio entre poesia e música; (8) a internet é já uma “forma experimental” e toda forma é social, logo, o conceito de poesia há de se alterar radicalmente nesse suporte novo, que estamos todos ainda (de)cifrando.

Ítalo Moriconi diz que “a glória do poema é libertar-se de seu contexto original para poder renascer em qualquer outro. Em contraste, a glória da história da poesia, o que a realiza enquanto prática disciplinar, é situar o poema em seu ‘próprio’ contexto” (1992, p. 19). O drama, quem sabe a alegria, é que não estaremos aqui para testemunhar que poemas, e poetas, alcançaram a glória, a famigerada glória.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2001.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. In: _____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-49.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In: _____. **Nova reunião**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. v. 1.

ANDRADE, Fábio. **Luminar presença & outros poemas**. Olinda: Livro Rápido, 2005.

ANTUNES, Arnaldo; XAVIER, Marcia. **Et eu tu**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

AQUINO, Marçal. **Por bares nunca dantes naufragados**. Campinas: RG, 1985.

ASCHER, Nelson. **Parte alguma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade [1873]. In: _____. **Obra completa**. 9. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III, p. 801-809.

AUGUSTO, Eudoro. **Cabeças** – 88 poemas. Rio de Janeiro: Janex, 1981.

AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.

- BALEIRO, Zeca. **O disco do ano**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. 1 CD.
- BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BEHR, Nicolas. **Põe sia nisso**. Brasília: Edição do Autor, 1979.
- BEHR, Nicolas. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BUARQUE, Chico. **Chico**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.
- CACASO. *Grupo escolar* [1974]. In: _____. **Lero-lero** (1967-1985). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- CACASO. **Lero-lero**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CALCANHOTO, Adriana. **Maré**. [S.I.]: Sony/BMG, 2008.
- CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARVALHO, Raimundo. **Sabor plástico**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1983.
- CESAR, Ana Cristina. In: SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada** – Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- CÉSAR, Chico. **De uns tempos pra cá**. Biscoito Fino, 2006.
- CHACAL. **Belvedere**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHARLES. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 Poetas Hoje** [1976]. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

CICERO, Antonio. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Quiabo” [publicado em *Livro de possuídos*, 2002]. FERRAZ, Paulo (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 90**. São Paulo: Global, 2011. p. 104.

DALVI, Maria Amélia. A poesia contemporânea em livros didáticos e a formação de leitores especializados: a trapaça institucionalizada. **Contexto**. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, n. 20, p. 183-218, jul./dez. 2011.

DICK, André (Org.). **Prévia poesia**. São Paulo: Risco, 2010.

FERRAZ, Paulo (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 90**. São Paulo: Global, 2011.

FORTUNA, Felipe. In: MASSI, Augusto (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

FREITAS, Marcus. [**Perfil no Twitter**]. Disponível em: <<http://twitter.com/marcusvfreitas/>>. Acesso em: 31 ago. 2012.

FREITAS FILHO, Armando. **Lar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 91-112.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006. p. 97-105.

GIL, Gilberto. Pela internet. In: _____. **Quanta gente veio ver**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1998. 2 CDs. CD 1, faixa 9.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira após Auschwitz. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 207-215.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

HENRIQUES NETO, Afonso (Org.). **Roteiro da poesia brasileira** – anos 70. São Paulo: Global, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 Poetas Hoje** [1976]. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Enter** – antologia digital. [s. d.]. Disponível em: <<http://www.oinstituio.org.br/enter/enter.html>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: _____. (Org.). **Enter** – antologia digital. ago. 2009. Disponível em: <<http://www.oinstituio.org.br/enter/enter.html>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

HOUAISS, Antônio (Coord.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

JARDON, Carolina. Assassinato do índio Galdino completa 10 anos. **O Globo**. 19 abr. 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brazil/0,,MUL23764-5598,00.html>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

LEITE, Sebastião Uchoa. **A ficção vida**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. NOVAES, Adauto (Coord.). In: _____. **Os sentidos da paixão**. 9. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 283-306. [1. ed. 1987]

LIMA, Ricardo Vieira (Org.). **Roteiro da poesia brasileira** – anos 80. São Paulo: Global, 2010.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Solarium**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.

MACHADO, Lino. **Sob uma capa**. Vitória: Secult, 2010.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Sciptum, 2009.

MARQUES, Casé Lontra. **Mares inacabados**. Vitória: Flor&Cultura, 2008.

MARVILLA, Miguel. **Tanto amar**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1991.

MATTOSO, Glauco. **Centopeia – sonetos nojentos e quejandos**. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

MATTOSO, Glauco. **Raymundo Curupyra, o caypora**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

MÍCCOLIS, Leila. **O bom filho a casa torra**. Rio de Janeiro: Blocos, 1992.

MIRÓ. **Quase crônico**. Recife: Copiadora Nacional, 2010.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário. **Gragoatá**, Niterói, v. 11, n. 20, p. 147-163, 2006.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOTTA, Waldo. **Recanto**. Vitória: Imã, 2002.

PAES, José Paulo. **A poesia está morta mas juro que não fui eu**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PEDROSA, Celia. **Ensaios sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Eduff, 2011.

PEREZ, Glória. Pré-nupcial. Poema recitado no Concerto de Poesia, Botanic, abr. 1986.

PINTO, Manuel da Costa (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

ROCHA, Fábio. E atenção: [publicado em *Corte*, 2004]. In: LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 2000**. São Paulo: Global, 2009. p. 69.

SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. **O Eixo e a Roda**, v. 22, p. 15-38, 2013.

SALOMÃO, Douglas. **Zero**. Vitória: Secult, 2007.

SALOMÃO, Waly. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poema para 2002 [publicado em *Todos os ventos*, 2002]. In: HENRIQUES NETO, Afonso (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 70**. São Paulo: Global, 2009. p. 203.

SILVESTRIN, Ricardo. O menos vendido [publicado em *O menos vendido*, 2006]. LIMA, Ricardo Vieira (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 80**. São Paulo: Global, 2010. p. 184.

SILVESTRIN, Ricardo. **O menos vendido**. São Paulo: Nankin, 2006.

SIMON, Iumna Maria. Poema e bala perdida. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 32, p. 51-72, 2008.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a ‘crise da poesia’ como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Poemas desconcertantes**. Vitória: Cousa, 2012.

RUIZ, Alice. **Navalhanaliga**. Curitiba: Zap, 1980.

TORQUATONETO. **Os últimos dias de Paupéria**. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

TRINDADE, Cairo. **Liberatura**. Rio de Janeiro: Gang, 1990.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VELOSO, Caetano. **Cê**. Buenos Aires: Universal Music, 2006. 1 CD.

Duas antologias

I. ANTOLOGIA DE MANUEL DA COSTA PINTO (2006)

a poesia brasileira lida numa
antologia – exercícios de solidão

Texto publicado em 2013, sob o título “A poesia brasileira lida numa antologia: exercícios de solidão”, no volume 15 da revista *Texto Poético*, publicação do Grupo de Trabalho “Teoria do Texto Poético, GT da Anpoll (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística).

Introdução

Antes de publicar a *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (2006), o jornalista Manuel da Costa Pinto havia lançado, em 2004, também pela Publifolha, o livro *Literatura brasileira hoje* (integrante da exitosa série “Folha Explica”), uma espécie de preparação para essa antologia. Afinal, 29 dos 30 poetas que lá estavam, no livro de 2004, em capítulos próprios, retornam no livro de 2006⁹. São livros, na verdade, complementares – embora autônomos –, que pretendem esboçar de forma objetiva, e supostamente inclusiva, uma historiografia das nossas letras recentes.

Figura constante na mídia impressa e televisiva, envolvido em grandes atividades culturais (TV Cultura, Flip, Prêmio Telecom, Itaú Cultural, revista *Cult*, Feira de Frankfurt etc.), mestre em Teoria Literária pela USP, autor de livro sobre Albert Camus, o antologista sabe ser, literalmente, impossível uma antologia do século 21 no ano de 2006. Por isso, a primeira frase da “Apresentação” diz: “O título desta antologia pode parecer uma ironia. É e não é” (p. 9). Logo acima da frase, uma epígrafe, de Sérgio Milliet – “A compreensão do fenômeno artístico não implica a aprovação irrestrita dos resultados” –, parece, ironicamente, se referir à própria composição da antologia, que, como toda e qualquer antologia, provoca polêmicas e, em geral, um coro de insatisfeitos.

Após expor alguns critérios, entre os quais o de incluir “apenas autores que publicaram poesia nesse início de século 21” (p. 12), justificando assim ausências como as de Hilda Hilst e Décio Pignatari, o organizador afirma, com ingenuidade ou jogo de cena, que “a intenção desta antologia não é propor juízos de valor. [...] ao contrário, é detectar as razões pelas quais esses poetas conquistaram um espaço na cena literária brasileira” (p. 13): ora, selecionar obras e autores para uma antologia já é acionar juízos de valor; ademais, uma antologia não “detecta” as razões por que poetas adquirem visibilidade – ela expande e legitima essa visibilidade. A seleção dos poetas e dos poemas diz, é claro, do gosto, dos afetos e dos valores do antologista. É isso mesmo que sustenta Elisa Tonon: “Se, como afirmam os discursos que acompanham as antologias, não se pode estabelecer características unívocas à produção poética que reúnem, por outro lado é possível detectar uma atitude crítica comum na própria constituição do objeto-antologia” (2008, p. 13). Em suma, um leitor atento e cético não deve jamais perder de vista o óbvio: que uma antologia é uma escolha subjetiva e, portanto, incorpora – e não pode ser de outro jeito – os limites intrínsecos ao gesto.

⁹ A exceção fica por conta de Bruno Tolentino, “que não autorizou a publicação de seus poemas” (PINTO, 2006, p. 13).

Diga-se, desde já, que, embora breves, e mesmo por isso, os comentários de Costa Pinto são bem objetivos, pontuais e, em regra, precisos – em que pese a excessiva generosidade com o conjunto de poemas e autores. Isso posto, entre os 70 nomes e 205 poemas da antologia, transitam aspectos, temas e estilos, como é previsível, os mais díspares. Todavia, é possível assinalar alguns tópicos e recursos mais recorrentes, que dirá, ao mesmo tempo, como vimos, tanto da poesia coligida quanto do coligidor: no conjunto, sobretudo, dará um quadro ampliado do cenário contemporâneo de nossa poesia.

1. Gerações

Ressalta na antologia o convívio de gerações: Affonso Ávila, Manoel de Barros, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Mário Chamie, Ferreira Gullar, Armando Freitas Filho, Adélia Prado, Waly Salomão e Caetano Veloso se avizinham de poetas jovens e com pouca, ou crescente, visibilidade no circuito da poesia. Nota-se que os poemas desses poetas mais experientes, em geral, além de mais densos, procuram elaborar reflexões que articulam de forma rigorosa os extratos sonoros, imagéticos e semânticos (para lembrar terminologia poundiana, adotada pelos concretos: extratos melofanologopaicos).

Valham como exemplos as complexas construções que Caetano engendra nos três poemas-canções da antologia: “Tropicália”, “Fora da ordem” e “Livros”, respectivamente de 1968 (*Caetano Veloso*), 1991 (*Circuladô*) e 1997 (*Livro*). Ou os também três poemas estampados de Augusto de Campos, plenos de nuances e sugestões que ataçam a inteligência do leitor: “cidade/city/cité” (*Vivavaia*, 1979), “ad marginem” e “sub” (ambos de *Não*, 2003).

2. Hermetismo

Confirmando um traço da poesia recente, os mais jovens muitas vezes optam por construções em que prevalecem ora jogos meramente fônicos, ora metáforas indecodificáveis, ora ainda elucubrações sem quaisquer referentes para o leitor ensaiar alguma possível leitura. Não se trata, é óbvio, de defender poéticas de fácil entendimento. Há, entretanto, uma tendência de se elaborarem – e publicarem – poemas para cuja compreensão seria necessário ter informações privilegiadas, às vezes mesmo dados biográficos. Se o sentido, ou sentidos, de um poema *depende* de o leitor ter tal ou qual informação, então, definitivamente, o poema será para poucos, pouquíssimos leitores.

Em comentário a poemas de Age de Carvalho e de Carlito Azevedo, Costa Pinto falará sobre o assunto: “sua poesia [de Age] ao mesmo tempo hermética (conte-

údos de difícil entendimento, que só a muito custo conseguem emergir à consciência e límpida” (2006, p. 127);

escrita [de Carlito] que se alimenta de referências textuais e estéticas do alto modernismo e que tem uma propensão para o hermetismo, para a expressão de conteúdos incomunicáveis (característica de boa parte da poesia moderna, que explora a dissonância entre a limpidez da expressão e as relações lógicas inusitadas (2006, p. 55).

Sendo a elipse aquilo que falta, não à toa será uma figura de linguagem recorrente em grande parte da obra de muitos poetas.

3. Metapoesia

Outra verificação evidente é a imensa quantidade de poemas *explicitamente* metapoéticos, veio que, parece, não se exaure jamais. Na melhor das hipóteses, o mais comum é que esses poemas autorreferentes se vinculem à problemática existencial – do estar no mundo: nesse sentido, pensar o poema seria uma espécie de metonímia do pensar-se como sujeito.

Esse exercício obsessivo em torno do próprio fazer do poema – normalmente considerado um objeto intransitivo, para deleite e prazer, sem fim que não a própria feitura e existência – constitui sem dúvida uma longuíssima tradição. Por isso mesmo, para além de um gesto onanístico individual, ele implica um movimento de emulação à tradição. Cada período se manifesta de certa maneira. Um risco – se não um propósito – é a tendência de tais exercícios obliterarem, nessas encenações, a potência da história humana, em especial suas dores e derrotas.

Na antologia, inúmeros são os poemas selecionados que partilham esse traço – ratificando, decerto, um traço geral da poesia contemporânea, mas também um gosto do antologista. Há, claro, infinitos modos de “fazer metapoesia”. Vejam-se exemplos em Paulo Henriques Britto (“O funâmbulo”, p. 232 [de *Trovar claro*, 1997]), Nelson Ascher (“Homecoming”, p. 33 [de *Parte alguma*, 2005]), Carlito Azevedo (“Vieira da Silva”, p. 52 [de *Sublunar*, 2001]), Eucanaã Ferraz (“Uma coisa casa”, p. 194 [de *Rua do mundo*, 2004]), Julio Castañon Guimarães (“Dos estudos de objeto e ver”, p. 130 [de *Práticas de extravio*, 2003]), Contador Borges (“Ardor maior”, p. 89 [de *O reino da pele*, 2003]) etc.

Antonio Cicero, por exemplo, em “Merde de poète” (p. 144 [de *A cidade e os livros*, 2002]), saindo de sua habitual elegância, destila, sardônico: “Quem gosta de poesia ‘visceral’, / ou seja, porca, preguiçosa, lerda, / que vá ao fundo e seja literal, / pedindo ao poeta, em vez de poemas, merda”. O toque de humor vem da ambivalência do “visceral”, que, literalmente, refere-se a “entranhas”, mas, figuradamente,

àquilo que quer ser “radical”. Também o título afrancesado contrasta com a crueza do “conteúdo” do poema, cujas rimas fortes fixam, ironicamente, a visceralidade do poema que ironiza poéticas viscerais.

Nessa pauta do espanto também investe Ricardo Aleixo, com o belíssimo “Paupéria revisitada” (p. 18 [de *Máquina zero*, 2003]) **05**, título que remete de imediato a Torquato Neto.

Aleixo fala do lugar historicamente problemático do poeta na sociedade: putas, policiais, pistoleiros, pastores, padres, políticos, todos compõem uma singular “família do p” e todos (se) vendem algo. O poeta, no entanto, como diz uma canção, não se amarra em *dinheiro não*. A visível ironia em relação à situação precária do artista em todo o poema se extrema na afirmação de que poetas “vivem / de brisa”, ou seja, naturalmente e na miséria. O complexo poema, entre troças e traças, permite e pede leituras igualmente mais amplas, o que não cabe aqui.

Já Manoel de Barros aposta numa concepção algo ilógica de poesia, amparando-se nas falas casuais e imprevisíveis da criança para modelar um mundo de cuja razão e sentido as palavras não dariam conta: “As palavras continuam com seus deslimites” (p. 72 [de *Retrato do artista quando coisa*, 1998]), “Há um comportamento de eternidade nos caramujos” (p. 72 [de *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001]), “Uso a palavra para compor meus silêncios” (p. 73 [de *Memórias inventadas: a infância*, 2003]). A repetição dessa concepção e dessa modelagem vai, contudo, esvaziar exatamente o impacto de surpresa que a poesia do pantaneiro deseja produzir. Os incessantes disparates – fruto da justaposição de sensações (abstratas) e objetos (concretos) e de real e fantasia – acabam cansando.

Curiosamente, um verso de Claudio Willer que encerra a antologia de Costa Pinto diz exatamente que “o poema é despreocupação” (“Poética”, p. 382 [de *Estranhas experiências*, 2004]). Longe de advogar por poemas engajados ou quejandos, o fato, deveras preocupante, é justamente o brutal excesso de poemas metapoéticos, como se os atuais poetas não tivessem – além da palavra como musa – todo um mundo sobre o qual, em versos, pensar.

4. Intertextualidade

Uma das formas em que a metapoesia se faz é pela intensa rede intertextual, ora mais, ora menos explícita. Os poetas parecem narcisicamente desejar não só exporem as armas que terçam, isto é, o *paideuma* que os constitui, mas, por extensão, exibirem exatamente o repertório que carregam. Fica uma sensação de que, para alcançar um “sentido mais puro para as palavras da tribo”, é fundamental citar a própria tribo para, quem sabe, passar a pertencer a ela. Na antologia, e nisso ela de fato representa uma tendência forte do cenário poético, há muitos poetas e poe-

05 *Paupéria revisitada*

Ricardo Aleixo

Putas, como os deuses,
vendem quando dão.
Poetas, não.
Policiais e pistoleiros
vendem segurança
(isto é, vingança ou proteção).
Poetas se gabam do limbo, do veto
do censor, do exílio, da vaia
e do *dinheiro não*.
Poesia é pão (para
o espírito, se diz), mas atenção:
o padeiro da esquina balofa
vive do que faz; o mais
fino poeta, não.
Poetas dão de graça
o ar de sua graça
(e ainda troçam
– na companhia das traças –
de tal “nobre condição”).
Pastores e padres vendem
lotes no céu
à prestação.
Políticos compram &
(se) vendem
na primeira ocasião.
Poetas (posto que vivem
de brisa) fazem do *No, thanks*
seu refrão.

mas que participam desse jogo de citações, como os instigantes “Vinte anos depois”, de Horacio Costa (p. 159 [de *Quadragesimo*, 1999]) e “Caixa de ferramentas”, de Augusto Massi (p. 265 [de *Negativo*, 1990]).

Nas *terzas rimas* de “Renga em New York” (p. 106 [de *Crisantempo*, 1998]), a erudição de Haroldo de Campos se faz ver nas referências a, entre outros, Dante, Zukofsky, Lorca, Maiakóvski, Sousândrade, Milton, Blake, Isadora Duncan, Iessiênin, Hart Crane, Cummings, Magritte.

Marcos Siscar intitula um de seus poemas “A Eugenio Montale” (p. 344 [de *A terra inculta*, 2003]), com isso indicando e solicitando ao leitor que considere essa alusão ao ler o que se seguirá.

Sergio Cohn, em “Ars poética” (p. 147 [de *Horizonte de eventos*, 2002]), registra que “Yeats viu” e que “Pessoa disse”, buscando amparo e cumplicidade dos cânones.

Em procedimento corriqueiro entre certo grupo de poetas, Age de Carvalho abre um de seus poemas com uma epígrafe, no caso, de Paul Celan – e sem tradução –, como que fornecendo de antemão uma chave de leitura para as imagens herméticas que se sucedem (“Triste-triste”, p. 124 [de *Caveira 41*, 2003]).

Em dois poemas da antologia, Frederico Barbosa lança mão do expediente da alusão: em “Poesia e porrada” (p. 63 [de *Contracorrente*, 2000]), elabora uma estrofe de pura citação: “estou farto do lirismo comedido’ / ‘fera para a beleza disso’ / ‘te escrevo fezes’ / ‘mas ainda não é poesia” – trechos mais ou menos conhecidos dos bastante conhecidos Manuel Bandeira, Álvaro de Campos, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade; os recifenses (feito Frederico) Bandeira e Cabral retornam no belo “Vocação do Recife”, agora ao lado de [Frei] Caneca, Clarice [Lispector] e Sebastião [Uchoa Leite], para afirmar a vocação histórica, afirmativa e combativa, dos artistas e da capital de Pernambuco.

Por fim, ainda, deve-se mencionar o uso hiperbólico do recurso da citação no quase épico “Fragmentos da ode abissal” (p. 217 [de *Eles devem ter visto o caos*, 1998]), de Afonso Henriques Neto em que

[...] o dna de
carlitos dança um tango operístico-surrealista com beckett artaud bohr
& lénin & nijinski ou pessoa a telefonar pra joyce & dada & borges
eliot mann lorca & picasso a grafitar bigodes e átomos no duchamp

poparteando warhol beatles dylan elvis stones
a stravinskarem cage parker caruso enquanto
eisenstein refilma hiroxima fellini godard welles glauber maio 68
mais drummond valéry corbusier & tv & dean & rosa

& che & pelé & marilyn & garbo & delírio & caos
internetização de um espasmo aéreo e redondo
brechtfreudfoucaultsartrebartheskafkadeleuzeeinstein
potência a cintilar o carvão do Grande Estrondo

Para Marleide Lima, nesse poema Afonso Henriques utiliza “alguns procedimentos surrealistas como forma de experimentar a liberdade alucinada da linguagem e a ruptura de fronteiras”, assim como “imagens deslocadas e díspares que desorientam o leitor acostumado a uma organização racional” (2010, p. 71). O psicodelismo do fragmento encontra seu paroxismo na “fusão” dos oito nomes finais, mimetizando o “Grande Estrondo” que já vinha se anunciando na profusão entre caótica e lógica das alusões. Se toda citação é uma metáfora, como quer Compagnon¹⁰, então, mais uma vez, vai caber ao leitor – se entender por bem – o esforço de decodificar o porquê de cada citação (logo, cada metáfora), seja de um trecho, seja literalmente de um nome.

Em *A angústia da influência – uma teoria da poesia*, Harold Bloom (1991), firmado numa genealogia nietzschiana e, sobretudo, freudiana, discorre sobre as relações de cunho edipiano entre o poeta jovem, efebo, fraco, “filho”, que, em direção à própria autonomia, deve se libertar do poeta forte, do poeta pai, do poeta canonizado. A essa libertação Bloom nomeia desapropriação ou desleitura e para ela propõe seis tipos de atuação ou “movimentos de desleitura” ou, ainda, “razões revisionárias”. Para Bloom, o pior que pode acontecer a um poeta é sacralizar a obra do poeta admirado, tornar-se subserviente e incapaz de reação, ofuscado pela força do outro do qual retira o alimento para a própria fraqueza, qual parasita. Daí ter buscado em Kierkegaard a imagem da ruptura que faz crescer: “Quando duas pessoas se apaixonam, e começam a sentir que foram feitas uma para a outra, então é hora de romper, pois ao prosseguirem não têm nada a ganhar, e tudo a perder” (BLOOM, 1991, p. 64). A ideia central bloomiana é que os textos existem *em relação*, e a possibilidade de estabelecer valores, linhagens, disputas, forças é sempre relacional:

O significado de um poema só pode mesmo ser um poema: *outro poema* – algum outro poema, diferente de si. E também não qualquer poema, escolhido de uma maneira totalmente arbitrária, mas algum poema essencial e de um precursor indubitável, mesmo que o efebo *jamais tenha lido* esse poema (BLOOM, 1991, p. 107).

10 “Toda citação é ainda – em si mesma ou por acréscimo? – uma metáfora. Toda definição da metáfora conviria também à citação; a de Fontanier, por exemplo: ‘Apresentar uma idéia sob o signo de uma outra idéia mais surpreendente ou mais conhecida, que, aliás, não se liga à primeira por nenhum outro laço a não ser o de uma certa conformidade ou analogia’” (COMPAGNON, 1996, p. 15).

Saber ler, portanto, o jogo de relações que se trava na história da poesia é tarefa de uma crítica também forte, que cria seu *paideuma* e o coloca em conflito. Essa crítica deverá ter “a arte de descobrir os caminhos secretos levando de poema a poema” (1991, p. 134). Se o poeta precursor possui, *per si*, a prioridade (natural) e a autoridade (espiritual), o poeta posterior possui o espaço contemporâneo da atuação. Ele age contra a paixão, o amor, a admiração, a sublimação, o respeito: o poeta, para ser forte, deve agir justamente contra a canonização que congela, correndo, no entanto, o risco de, vencedor, tomar seu lugar no panteão.

5. Drummond

Nesse sentido, a antologia de Costa Pinto vem confirmar a supremacia da figura de Drummond junto aos poetas brasileiros, supremacia que aparece sob muitos matizes em inúmeros poemas, como em Augusto Massi, Frederico Barbosa, Afonso Henriques Neto, Carlito Azevedo etc.

Em Adriano Espínola, o poema “Sentimento do mundo” (que abre o livro homônimo, de 1940) é revisitado em “O prego” (p. 190 [de *Praia provisória*, 2006]): “o que mais dói / não é o retrato / na parede /// mas o prego ali / cravado / persistente /// no centro da / mancha / do quadro au- / sente”, em que a quebra da palavra final desvela o sentimento da ausência que o prego fixa, em forma de mancha.

Armando Freitas Filho, sabido entusiasta da poesia de Drummond (com a qual só concorre, para ele, a força fantasmática da poesia de Ana C.), no belo “Palavra-chave” (p. 221 [de *Numeral/Nominal*, 2003]) traz como epígrafe o célebre trecho de “Procura da poesia”, que termina com a pergunta “Trouxeste a chave?”, para responder logo no primeiro verso: “Esta chave não é de puro ferro” – glosando, uma vez mais, o perfil que de si se fez o poeta de “Confidência do itabirano”: “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro”.

Já a intrépida iconoclastia de Waly Salomão vai se apropriar, em “Ler Drummond” (p. 334 [de *Pescados vivos*, 2004?]), da obra do itabirano para ironizar, sem disfarces, críticos e teóricos que se dedicam a interpretar a poesia do *gauche* mais estudado no país pelos – diz Waly – “exércitos da hermenêutica”:

[...]

Fulano de tal situa sua poesia entre o símbolo e a alegoria
e beltrano vislumbra nela o princípio-corrosão
e sicrano percebe uma poética do risco;
enquanto este escrutina a técnica da palavra-puxa-palavra
aquele outro detecta uma estilística da repetição.

[...]

Waly enfileira, bem informado, cinco estudos importantes acerca da obra de Drummond (de Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima, Iumna Maria Simon, Othon Moacyr Garcia e Gilberto Mendonça Teles), engrossando o coro de artistas que entendem – por motivos díspares e em contextos múltiplos – que a crítica não deve tocar na poesia (como canta o amigo Caetano em “Ele me deu um beijo na boca”, de *Cores, nomes*, 1982). O próprio Drummond contribuiu para essa confusão, como se a crítica fosse inimiga da criação, com seu “Exorcismo” – embora esse poema, publicado no *Jornal do Brasil* em 12 de abril de 1975, tivesse como alvo a insípida voga estruturalista que tomara conta de certas universidades: “Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchonock / De Saussure, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser / De Zolkiewsky, Jacobson, Barthes, Derrida, Todorov / De Greimas, Fodor, Chao, Lacan *et cetera* / *Libera nos, Domine*” (ANDRADE, 1992, p. 862). A concepção que o baiano externa no poema “Ler Drummond” (p. 334 [de *Pescados vivos*, 2004]) é, na verdade, romântica, para não dizer ingênua, ao achar que o poema (ou a obra) de Drummond (ou de qualquer poeta) permaneça “qual rútilo e incorruptível diamante” e “imune” aos tais assaltos. Há uma glorificação épica, bem ao estilo Waly, da poesia e da arte, e uma demonização (também épica!) do gesto interpretativo.

6. Formas

Considerada a antologia em foco, são hegemônicos os versos brancos e livres. Privilegia-se o ritmo (mesmo porque há ritmo em tudo), mas fora das chamadas formas fixas. O soneto aparece – com excelência – em seis poetas: Nelson Ascher, Alexei Bueno, Antonio Cicero, Reynaldo Damazio, Paulo Henriques Britto e Glauco Mattoso, recordista mundial absoluto no gênero.

Experiências visuais há nos poemas de Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, João Bandeira, Frederico Barbosa, Waly Salomão, Zuca Sardan e Julio Castañon Guimarães.

Na contramão da tendência contemporânea, Antonio Fernando de Franceschi traz excelentes poemas que “parodiam” formas clássicas, como o belíssimo “Canzone” (“de nada vale amor que mero / ocupa verso e rima: se vero / não poupa: se raro preocupa / amor que vale arde e machuca”, p. 184 [de *Cinco formas clássicas*, 2002]).

7. Cotidiano

Outra força da poesia desse início de século é a eleição do cotidiano como matéria contínua para a criação. É um cotidiano completamente esvaziado de lances grandiosos ou heroicos; ao contrário, o olhar dessa época prefere os gestos sutis, mí-

nimos, que, em princípio, escapam aos olhares da urbe, casos de Manoel de Barros, Adélia Prado, Francisco Alvim, Tarso de Melo, entre tantos.

Nesse contexto, o silencioso mundo das coisas e dos objetos é captado pelos sentidos do poeta, que vai desentranhar do aparente nada o movimento de algo, como no delicado e duro “Território” (p. 350 [2004]) de Eduardo Sterzi **06**.

Esse mundo silencioso dos objetos, das coisas, do inanimado acaba por constituir autênticas poéticas do olhar, ou seja, como vejo o meu redor e como me aproprio dele (PEDROSA, 2011).

8. Morte

A tópica clássica da morte (a morte mesma, e não a questão “vizinha” da transitoriedade e da finitude – também presente) aparece com refinado humor em Alberto Martins, com resignada gravidade em Ferreira Gullar e com simulada indiferença em Paulo Henriques Britto:

ENTERRO

[...]

– que o morto sempre comparece
aos seus últimos encontros,

sob a chuva

ou no engarrafamento de um sonho.

[...]

a partir de agora, o morto só acorda
quando a própria vida o incomoda.

(p. 259 [de *Cais*, 2002])

NOVA CONCEPÇÃO DA MORTE

Como ia morrer, foi-lhe dado o aviso
na carne, como sempre ocorre aos seres vivos;

um aviso, um sinal, que não lhe veio de fora,
mas do fundo do corpo, onde a morte mora,
ou dizendo melhor, onde ela circula
como a eletricidade ou o medo, na medula

06 *Território*

Eduardo Sterzi

Mesmo o pó dorme, a esta hora,
desprezado
pelo sol. Podes
vagar tranquilo
pelo território inimigo:
tua casa.
Nenhum perigo que as coisas te assaltem
ou te abracem. Os
braços
das cadeiras, como de praxe,
calados. Mal percebes
(êxtase ou cansaço)
a oclusa
cerimônia de coisas
a que não foste
convidado e que,
intruso,
profanas.

[...]

E é por essa razão que, quando um homem morre,
alguém que esteja perto e que apure o ouvido,
certamente ouvirá, como estranho alarido,

o jorrar ao revés da vida que vivera
até tornar-se treva o que foi primavera.

(p. 213, [de *Muitas vozes*, 1999])

TRÊS EPIFANIAS TRIVIAIS (II)

[...]

Tudo que pensa passa. Permanece
a alvenaria do mundo, o que pesa.

[...]

As testemunhas cegas da existência,
sempre a te olhar sem que você se importe,
vão assistir sem compaixão nem ânsia,
com a mais absoluta indiferença,
quando chegar a hora, a tua morte.

(Não que isso tenha a mínima importância.)

(p. 234 [de *Macau*, 2003])

Indiferença, humor, gravidade: para a morte, e os poemas parecem mostrar isso, o que o sujeito pensa e sente não tem lá tanta importância. Percebe-se, em resposta à incontornabilidade da morte, uma espécie de esvaziamento do caráter metafísico da finitude.

9. Humor

O humor, que anda escasso no quadro geral da poesia contemporânea, na antologia até que comparece com alguma frequência, possivelmente como piscadela do antologista para deleite de um público leitor mais amplo. É o caso de poemas, embora tematicamente bem distintos, que se irmanam pelo recurso ao cômico, em sentido lato. Em “Ponto morto” (p. 267 [de *A vida errada*, 2001], de Augusto Massi **07**, por exemplo, o humor se revela melancólico, com o sujeito enredado em desencontros e histórias familiares – a expressão “a vida parou”, em pleno trânsito engarrafado, lembra de imediato o “Cota zero” de Drummond ([1930] 1987).

07

Ponto morto

Augusto Massi

A minha primeira mulher
se divorciou do terceiro marido.
A minha segunda mulher
acabou casando com a melhor amiga dela.
A terceira (seria a quarta?)
detesta os filhos do meu primeiro casamento.
Estes, por sua vez, não suportam os filhos
do terceiro casamento da minha primeira mulher.
Confesso que guardo afeto pelas minhas ex-sogra.
Estava sozinho
quando um de meus filhos acenou para mim no
meio do engarrafamento.
A memória demorou para engatar seu nome.
Por segundos, a vida parou, em ponto morto.

Já em “Ridículos” (p. 169 [de *Nu entre nuvens*, 2001]), de Reynaldo Damazio **08**, a partir de associações sonoras, que ganham o ápice no apontamento anagramático entre “idílio” e “ridículo”, o corpo – com seus desejos, cios e vícios – é ironizado em sua pequenez, em perspectiva antirromântica.

Na antologia de Costa Pinto, há poetas que notoriamente se valem com frequência do tom humorístico: Francisco Alvim, Chacal, Glauco Mattoso, Zuca Sardan são alguns exemplos. Deste último, comentará o antologista: “As personagens de sua poesia parecem saídas de um filme de pastelão dos irmãos Marx ou de contos de fadas narrados por um locutor alucinado” (p. 142). De Chacal, diz ter uma “poética desinflada, espontânea, jocosa” (p. 137); de Glauco, destaca o vínculo entre “insurreição moral e irreverência formal” (p. 277). Nicolas Behr – citado no comentário a Chico Alvim por causa da “dicção desinflada” de ambos – é um poeta bastante conhecido por seus poemas críticos e engraçados (assim como Tião Nunes) e é uma das ausências mais flagrantes na coletânea.

10. Cidade

Desde há muito, a cidade se tornou um dos ambientes preferidos da literatura. Há inúmeros estudos que se dedicam a investigar sua importância, sobretudo a partir da dialética entre multidão e solidão – recordem-se, por exemplo, as obras oitocentistas de Charles Baudelaire e de Cesário Verde, ou de Machado de Assis e de Edgar Allan Poe, e os estudos de Walter Benjamin (1994) e de Renato Cordeiro Gomes (1994).

Aqui, também a cidade se exhibe “paisagem urbana como tópico da lírica moderna” (p. 17), diz Costa Pinto ao comentar poemas de Sérgio Alcides, autor de um livro exatamente intitulado *O ar das cidades* [2000]. Está na antologia o célebre “cidade/city/cité” (*Vivavaia*, 1979), de Augusto de Campos.

O sentimento contemporâneo em relação à cidade tornada megametrópole inclui aversão, repúdio, ruptura. No sinuoso soneto “São Paulo” (p. 31 [de *Parte alguma*, 2005]), de Nelson Ascher **09**, a pergunta “Por que chamo ainda São Paulo de meu lar?” se contamina – para que seja formulada – de “caduco”, “rato”, “peste”, “abutre”, “vômito”, “pútrido”, evidenciando a relação conflituosa entre o cidadão e seu *habitat*.

11. Violência

Uma ausência significativa é a de problematizações relacionadas a manifestações da violência, em especial no Brasil. Catástrofes ou dramas coletivos praticamente inexistem nas duas centenas de poemas. Em seu lugar, sobressaem os dramas individuais, em que às vezes, de forma tênue, se tangencia a miséria social.

08

Ridículos

Reynaldo Damazio

é voraz
o vazio
da besta
no cio

é mordaz
o sorriso
do palhaço
sem circo

é fugaz
o pavio
desse corpo
ímpio

o círculo
do desejo
o vício
daquele
beijo

o idílio e
o ridículo
dão no mesmo

09

São Paulo

Nelson Ascher

Por que, se não há neste
subarremedo de urbe re-
fugado, ou melhor, púbere-
caduco clone agreste

do urbano, algo que preste,
e embora, como em úbere
dum rato, aqui se incumbe re-
petidamente a peste

chamo ainda, feito abutre
doentio que, sem cessar,
vomita mas se nutre do

seu vômito, apesar
de ser (ou porque é) pútrido,
São Paulo de meu lar?

Tal escassez de poemas – que, de alguma forma, tragam os inúmeros conflitos que o homem enfrenta na vida real, como fome, preconceito, violências de toda ordem – não é idiosincrasia do antologista. Esse quadro de escassez há de se repetir em outras antologias, assim como no conjunto da produção contemporânea.

Parece que, há algum tempo, a expressão poética tem privilegiado os problemas individuais (corpo, cotidiano pessoal) e os malabarismos autotélicos da palavra (metapoesia, citações lúdicas). Nesse contexto, vale sempre destacar as vozes dissonantes, que buscam articular, lembrando Adorno (2003), lírica e sociedade. Na antologia em foco, apenas três poemas falam, sem reboços, de questões em que conflitos sociais se declaram: em Claudia Roquette-Pinto aparece a violência urbana; em Ricardo Corona, o imperialismo norte-americano; em Paulo Ferraz, a luta de classes¹¹.

Em “Aguafuerte porteña” (p. 151 [de *Corpo sutil*, 2005]), de Ricardo Corona **10**, a dedicatória aos ativistas Noam Chomsky e Michael Moore, críticos do *american way of life*, já antecipa o tom combativo e contundente do poema. Esse é um poema que, a despeito das muitas citações incorporadas, parece não se deslumbrar com jogos verbais autotélicos. Ao contrário, a gama de autores (desde a dedicatória) e textos que agencia desenha um quadro ideológico relativamente transparente: é um poema que se rebela contra o imperialismo norte-americano. O próprio alcance da noção de “América” está em todo o poema: diferentemente do que os estadunidenses propagam, a América é todo o continente americano (“ao sul, ao norte e ao centro”) e não apenas um país, os Estados Unidos. Não se trata de um libelo juvenil contra os ianques, contra a pátria de Whitman, tampouco um engrandecimento ufanista da pátria de Alencar. É, antes, um alerta quanto à postura invasiva, neocolonialista, autoritária que sustenta a política norte-americana, com apoio da maioria da população.

O título do poema recupera título de obra de ensaios do argentino Roberto Arlt, que vai, justamente, falar, entre outros assuntos, de problemas da capital portenha. Água-forte é uma técnica de gravura que utiliza ácido; por extensão, o termo passou a significar um pensamento forte, contundente. Thoreau e Whitman são dois escritores (filósofo, poeta) norte-americanos que poderiam ser irmanados sob o adjetivo “libertários” – o poeta brasileiro, é claro, com eles se identifica. Além desse espírito libertário, de Whitman vai buscar o estilo de poemas longos, declamáveis, retóricos; de Thoreau, a ideia central de “desobediência civil”, antigovernista.

O conflito étnico que aqui e ali se disfarça encontra no poema um disfarce semelhante na estrofe 3: brancos são os “mesmos / que têm a melanina impermista

11 Sobre os poemas “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”, de Paulo Ferraz, e “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, vejam-se os capítulos “Paulo Ferraz: um poema na contramão da mesmice” e “Modos de criança na poesia brasileira recente”.

Aguafuerte porteña*Ricardo Corona*

América,
 ao norte e sob um sol falso,
 teus filhos se afastam
 do aroma dos prados.

Os mesmos filhos
 que atuaram contra a desobediência civil
 de Thoreau
 e fazem da democracia
 um inimigo invisível.

Os mesmos
 que têm a melanina impermista
 e detestam semente
 de melancia.

São eles, América,
 os benevolentes
 que cobram somente os juros
 da dívida do terceiro mundo.

São eles, América,
 os beneficiários
 que cumprem religiosamente a sua parte
 na permuta de cifra bélica.

Os mesmos
 que sacodem bandeiras
 quando tropas ultrapassam fronteiras
 e nutrem
 um orgulho cívico
 para cada medalha espetada no peito
 das baixas
 devolvidas à vida civil.
 América, são eles,

os mesmos de sempre,
 que, a cada estação,
 reimprimem a cicatriz neo não
 e reorganizam etnias
 em açougues.

São eles, América,
 os adeptos da assepsia
 que os deixa menos imunes
 ao terror químico.

São eles, América,
 os jogadores de cassino
 que inflam suas bolsas escrotais
 com o sobe-e-desce da Nasdaq
 – o mundo que se foda
 com seus bolsões de pobreza.

São eles,
 sim, são eles, América,
 os mesmos
 que têm a maior indústria de entretenimento
 do planeta
 e representam grande parte da tristeza
 existente neste
 mundo.

Não, América,
 não são os que Walt Whitman separou
 feito as folhas da relva
 e os fez americanos.

Os americanos estão dentro da América
 – ao sul, ao norte e ao centro –,
 feito o anagrama
 “Iracema”.

/ e detestam semente / de melancia”, ou seja, os negros. A opressão em direção ao terceiro mundo e a fachada e alienação religiosa são referidas nas estrofes seguintes (4 e 5). A estrofe 6, a mais longa, fala do “orgulho cívico” com as mortes que ocorrem em guerras “quando tropas ultrapassam fronteiras”. A estrofe 7 não mede palavras, acusando esse “eles”, os “mesmos” que se locupletam da miséria alheia, que inflam “suas bolsas escrotais” com as variações da bolsa Nasdaq e “– o mundo que se foda / com seus bolsões de pobreza”. A estrofe 8 cita, ao avesso, trecho de canção de Caetano Veloso, trocando a apologia de “os americanos representam *boa parte* da *alegria* existente neste mundo” do baiano (que ainda não compusera “Base de Guantánamo”) por “*grande parte* da *tristeza* existente neste mundo”. A indústria cultural é planetária, está em todo lugar, mas é evidente o esforço e as ações de expansão da cultura norte-americana para o resto do mundo. A última estrofe, que parece em princípio um cansaço, um *grand finale* com metáfora romântica, pode, no entanto, ser lida com mais vigor, acompanhando a força do poema como um todo. Nesse caso, mais que uma idealização, “Iracema” seria a pujança do híbrido, daquilo que resiste aos incessantes ataques etnocêntricos dos Estados Unidos, escudados, ainda, numa hegemonia política e econômica, ameaçada, é certo, por outras forças (seja que querem o seu lugar, seja que não querem ninguém nesse lugar).

Conclusão

Como toda antologia que se preze, o que se tem em vista é um panorama, horizontal, de um momento – e nisso ela atende bem ao propósito. Ela mostra a convivência de gerações; a forte presença de poemas herméticos e metalinguísticos; a potência do recurso da intertextualidade e, nela, a supremacia da figura de Drummond; a predominância de versos brancos e livres, o que não exclui o experimentalismo visual e o retorno reinventado a formas tradicionais; uma predileção pela “narrativa” de eventos do cotidiano; o tema fantasmático da morte; o recurso, contido, de um humor leve, próximo da ironia; a cidade como lugar de sedução e de errância.

Além desses aspectos, outros poderiam ser indicados, como [a] uma poética do corpo (não necessariamente erótico), vista por exemplo em Josely Vianna Baptista ou Arnaldo Antunes; [b] a constante referência a animais, como no engenhoso poema “g”, de Micheline Verunschik, em que gato e letra se confundem, ou no expressionista “O grito”, de Donizete Galvão, em que a agonia do porco não impede o tornar-se chouriço; [c] um grave sentimento metafísico, que impregna obras como as de Alexei Bueno e Adélia Prado; [d] uma atração compulsiva em falar do silêncio, como em Dora Ribeiro e Ronald Polito.

Considerando a *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, com suas dezenas de poemas e poetisas, uma espécie de microcosmo – bastante representativo

– da poesia brasileira em curso, podemos inferir que, em linhas gerais, se trata nossa poesia contemporânea de [a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que escreve – **ensimesmada**; de [b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – **desengajada**; de [c] uma produção em que rareia a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – **desengraçada**; de [d] uma produção que, além de se encastelar em alusões a herméticos acontecimentos da vida do autor, excede em jogos e torneios metapoéticos – **autotélica**. Na contracorrente desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema.

Por exemplo, no poema “História das demolições” (p. 156 [*Folha de São Paulo*, 2004]) **11**, Fabrício Corsaletti não trata de uma demolição em particular, mas, alegoricamente, fala da ação categórica do tempo como elemento de esquecimento.

Ecoa no poema um pensamento benjaminiano acerca de rastro, ruína e história. As ruínas dão a ver o que se foi – são a marca melancólica de um tempo de outrora. O presente se impõe: “o chão varrido fica melhor / (o passado não voltará no ladrilho novo)”. A vida real não se estetiza – como no cinema. Mas o poema é também uma vitória da “cultura” sobre a “barbárie”: a repetição nos versos 1 e 2, o conflito entre cinema e vida e entre som e silêncio, as rimas (esperança / lembrança etc.) e as aliteraões, os conceitos apropriados (história, memória, luto), tudo faz do poema aquilo contra o que, de alguma forma, ele investe: o poema é também o mundo.

Na análise que fez de “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, Marcelo Sandmann a certa altura afirma sem rodeios:

Parece haver um descompasso entre a tragédia humana e social em que nos encontramos inseridos e a prática da poesia, como se esses mundos fossem incompatíveis e incomunicáveis. Ou então uma refração dessas questões de forma tão indireta, tão enviesada, tão microscópica, tão elíptica, que surge meio impalpável, mesmo inapreensível para boa parte dos leitores (2002, p. 87).

A sensação que resta, após a leitura da antologia em pauta, é exatamente esta: de descompasso. E não necessariamente por culpa da seleção e dos critérios que nortearam a antologia de Costa Pinto. O fato é que aqui, nos poemas da coletânea, ou alhures, a presença de temas ligados à violência, mesmo em sentido lato, é “enviesada, microscópica, elíptica”, enquanto em outras manifestações artísticas (por exemplo, na narrativa literária ou no cinema), na mídia impressa e televisiva e, naturalmente, na “vida real”, a violência se dá a ver com irrefutável frequência.

Parece haver um temor generalizado por fazer uma poesia que se contamine de história, de reflexões sociais, de algo que lembre “engajamento”, conceito e prática que foram expurgados do vocabulário e das atitudes de poetas e cidadãos,

11 *História das demolições*

Fabrizio Corsaletti

A história das demolições
a história trágica das demolições
não acontece como no cinema
a vida não tem trilha sonora
as paredes caem silenciosamente
(no máximo a pancada dos martelos)
o chão varrido fica melhor
(o passado não voltará no ladrilho novo)
lembrar o que quer que seja é inútil
as imagens da memória são ruins
o que ficasse em nós seria a esperança
mas o que existe não exige lembrança
o que morreu está definitivamente morto
não há sequer a vontade de chorá-lo
o luto mesmo é impossível

cada vez mais ilhados entre quatro vetores: 1) o sujeito importa mais que o coletivo, 2) a solidão, que a solidariedade, 3) os meios estéticos autorreferenciais valem mais que uma poesia que leve à reflexão, 4) o efeito e a contemplação valem mais do que qualquer ação.

Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Exorcismo [*Discurso de primavera e algumas sombras*]. In: _____. **Poesia e prosa** – em um volume. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 862.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 3).

BLOOM, Harold. **A angústia da influência** – uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nesterovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Marleide Anchieta de. **Deambulações do olhar**: a escrita interartes de Afonso Henriques Neto. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói 2010. Disponível em: <http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-09-15T141642Z-2629/Publico/Marleide%20Lima-Dissert.pdf>. Acesso em: 26 set. 2013.

PEDROSA, Celia. Poéticas do olhar na contemporaneidade. **Ensaios sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Eduff, 2011. p. 119-147.

PINTO, Manuel da Costa (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth. A poesia brasileira lida numa antologia: exercícios de solidão. **Texto Poético**, v. 15, p. 79-108, 2013. Disponível em: <<http://www.revista-textopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/135/133>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SANDMANN, Marcelo. Poesia em estado de sítio. **Sebastião**, São Paulo, n. 2, p. 81-87, 2002.

TONON, Elisa. A poesia brasileira em suas antologias: tempo e representação. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: DLVC/FFLCH/USP, 2008. Disponível em: <http://dlcv.ffch.usp.br/sites/dlcv.ffch.usp.br/files/05_10.pdf>. Acesso em: 17 out. 2012.

Duas antologias

II. ANTOLOGIA DE MARCO LUCCHESI (2009)

"livro plural, aberto e inacabado"

Na antologia *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*, de Marco Lucchesi (2009), destacam-se os nomes de Amador Ribeiro Neto, Annita Costa Malufe, Eduardo Sterzi, Fábio Andrade, Luis Maffei, Marcelo Sandman, Micheliny Verunschck e Ricardo Domenech. Os vínculos institucionais – muitos lecionam e/ou pesquisam literatura – confirmam a crescente profissionalização dos poetas contemporâneos. Apenas dois dos poetas desta antologia de 2009 (Sterzi e Verunschck) participam da seleção de Costa Pinto (2006). De cada poeta aqui, Lucchesi estampa exatos quatro poemas.

Na apresentação, “Ensaio de visibilidade”, o antologista sabe que é “dura tarefa” antologiar. Fala da “dispersão” e “atomização” da produção contemporânea, da quebra do paradigma cabralino, mas também da permanência da força das vozes modernistas (“Drummond e Cabral, Murilo e Jorge de Lima, Bandeira e Cecília, para não falar de concretismos e de outros ismos”). Termina agradecendo as “preciosas indicações” que recebeu de vários colegas, entre os quais, Alberto Pucheu, Ana Miranda, Antonio Cicero, Donizete Galvão, Eucanaã Ferraz, Fabrício Carpinejar, Marcelo Sandmann, Olga Savary, Paulo Ferraz e Sergio Cohn.

Mais uma vez, chama a atenção a prolífica presença de poemas que, de alguma forma, fazem referências à própria “existência”, à própria feitura. É como se o poeta quisesse expressar o que pensa e sente por intermédio de poéticas. O problema é que muito raramente conseguem sair do marasmo metalinguístico. Alguns dos poetas em que, explicitamente, o desejo do gesto metapoético se realiza sem disfarces: Adriana Montenegro, Annita Costa Malufe, Cleberton Santos, Fábio Andrade, Joana Maria Guimarães, José Inácio Vieira de Melo, Leonardo Martinelli, Lígia Dabul, Micheliny Verunschck, Paulo Vieira.

Vinculado a esse aspecto, centrípeto, nota-se também a maciça quantidade de citações, alusões, intertextos: referências a Gregório, Oswald, Machado, Haroldo e Cabral aparecem em poemas de Amador Ribeiro Neto; a Artaud e Maiakóvski, em Flávio Corrêa de Mello; a Bandeira, em Igor Fagundes; a Pessoa e Van Gogh, em Inaldo Cavalcante; a Poe, em Kátia Borges.

Há ainda o hábito de “preparar” os poemas com epígrafes: Cláudia Roquette-Pinto e Wallace Stevens, em poemas de Diego Vinhas; o mesmo Stevens, em Eduardo Sterzi; Ana Cristina Cesar, em Kátia Borges; Maiakóvski, Dante e Eliot, em Marco Vasques; Elizabeth Bishop, em Ricardo Domenech.

No cerco ao poema, também as dedicatórias cumprem funções simbólicas: Estrela Ruiz Leminski dedica poema a Arnaldo Antunes; Fábio Rocha, a Manoel de Barros, Drummond, Carlos Nejar e Marco Lucchesi; José Inácio Vieira de Melo, a Fagner; Omar Salomão, a Yuka.

Além das menções a Fagner e Yuka, impressiona a força do universo musical na antologia de Lucchesi: há alusões a Chet Baker (Alexandre Bonafim), Cássia

Eller (Amador Ribeiro Neto) e Elton John (Delmo Montenegro); fala-se de “bossa-nova, rock e blues” (Adriana Montenegro) e um poema se intitula “Violoncello” (Micheliny Verunschik).

Todo esse conjunto de citações, epígrafes, dedicatórias parece querer afirmar, como se disse, uma família, uma tribo, um pertencimento, que se percebe heteróclito. Se o século XX foi o tempo em que a linguagem voltou-se para si mesma, num processo especular de tomada de consciência do seu próprio específico e intransitivo (nas mais diversas áreas, das ciências exatas e biomédicas às humanas e atividades artísticas), a poesia que se faz no século XXI também realiza movimento similar, perscrutando-se as entranhas e a história de que é feita, chegando rapidamente essa “pesquisa” (de caráter notoriamente meta e intertextual) ao paroxismo da exaustão, num malabarismo circular e autorreferencial, em *mise en abîme*, que em muito recorda a imagem da cobra que morde o próprio rabo.

O *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu* mallarmaico pode ser lido nesta cadeia: há uma família (um discurso, um modo), como todas as outras, com seus próprios segredos e chaves. No século XX, explodiu essa consciência de que textos falam de textos (claro que há a reação, mas disso não trato aqui) e mesmo a experiência de vida pessoal é mediada pela leitura. O século atual perpetua tal herança.

Paulo Henriques Britto (poeta, tradutor, professor, crítico) fala sobre essas questões em “Poesia e memória” (2000). Após traçar distinções entre a memória épica e a lírica, chega a um ponto de interesse vital: o poeta lírico e o poeta pós-lírico. “Quem toca este livro toca um homem, dizia Whitman; Pound parece replicar: Quem toca este homem toca uma biblioteca. A substituição da vida vivida pelas leituras feitas é completa” (2000, p. 127). Alerta, e isto é fundamental, que a leitura é já experiência corporal. E que o próprio perfil do leitor é levado a se modificar, em busca de um “cabedal cultural” que dê conta de decodificar, pelo menos em parte, as referências e os jogos perpetrados pelo metapoema intertextualizado. O risco é que “a poesia deixa de ser potencialmente de interesse para qualquer ser humano e passa a ser, tal como a crítica literária, um discurso dirigido apenas a escritores e estudiosos da literatura” (p. 130). Outro risco, acrescentaria, é que esse voltar-se para si mesmo faz do poema – na quase totalidade das vezes – um objeto distanciado dos dramas da história, dos problemas da vida. O encaracolamento da forma mostra, especularmente, que o sujeito se volta para si – e o que é exterior é subsumido nesse ensimesmamento.

Na antologia de Lucchesi, há duas imagens, a um tempo opostas e suplementares, cuja frequência, de certo modo, surpreende: “noite” e “sol” (há, também, a referência a outras imagens da natureza, como vento e lua). Lançam mão delas os poetas Daniel Bueno, Eduardo Sterzi, Estrela Ruiz Leminski, Flávio Corrêa de Mello, Igor Fagundes, Joana Maria Guimarães, José Inácio Vieira de Melo, Kátia Borges,

Lígia Dabul, Rodrigo Petrônio, Simone Homem de Mello. Em geral, servem como pano de fundo do sentimento do poeta, lembrando, assim, um estilema romântico. No caso de um poema de Eduardo Sterzi, no entanto, o sol assume função mais audaciosa, pois o sujeito nele se “transforma”, chegando mesmo, como sugere o título, à “Desaparição” (p. 54 [de *Prosa*, 2001]) **12**.

O poema alterna versos de cinco e seis sílabas, dando-lhe um leve ritmo que parece insinuar o movimento do sol, cuja simbologia – múltipla e complexa – não se deixa aprisionar por um poema, por mais belo que, como este, seja. Ainda conectado ao entorno da forma e da subjetividade, o tema do “corpo”, entre o erótico e o mórbido, aparece com força em Fábio Andrade (“Poesia que o refaça – o corpo / mais nítido”), Mônica de Aquino (“Sopro e sono / no cais do corpo”), Elisa Andrade Buzzo (“Este meu corpo / cambeia em círculos quadrados e obtusos”), Eduardo Sterzi (“A máquina do corpo, resumida nos sentidos, / dissolve a tempestade num cheiro de chuva”), Mônica Montone (“tudo se perdeu na confusão diária dos corpos”), Ricardo Domeneck (“Reabasteço meu corpo de chá e de orgasmos e escolho não pensar nele”) e Marcelo Sandmann. Neste último, o tema amoroso toma conta: comparado à guerra, reino de tãtatos, em que se matam os adversários, o amor – em “Vênus a Marte, em breve aparte” – se mantém mesmo à custa do amar, tantas vezes fogo-fátuo: “No amor / (diferentemente / da guerra), /// nem tudo vale, / meu amigo. /// No amor, deixas vivo / o inimigo” (p. 112 [de *Criptógrafo amador* [2005]). Comentando a presença do tema na antologia, dirá Marcos Pasche: “o corpo é alvo dileto de uma poesia cuja visão de mundo é espremida no próprio umbigo” (2012, p. 86). No geral, a sensação é de um corpo domesticado, pacificado, funcional, que agrada ao poeta porque lhe serve de meio de prazer, mas também o espanta porque lhe revela a efemeridade do viço.

Inexistem, na antologia, poemas visuais (o experimento mais radical se resume ao poema “Prosa de um domingo”, de Eduardo Sterzi, cuja forma, em leque, lembra a célebre canção tropicalista “Batmacumba” de Caetano e Gil). Em vez de experimentos visuais, o que se vê é uma profusão de poemas em prosa, como a indicar, metaforicamente, que a ladainha do mundo contemporâneo pressiona para que o verso da poesia se distenda na modalidade prosaica: Alexandre Bonafim, Danilo Monteiro, Diego Vinhas, Estrela Ruiz Leminski, Maurício Chamarelli Gutierrez são alguns dos poetas a praticar a prosa feito poesia: sem o corte característico do verso, é como se a poesia perdesse parte de seu élan, perdesse parte daquilo que a diferencia dos inúmeros tipos de escrita que se expressam pela prosa. (Não se trata, nesse caso, de valor, mas de uma tendência que, parece, contribui para esvaziar a tradição inventiva do verso.)

Flávio Corrêa de Mello e José Inácio Vieira de Melo trazem sonetos algo passados: “Vibra o fauno da flauta a fausta canção” é alexandrino que, em busca do som,

12

Desaparição

Eduardo Sterzi

Sereno, à flor do tempo,
recomponho o desejo
de estar vivo. Vejo
entrar pela janela
o mesmo sol de sempre;
finjo que não conheço
seu calor, sua máscara
amarela, hepática.
Sei mais da natureza
das nuvens, e do vácuo
entre as estrelas, negra
matéria; no entanto,
quando me entrego ao sol,
integro-me ao ser sol:
narciso mais que cego,
narciso cegaluz.

13

Pranto claro

Henrique Marques Samyn

No fundo da favela há um pranto claro
que escorre, transparente, entre os barracos
e oculta-se nos trastes nos quintais.

No fundo da favela há um canto fraco
que chora um pranto tímido e alquebrado:
vã súplica aos silêncios sepulcrais

daqueles que, perdidos noutros lados,
não veem que, entre as linhas dos jornais,
há um tímido e insistente pranto claro –

tão claro que ninguém o escuta mais.

acaba num desgastado efeito rococó; já José Inácio aposta em imagens que simulam o mau gosto, tipo “bofes de cordeiro imolado”, “e o lobo lambe os beiços”. O haicai se faz ver em composições “clássicas” de Roberto Mertens, em que pese a escolha da estrutura 4-6-4 (em vez da costumeira 5-7-5): “A senda grata / ao orvalho da noite. / Novo verdor?”. Serão estes exemplos (mais) um sinal do vezo conservador e débil do conjunto da poesia contemporânea ou serão uma extensão do gosto clássico e contido do antologista? Nem tudo, porém, sabe a fruta mordida na coletânea. O poema “E atenção:”, de Fábio Rocha, se distingue, entre tantos.

O fato é que, entre os 180 poemas selecionados, passa longe, bem longe a abordagem de problemas sociais, conflitos coletivos, questões de miséria e de violência. Pinçando, encontramos dois poemas que tocam em assuntos afins. Um deles, considerando, com generosidade, o rastro alegórico, se pode ler como um aceno, um ligeiro aceno, à utopia comunista: em “Nunca fui a Cuba”, de Maurício Chamarelli Gutierrez, se afirma a vontade de “conhecer suas ruas, suas chuvas, suas putas / [...] / suas vielas, sua salsa, suas mulheres”. Mas Cuba permanece apenas no imaginário do poeta, existe apenas como palavra, quase mantra: “Cuba. Cuba. Cuba”.

De forma mais direta, o poema “Pranto claro” (p. 77 [de *Poemário do desterro*, 2005]), de Henrique Marques Samyn **13**, aborda a situação precária das favelas. O mundo da favela – de “barracos”, “trastes”, “pranto” e “súplica” –, embora insistente e público, já não choca mais; naturalizou-se como realidade incorporada à paisagem da cidade e dos homens. Dele vem um pranto (claro, tímido, alquebrado) que ninguém escuta mais. Ironicamente, considerando a favela um espaço majoritariamente habitado por pessoas de cor negra, o pranto é claro: branco e nítido.

O poema de Samyn não esconde, no entanto, no conjunto da antologia, a ausência quase ofensiva de textos que pensem de maneira mais objetiva questões sociais. Tal ausência foi sentida também por Marcos Pasche, que, certo, disparou, em resenha à antologia:

Lendo a maior parte da poesia contemporânea, pergunto-me em que dimensão vivem os poetas que a escrevem. Não digo com isso que a arte deve ser um espelho dos problemas coletivos, mas é absolutamente nocivo o alheamento dos artistas em relação às barbaridades que se perpetuam e às que o nosso tempo inventou (PAS-CHE, 2012, p. 86).

É absolutamente espantoso que, em grupo tão significativo de poemas, apenas um ou dois falem, sem meios-termos, de problemas coletivos.

Se “roteiro” é também uma indicação de tópicos importantes, esse *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000* traz algo de muito desalentador, que é o esquecimento de que a poesia não é só orvalho, mas também nódoa. Se, ainda, este *Roteiro* estiver

representando bem o pensamento dos artistas contemporâneos, que rotas podemos indicar, ou esperar, para os anos que se aproximam? Continuaremos a não escutar o pranto, seja o que vem das favelas, seja o que vem de alhures?

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

PINTO, Manuel da Costa (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira – anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.

PASCHE, Marcos. Imagens da época: sobre o livro *Roteiro da poesia brasileira: anos 2000*. In: _____. **De pedra e de carne** – artigos sobre autores vivos e outros nem tanto. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012. p. 80-89.

MODOS DE CRIANÇA NA POÉSIA BRASILEIRA RECENTE

Texto publicado em 2013, sob o título “Modos de criança na poesia brasileira recente (a partir de considerações de Theodor Adorno sobre a infância)”, no livro *Literatura e voz sibilaria: anais*, organizado por Júlia Almeida e Paula Siega.

Introdução

O filósofo alemão Theodor Adorno escreveu, em vários textos, sobre o período infantil e o ser criança. Em *Dialética negativa*, por exemplo, diz que:

Aquilo em que a criança trabalha arduamente é antes a sua relação com as palavras, das quais ela se apropria com um esforço que, na idade mais avançada, quase não é mais representável do que o mundo, o qual, enquanto o mundo dos objetos de sua ação, lhe é em certa medida familiar desde as primeiras fases. [...] Ela adora levar sua mãe à loucura com o problema penoso sobre por que o banco se chama banco. Sua ingenuidade não é ingênua (2009, p. 100).

Ou seja, essa “relação com as palavras” é uma busca de entendimento que não cessa quando adulto: é um “problema penoso” que perdura, pois, se antes queria saber da mãe “por que o banco se chama banco”, agora, grande, quer saber de si mesmo “por que o banco se chama banco”, como se a curiosidade mudasse apenas de uma perspectiva poético-fenomenológica para uma perspectiva racional-epistemológica.

Em “O ensaio como forma”, de *Notas de literatura I*, Adorno diz:

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, *como uma criança*, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram (2003, p. 16, grifo meu).

A comparação entre ensaio e criança poderá servir para a poesia atual: não tendo no ineditismo a força de sua existência, no entanto, dispõe-se a dialogar com o passado que sustenta o presente. Noutras palavras, o ensaio – *como uma criança* – é algo em construção, daí se coloca em disponibilidade para “se entusiasmar com o que os outros já fizeram”, para então alcançar ou criar algo, por isso seu “âmbito de competência” não é prescrito, não é fixado nem normatizado. Essa disponibilidade para o existente vincula, para Adorno, o esforço do ensaio e a constituição da criança. A imagem da infância que cada poeta adulto elabora em forma de poema expressa – mais do que a criança que foi – o poeta e adulto que se é.

A rememoração da infância é um *tópos* da poesia de todos os tempos. Compararemos, porém, apenas poemas recentes de Armando Freitas Filho (“Mudas, mudanças”, *Lar*, 2009), Claudia Roquette-Pinto (“Sítio”, *Margem de manobra*, 2005), Manoel de Barros (“1. Canção do ver”, *Poemas rupestres*, 2004) e Nicolas Behr (“Fúria de menino”, *Laranja seleta*, 2007 [*Menino diamantino*, 2003]) para vislumbrar modos como a criança aparece na produção poética brasileira contemporânea

– melancólica, violentada, ingênua, ególatra –, modos que dizem respeito, também, analogamente, ao tipo de poesia que se pratica entre nós.

Será possível entender – ainda que, é óbvio, parcialmente – a poesia brasileira desse início de século 21 a partir de poemas recentes que têm a infância como tema? Penso que sim. Para tanto, consideremos de começo quatro poemas de poetas bem conhecidos do cenário contemporâneo. Vejamos o que dizem e como dizem o que dizem.

Armando Freitas Filho faz, em “Mudas, mudanças” (2009) ¹⁴, um poema com tom tipicamente memorialista – tom que sustenta, aliás, o livro *Lar*, título no qual se inscreve uma vírgula, insinuando haver algo que falta, um complemento elidido, possivelmente remetendo à ausência da expressão “doce lar” e para ela chamando toda a atenção. A ambivalência de “mudas” se destaca, pois indica o caráter *silencioso* das *transformações* (“mudanças”) das amendoeiras. A alegria de outrora, tempo de brincadeiras e aventuras, dá lugar à seriedade melancólica – “cinquenta anos depois” – de um tempo “em cores litúrgicas”, sombrias. As amêndoas, como se fossem as neves de François Villon (“Où sont les neiges d’antan?”), agora “são esmagadas pelos pneus pretos / contra o asfalto negro, para sempre”: a imagem fúnebre é evidente: o passado puro e pueril se perdeu “para sempre”, não há volta. Se houvesse, metaforicamente, uma volta, estaria menos para um “eterno retorno” nietzschiano e mais, portanto, para um “retorno do recalçado” freudiano.

No prefácio do livro de Freitas Filho, Vagner Camilo dirá que “a autobiografia poética tende a ser necessariamente elíptica, feita apenas de aparições e circunstâncias, de epifanias” (p. 11). Não há mais o “chão de criança”, resta apenas a memória, que mistura cenas felizes do que se foi (“ralando peito e joelho na borda”) a cenas soturnas do presente que se impõe (“pneus pretos / contra o asfalto negro”) sem qualquer suavidade. A estrofe única, compacta, embaralha e rasura os tempos distintos.

O poema recupera, mas somente pela lembrança, os “buracos / abertos no cimento da calçada”. É essa lacuna, é esse buraco que produz o poema, doloroso. As “árvores moças” (“mudas”) se transformam (“mudanças”) e a passagem do tempo se inscreve desde o pretérito “Vi” até o presente de “caem”. Se pensado em relação ao panorama da poesia em andamento, esse poema seria o exemplo de uma **poética da melancolia**, aquela que não elaborou de forma simbolicamente suficiente a perda de algo querido – em sentido estrito, a finda infância; em sentido elástico, o vigor da aventura de viver.

Claudia Roquette-Pinto ganhou notoriedade, no âmbito acadêmico, com o poema “Sítio” ¹⁵, publicado primeiramente na revista *Inimigo rumor*, em 2001, dada a repercussão bastante positiva de um ensaio sobre ele, de autoria de Iumna Maria Simon (2008a, 2008b, 2008c). Antes desse artigo, contudo, Marcelo Sandmann (2002) publicara um ensaio também acerca do poema. E, ainda, Paulo Henriques

14

Mudas, mudanças

Armando Freitas Filho

Vi as amendoeiras serem plantadas
em intervalos regulares, à beira-mar.
Antes das árvores moças, bailarinas
e do adubo com cheiro de cavalo
a aventura era pular dentro dos buracos
abertos no cimento da calçada
e depois subir na força dos braços
ralando peito e joelho na borda
no susto de sentir um pouco
preso, ainda, no chão de criança.
Cinquenta anos depois, as amêndoas
caem, em cores litúrgicas:
vermelho-vinho, rubras, roxas
e são esmagadas pelos pneus pretos
contra o asfalto negro, para sempre.

Cláudia Roquette-Pinto

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menor movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos,
num caldo sujo de claras em neve
Os carros, no viaduto,
engatam sua centopeia:
olhos acesos, suor de diesel,
ruído motor, desespero surdo.
O sol devia estar se pondo, agora
– mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?
Olhar o mar não traz nenhum consolo
(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
vomitando uma espuma de bile,
e vem acabar de morrer na nossa porta).
Uma penugem antagonista
deitou nas folhas dos crisântemos
e vai escurecendo, dia-a-dia,
os olhos das margaridas,
o coração das rosas.
De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: “Pai!
acho que um bicho me mordeu!” *assim*
que a bala varou sua cabeça?

Britto (2010) ampliou as considerações de ambos em seu livro *Cláudia Roquette-Pinto*, para a Coleção Ciranda da Poesia. Os três ensaios, portanto, afora outras referências esparsas, reforçam a afirmação de Paulo Henriques de que “Sítio” será “lido no futuro como um dos poemas centrais da época em que foi escrito” (BRITTO, 2010, p. 34).

As três eficazes leituras valorizam, evidentemente, o engenho do poema que – para tratar, sem espetacularizar, de uma tragédia urbana e, sobretudo, tendo uma criança como vítima – funciona quase como um conto, sobrepondo camadas de perspectivas, de que a trágica fala do menino entre itálicos que a rodeiam seria um exemplo máximo. Todos os ensaístas atentam para as conexões entre a forma e a história, mas Iumna é a mais incisiva: “O arranjo formal atesta que a poesia que oferece proteção por imagens falha diante da bala perdida e precisa empreender uma volta à referência, mesmo que com isso se rompa o ritmo, a imagética e o timbre da escrita” (SIMON, 2008a, p. 151). Chama a atenção a exótica associação do verso 19 (pouco explorado nas análises citadas), “penugem antagonista”, cujo adjetivo, no contexto em que aparece, faz recordar considerações de Theodor Adorno acerca do termo: em *Teoria estética*, afirma que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma” (2008, p. 18); em “Palestra sobre lírica e sociedade”, diz:

a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade (2003, p. 76).

A penugem é antagonista porque ela, no poema, exerce ação incompatível ao que dela se espera: porque, sendo poeira, escurece “os olhos das margaridas, / o coração das rosas”. No poema, muitos elementos contribuem – para além da óbvia “penugem antagonista” – para que uma interpretação à luz da história se faça. Listá-los seria quase parafrasear as três ótimas leituras referidas.

Aposte-se a polissemia do título, que encontra guarida no poema: “sítio” pode ser, e no poema é, “lugar”, “chácara”, “cerco” e, também, aciona a expressão “estado de sítio”. Desde o título, dirá Sandmann que

todo o texto, com sua saturação de tensões, é um preâmbulo para o impacto da última cena: [...] A bala terá certamente sido disparada no primeiro verso, para chegar a seu alvo no verso derradeiro, depois de uma distensão temporal impressionante e uma trajetória que agrega/desagrega todo o complexo de espaços (naturais e sociais) da grande metrópole (2002, p. 86).

Entre o aprazível bucólico de um sítio-chácara e um contexto de intervenção do Estado no cotidiano dos cidadãos, entre a paz e a barbárie, transita o chocante poema.

Aqui, o trágico destino do menino baleado parece apontar para além de *um* caso, mas para uma grande coletividade – sobretudo de crianças – que sofre as consequências de um complexo estado de coisas, que inclui diferença socioeconômica brutal entre classes, luta por espaços de poder entre grupos de traficantes e policiais, convivência conflituosa entre cidadãos do asfalto e do morro, em suma, uma inequívoca instabilidade social que faz com que, por exemplo, o “mar” perca sua clássica aura de beleza e se transforme num “cachorro imenso, trêmulo, / vomitando uma espuma de bile”. No quadro da poesia recente, esse poema explicitaria uma **poética da violência**, que incorpora na sua forma o drama diário de milhares de pessoas, inclusive e sobretudo crianças.

Manoel de Barros tem angariado, há tempos, a simpatia da crítica e do público – de adultos e jovens. E uma das causas da sedução de sua poesia reside, exatamente, na encenação que faz seja do discurso, seja de um comportamento infantil. A lógica das associações metonímicas, que produz inusitadas imagens, envolve o leitor, que, numa atitude solidária e nostálgica, se identifica com os dizeres dos poemas do pantaneiro, que simulam espontaneidade, ingenuidade, naturalidade. O título do livro em foco – *Poemas rupestres* – indica já um desejo de se fazer rústico, primitivo, telúrico, infantil.

No poema “Canção do ver” **16**, o primeiro de uma série de nove a poética de Barros se exhibe em plenitude: no verso inicial, o eu lírico começa por afirmar a romântica conexão entre vida e arte (“Por viver”), a autoridade da experiência (“muitos anos”) e o mitificado e misterioso lugar (“dentro do mato”); o segundo verso, “moda ave”, traz uma construção típica do poeta, que busca o amável espanto do leitor que se depara com um sintagma imprevisito, pois “à moda de ave” não é expressão corriqueira, tampouco se contraída a “moda ave”. Quando, na sequência, se diz que “O menino pegou um olhar de pássaro”, outros artifícios são usados: primeiramente, o poeta cria uma ambivalência, pois ele é e não é “o menino” ao qual se refere (sentimento semelhante ao do leitor que gosta de se sentir pássaro); no contexto, o verbo “pegar” equivaleria a “adquirir” (ou “contrair”, como no verso 4), como quem pega febre ou catapora, mas o menino pega “um olhar de pássaro”: novamente, um recurso caro ao pantaneiro, que é justapor sentidos concretos (“pegou”) e abstratos (“olhar de pássaro”). Nos versos 5 a 7, afirma-se a identidade entre menino e pássaro: naturalmente, os sentidos positivos atribuídos a pássaro (beleza, liberdade) são assim estendidos ao menino. Uma concepção menos – ou nada – idealizada da natureza, como a de Adorno, vai nos lembrar, em *Teoria estética*, de que:

1. Canção do ver*Manoel de Barros*

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro –
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.

O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; nenhum homem sensível existe, no qual sobreviva algo da tradição europeia, que não fique comovido com o canto de um melro depois da chuva. No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga (2008, p. 107).

O poema parte então, nos versos 8 a 13, para o ataque a um (falso) inimigo constante: a nomeação, a classificação, a famigerada gramática. A dicotomia se instala: o “olhar de pássaro” liberta o menino para “inaugurar” as palavras, que agora podem “ficar em qualquer posição”, mas a “gramática” – para esse poeta – é uma espécie freudiana de princípio de realidade, que estraga o prazer e a alegria das coisas (flor, sol, abelha, o que seja). Sendo menino com “visão fontana” (isto é, “original”), ele pode “ver” mais e melhor porque – poeticamente – funda uma lógica própria para a relação entre as palavras e as coisas: “se quisesse caber em uma abelha, era / só abrir a palavra abelha e entrar dentro / dela. / Como se fosse infância da língua”. O paradoxo do poema, e da poesia em geral de Barros, radica exatamente no fingimento de que “palavra”, “realidade”, “gramática”, “urbanidade”, “sentido”, “razão”, tudo isso faça parte da banda do mal, do evitável, da doença, da adultícia, da impureza, como se um poema (um poema de Manoel de Barros, ao menos) fosse uma prova cabal de pureza e ingenuidade. Mas os recursos “sofisticados” do poeta provam o contrário: que um poema é coisa mental, não natural. O problema consiste na repetição exaustiva dos mesmos recursos, livro a livro, poema a poema, verso a verso.

Manoel de Barros aposta numa concepção algo ilógica de poesia, amparando-se nas falas casuais e imprevisíveis da criança para modelar um mundo de cuja razão e sentido as palavras não dariam conta: “As palavras continuam com seus deslimites” (*Retrato do artista quando coisa*, 1998), “Há um comportamento de eternidade nos caramujos” (*Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001), “Uso a palavra para compor meus silêncios” (*Memórias inventadas: a infância*, 2003). A repetição dessa concepção e dessa modelagem vai, contudo, esvaziar exatamente o impacto de surpresa que a poesia do pantaneiro deseja produzir. Os incessantes disparates – fruto da justaposição de sensações (abstratas) e objetos (concretos) e de real e fantasia – acabam cansando. Sua obra poderia caracterizar, no cenário em voga, uma espécie de **poética da candura**, que se compraz em produzir o espanto (como se este não fosse, no entanto, produzido).

Nicolas Behr fez sair o poema “Fúria de menino” **17**, antes de republicado na antologia *Laranja seleta* (2007), em *Menino diamantino* (2003), livro que reúne poemas que resgatam a infância do poeta na cidade de Diamantino (MT). As criativas ilustrações dos filhos acompanham a alegria e o humor da maioria dos poemas. Nesse, como resume o título, a ideia é mostrar a potência de rebeldia e inconformismo do menino que deseja se libertar de valores e conceitos vindos de variados lugares e instituições: muros, paredes,

17 *Fúria de menino*

Nicolas Behr

derrubar muros
e atravessar paredes

rasgar cadernos, queimar livros,
não marchar no 7 de setembro

voltar a ser pagão
e assistir missa pelado
matar passarinho na sexta-feira santa

fazer isca com a hóstia sagrada
e esperar pelo milagre
da multiplicação dos peixes
no meu anzol

que a ira divina
abençoe esta fúria de menino

esta fúria de furar olhos
lamber feridas, reabrir cicatrizes

cadernos, livros, marchas, missas, rezas, tudo é motivo para fúria – que é um misto de raiva, arrebatamento e delírio. Não há necessidade de se consultarem dicionários especializados para se avaliar a força simbólica de, por exemplo, muros e paredes, força contra a qual só verbos tão fortes quanto derrubar e atravessar podem provocar algum impacto.

Três, parece, são as principais instituições opressoras visadas pelo poeta que recupera os pensamentos e os sentimentos do menino de outrora: a Escola, a Pátria, a Igreja (ou a Religião). Dos inimigos, esta última ocupa o maior espaço no imaginário revoltado do menino, a se julgar pelas estrofes em que aparece: na terceira, a renúncia ao batismo se confirma na heresia do gesto escandaloso (“assistir missa pelado”) e ignominioso (“matar passarinho na sexta-feira santa”); na quarta estrofe, a afronta se faz paródica, pois a hóstia vira isca para que ocorra o “milagre / da multiplicação dos peixes”; na quinta, o campo semântico religioso ainda se mantém, com a ideia de castigo (“ira divina”) ganhando ambivalente sentido: “que a ira divina / abençoe” – a rima entre “ira divina” e “fúria de menino” reforça, sutilmente, a compreensão (a bênção) que o menino espera. A última estrofe abandona o tom bem-humorado do menino “pelado” e iconoclasta e se carrega de um pesar contaminado pela memória do adulto agora a “lamber feridas, reabrir cicatrizes”: ora, lamber e reabrir feridas e cicatrizes impede justamente a “cura”, o “esquecimento”, e são ações típicas de uma atitude traumática.

O trauma, desde a etimologia, diz Jeanne Marie Gagnebin, “é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não” (2006b, p. 110); noutro texto, dirá que: “É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (2006a, p. 99). Por seu turno, em *Minima moralia*, Adorno afirma “que todo o trauma, todo o choque não superado dos que regressam é um fermento de futura destruição” (2001, p. 44). No poema – e no livro – de Behr, a infância volta, faceira, sim, como em “e lá íamos eu / e este poema / conquistar o mundo” (2007, p. 45), mas sobretudo traumática, como no desfecho do último poema do livro: “aqui estou exposto, / deposto, quase nu / ferida cicatrizada / quer que eu abra, quer? / aqui estou, / infância inacabada” (p. 79). Feito um fantasma, a infância reprimida fica no corpo do adulto, qual uma ferida que não fecha: o poema do adulto realiza o que poderia ter sido, o poema é a fúria. No contexto da poesia brasileira, pode servir como o paradigma de uma **poética da rebeldia**, mas de uma rebeldia – nesse caso – individual, não coletiva.

Considerações finais

O poeta adulto elabora imagens de crianças que outrora foi (Armando), que viu morrer (Roquette-Pinto), que se espantava com as coisas (Barros), que se queria rebelde (Behr). O que há de semelhante em todos os quatro poemas é evidentemente o tema infantil. Enquanto Armando, Barros e Behr rememoram episódios aparente-

mente pessoais, Roquette-Pinto se ocupa de projetar uma cena comum no cotidiano urbano. Embora haja um grau de identificação entre adulto (eu lírico) e criança em todos os poemas, somente em Armando ocorre a presença explícita de um pronominal eu (“Vi”); em Behr prevalece o infinitivo (derrubar, rasgar, assistir, lamber) como que indicando a continuidade da ação verbal; em Roquette-Pinto, o poema se assemelha a uma narrativa, confirmando certa distância entre “narrador” e personagens; em Barros, menino e poeta querem se confundir (como Casmurro quer parecer Bentinho). Em todos os poetas persiste aquela nada ingênua “relação com as palavras” que as crianças cultivam: Armando e Roquette-Pinto colocam-se, enfim, distantes da circunstância rememorada; Behr e Barros se disfarçam de meninos, como se meninos ainda fossem.

O tratamento que cada poeta dá ao tema infantil os diferencia profundamente. O modo como “pensam” a criança equivale, com as devidas mediações, ao modo como se inserem no cenário da poesia brasileira contemporânea: na verdade, representam algumas das fachadas de nossa poesia: Armando Freitas Filho, Claudia Roquette-Pinto, Manoel de Barros e Nicolas Behr dizem, nesses poemas em torno do ser criança, que nossa poliédrica poesia transita entre a melancolia e a rebeldia, entre a violência e a candura, ou seja, nossa poesia transita entre um silenciamento triste (Armando) e uma tagarelice de fanfarra (Behr), entre o vitimado pelo sistema (Roquette-Pinto) e o edificado pela alienação (Barros). Noutras palavras, é como se os quatro poemas – falando de infância – falassem de quatro feições complementares de nossa poesia do século 21: a solidão melancólica e o gesto da rebeldia (Armando e Behr), a violência do cotidiano e o prazer da alienação (Roquette-Pinto e Barros).

São vidas e memórias particulares que servem como exemplos dos modos de como a poesia brasileira atual se dá a exibir e, também, que repetem na linguagem a difícil fratura que constitui o crescimento humano, individual ou coletivo. O tempo de criança não volta – e a poesia só faz afirmar tal fenômeno. O esforço vão do poeta (adulto, velho) é fingir a possibilidade do impossível, a resolução do “problema penoso”, o inexistente mas insistente retorno do ido.

Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2001.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008.
- BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BEHR, Nicolas. **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. [**Menino diamantino**, 2003]
- BRITTO, Paulo Henriques. **Claudia Roquette-Pinto**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- FREITAS FILHO, Armando. **Lar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006a. p. 97-105. Disponível em: <<https://goo.gl/gwE61q>>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006b. p. 107-118. Disponível em: <<https://goo.gl/gwE61q>>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem demanobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- SALGUEIRO, Wilberth. Modos de criança na poesia brasileira recente (a partir de considerações de Theodor Adorno sobre a infância). In: ALMEIDA, Júlia; SIEGA, Paula (Orgs.). **Literatura e voz subalterna**: anais. Vitória: GM, 2013. v. 1. p. 437-447. Disponível em: <<http://www.letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/XV%20CEL%20-%202013%20-%20Literatura%20e%20voz%20subalterna.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2015.
- SANDMANN, Marcelo. Poesia em estado de sítio. **Sebastião**, São Paulo, n. 2, p. 81-87, 2002.
- SIMON, Iumna Maria. Poema e bala perdida. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 32, p. 145-159, jul./dez. 2008a. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2004/1583>>. Acesso em: 14 mar. 2017.
- SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008b. p. 133-146.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 82, nov. 2008c. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002008000300008>>. Acesso em: 14 out. 2013.

POESIA E CINEMA NO BRASIL

Texto inédito. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional “Violencia en América Latina: discursos, prácticas y actores”, em Buenos Aires, de 16 a 18 de setembro de 2014, com o título “Poesia e cinema no Brasil: uma história de conflitos e catástrofes”.

Introdução

A poesia, considerada no sentido específico de expressão formal literária, não aparece – como protagonista! – com frequência em produções cinematográficas. Aqui e ali, o que se vê são documentários, em geral edificantes, e curtos, da vida de poetas, com um olho no nicho do circuito escolar. Esse quadro por si só já antecipa certa incompatibilidade entre o micromundo que cerca a poesia (mundo de poucos leitores, de tribos e guetos, que sobrevive quase que às custas dos próprios poetas) e o macromundo que sustenta a indústria cinematográfica (mundo de milhares ou milhões de espectadores, de todos os perfis, que gera e envolve grande circulação de dinheiro).

No entanto, de tempos em tempos, surgem filmes em que a poesia, de algum modo, é o carro-chefe. Entre esses filmes, selecionamos algumas produções brasileiras que discutem questões sociais e culturais mais amplas. Escolhemos obras das últimas décadas, a saber: (1) de 1965, *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; (2) de 1977, *Morte e vida severina*, de Zelito Viana, e, de 1981, a versão televisiva feita por Walter Avancini; (3) de 1984, *Assaltaram a gramática*, de Ana Maria Magalhães; (4) de 1994, o episódio “Você é linda” em *Veja esta canção*, de Cacá Diegues; (5) de 2009, *Palavra encantada*, de Helena Solberg; e, (6) de 2012, *Febre do rato*, de Cláudio Assis.

O objetivo é investigar, a partir dessas películas, como a poesia, tida pelo senso comum como uma espécie de arte edulcorada e autocentrada, pode se investir de um forte potencial crítico, contribuindo para uma reflexão de ordem política e ideológica acerca de valores morais e problemas culturais brasileiros. Para tanto, vamos nos acerrar de conceitos caros a Theodor Adorno – antagonismo, catástrofe, arte, engajamento – e examinar como se dão a ver nos filmes indicados.

Para o filósofo alemão, os antagonismos sociais se inscrevem na forma, que nada mais é do que um “conteúdo sedimentado”. No “Prefácio” a *Filosofia da nova música*, dirá, perguntando: “Trata-se apenas da música. Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis?” (2009, p. 11). Ou seja, nos “problemas do contraponto” se registram “conflitos inconciliáveis”; noutras palavras, na forma o conteúdo social se sedimenta, na forma os antagonismos históricos se gravam, feito uma tatuagem no corpo. Cabe ao crítico da cultura, de uma perspectiva filosófica, perceber os modos como essa tatuagem se faz.

Catástrofe, para Adorno, é como que um estado permanente da bárbara ação humana sobre as coisas, é a expressão máxima do antagonismo, é como que o avesso da utopia – no impossível mundo utópico, a arte nem mesmo existiria, pois não existiria o sofrimento humano, de que a arte é hoje e sempre um testemunho. Em debate radiofônico no ano de 1968, transcrito em “A educação contra a barbárie”, disse:

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. Considero tão urgente impedir isto que eu reordenaria todos os outros objetivos educacionais por esta prioridade (ADORNO, 1995, p. 155).

Essas e outras ideias de Adorno vão nos acompanhar nos comentários seguintes em relação aos filmes referidos, aos quais, de imediato, nos dedicamos.

O padre e a moça (1965): a moral

O filme *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, logo nos créditos iniciais, se diz “sugerido” pelo poema “O padre, a moça”, de Carlos Drummond de Andrade, pertencente ao livro *Lição de coisas* (1962). Chama a atenção, de imediato, a alteração no título: no poema, a vírgula dá certa autonomia aos personagens, que, no entanto, do início ao fim se encontram estreitamente vinculados; no filme, a conjunção aditiva “resolve” esse vínculo, embora os conflitos entre eles apareçam com muito mais clareza.

Trata-se de um filme que conta a história de uma paixão proibida, e punida, entre os protagonistas do título: o Padre chega a um povoado do interior e se apaixona pela bela Mariana, filha de um garimpeiro que é “adotada”, desde os dez anos, pelo inescrupuloso comerciante Honorato. Por ela também é apaixonado Vitorino, “farmacêutico” quase sempre bêbado. Mariana teria relações, antes, com o padre Antônio, que falecera. Segundo Drummond, em texto contra a censura, esse filme

constitui um esforço de compreensão e apresentação, em termos estéticos, de um caso psicológico de intensa dramaticidade, conflito não inventado pelo diretor nem pelo autor do poema, pois dera nome a uma gruta na Bahia e se insere na problemática humana de qualquer tempo ou lugar, saindo da vida para a literatura e a arte (ANDRADE, 1966).

Os personagens não são nomeados no poema (à exceção de um misterioso Príncipe, que tenta o Padre, à semelhança da Máquina que tentara o caminhante

em *Claro enigma* [1951]). A célula que liga os versos ao filme é o trajeto que vai do desejo à morte.

O longo poema, em dez partes, começa *in media res* (“O padre furtou a moça, fugiu.”), continua com a debandada país afora (“quem disse / que exércitos vencem o padre?”), descreve dramas de um e de outro (“Padre, sou teu pecado, tua angústia?”), a volúpia (“Ao relento, no sílex da noite / os corpos entrançados transfundidos”), até chegar ao “úmido medo” da gruta em que se escondem e que se incendeia (“Fora / ao crepitar da lenha pura / e medindo das chamas o declínio, / eis que perseguidores se persignam.”). Não há final feliz para – aos olhos dos “perseguidores” – os hereges amantes.

No longa do diretor de *Macunaíma*, a narrativa poética de Drummond ganhou outros elementos. O cenário interiorano e pobre se caracteriza com nitidez: casas em ruínas, pontes precárias, galinhas ciscando em ruas enlameadas, bares rústicos em que se toma cachaça encontram correspondência na engrenagem social atrasada, com trabalhadores explorados e subservientes e mentalidade místico-religiosa (poema e filme assinalam a lenda da mula sem cabeça). Tudo isso se liga fundamentalmente ao modo como o filme é conduzido: o tempo é lento, há longas tomadas sem fala, mesmo as falas são curtas e elípticas – parece que nada acontece: “O tempo – do filme, do lugar – se alonga, espelhando a imobilidade mineral das montanhas que dominam a região” (ARAÚJO, 2004). Presenciamos não só um embate de fundo moral entre sagrado e profano, mas sobretudo um quadro de abandono, de inércia, de precariedade material, espiritual e intelectual a que era e é relegada grande parte da população brasileira.

Em excelente análise das obras em pauta, Ivan Marques afirma:

Rodado nas difíceis circunstâncias do ano de 1964, o filme parece refletir sobre os horizontes (mais uma vez) frustrados do Brasil. A irresolução entre o ato e a inércia, a consciência dos obstáculos interpostos à ação do sujeito e a consequente falta de rumo – aporias que o cineasta colheu na poesia negativa de Drummond – mais tarde estariam figuradas no impasse característico dos filmes alegóricos, dilacerados, que aparecem depois do golpe militar (MARQUES, 2009, p. 98).

A certa altura do filme, quando em fuga o padre não para de rodopiar (e acaba retornando à cidade, confirmando, de certo modo, o vaticínio de Honorato de que “Aqui as coisas não mudam”), a moça percebe e diz que ele está “fugindo sem saber pra onde”. Essa fala da moça sinaliza uma grande metáfora do eferescente e triste Brasil de então: vítima de um duro golpe militar, procura um rumo para onde se dirigir. Destino final, diz Marques, a gruta “se confunde com a revelação do país primitivo, eternamente preso a suas bases arcaicas” (2009, p. 89). Essa gruta, segun-

do o poema, “é funda” e “se esparrama / sobre pena e universo e carnes frouxas / à maneira católica do sono”. Em termos adornianos, poderíamos dizer que o tempo arrastado e lacunar do filme em confronto com o drama candente dos personagens se sintetizam no fogo punitivo que toma conta da funda gruta, dos resistentes ímpios, do arcaico país.

Morte e vida severina (1977, 1981): a miséria

O longo poema “Morte e vida severina” de João Cabral de Melo Neto foi levado às telas em duas versões: em 1977, Zelito Viana fez uma filmagem (com sérios problemas técnicos de som) mesclando-o com o poema “O rio”, ambos publicados em 1956 no livro *Duas águas*; já o filme *Morte e vida severina*, de Walter Avancini, em 1981, segue, passo a passo, o poema homônimo de João Cabral numa versão de sucesso para a televisão – e, por isso, por se basear exclusivamente no “Auto de natal pernambucano” (subtítulo do poema cabralino), será o objeto principal de análise aqui. Algumas vezes há um corte, uma supressão de trechos do poema, que, no entanto, tem quase a totalidade “recitada” ao longo do filme. Destaquem-se, desde logo, os anos de retomada do poema – 1977 e 1981, governos dos generais Geisel e Figueiredo. Assim, a aparição, no cinema e na TV, de um texto literário estreitamente vinculado a questões sociais gravíssimas (fome, reforma agrária, pobreza, miséria, mortalidade infantil, diferença econômica colossal entre as classes) já faz dos dois filmes um marco importante no que se refere à presença da poesia nas telas.

O filme de Avancini se inicia com o protagonista andando e olhando para a câmara, apresentando-se, nessa que é a primeira de dezoito partes do poema intitulada “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”. O “leitor” vira “espectador” e fica sabendo que esse que fala “é o Severino / da Maria do Zacarias, / lá da serra da Costela, / limites da Paraíba”. Já a morte se impõe como figura ubíqua: “morremos de morte igual, / mesma morte severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia” (MELO NETO, 1994, p. 170) – o que se vê na tela são arbustos, cactos, sol intenso, lembrando as “vidas secas” de Graciliano Ramos. Daí em diante será um desfile de defuntos e enterros, e o poema mostrará um embate feroz exatamente entre a vida e a morte severina, que, no surpreendente e otimista fim, terá como vencedor – sem ter muito o que comemorar – a explosão “mesmo franzina” de uma vida severina. Na verdade, a vitória marca o recomeço de um ciclo que mais um Severino terá de enfrentar em busca da sobrevivência num mundo que maltrata e exclui despossuídos, marginalizados, periféricos, miseráveis.

Esse caráter cíclico, repetitivo, incessante de um estado “severino” (ou seja, em que há severidade, entendida como rigor e dificuldade) se fará ver e ouvir no

filme por meio das muitas ladainhas que o percorrem: são preces, rezas, réquiens, incelências (cantigas de velórios) que retornam, ora em monólogo, ora em coral. Há mortes morridas e muitas mortes matadas, pois “sempre há uma bala voando / desocupada”. A passagem pela Zona da Mata é rápida e a presença verde do campo e de canas não esconde a consciência algo trágica que germina em Severino: “Por onde andará a gente / que tantas canas cultiva?”. Essa pergunta antecipa o trecho mais famoso do poema, celebrizado pela canção de Chico Buarque, quando, na parte 8 (“Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”), se diz: “Não é cova grande, / é cova medida, / é a terra que querias / ver dividida”. Essa fala traduz a utopia da ampla reforma agrária que vem da publicação do poema, nos juscelinistas anos 1950, e chega, bem franzina e enterrada, aos autoritários e violentos anos de governo militar. Como afirma Cláudia Coelho, o sucesso da canção de Chico foi assimilado “como uma espécie de hino do movimento pró reforma agrária”, o que, todavia, “irritou bastante o poeta” (2007, p. 11), que disse, incisivo:

Muita gente queria que depois de cada espetáculo eu subisse ao palco e gritasse “Viva a Reforma Agrária”. Recusei-me a fazer isto. Não faço teorias para consertar o Brasil, mas não me abstenho de retratar em poesia o que vejo e sinto. Eu mostrei a miséria que havia no Nordeste. Cabia aos políticos cumprirem seu papel (MELO NETO apud COELHO, 2007, p. 12).

Renegando o vínculo com o engajamento na poesia, Cabral percebe, no entanto, que seu poema – ajudado pelo êxito inclusive internacional do filme – é também apropriado como um libelo contra as injustiças sociais.

O retirante Severino chega, enfim, a Recife. Há, agora, em cenário urbano, cores nitidamente mais vívidas, contrastando com as sombras e negrumes dos cenários agrestes anteriores. Ouve a conversa de dois coveiros, que constatam que mesmo os cemitérios de pobres e ricos são diferentes, pois há “o bairro da gente fina” e “o subúrbio dos indigentes”. Encontra, num mocambo, “seu José, mestre carpina”, com quem vai entabular longo, tocante, dorido, conflituoso diálogo. José, carpinteiro, é como que um semelhante de Severino, porém aquele empenha-se em, apesar dos pesares, manter acesa a esperança, ao passo que Severino, por um momento, se deixa abater à vista de tanto sofrimento: “Seu José, mestre carpina, / que diferença faria / se em vez de continuar / tomasse a melhor saída: / a de saltar, numa noite, / fora da ponte e da vida?”. Na tela, os pés de Severino chafurdados na lama dos mocambos testemunham o grau de animalidade a que o homem se deixou levar.

No entanto, o anúncio de um nascimento (“Compadre José, compadre, /[...]/ não sabeis que vosso filho / saltou para dentro da vida?”) dá ao poema e ao filme

novo movimento: agora, em ritmo vertiginoso (comparado com a lentidão do ritmo da morte), a solidariedade se impõe, e as pessoas trazem presentes de boas-vindas ao pequeno que chega – caranguejos, leite, papel de jornal, canário da terra, bolacha d'água, boneco de barro, pitu, abacaxi, ostras, tamarindos, jaca, caju, peixe, siris, mangas e goiamuns fazem uma corrente de celebração da vida, e o que se vê agora é uma procissão festiva e alegre, que substitui os velórios até então onipresentes. Os versos finais da fala derradeira do mestre carpina no poema são, no filme, falados pelo retirante Severino, como que a selar e ampliar a corrente vital que há pouco se estabelecera. O mestre diz “é difícil defender, / só com palavras, a vida, / [...] / E não há melhor resposta / que o espetáculo da vida”, e o retirante arremata: “mesmo quando é uma explosão / como a de há pouco, franzina; / mesmo quando é a explosão / de uma vida severina”. Após essa fala, a câmara faz um *zoom* e se afasta, mostrando, em amplitude, toda a comunidade do mocambo, assinalando que as questões de José e Severino se referem a toda uma imensa coletividade.

Uma dessas questões é a fome, situação deplorável que, então e ainda, envergonha a espécie humana. A fome é um real antagonismo, que beira a catástrofe: em um mundo em que, cada vez mais, se glorifica a técnica e o progresso, ela (a fome) persiste para milhões de pessoas no planeta – nos mocambos nordestinos, em terras africanas, em qualquer outro lugar. Quanto a isso, em 1957, dirá Adorno em “Razão e revelação”:

O conceito do pão de cada dia, gerado a partir da experiência da escassez em um estado de produção material incerta e insuficiente, não se deixa traduzir simplesmente para o mundo das fábricas de pão e da superprodução, no qual as penúrias da fome constituem catástrofes naturais da sociedade e não precisamente da natureza (ADORNO, 1995, p. 35).

Ou seja, aqueles que não têm fome creem que ela seja uma “catástrofe natural da sociedade”, tão natural quanto a diferença de classes – que, contudo, é exatamente uma questão social e cultural (e não “natural”). Por isso, para aqueles o “conceito do pão de cada dia” inexistente, porque não há problema material algum em conseguir o pão de cada dia para quem tem “fábricas de pão”. Para os severinos de Cabral, ao contrário, a fome é questão premente: não à toa, a maioria dos presentes ofertados ao recém-nascido refere-se a alimentos.

Não à toa, também, ao longo da história do retirante, a fome se faz sentir: logo na abertura, quando se apresenta, o retirante diz do que morrem os Severinos: “morremos de morte igual, / mesma morte severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia”; à frente, ouvindo a cantoria que fazem para um defunto, em que falam o que

o defunto leva para o além, o retirante “vai parodiando as palavras dos cantadores”: “Dize que levas somente / coisas de não: / fome, sede, privação”; e, no diálogo com mestre José, após perguntar, referindo-se ao lamaçal, “se é funda / esta água grossa e carnal?”, o próprio Severino conclui que “para cobrir corpo de homem / não é preciso muita água: / basta que chegue ao abdome, / basta que tenha fundura / igual à de sua fome”. A fundura da fome é que gera o triste “conceito do pão de cada dia”, essa necessidade severina – catastrófica – de luta pela sobrevivência.

Assaltaram a gramática (1984): a liberdade

Os ares democráticos que começavam a assentar, com o final do último governo militar (de João Figueiredo), parecem ter sido o combustível para a realização de *Assaltaram a gramática*, de Ana Maria Magalhães. Lançado em 1984, o documentário de intensos treze minutos traz, em ritmo frenético, curtíssimos esquetes em que os poetas Chacal, Chico Alvim, Paulo Leminski e Waly Salomão performatizam a si mesmos, e ainda incorpora uma gravação em que Ana Cristina Cesar recita em um bar um poema de sua autoria. O resultado imediato é uma espécie de suave vertigem em que o espectador entra, com a profusão de informações e de poemas que recebe. Como dirá Leminski pelo meio do documentário, “poesia é a minha liberdade” – e esse registro conecta uma concepção de poesia, de cinema, de história, de país. A alegria e a leveza do filme correspondem ao desejo, então eufórico, pela democracia política que se iniciara oficialmente com a anistia de 1979.

O filme começa com Chico Alvim, de terno, no centro do Rio de Janeiro, entre versos ao fundo, contracenando com um “mascarado” (ao fim do curta, o mesmo personagem esverdeado retorna, e ouvimos que “os marcianos invadiram a Terra”). De repente, Leminski entra “interpretando” “o pauloleminski é um cachorro louco / que deve ser morto” etc. Logo a seguir, vem Waly, também recitando poema de própria autoria, vestido de beduíno, hipoteticamente num deserto, à frente de uma faixa em que letras graúdas indicam ÓBVIO / OVNI – sua última fala é repetir a palavra *jihad* (que significa “luta”, “disputa”, mais especificamente luta contra os inimigos do islamismo). Fechando essa primeira rodada de aparições, Chacal despona falando trechos de seu personagem Tacapau, num ambiente bagunçado, relaxado, enquanto escova os dentes. Em rápidos minutos, do terno do diplomata Alvim à escova do marginal Chacal, passando pela iconoclastia narcisista de Leminski e Waly, temos um brevíssimo panorama das forças poéticas de então: irreverência, autorreferencialidade, rebeldia, crítica social se entrecruzam no filme em formato embrionário de videoclipe. Segue-se então a trilha sonora que dá título ao “documentário” (“Assaltaram a gramática”, letra de Waly Salomão e Lulu Santos, na voz deste com os Paralamas do Sucesso), enquanto, na tela, vemos a manchete de um jornal então

famoso pelas manchetes violentas – “Assaltaram a gramática” – jornal, na banca, acompanhado de inúmeras revistas literárias, em especial revistas de poesia, como que a ilustrar a letra da canção: “Meteram a poesia / Na bagunça do dia a dia”.

Na sequência, Waly reaparece falando de Villon e Safo, e, “nefelibata nato”, quer comprar livros, mas o preço é muito caro e a vendedora diz: “poeta carente!”. Leminski, fumando, afirma em tom bíblico que “a poesia não é do reino deste mundo”. Chacal – magro, de tênis, jeans, camiseta branca – traz Quampérius. Leminski retorna e diz que “o novo é uma ilusão de ótica” e que o “belo é aquilo de que meu avô gostava”. Alvim, de novo, de terno, anda meio a esmo. Waly lembra Ana Cristina Cesar e diz, dúbio, que “a tradição dos mortos [vai] oprimindo, como um pesadelo, o cérebro dos vivos”. Surge então Ana C., recitando poema de *A teus pés*. Moto-contínuo, Leminski vocifera, no trânsito, que “en la lucha de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas”, arremessando coisas em direção a carros e câmaras. Alvim é “sequestrado” – alegoricamente lembrando os sequestros de diplomatas estrangeiros em terra brasileira (sequestros como ações de resistência à ditadura). Waly comanda um coro poético. Chacal faz embaixadas num calçadão de praia e é interpelado por “anônimos” (interpretados por Perfeito Fortuna e Luis Fernando Guimarães) e se põe a defender a poesia e a geração marginal ou “geração AI-5”, acusada com frequência de alienada e desbundada. Leminski e Alice Ruiz se beijam num bar ao som de um poema (“Pariso novaiorquiso moscoviteio” etc.). Chacal e Chico Alvim conversam e se ouve, enfim, que “marcianos invadiram a Terra”, lembrando *boutade* célebre de Orson Welles.

Essa descrição, é evidente, não substitui nem contempla a visão do filme. Chama a atenção, entre tantas informações, o modo como ele é concebido e produzido: os poetas, talvez como a sociedade por que de alguma forma falam, estão eufóricos, alegres, querem falar, o clima é propício. Como escreveu a homenageada Ana C. num poema, “angústia é fala entupida” (1985, p. 138) – e essa angústia pode ser individual ou coletiva. Anos e anos de censura e sufoco, de barra pesada, geraram um contexto em que a voz quer se soltar. A “gramática”, nessa perspectiva, entra metaforicamente como a inimiga (pois simbolizaria as normas) da “poesia” (que representaria a transgressão). Emerge, na película, o conflito pelo qual passa a nação: a gramática é o governo militar que se finda, a poesia é o sopro de vida e de alegria, é a “pimenta malagueta” que vem retemperar o dia a dia do país, num momento – anos 1980 – em que a política do corpo e do cotidiano se oferece como alternativa à política partidária (SANTIAGO, 2004). Nesse sentido, os poetas do filme são como o “artista” de que fala Adorno: “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (2003, p. 164). O momento agônico de exílios, torturas e assassinatos parece ter passado,

mas as circunstâncias são ainda nebulosas, incertas, antagônicas. A *jihad* de Waly, a *liberdade* de Leminski, o *relaxo* de Chacal e o *sequestro* de Alvim fixam essa perspectiva política que o filme claramente deseja ter, nesse momento ideologicamente difuso em que, de modo surreal, “marcianos invadem a Terra”, talvez atendendo ao chamado da canção “Alô, alô, marciano”, que em 1980 dizia: “A coisa tá ficando russa / Muita patrulha, muita bagunça”. Ou seja, se há problemas de todos os lados (direita autoritária, esquerda patrulheira), embora com “pesos” bastante distintos, a poesia chega e, de assalto (rápido e ligeiro), em poucos minutos, anuncia o desejo de novos e belos tempos.

“Você é linda” (1994): a violência

A canção “Você é linda”, de Caetano Veloso, é a faixa 7 do LP *Uns*, de 1983, e é uma composição extremamente lírica, que faz uma intensa apologia da paixão e da beleza: “Você me deixa a rua deserta / Quando atravessa / E não olha pra trás”. O que mais surpreende, talvez, no episódio de *Veja esta canção* que Cacá Diegues dedicou à obra de Caetano, é exatamente a apropriação que o diretor realizou, incorporando à canção uma perspectiva crítica antes inexistente. A trama tem, sim, uma história de amor, mas que corre em paralelo às agruras da difícil vida dos meninos de rua. Violência, desigualdade, exclusão percorrem o filme de ponta a ponta. O descompasso – e, portanto, o equilíbrio – entre o lírico e o crítico dão a tônica do filme, que hachura sutilmente essas e outras fronteiras com que, habitualmente, o espectador lida.

Um exemplo cabal disso é quando Guimba, o protagonista, conta à namorada Ciça que ele é sobrevivente da chacina da Candelária: nesse momento da rememoração, passam pela tela imagens “reais” do episódio ocorrido no Rio de Janeiro. Os tênues limites entre real e ficção são brechtianamente questionados a todo o momento, como na cena em que os namorados vão comer uma quentinha: sobre a mesa em que apoiam os pratos de isopor se “projetam” imagens do luxuoso Copacabana Palace – o contraste entre o lírico e o crítico se evidencia e constrange: Guimba oferece a Ciça uma maçã envolta em seda azul, como na canção “Trem das cores”, do LP *Cores, nomes* (1982): “e a seda azul do papel que envolve a maçã”. Um terceiro exemplo, entre tantos, pode ser buscado no fato mesmo de o diretor Cacá Diegues, no filme, interpretar um gigolô que quer “proteger” e “contratar” a menina Ciça: diante da recusa dessa, o cafetão diz: “Se eu fosse autoridade, mandava castrar esse povo, pra parar de nascer tanto delinquente”. Os constantes ruídos entre realidade e ficção que o filme propõe permitem que esse gesto de situar-se o “diretor real do filme” (portanto, uma “autoridade”) como um personagem explorador (do “povo”, supostamente “delinquente”) seja lido com consciência crítica. Nesse sentido, o diretor se põe literalmente no lugar daquele tipo que se beneficia da dificuldade alheia,

ele encena um papel para conhecer o que isso significa: “só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele”, diz Adorno em “Crítica cultural e sociedade” (2001, p. 19). Saber-se parte (e não distante, superior) da cultura que critica é condição para que a crítica dialética da cultura se faça.

O filme começa com imagens do morro da Mangueira, em ritmo de samba – Ciça está já com seu *walkman*, do qual praticamente não vai se desgrudar até o final. Foge de casa, para evitar o pai bêbado, e vai para a praia de Copacabana. Na Avenida Atlântica, vê, e vemos, situações de prostituição, e o travesti Shantall em serviço. Ciça encontra a “galera” de Guimba e Tainha, que, mesmo amigos, brigam à faca. Shantall planeja roubar, com ajuda dos meninos de rua, um turista (caricaturado, com taras sexuais), mas este reage e a baleia. Guimba foge para o mar. Shantall morre, e cai purpurina sobre seu corpo, realizando, como um tributo, uma fala jocosa do personagem. Uma assistente social procura pelos meninos, mas encontra apenas Ciça, com quem conversa e a quem procura ajudar – Ciça retruca: “Que papo é esse de futuro?”. Novamente, a música-tema surge e, com ela, imagens do carnaval carioca em plenitude, com muitas figuras do povo fantasiadas e exóticas. A alegria das pessoas e a leveza da canção divergem da tristeza solitária da adolescente, que, enfim, reencontra Guimba, em descontraído xixi, nos galhos da árvore em que namoraram.

A produção de baixo custo do episódio “Você é linda” parece ecoar o mundo que circula no próprio filme, violento mundo de miséria, fome, assalto, drogas, prostituição, brigas, chacina, mortes. O conflito se escancara na existência do oposto, mundo em que – de alguma forma – as instituições pacificam as diferenças. Assim, a canção “Você é linda” poderia até soar irônica, nesse contexto, mas não é o caso do filme, que, sem utopia, aposta, contudo, no otimismo da sobrevivência. O drama coletivo dos meninos de rua se junta à aventura individual dos personagens na cena final, quando, na árvore que serve de cama e casa para os namorados, Ciça, preocupada com a necessidade de ter de tornar-se “dama da noite”, diz a Guimba: “Tudo bem. Mesmo que ninguém repare, aqui dentro só vai ter você”. Embalado pelo romântico senso comum da moça, o som da canção junta as pontas do filme, indicando o antagonismo entre permanência e fugacidade: “Que papo é esse de futuro?”, poderia agora o espectador perguntar a Ciça. Nesse ponto, vale recordar reflexão de Adorno, comparando a obra de arte ao fogo de artifício: “São concebíveis e talvez hoje exigidas as obras que, pelo seu núcleo temporal, se consomem a si mesmas, sacrificam a sua vida no instante da aparição da verdade e se desvanecem sem deixar vestígios, sem por isso ficarem diminuídas” (2008, p. 269). Como na poética canção, em que a “onda do mar de amor” ilustra a força revigorante da paixão, o filme acata a perspectiva de Ciça, que – ouvindo doces canções no amargo dia a dia – vive de pequenas, belas, efêmeras verdades. Também por isso, Guimba não sabe o

que significa “gueixa”, os “olhos de gueixa” da música, que confunde com “queixa”. Ciça explica que isso é “um lance lá do Japão”, Guimba diz que “ah, o Japão é longe daqui”. Importa, para eles, o imediato, o aqui e agora, a queixa – a queixa que, como um fogo de artifício, vira “gueixa”. Entre uma palavra e outra, entre o problema e a poesia, entre sentidos e línguas que não dominam bem, vão vivendo de restos, sem por isso ficarem diminuídos.

Palavra encantada (2009): o ensimesmar-se

O documentário *Palavra encantada* (2009), com direção de Helena Solberg, é um comovente filme sobre as antigas e complexas relações entre a poesia e a música, ou, dito de outro modo, sobre os estatutos da palavra quando escrita e/ou quando cantada. Desde o título, destaca-se o “encantamento” que a palavra incorpora ao se tornar cantada. Esse encanto percorre praticamente toda a película, que, assim, adquire uma tonalidade apologética, às vezes mesmo festiva, e que se constitui sobretudo como uma celebração da poesia e da música, especialmente se unidas num só suporte. Esse nítido caráter celebratório e metalinguístico se impõe em quase todos os depoimentos, e nas canções escolhidas, e se amplia com os recursos que o filme propõe, como a presença de legendas e, ao final, durante os créditos, a “mostra” de cenas de bastidores das filmagens (feitura de maquiagem, preparação dos depoentes, câmaras sob foco de câmaras) até que um grito se faz com a expressão “Palavra encantada”, enquanto se ouve “Metáfora”, de Gilberto Gil, que fala exatamente dos jogos de linguagem e do mascaramento que o exercício poético exige, à maneira da própria arte cinematográfica.

Na canção de Gil se diz: “não se meta a exigir do poeta / Que determine o conteúdo em sua lata”; a música imediatamente anterior, de Adriana Calcanhoto, diz algo parecido: “Minha música / Não quer ser história / Não quer ser resposta / [...] / Minha música quer / Só ser música / Minha música / Não quer pouco”. A despeito de algumas sofisticadas, intrigantes, curiosas, engraçadas, raras falas – e imagens – ao longo do filme, incomoda a quase ausência absoluta de comentários ou de reflexões articulando *mais explicitamente* as relações entre palavra, música e sociedade, ou palavra, música e história, ou palavra, música e ideologia. As relações, é claro, existem, e são pautadas, restam subentendidas, mas fica a cargo do espectador o poder e querer acioná-las. Nesse sentido, o documentário se assemelha à poesia brasileira do século 21, extremamente autorreferencial, ensimesmada e metapoética.

A primeira participação é de Calcanhoto (feito um ciclo que se inicia, já que ela encerrará o filme com “Minha música”), cantarolando uma partitura de Arnaut Daniel. Lenine, na sequência, diz que os trovadores eram os “grandes repórteres” de outrora. José Miguel Wisnik acentua a “gaia ciência, o saber alegre” dos trovadores,

afirmando que há “momentos de conjunção” entre poesia e música e que o Brasil dá mostras disso. Chico Buarque canta “Choro bandido”, dele e de Edu Lobo. Bethânia recita “Eros e Psiquê” de Pessoa e arremata: “Lindo!”. De novo, Calcanhoto aparece e fala do impacto que foi ouvir, aos doze anos, Bethânia recitando Pessoa; Bethânia reaparece e, após afirmar-se intérprete (não atriz), lê Pessoa mais uma vez. Chico conta a história das músicas que fez para a peça *Morte e vida severina*, a partir do poema de Cabral. Lirinha, então do Cordel do Fogo Encantado (note-se o “encantado”, que retornará outras vezes), se nomeia declamador popular, desde os nove anos. Após imagens de cordelistas em ação, Arnaldo Antunes reitera sua admiração por essa arte. Ferréz, sem temor ou mediação, declara que “o rap é a continuação do cordel”. Tom Zé relembra Euclides e a importância de saber ler. Lirinha retorna em *performance*, recitando trecho de *Os três mal-amados* de Cabral. Wisnik, Luiz Tatit e Chico desenvolvem considerações acerca da formação cultural do músico. Martinho da Vila lembra – mais agudo – as conexões entre favela, morro e violência.

A voz de Vinicius homenageia Caymmi, que, para Bethânia, “é como Guimarães Rosa: é o Brasil bruto, puro, iluminado, encantado, rico” – e o “encantado” vai se firmando no filme como a grande imagem para a arte. Na tela, o mar de Caymmi quebra na praia e é bonito. Tom Zé comenta seu espanto infantil ao ouvir no rádio as ousadias musicais do “malucão” baiano. Daí se vai para a Bossa Nova, a partir do samba “Pra que discutir com madame” na voz suave de João Gilberto. Tatit diz que a Bossa Nova foi um filtro, uma “triagem”. Tom Jobim canta trecho de “Desafinado”. Chico fala da “novidade” da Bossa; Nara aparece com “Minha namorada”; Bethânia faz o elogio de Vinicius, que serve de gancho para Wisnik falar da expansão de poetas letristas: Jorge Mautner, Waly Salomão, Paulo Leminski, Arnaldo Antunes, Antonio Cicero, Alice Ruiz (ele mesmo, Wisnik, é um dos principais nomes desse lugar de “mestres cantores” e “livres docentes”, como na canção que fez com Tatit). No mote, Calcanhoto canta “Fábrica do poema”, dela e de Waly, e conta de suas conturbadas relações com o poeta: “ele me vendeu para um taxista turco em Nova Iorque”, ri. Antonio Cicero fala da parceria com a irmã Marina. Esse bloco sobre “poemas musicados” continua com Zeca Baleiro visitando e entrevistando Hilda Hilst, que recebe amorosa declaração de Zélia Duncan; Hilst, afiada, afirma: “as pessoas cagam para os poetas”. Calcanhoto não se interessa pela “polêmica” entre “letra de música” e “letra de poesia”, mas Paulo César Pinheiro valoriza o debate. Chico, irônico, não quer “ser chamado de poeta, porque eu não sou”, e declama e canta “Uma palavra”.

Arnaldo Antunes fala da fascinação que tem pelo “olhar infantil” e cita Oswald de Andrade. Martinho da Vila fala da experiência que foi “traduzir, interpretar” poema de Drummond, transformando-o em samba-enredo para Vila Isabel, em 1980. Lenine manifesta seu amor pela “língua brasileira”. Entra em cena um

bloco sobre o Tropicalismo: imagens de Caetano cantando “Alegria, alegria” e dizendo, em entrevista, que abordou “coisas que estão aí, bomba, guerrilha” – estávamos em 1967; Tatit explica alguns procedimentos estéticos tropicalistas; Tom Zé mostra canções próprias, provocantes como “Jimmy, renda-se”; Tatit fala da novidade das guitarras, enquanto se veem Os Mutantes na tela; Caetano retorna falando do conceito de “pop”; exibem-se trechos da peça *O rei da vela*, de Oswald. Wisnik discorre sobre antropofagia e Zé Celso, sobre Beatles e Rolling Stones; Mautner assegura que o Tropicalismo “é a revolução permanente”, ao passo que vemos e ouvimos Chico Science e Gil em duo de “Maracatu atômico” em 1996. É o elo para se verticalizar o debate sobre o híbrido e as heranças tropicalistas.

Black Alien diz que o *hip-hop* vem do “jazz, blues, soul, James Brown”. Arnaldo Antunes celebra a “mistura” e exemplifica com sua canção “Inclassificáveis”. Lenine fala de “raça mestiça” e interpreta a bela e lúdica “Jack soul brasileiro”. BNegão nos leva a assistir a uma “Batalha do real” – em que, à maneira de repentistas, dois jovens se desafiam musicalmente – e diz: “O rap e a violência estão intimamente ligados desde sempre”. Ferréz reafirma o teor de verdade que a oralidade dessas manifestações impõe. Wisnik fala, quanto ao rap, da sua “força de depoimento, que é ao mesmo tempo uma força estética e comportamental”. Chico Buarque especula que a “canção talvez tenha se esgotado”, opinião seguida por Tom Zé, mas atenuada por Ferréz. O filme vai chegando ao fim e parece se posicionar pela força do encantamento, da “palavra encantada”, ao deixar depoimentos afirmativos, encomiásticos, de elogio à palavra, da parte de Bethânia, de Black Alien, de Arnaldo, e se fecha, como sabemos, com Adriana Calcanhoto cantando “Minha música não quer / Ser útil / Não quer ser moda / Não quer estar certa”, o que pode ser entendido como uma espécie de profissão de fé do próprio filme, que não fez senão alinhar, com inteligência, um roteiro com múltiplas perspectivas e canções acerca de canções – múltiplas e velozes, enigmáticas, sedutoras. O espectador comum, que não é Ulisses e não está amarrado à poltrona, é absorvido, inerte.

Apesar de tratar de momentos e movimentos musicais de ruptura estética e ideológica (bossa nova, tropicalismo, *rap*), o documentário parece amenizar o impacto dessas mesmas rupturas, possivelmente para não aborrecer ou enfastiar o espectador. Se fôssemos forçar a nota, em pauta adorniana, diríamos que o filme contribui para uma glamorização alienante da poesia, da música, do cinema – da arte. O constante enaltecimento da poesia e da música parece esvaziar a potência pensante delas em prol de uma camada cosmética. Decerto em outros contextos, o filósofo alemão Theodor Adorno afirma, de um lado, que “as predisposições socialmente criadas nos ouvintes têm levado a música radical, na sociedade industrial em estágio tardio, a um completo isolamento” (2009, p. 16); e, de outro, que: “De cada ida ao cinema volto, em plena consciência, mais estúpido e depravado” (2001, p. 18). O documentário

procura, pelo encantamento, a consonância e a pacificação, mesmo quando Ferréz, BNegão ou Black Alien enfatizam o corte ideológico de classe, que tipificam o *rap*, o *funk*, o *hip-hop*.

Não há estímulo nem condições favoráveis para posicionamentos críticos, mesmo porque a avalanche de depoimentos e de canções – todos “encantadores” – não permite que um raciocínio mais linear e conclusivo se delineie. As informações se sucedem rapidamente e, entre perdido e extasiado, o espectador se deixa levar, afinal, pela beleza do que vê e ouve, entendendo que a “palavra” dos artistas é de fato “encantada”: afora os depoimentos gravados de Adriana Calcanhoto, Antonio Cicero, Arnaldo Antunes, BNegão, Black Alien, Chico Buarque, Ferréz, Jorge Mautner, José Celso, José Miguel Wisnik, Lenine, Lirinha, Luiz Tatit, Maria Bethânia, Martinho da Vila, Paulo César Pinheiro, Tom Zé e Zélia Duncan, ainda há a presença forte (e, como as anteriores, docemente opressora) de Augusto de Campos, Caetano Veloso, Carlos Drummond de Andrade, Cartola, Chico Science, Dorival Caymmi, Edu Lobo, Euclides da Cunha, Fernando Pessoa, Gilberto Gil, Guimarães Rosa, Hilda Hilst, Ismael Silva, João Cabral, João Gilberto, Nara Leão, Noel Rosa, Os Mutantes, Oswald de Andrade, Paulo Leminski, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Waly Salomão. Resistir a todo esse caótico e deleitoso canto é o que o filme não quer que queiramos. Feito o encanto da sétima arte, o encanto da sereia age sobre os marinheiros, no convés, enquanto Ulisses se protege: olhos e ouvidos livres, pode saber o segredo daquele canto misterioso e fatal (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Na tela, o mar de Caymmi quebra na praia – e é bonito. É bonito, porque encantado. Porque encantado, é perigoso. E isso é histórico, e isso não é pouco, não é mesmo.

Febre do rato (2012): o engajamento

Febre do rato (2012) é, de fato, um filme impactante, e as resenhas e críticas de primeira hora o confirmam, assim como os prêmios já recebidos. A expressão “febre do rato” se refere a um estado em que alguém se encontra fora de controle, e é exatamente esse estado que Zizo, o Poeta, busca de forma incessante, não só para si, mas também para seu entorno mais próximo e mesmo mais longínquo, chegando ao desejo, decerto utópico, de transformação radical da sociedade. Não à toa, na parede da oficina onde Zizo imprime o jornal *Febre do rato*, vemos a figura e o nome de Bakunin, o maior teórico do anarquismo. O triste e trágico final reservado ao protagonista parece indicar ou confirmar a ideia da impossibilidade de que, nestes ou noutros tempos, a revolução anarquista possa ocorrer: em termos freudianos, quando a polícia, com brutal violência, interrompe a poética e orgiástica celebração pública do corpo e do amor livre, com Zizo e sua amada Eneida sobre um carro e à vista de um público cúmplice, o que se vê é uma vitória do princípio de realidade sobre o

princípio de prazer: a polícia prende o Poeta e o joga no rio: nos minutos restantes do filme, não teremos mais notícias dele, nem do corpo: fica sinalizado que eros perdeu a batalha para tãatos, que o *ethos* criativo foi derrotado pela ordem institucional (embora a exótica trupe de Zizo aparente querer dar continuidade a suas ideias e práticas). O espectador sai do filme entre frustrado e aliviado: terá sido o anarquismo afogado, desaparecido, extinto?

Em preto e branco, ao longo de todo o filme o poeta Zizo declama com paixão poemas libertários, revolucionários, contraculturais, utópicos, dissonantes, radicais, vigorosos¹². Mesmo que as pessoas não entendam bem o teor de seus poemas (como Pazinho, seu amigo coveiro, diz sem pudor, com toda a naturalidade a certa altura), a concepção que Zizo tem de poesia é visceral, literalmente, como aquilo que vem do corpo, das entranhas, e que atua sobre o outro, transformando-o por dentro: escatológico, numa das cenas em que tenta conquistar Eneida, diz: “Posso ver tu mijando?” (não só vê, mas toca e recolhe, amoroso, com as mãos o mijo da amada). Embora possa entrar em conflito com a ideia de anarquismo, a poesia de Zizo é, a seu modo, engajada, porque quer contribuir para a conscientização popular para causas éticas, políticas, culturais.

Com esta noção específica de engajamento, até mesmo Adorno parece transigir:

Teoricamente ter-se-ia que distinguir engajamento de tendenciosismo. A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectadora (1991, p. 54).

O desejo de Zizo é exatamente este: não ser neutro, atuar, fazer, fazer acontecer. Por isso, faz de sua *performance* poética um “veículo contra os interesses das classes dominantes”, como diz logo no início da película, rodando com seu carro velho pelas ruas de uma Recife com longa tradição da resistência. É o que também (feito Adorno) entende Marc Jimenez comentando o conceito:

12 Em “Miró, o poeta que não aparece em *Febre do rato*”, Urariano Mota resgata a figura forte de Miró da Muribeca, como uma espécie de “muso” para a criação do personagem Zizo (MOTA, 2012). Em outro texto, lemos que “Zizo, o protagonista do filme, foi inspirado em Zizo, poeta e desenhista recifense, que, desde o início dos anos 1970, cria zines com poesias, textos e desenhos próprios e também de outros autores locais. Ele foi ‘muso inspirador’ para a concepção do papel interpretado pelo ator Irandhir Santos, mas o roteiro não é, de forma alguma, uma cinebiografia sua” (NASCIMENTO, 2012, p. 10). Curiosamente, o próprio Zizo “original” afirma, em entrevista citada no artigo, que o Zizo do filme mais se assemelharia ao poeta Miró da Muribeca. Os poemas de Zizo são, no entanto, na verdade, do roteirista Hilton Lacerda.

O engajamento, tal como se exprime no conteúdo, não vale por si próprio, mas pelo que exprime, pela perspectiva de uma situação suscetível de ser realmente modificada. É somente neste sentido que o engajamento pode se tornar “força produtiva estética” (1977, p. 159).

O que move o Poeta é sempre uma militância coletiva, comunitária, expansiva, por mais, é claro, que esse movimento atenda a desejos claramente pessoais: “as pessoas perderam a capacidade de espernear, não têm espírito coletivo”, diz às tantas. Mesmo na erótica cena, ao final, em que parece conquistar o “sim” de Eneida, ele quer compartilhar com os outros a liberdade “espiritual” e “intelectual” que encena ter. As pessoas sentem a sinceridade de seus propósitos e aderem ao projeto de existência anárquica que Zizo representa.

O filme traz passagens e palavras bem marcantes. Muita maconha, muitas bebidas, sexo grupal são constantes. O traficante Boca Mole diz, proverbial: “punk que é punk come a mãe no tanque”. Nomeando-se um “romântico anacrônico” e dizendo que tem “alma exagerada”, Zizo faz o estilo poeta possuído, inspirado, genial. Quando Eneida diz que ele, “como poeta, é um bom publicitário”, fica perturbado. Homem do povo, entre tragos e fumaças, evoca dois ícones de Recife: “Josué de Castro é que tinha razão”, e cita frase do autor do clássico *Geografia da fome*; “Ô Chico, manda a tua ciência”, faz trocadilho com o nome do outrora líder da banda Nação Zumbi. Conversando com o amigo Pazinho, filósofa: “É a coletividade que vai dar uma lapada nas leis”. Entretanto, esse desejo é atropelado pela força da ordem, das instituições, da moral, do estabelecido, do Estado: a polícia elimina o líder da desordem, do caos, da imoralidade, da transgressão, dos marginais. É Zizo – e tudo o que representa: anarquia, poesia, liberdade – que recebe a grande lapada, o grande e fatal golpe.

No entanto, essa lapada que vem do filme atinge, como uma “força produtiva estética”, aqueles que com eles (o filme, Zizo, os poemas etc.) tomam contato:

O gosto amargo da derrota serve de tempero para a poesia que escorre por todos os planos, nas imagens e nas palavras, nos gestos e nos olhares, toda a leptospirose é transmitida por essa *mise en scène* esfacelada que compõem o registro. A tal febre do rato é essa contaminação social, disseminada pelos jornais populares, periféricos, pelo autofalante que, na voz do poeta, chama as pessoas para a rua, síntese da vida metropolitana (GOMES, 2012).

Um problema grave e visível reside, contudo, no alcance bastante restrito da ação poético-existencial de Zizo, com poemas estampados num jornal precário e caseiro distribuído ao léu em um carro velho e de mão em mão a pouquíssimas pes-

soas, e com poemas recitados num megafone também precário e de também curto alcance. Mas a eficácia do poema se multiplica quando ganha o aparato e a dimensão industrial do cinema: o jornal *Febre do rato* se transforma no filme *Febre do rato* – e, nessa passagem, se inscreve todo um antagonismo entre formas de expressão que, a despeito da cumplicidade que possam portar, causam impactos distintos. A vida miserável dos recifenses aos quais Zizo dirige seu jornal e seus poemas quando estampada na tela se dilata, se multiplica, incorporando um mundo bem mais amplo que a trupe composta por Pazinho, Vanessa, Eneida, Boca Mole e seus camaradas da periferia. A indústria cultural “permite” que a vontade de esclarecimento se amplifique (e cobra um preço por isso): a “febre do rato” se impregna em nós, real, mas fictícia; doentia, mas saudável; engajada, mas estetizante, oscilando entre uma melancolia contagiosa (como a suposta morte por afogamento do anárquico anti-herói) e uma alegria contagiante (vinda do fervor com que o Poeta se entrega aos versos e à vida).

Conclusão

Os filmes brevemente comentados constituem contribuições evidentemente distintas. Em comum, entre todos, é a presença da “poesia” como elemento fundamental da ação, da estrutura, da composição da película. Em *O padre e a moça*, de 1965, destaque-se o vínculo entre a questão moral e política, com a culpabilização do amor “pecaminoso” vivido pelos protagonistas. *Morte e vida severina*, seja na versão de 1977, seja na de 1981, mostra a miséria letal do povo nordestino, mas mostra também a feroz luta pela sobrevivência. De 1984, o curta *Assaltaram a gramática* emana uma genuína alegria represada em tantos anos de censura, repressão, autoritarismo, torturas, desaparecimentos, mortes. Já em 1994, no episódio “Você é linda”, de *Veja esta canção*, o foco se concentra no drama dos meninos de rua, envolvidos desde a infância com as mazelas do crime, porém esperançosos de dias melhores. O século XXI traz *Palavra encantada* (2009), documentário que praticamente celebra a existência multiforme da poesia e da música, e *Febre do rato* (2012), ficção que aposta na força transformadora da palavra poética, ao mesmo tempo que aponta para a fragilidade dessa força.

Em todos os filmes, pode-se ver a presença de conflitos e catástrofes, de maneira mais ou menos categórica. No filme de Joaquim Pedro, o poema de Drummond exhibe um Brasil arcaico, pobre, religioso, dominado por potências inequivocamente conservadoras. A versão de Avancini para o poema de Cabral também se passa num contexto de miséria, em que o antagonismo entre morte e vida se dá a todo momento, sem trégua para os desvalidos severinos. O documentário de Ana Maria Magalhães funciona bem como uma afirmação poética da liberdade, rara nos tempos politicamente sombrios que se viviam então. A história de Cacá Diegues opta por

retratar problemas e conflitos aparentemente pessoais (de Guimba, Ciça e “galera”) mas que são, na verdade, de uma comunidade bem maior. Helena Solberg faz um filme afirmativo, generoso, privilegiando a pluralidade de perspectivas em torno da ligação – ancestral e atual – entre música e poesia. Cláudio Assis parte de um anárquico e utópico Poeta para especular até onde a arte pode ir com sua vontade e potência de transformar, ou transvalorar (em jargão nietzschiano), mundos e pessoas.

No conjunto, os filmes podem dar a impressão de que a poesia, *como forma específica de manifestação artística*, está bem representada junto à produção cinematográfica. Seria uma impressão equivocada. A poesia tem, tradicionalmente, se exercitado na forma verbal e escrita, e tem se manifestado no suporte livro (a internet, hoje, tornou-se também um espaço que acolhe poetas e não poetas de toda espécie). A palavra ainda é (inclusive na internet) o carro-chefe da elaboração poética. A palavra, no cinema, também tem uma importância sem dúvida incontornável, mas o cinema lança mão de muitos outros recursos de que a “poesia feita de palavras para a página” nem de longe se aproxima.

De todo modo, esta brevíssima amostragem de filmes brasileiros – que têm na “poesia” um elemento de construção ou de ponto de partida – pode servir para esclarecer, na contramão de um suposto senso comum, que poesia não é enfeite, não é alienação, não é coisa de lunático. Poesia e cinema são formas de arte e, como tais, pertencem efetivamente à história social, à história dos homens, e são instrumentos que ajudam a entender o funcionamento dessa história, porque elas mesmas são iniludivelmente históricas. Na *Teoria estética*, Adorno diz que “as obras de arte são epifanias neutralizadas e, desse modo, qualitativamente modificadas” (2008, p. 128); ou seja, o quinhão metafísico que pode colaborar para a existência de uma manifestação artística dá lugar ao livre-arbítrio da elaboração racional e formal. Na arte, não há mistificação e inspiração: há forma e história. Como comenta Chiarello,

Adorno concede à arte um papel proeminente em relação à razão (dos discursos não estéticos) não porque, como pretende Habermas, a arte apareça como um *au-delà* portador da solução das aporias da razão moderna, mas, ao contrário, porque somente ela, a arte, é capaz de fazer a razão se defrontar com problemas mal resolvidos (2006, p. 205).

Como se sabe, o lugar que Adorno reserva à arte é sem par. Dedicou mais reflexões, decerto, à música e à literatura. Suas relações e idiossincrasias com o cinema começam a ser desbastadas¹³ – e não é intuito nem competência deste capítulo avançar por tal caminho.

13 Por exemplo, em Silva (1999) e Loureiro (2010).

Esses filmes, tão diferentes entre si, têm na poesia um porto de onde partem: são poemas e canções de Drummond, Cabral e Caetano, ou são poetas reais e imaginados que sustentam ou sugerem as obras fílmicas (documentais e ficcionais). Cobrem meio século de história do Brasil – dos anos 1960 a este início de século XXI. No excelente artigo “Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil”, Márcio Seligmann-Silva conclui, após analisar vários filmes em que se dá “voz aos perseguidos e silenciados pela ditadura”, que, “se o sonho acabou, ele ainda perdura em muitos desses filmes. Nesse sentido, eles representam não apenas inscrições da violência, como também de sonhos e desejos de um país mais justo” (2012, p. 84).

Por eles, enfim, podemos ampliar nosso entendimento de muitas questões, conflitos e antagonismos que atravessam nosso país e, assim, seguramente, nos atravessam: a moral, a miséria, a liberdade, a violência, o ensimesmar-se e a utopia.

Referências

ADORNO, Theodor. A educação contra a barbárie. In: _____. **Educação e emancipação**. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 155-168.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. 2. ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. Engagement. In: _____. **Notas de literatura**. 2. ed. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-72.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ADORNO, Theodor. **Mínima Moralía: reflexões a partir da vida danificada**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2001.

ADORNO, Theodor. O artista como representante. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 151-164.

ADORNO, Theodor. Razão e revelação. In: _____. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 26-36.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Imagens perseguidas: o padre e a moça. Correio da manhã**, 5 jun. 1966. Disponível em: <http://www.filmesdaoserra.com.br/bio66_a.asp>. Acesso em: 18 out. 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O padre, a moça. [*Lição de coisas*, 1962]. **Carlos Drummond de Andrade** – poesia completa. 2. reimp. da 1. ed. [2002]. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. p. 462-470.

ARAÚJO, Luciana. O padre e a moça. **Contracampo**: Revista de Cinema, n. 42, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/42/padreluciana.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHIARELLO, Maurício. **Natureza-morta**: finitude e negatividade em T. W. Adorno. São Paulo: Edusp, 2006.

COELHO, Cláudia. João Cabral de Melo Neto: o erudito severo *versus* o popular Severino. **Revista Crioula**, n. 2, p. 1-15, 2007. Disponível em: <www.revistas.usp.br/crioula/article/download/53574/57543>. Acesso em: 25 nov. 2013.

FEBRE do rato. Direção: Cláudio de Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. São Paulo: Bela Vista, 2012. 1 filme (110 min.).

GOMES, Pedro Henrique. Febre do rato. **Tudo é crítica**, 7 out. 2012. Disponível em: <<http://tudoecritica.com.br/?p=1292>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

LOUREIRO, Robson. Adorno e o cinema: a conversa continua. In: LOUREIRO, Robson; ZUIN, Antonio (Orgs.). **A teoria crítica vai ao cinema**. Vitória: Edufes, 2010. p. 53-83.

MAGALHÃES, Ana Maria. **Assaltaram a gramática**. Produção: Nova Era. 1984. Duração: 13 min.

MARQUES, Ivan. O padre, a moça e um “brasileiro mistério” – Drummond nas lentes do Cinema Novo. **Via Atlântica**, n. 15, p. 87-99, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50425>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina [1954-1955]. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 169-202.

MORTE e vida severina. Direção: Walter Avancini. Produção: Luiz Carlos Labor-da. Rio de Janeiro: TV Globo, 1981. Duração: 61 min.

MORTE e vida severina. Direção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1977. 1 filme (88 min.), color., 35mm.

MOTA, Urariano. Miró, o poeta que não aparece em *Febre do rato*. **Blog da Boitempo**, 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2012/06/26/miro-o-poeta-que-nao-aparece-em-febre-do-rato/>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

NASCIMENTO, Débora. A poesia febril do anarquista zen. **Pernambuco**: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, n. 71, p. 10-11, jan. 2012. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_71_web.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2013.

O PADRE e a moça. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1965. 1 filme (90 min.), p&B, 35 mm.

PALAVRA encantada. Direção: Helena Solberg. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 1 filme (84 min), color., Letterbox 4x3, DVD.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981). In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 134-156.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIG-

MANN-SILVA, Márcio (Org.). **Escritas da violência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. II (Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina), p. 64-85.

SILVA, Mateus Araújo. Adorno e o cinema: um início de conversa. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627_adorno_e_o_cinema.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

VOCÊ é linda. Direção: Cacá Diegues. In: VEJA esta canção. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1994. 1 episódio (27 min).

POESIA DE TESTEMUNHO (COM DOSES DE HUMOR)

Texto publicado em 2013 no volume 25 da revista *Sígnifica*, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás.

Testemunho, poesia, humor: noções gerais

Os estudos acerca do testemunho na literatura têm crescido consideravelmente. Penso que a peculiaridade desta pesquisa se constitui na delicada articulação entre testemunho, poesia e humor. Além de delicada, rara, haja vista a predominância de reflexões sobre textos narrativos e com dicção grave (dada a dimensão do evento doloroso, geralmente coletivo). Há, por conseguinte, nestes estudos, uma espécie de “sequestro” do texto poético e, sobretudo, do texto bem-humorado.

A noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como a narrativa de Primo Levi e a poesia de Paul Celan (GINZBURG, 2011). Na América Latina, destaca-se a história da guatemalteca Rigoberta Menchú. No Brasil, a ditadura militar que principia com o golpe de 1964 inspirou, a contrapelo, toda uma produção que, baralhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo, como alguns livros de Fernando Gabeira e Alex Polari.

Muito sinteticamente, podemos indicar alguns traços e textos – intercambiantes e includentes – que caracterizam esse híbrido e complexo “gênero”. De imediato, (1) o **registro em primeira pessoa**, como em *Sobrevivente André Du Rap, do Massacre do Carandiru*, em que o nome do autor-sobrevivente da chacina vem já estampado no título. Também (2) um compromisso com a **sinceridade do relato**, que se verifica, por exemplo, em *Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência*, depoimento da índia dado à antropóloga Elizabeth Burgos. Incontornável, no testemunho, é um (3) **desejo de justiça**, tal como observamos no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, em particular na heroica e desesperada cena final. Intrínseco, ainda, ao discurso do testemunho é (4) a **vontade de resistência**, de não se conformar com o *establishment*, como nos poemas de Leila Miccolis, ou em *Capão Pecado*, de Ferréz. Um traço fundamental do testemunho reside no (5) **abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético**, conforme a poética, por exemplo, de Alex Polari, professada em *Camarim de prisioneiro*. Diferentemente da literatura tradicional, em que a subjetividade prevalece, importa no testemunho (6) a **apresentação de um evento coletivo**, como nos relatos de Primo Levi, feito *Os afogados e os sobreviventes*, em que a primeira pessoa se faz porta-voz da dor de muitos. A dor física e moral se fantasmagoriza, e a cicatriz fixa (7) a **presença do trauma**, como nos poemas cinzentos de Paul Celan. De forma compreensível, o trauma pode se transformar em (8) **rancor e ressentimento**, o que se constata, entre pitadas de humor e ironia, em *Maus*, de Art Spiegelman. Necessariamente, o (9) **vínculo estreito com a história** se faz fundamental, como em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, ou ainda *Grupo escolar*, de Cacaso. É constante um (10) **sentimento de**

vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas, como atestam as memórias de Primo Levi ou de Jocenir ou de Graciliano Ramos. Tal sentimento de vergonha tantas vezes se transforma num (11) **sentimento de culpa por ter sobrevivido**, enquanto a imensa maioria submergiu, como afirma Robert Antelme em *A espécie humana*. Muitos sobreviventes preferiram se calar, por sentirem que linguagem alguma seria capaz de representar o intenso sofrimento por que passaram. Essa (12) **impossibilidade de representação do vivido** é tema contínuo dos testemunhos. Para considerações muito mais abrangentes que estas esboçadas, veja-se o indispensável *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (SELIGMANN-SILVA, 2003).

Nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre “testemunho e literatura no Brasil”, é nítida, no entanto, a escassez de pesquisas que relacionam “testemunho e poesia”. Para evidenciar a pouca visibilidade da poesia em estudos sobre testemunho, violência, autoritarismo e temas afins, tomemos uma pequeníssima amostragem:

(1) A revista *Literatura e autoritarismo* n. 16, com o dossiê “Rememoração e Reminiscência”, referente a 2010/2, traz 10 artigos. Apenas 1 deles, intitulado “Poesia marginal: lírica e sociedade em tempos de autoritarismo”, de Vitor Ceil Santos, trata da produção poética, analisando a antologia *26 poetas hoje*, de 1976.

(2) Já o dossiê “Escritas da violência II” (julho 2010) apresenta 18 artigos. Apenas 1 deles, bem curto, intitulado “Leitura do poema ‘Janela do caos’ [de Murilo Mendes] como manifestação escrita da violência”, de Juan Rodriguez, tem um poema como texto central.

(3) O n. 15 dessa revista trouxe o dossiê “Literatura brasileira: história e ideologia” (janeiro-junho 2010) com 9 artigos – nenhum sobre poesia.

(4) No dossiê “Cultura brasileira moderna e contemporânea” (dezembro 2009), há 12 artigos – mais uma vez, nenhum sobre poesia.

(5) No livro *História, memória, literatura – o testemunho na era das catástrofes*, organizado em 2003 por Márcio Seligmann-Silva, há 14 artigos, e apenas 1 (de Nancy Rosenchan) trata de poesia, a partir de dois poemas de Natan Alterman, poeta hebreu, elaborados tendo como base a história de Joãozinho e Maria de Grimm e a história bíblica de Abraão.

(6) Noutro importante volume, *Catástrofe e representação*, de 2000, com organização de Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski, pode-se ler 10 artigos; nenhum sobre poesia.

(7) Esse quadro se confirma no livro *Escritas da violência* (v. 1: O testemunho), de 2012, em que apenas 1 dos 16 artigos (“A poesia em tempos de guerra: uma tentativa de ler a poesia brasileira contemporânea no contexto da violência”, de Vera Lins) trata de poesia.

Nessas 7 publicações, portanto, temos um quadro que, com variações, se repetirá em outras hipotéticas amostragens: são 89 trabalhos ao todo, e 4 apenas tendo a poesia como foco e medula para o ensaio (ou seja, menos de 5%). É preciso perguntarmo-nos, pois, por que a poesia anda escassa nos estudos de testemunho – em particular, no Brasil.

Nas três edições do simpósio “Literatura e testemunho”, que coordenei com outros colegas, nos encontros da Abralic em 2011, 2013 e 2015, o quadro é bem similar: os trabalhos que tiveram como tema obras poéticas foram, sempre, amplamente minoritários. Em 2015, por exemplo, dos 21 trabalhos inscritos, 4 envolveram poesia, sendo 1 poeta polonês (Władysław Szlengel, comunicação do coordenador Marcelo Paiva, da UFPR), 1 trabalho teórico sobre poesia e testemunho (de Marcelo Ferraz, da UFG), 1 compositor brasileiro (Sérgio Sampaio, comunicação de Jorge Verly, doutorando sob minha orientação na Ufes) e 1 trabalho meu, intitulado “O que testemunha a poesia brasileira contemporânea? Considerações a partir de obras indicadas ao Prêmio Portugal Telecom (2003-2014)”. Em 2013, de 18 trabalhos, 3 falavam de poesia, sendo um meu e um de orientando meu. Na edição de 2011, foram 24 trabalhos tratando de poesia, sendo 2 de poesia polonesa e os outros 3 de minha autoria e de dois orientandos meus. No total das três edições, foram 63 trabalhos e 12 sobre poesia, com o “elevado” índice de 19% de trabalhos envolvendo poesia, explicável pelo fato de os coordenadores pesquisarmos testemunho e poesia (brasileira e polonesa).

Os motivos dessa flagrante ausência de estudos articulando poesia (brasileira) e testemunho se explicam basicamente (mas não somente) por dois fatores: 1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial; 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre (a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos.

Outros fatores poderiam explicar esse sequestro do estudo da poesia sob a perspectiva testemunhal, como o próprio conceito de testemunho: se tomado de forma muito ortodoxa, os exemplos de “poesia de testemunho” escasseiam; ademais, em geral, sob qualquer perspectiva, os estudos sobre narrativas são hegemônicos.

Parece hegemônica, ainda, a perspectiva de que o tal “eu lírico” (a própria expressão induz à categoria da subjetividade plena) não enxergaria muito longe além da particular vivência, sendo incapaz – por excelência, desde o seu estatuto de gênero – de falar do outro, a não ser de forma interessadamente solipsista. Quando muito, o outro constituiria uma espécie de máscara do sujeito. A história e o mundo seriam

como que filtrados pela experiência daquele que, em verso (ou nalgum suporte alternativo), se exprimiria, resultando, ao fim e ao cabo, num registro em que a marca da individualidade se mostraria incontornável. Ademais, a exuberância da linguagem poética, carregada de efeitos lúdicos e muitas vezes autotélica, contribuiria para o inequívoco distanciamento entre, diria Adorno, “lírica e sociedade”. Por fim, registre-se ainda o estigma negativo que certa “lírica engajada” carrega, ao querer se atribuir uma função social transformadora, relegando a segundo plano o próprio da arte literária que é seu labor estético.

Não é de tal modo, em absoluto, que esta pesquisa entende o lugar e o funcionamento da voz lírica. Em clássico artigo de 1957, Adorno pensava as relações funcionais entre lírica e sociedade, entre sujeito e coletivo, entre forma e história, num mundo desencantado, pós-guerra. Redimensionando radicalmente estas relações, o filósofo alemão diz que

o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade. [...] O autoesquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir (2003, p. 70 e 74).

Esse momento em que o sujeito, taticamente, se impõe – se opondo – sobre o momento histórico (coletivo, objetivo) constitui o que Adorno denominou de “fratura”: nem resistência-engajamento, nem paródia-sátira, o poema fratura e dilui o que dele se poderia esperar como cumplicidade social e crítica política. Impera o exercício da linguagem que de dentro se constrói, não se constrói para fora.

Com o fito de resgatar o poema como texto de testemunho possível e produtivo, propõe-se, seguindo Márcio Seligmann-Silva, (a) “manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (2003, p. 48); (b) estender a noção do “evento” a que o testemunho poético alude. No caso dos poemas brasileiros, a história mesma da nação – com tudo o que isso envolve de miséria, violência, corrupção, autoritarismo etc. – é que está em pauta; e, (c) de modo semelhante, entender que

testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como

num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente esta retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Algo que, por exemplo, fez Paulo Leminski, nos anos 1980, ao colocar na berlinda a poética e alienante lua **18**.

Quando se estuda o testemunho na literatura, ocorre certo sequestro da lírica, mas ainda mais o sequestro absoluto do humor. As razões são evidentes: dor e humor só rimam na linguagem, não na vida real, histórica, concreta, cotidiana. A tendência preponderante dos estudos de testemunho na literatura brasileira é a de perpetuação do sofrimento, provocado em grande parte pelo autoritarismo atroz dos dirigentes truculentos e mesmo fascistas de nosso Estado. O sofrimento leva, com frequência, ao ressentimento (às vezes travestido de atitude politicamente engajada). Pensamos reler a poesia, agora, explorando o conhecido traço humorístico que atravessa todo esse período – em especial da poesia dita marginal – mas de modo dialético: dor que gera humor que dela se apropria para produzir a reflexão via poema. Dorido, sim, para não esquecer, mas humorado também, para não se render de todo ao trauma.

Em suma, se pergunta: de que forma os estudos sobre testemunho e violência poderão incorporar os textos, a um só tempo, líricos, sobre a dor, e, mesmo assim, cômicos? A pesquisa tem rastreado, em autores importantes do cenário poético brasileiro pós-64, uma expressiva quantidade de poemas que, do sentido lato ao restrito, mostram que há, sim, uma produção literária em verso (ou “poética”, melhor), que tematiza/testemunha alguma dor coletiva (mesmo estando o poeta – por vezes – na condição de *testis*), mas que procura “abalar” essa dor com alguma “pitada” de humor. Os efeitos, é claro, são variados. Faz parte da pesquisa a análise a um tempo imane e contextual de cada poema, isto é, de sua construção interna e de seu lugar na história. É o que, brevemente, se tentará fazer adiante.

Alguns poemas de quatro poetas (lidos à luz do testemunho e do humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Miccolis e Jocenir

1. Alex Polari: o preso político [anos 1970]

Em 1978, Alex Polari de Alverga publica o livro de poemas *Inventário de cicatrizes*. O militante político se encontrava, então, encarcerado, por conta do seu envolvimento direto no sequestro do embaixador alemão Holleben, em junho de 1970. No ano seguinte, Polari é preso e preso permanece até 1980. O livro *Inventário*

18

(lua à vista)

Paulo Leminski

lua à vista

brilhavas assim

sobre auschwitz?

de cicatrizes traz reminiscências, impressões, notícias e reflexões acerca não só do cotidiano da cadeia, o que inclui falar das condições de vida e sobrevivência, como excursiona por problemas gerais de poética e de escrita. Apesar dos inúmeros padecimentos registrados ao longo da obra, há um traço que, de certo modo, surpreende o leitor: a presença constante do humor, em forma mista de deboche e ironia, sobretudo porque esse humor se produz pela voz daquele que sofria o martírio e praticamente durante o constrangimento da dor, contrariando afirmação de Vladímir Propp, em *Comicidade e riso*, ao dizer que “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado” (1992, p. 29). Comentemos, de Polari, um poema **19**.

Registra-se o “fatídico” (fatal, trágico) dia de sair de casa, para não “cair” como o “cara”, num outubro de 1969. No dia 25 desse mês, a Junta Militar – que governava o país desde que Costa e Silva tivera um derrame em agosto – “elegeu” para presidente o general Emilio Garrastazu Médici. Tem início o período mais repressivo e cruel da nossa história recente. Como informa Boris Fausto,

os grupos armados urbanos, que a princípio deram a impressão de desestabilizar o regime com suas ações espetaculares, declinaram e praticamente desapareceram. Esse desfecho resultou, em primeiro lugar, da eficácia da repressão, que abrangeu os ativistas da luta armada e seus simpatizantes, constituída esta última sobretudo por jovens profissionais (2002, p. 267).

Se no poema o militante tem 19 anos, na rememoração livresca (em 1978) o poeta já possui quase 30. A linguagem coloquial, oralizante, bem ao espírito dos poetas marginais desbundados, e livres, comparece em peso: “aí”, “barra”, “tou”, “sacumé”, “trecos”, “mijada”, “zoeira”, “tava”. A “alma cheia de predisposições heróicas” lembra o *Galileu* de Brecht, quando o protagonista diz: “Triste a terra que precisa de heróis” (1970, p. 117). Nessa lírica que se quer de cunho confessional e autobiográfico, é imperioso destacar o engajamento do poeta-cidadão, Alex Polari, que, preso, escreveu também *Camarim de prisioneiro*, em que confirma sua poética de guerrilha **20**.

2. Glauco Mattoso: podres poderes

De 1977 a 1981, enquanto Glauco Mattoso soltava, aos poucos, cem exemplares de cada uma das 53 folhas denominadas *Jornal Dobrabil* (2001), o Brasil assistia à “distensão lenta, gradual e segura” de Geisel (1974-1979), que fechou o Congresso em 1977, e, a seguir, à truculência de Figueiredo, que se celebrizava ao falar sobre a abertura política: “É pra abrir mesmo. Quem não quiser que abra, eu prendo e

DIA DA PARTIDA*Alex Polari*

Aí eu virei para mamãe
naquele fatídico outubro de 1969
e com dezenove anos na cara
uma mala e um 38 no sovaco,
disse: Velha,
a barra pesou, saiba que te gosto
mas que estás por fora
da situação. Não estou mais nessa
de passeata, grupo de estudo e panfletinho
tou assaltando banco, sacumé?
Esses trecos da pesada
que sai nos jornais todos os dias.
Caiu um cara e a polícia pode bater aí
qualquer hora, até qualquer dia,
dê um beijo no velho
diz pra ele que pode ficar tranquilo
eu me cuido
e cuide bem da Rosa.

Depois houve os desmaios
as lamentações de praxe
a fiz cheirar amoníaco
com o olho grudado no relógio
dei a última mijada
e saí pelo calçadão do Leme afora
com uma zoeira desgraçada na cabeça
e a alma cheia de predisposições heróicas.
Tava entardecendo.

Alex Polari

Estar preso é algo muito simples:
administram teu espaço
cronometram teu tempo
fazem dialogar a sirene com teu corpo
aplicam sanções
acenam benefícios
cometem favores contra você
acionam burocracias intermináveis
para te mover 10 metros além do permitido.
E o contrário de tua dignidade
eles chamam recuperação.

arrebento!”. O país passava por péssimos momentos – com os direitos de cidadania restringidos e a economia multiplicando a dívida externa e concentrando renda (em que pese a propaganda oficial do milagre econômico) – tentando sair das brabíssimas e obscurantistas garras da ditadura militar. Essa história, dada a sua violência explícita, nos assola a todos – a despeito da geração a que se pertença – feito um fantasma que, não convidado, retorna para nos atemorizar.

O *Jornal Dobrabil*, desde os seus primeiros números, criou várias seções, que se revezavam: em “Curreio”, Glauco transcreve trechos de cartas e troca ideias de e com seus leitores escolhidos a dedo: Millôr Fernandes e Augusto de Campos (seus sempre declarados mestres), Paulo Leminski e Bráulio Tavares, Luiz Guedes e Régis Bonvicino, Affonso Romano de Sant’Anna e Domingos Carvalho da Silva etc.; em “Jornal Dadarte”, sobressaem a produção propriamente dita poética e os picantes *insights* metalinguísticos; em “Galeria Alegria”, rebatizada de “A Gazela Esportiva”, o homoerótico, o escatológico e, em particular, o coprofágico desafiam as convenções de bom gosto do senso comum; finalmente, a seção “Alla Izquierda”, de espectro político-cultural, vai variar da rebeldia juvenil contra o *establishment* até a pura descrença nos movimentos da esquerda. Dessa seção, destaquemos o poema visual “ARG ANAGRAMMA” (2001, p. 18), do ano de 1977 **21**.

O título remete ao jornal oficial de Cuba, *Granma*, fundado em 1965. ARG: onomatopeia para nojo. SNI, Serviço Nacional de Informações, idealizado e dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva, em 1964, teve outros famigerados chefes: Médici, Figueiredo e Newton Cruz. SNIF: onomatopeia para choro. DOPS, Departamento de Ordem Política e Social, foi regulamentado em 1940, no governo getulista, servindo à ditadura militarizada pós-64 como local de intensa repressão e de tortura. OPS, onomatopeia para “cuidado, engano, erro”. CCC: Comando de Caça aos Comunistas. CCCP, em alfabeto cirílico, significa “Soyuz Soviétsskikh Sotsialistícheskikh Respublik” (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). FDP: filho da puta.

Numa entrevista de 2005, Glauco Mattoso responde à pergunta “A poética se altera com a mudança (ou a falta de mudança) na política?": “A poesia não muda de lado, simplesmente porque, como o humor, não pode tomar partido. Seu papel é pisar no calo e pôr o dedo na ferida, seja de direitistas, esquerdistas ou centristas”. Comentando, ainda, décadas depois, seu folheto lítero-satírico, dirá o poeta:

O *Dobrabil* valeu como um fanzine radical, que misturava grafitagem de banheiro com poesia visual e servia como válvula de resistência cultural durante os anos de regime militar, quando a imprensa alternativa ainda tinha seu papel independente e não havia sido absorvida pela mídia de massa (MATTOSO, 2005).

Dono dessas opiniões desde os contraculturais, desbundados, psicodélicos e rebeldes anos 70, Glauco dispara contra o “politicamente correto”, contra o engajamento partidário, contra o patrulhamento ideológico, escandalizando pela insistente e radical metáfora escatológica, herdeira, de algum modo, da antropofagia oswaldiana.

3. Leila Mícolis: minorias na ribalta

Engana-se quem crê serem os versos de Leila tão somente uma defesa incondicional e genérica da mulher como vítima do sistema patriarcal, machista, excludente etc. O que seus versos testemunham é algo mais grave: se o “referencial” é masculino – seja na dependência, seja na negação –, é “nele” mesmo que o abalo deve se dar. Ao longo de toda a história, a falocracia modelou o imaginário da mulher, controlando-o. Transformar esse destino é tarefa de todos, a despeito de gêneros, diz Mícolis, desde que saiam do tácito silêncio e, ao cômodo belo, lancem libelos. Leila Mícolis fala ²² de e para mendigos, índios, crianças, velhos, prostitutas, pretos – sabendo que o modelo do “macho adulto branco sempre no comando”, como canta Caetano em “O estrangeiro”, deve ser destronado.

O poema, publicado em 1987 no livro *Em perfeito mau estado*, sinaliza para a dupla relação entre poesia marginal e “minorias”: de um lado, uma poesia reivindicatória e contestadora, atualizando, no Brasil, uma *performance* de oposição – à doxa – assumida como vanguarda; de outro, minoria da minoria, um discurso poético descolado e divergente das bandeiras já tidas como ultrapassadas e, no fundo, reduplicadoras da moral conservadora e do *establishment*. Quadro de convivência, aliás, que invade os anos 80 e, *grosso modo*, os 90. Ressalve-se no entanto que, *nos 70*, essas contraditórias dicções – feministas, multiétnicas, homossexuais etc. – de minoridade se valiam do crivo de *marginais*, *alternativos* ou quaisquer qualificativos que as localizassem no paradigma da exclusão ou da diferença. A hipocrisia da cordialidade se explicita, sem peias na língua. O humor rascante é direto, referencial, crítico, impiedoso, como no poema – de 1984, em *Mercado de escravas* – sarcasticamente chamado “Democracia”: “A índia enrabada, / a negra explorada, / a branca fodida, / direitos iguais.”

4. Jocenir: o preso comum [anos 1990]

Jocenir, na verdade Josenir Prado, foi preso, pelo que afirma, de forma injusta, envolvido numa confusão em que seu irmão era o protagonista. Fica anos de cadeia em cadeia, sem conseguir provar a inocência nem alcançar a liberdade. Passa por situações bastante desumanas, resiste, e aos poucos ganha alguma autoridade entre os pares de prisão, dada a sua intimidade com as letras. Por isso, é levado a conhecer

21

ARG ANAGRAMMA

Glauco Mattoso

S N I F!

D O P S!

C C C P

BLACK, OUT!...*Leila Miccolis*

Não há preconceito de cor,
se costuma comentar.

No entanto, se preto for,
até gato dá azar...

Hipócrita pantomima difícil de desfazer:
negro em cima só nas fitas
de máquina de escrever

o *rapper* Mano Brown, dos Racionais MCs, que musica versos seus que ganham notoriedade, tornando-se canção e videoclipe de grande sucesso – “Diário de um detento”. Tal poema, longo, vem estampado ao fim de seu relato testemunhal *Diário de um detento – o livro* (2001), que, alavancado pela música, teve grande repercussão, tornando-se uma das narrativas mais conhecidas entre as tantas que vêm surgindo sob o rótulo “literatura carcerária”. Vejamos alguns trechos da letra **23**.

O poema fala do Massacre do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992. Note-se que se inicia no dia 1º e se encerra no dia 3 de outubro. Chama a atenção o conjunto de referências e analogias que o poema aciona: “HK. Metralhadora alemã ou de Israel”, Charles Bronson, Lúcifer, Frankstein, Fleury, Modess e Bombril, Hitler etc. Há muitas rimas surpreendentes: HK / caminhar, PM bom / Charles Bronson, alguém / Frankstein, champanhe / mãe. O preso se sente um animal no zoológico, ser exótico à vista alheia, de “gente de bem, apressada, católica, / Lendo jornal, satisfeita, hipócrita”. Mesmo o poder de Lúcifer se curva ao real “azedo” da prisão. Passa-se do mito (Lúcifer) à história, na figura do delegado Fleury, acusado como responsável maior pela chacina do Carandiru, chacina que lembra ao preso-poeta a situação demasiadamente desumana dos prisioneiros nos campos de concentração, conforme sinaliza, de modo cru, o riso zombeteiro de Hitler no inferno.

O tom cáustico, cru, que traz o grotesco à tona, lembra máxima de Freud (“O humor não é resignado, mas rebelde”; “Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig”), comentada por Daniel Kupermann e que aqui vem a propósito:

É nessa rebeldia (ou teimosia, uma vez que a palavra alemã *trotzig* aceita também como tradução possível teimoso) que consiste a dimensão ética do humor, cujo sentido estacado por Freud é “não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais” (KUPERMANN, 2003, p. 56).

A arte, mesmo quando vinda de trevas, pode se elaborar tendo – em sentido lato, sempre – o humor como técnica de construção.

Conclusão

Seja em períodos explicitamente terríveis (guerras, genocídios, ditaduras), seja em situações também terríveis, mas entranhadas, naturalizadas e diluídas no cotidiano (miséria, opressão e violência de múltiplas formas), a arte, a literatura e a poesia, em particular, podem ser instrumentos de reflexão. Não necessariamente de transformação do estado das coisas – o que não impede que esse desejo de transformação seja o motor de certas poéticas.

DIÁRIO DE UM DETENTO*Jocenír*

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992.

Oito horas da manhã.

Aqui estou, mais um dia.

Sob o olhar sanguinário do vigia.

Você não sabe como é caminhar

Com a cabeça na mira de uma HK.

Metralhadora alemã ou de Israel.

Estraçalha ladrão que nem papel.

Na muralha, em pé

Mais um cidadão-josé.

Servindo o Estado, um PM bom.

Passa fome metido a Charles Bronson.

Ele sabe o que eu desejo, sabe o que eu penso.

O dia tá chuvoso, o clima tá tenso.

Vários tentaram fugir, eu também quero.

Mas de um a cem a minha chance é zero.

[...] Ratatatá,

Mais um metrô vai passar.

Com gente de bem, apressada, católica,

Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.

Com raiva por dentro a caminho do Centro,

Olhando pra cá curiosos – é lógico –,

Não, não é não, não é o zoológico.

[...] Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do Inferno com moral um dia.

No Carandiru, não, ele é só mais um

Comendo rango azedo com pneumonia.

[...] Se um salafário sacanear alguém,

Leva ponto na cara igual Frankstein

[...] Ratatatá,

Caviar e champanha,

Fleury foi almoçar

Que se foda a minha mãe.

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo,

Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio.

O ser humano é descartável no Brasil

Como modess usado ou bombril.

[...] Cadáveres no poço, no pátio interno,

Adolf Hitler sorri no Inferno.

O Robocop do Governo é frio,

Não sente pena, só ódio, e ri como a hiena.

[...] Mas quem vai acreditar no meu depoimento?

Dia 3 de outubro,

Diário de um detento.

Essa reflexão – sobre a dor, sobre o trauma, sobre a catástrofe – pode se dar a ver também de muitas formas. Uma dessas formas é pelo viés do humor, o que inclui até mesmo o politicamente incorreto “humor negro”.

Falar ou fazer arte e poesia de modo bem-humorado sobre coisa séria pode ser considerado algo desrespeitoso. Não se trata tão somente de defender a liberdade ilimitada do interesse artístico e, por extensão, do interesse ensaístico, contra hipotéticas patrulhas ideológicas. Trata-se, isto sim, entre outros gestos, de tentar pensar uma resposta para um contundente questionamento de Adorno: “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (1988, p. 291).

Decerto, o poema com humor que se *faz a partir* da dor não está “desembaraçado” da memória do sofrimento. Antes, contribui para sua perpetuação. Mas, talvez, o bom poema de bom humor seja para nós uma forma, ainda que incômoda e *estranha*, não de “superar” a dor, mas de entendê-la melhor, rindo dela, com ela ou, mesmo contrafeitos, por causa dela.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1988.

BRECHT, Bertolt. **Galileu Galilei**. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Sociedade Brasileira de Física, 1970.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006. p. 49-57.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Escritas da violência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. I: O testemunho.

JOCENIR. **Diário de um detento**: o livro. São Paulo: Labortexto, 2001.

KUPPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MATTOSO, Glauco. Entrevista. **Ger@ção on line** [blog da Geração Editorial], 2005. Disponível em: <http://www.geracaobooks.com.br/releases/entrevista_glauco_mattoso.php>. Acesso em: 15 ago. 2007.

MATTOSO, Glauco. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MÍCCOLIS, Leila. **O bom filho a casa torra**. Rio de Janeiro: Blocos, 1992.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

POLARI, Alex. **Camarim de prisioneiro**. São Paulo: Global, 1980.

POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979. [1978] [Publicado pela Global para Comitê Brasileiro pela Anistia/RJ e teatro Ruth Escobar.]

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____ (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 45-58.

O QUE TESTEMUNHA A POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA?

Comunicação apresentada no XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abrazilic) realizado no período de 29/06 a 03/07/2015, na Universidade Federal do Pará (UFPA), sob o título "O que testemunha a poesia Brasileira contemporânea? Considerações a partir de obras indicadas ao Prêmio Portugal Telecom (2003-2014)".

De 2003 a 2014, foram indicados 33 livros de autores brasileiros na categoria Poesia ao Prêmio Portugal Telecom. A despeito de qualquer juízo acerca do “valor estético” das obras indicadas, ressaltem-se de imediato algumas informações: dos 33 livros, um foi publicado por editora de Belo Horizonte, outro por editora de Natal, e todos os demais 31 (94%) por editoras de Rio de Janeiro e São Paulo: três editoras (Companhia das Letras, 7Letras e Cosac) concentram 19 indicações, o que equivale a 58% do total; há 25 homens (76%) e 8 mulheres (24%) entre os autores selecionados.

Esse quadro estatístico fornece elementos suficientes para que se percebam algumas relações de poder que estão em jogo: pertencer a grandes centros urbanos (ou ser publicado por editoras das metrópoles) parece permitir uma condição de acesso mais rápido ao prêmio; e se confirma o lugar de “minoridade” reservado à autora mulher – lugar que vem, historicamente, se alterando, mas que, dada a desproporção, parece de algum modo se manter. (A propósito, apenas 1 dos 33 poetas é negro, ou seja, 3%.)

Que tal quadro esteja estreitamente ligado ao tipo de poesia (e de poeta) que é indicado não há dúvida. De todo modo, a maioria absoluta dos poetas contemplados já possuía uma carreira literária consolidada (o que é outro elemento importante), com muitos livros publicados antes mesmo da indicação do nome ao prêmio¹⁴. O propósito, aqui, não é avaliar o que significam os prêmios literários e esse prêmio especificamente em suas relações com o mercado editorial e, em sentido lato, com a indústria cultural. A ideia é tomar essa amostragem de 33 livros, e cerca de 2 mil poemas, como um recorte bastante expressivo da produção poética brasileira contemporânea.

Em síntese, lidos todos os livros, três aspectos bem gerais podem ser identificados: a presença maciça de metapoemas, uma intensa exposição da subjetividade e uma rarefação de temas sociais. Muito brevemente, exemplificaremos cada um dos aspectos, dando ênfase, no entanto, exatamente àquele mais raro, pois a pesquisa se dedica a mapear um *corpus* que temos chamado de “poesia de testemunho”.

14 Eis a lista completa: 2003 – *A regra secreta*, de Sebastião Uchoa Leite; *Desassombro*, de Eucanaã Ferraz; *Horizonte de esgrimas*, de Mário Chamie; *Meditação sob os lajedos*, de Alberto da Cunha Melo; 2004 – *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunshch; *Macau*, de Paulo Henriques Britto; *Não poemas*, de Augusto de Campos; 2005 – *Poemas rupestres*, de Manoel de Barros; 2006 – *A vida agarrada*, de Claudia Ahimsa; *Margem de manobra*, de Cláudia Roquette-Pinto; *Parte alguma*, de Nelson Ascher; *Quase uma arte*, de Paula Glenadel; 2007 – *Cantigas do falso Alfonso el Sábio*, de Afonso Ávila; *O roubo do silêncio*, de Marcos Siscar; 2008 – *20 poemas para o seu walkman*, de Marília Garcia; *Laranja seleta*, de Nicolas Behr; *Tarde*, de Paulo Henriques Britto; 2009 – *Cinemateca*, de Eucanaã Ferraz; *Ó*, de Nuno Ramos; 2010 – *Lar*, de Armando Freitas Filho; *Monodrama*, de Carlito Azevedo; 2011 – *Em trânsito*, de Alberto Martins; *Modelos vivos*, de Ricardo Aleixo; *O homem inacabado*, de Donizete Galvão; 2012 – *Vesúvio*, de Zulmira Ribeiro Tavares; *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques; *Junco*, de Nuno Ramos; 2013 – *Formas do nada*, de Paulo Henriques Britto; *Porventura*, de Antonio Cícero; *Sentimental*, de Eucanaã Ferraz; *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas; 2014 – *Brasa enganosa*, de Guilherme Gontijo Flores; *Ximerix*, de Zuca Sardan.

Não há poeta que deixe de, mais ou menos explicitamente, referir-se ao próprio objeto em elaboração. Nesse gesto, pode-se dizer que o interesse maior é constituir uma espécie de poética, que ilumine não só o poema em foco, mas quase sempre o conjunto da obra do autor (ou mesmo de um tempo). O poema “A queda”, de Ana Martins Marques ²⁴, em *Da arte das armadilhas* (2011, p. 43), fala do caráter abstrato das “palavras” e sua impotência diante do mundo real.

A comparação da palavra com a sombrinha do equilibrista destaca o aspecto acessório de ambas: podem ser belas, mas não suportam o real, aqui figurado na imagem da queda, que se insinua nos 21 versos curtos e verticalizados (reforçando a distância entre o equilibrista e o chão), cujo esquema rítmico poderia estar encestando o caminho do equilibrista na corda bamba: 2/1/3/3/1/3/3/4/2/2/3/1/3/5/5/5/4/7/5/5/2. O vaivém do equilíbrio se faz na forma da assimetria, com o movimento pendular da sombrinha. A “queda” do título se repete no último verso, com a gradual diminuição das quatro últimas sílabas: 7/5/5/2. O poema lembra uma tirada cômica de Brás Cubas: “Antes cair das nuvens, que de um terceiro andar” (ASSIS, 1994, p. 617). O efeito se assemelha: “cair das nuvens” é uma expressão artificiosa e abstrata como as “palavras” do poema de Ana Martins Marques, portanto não faz mal a ninguém; mas, se a pessoa de fato cair de um terceiro andar (feito o equilibrista), aí a queda será efetivamente trágica. O humor se acentua, pois a tirada opõe a elevadíssima altura das nuvens à altura menor de um terceiro andar: cair do mais alto não causará dor, desde que, como na frase, seja apenas por “força da expressão”, por força da palavra (sombriinha que seja).

Além da metapoesia, outra força da poesia contemporânea é o privilégio que se dá ao sujeito e seu entorno mais íntimo. Naturalmente, há uma infinidade de formas que permitem e produzem esse movimento do falar de si. Atente-se que, na verdade, esse lugar de honra do sujeito em princípio nada mais é do que uma confirmação da clássica noção de poesia lírica que sempre entendeu que ao gênero cabia representar os sentimentos do indivíduo – daí a propagação e fácil aceitação da noção de “eu lírico”. Na paródica “Primeira lição”, de Ana Cristina Cesar, em *A teus pés*, se lê: “[...] O gênero lírico compreende o lirismo. / Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal. / É a linguagem do coração, do amor” (1998, p. 58). Poetas refinados como Paulo Henriques Britto sabem da fragilidade de tal noção de indivíduo, e jogam com isso, como nesse poema de *Formas do nada* (2012, p. 29) ²⁵.

Com refinado humor, nesse poema, que é o primeiro de uma série de oito, o poeta constata a impossibilidade de se saber, com clareza, como se constitui a subjetividade, daí a profusão de expressões como “pouco nítidas”, “falsas”, “indecifrável”, “inexistente”, “pouco mais que nada”, a lembrança hesitante de uma porta entreaberta ou fechada. O adulto não reconhece a criança, o começo, a origem, o que quer

A QUEDA*Ana Martins Marques*

As palavras
faltam
quando mais
se precisa
delas
são apenas
a sombrinha
do equilibrista
ajudam
talvez
mas não salvam
faltam
quando mais
se precisa delas
se você cair
de uma grande altura
por mais bonita
que seja a sua sombrinha
não conte com ela
para amortecer
a queda

Paulo Henriques Britto

Lembranças pouco nítidas, provavelmente falsas. Imagens que se ordenam segundo uma lógica indecifrável, talvez inexistente. Mãos que acenam,

uma porta entreaberta – não, fechada –
uma criança que não reconheço:
ou seja, muito pouco mais que nada.
É tudo que me resta do começo

disso que agora pensa, fala e sente
que pode ser denominado “eu”.
Claro que houve um instante crucial

em que esses cacos mal e porcamente
colaram-se. E pronto: deu no que deu.
Já é alguma coisa. Menos mal.

que tenha formado esse “eu”, que “agora pensa, fala e sente”. Mas essa dispersão, esses cacos se amalgamaram e, enfim, fizeram esse compósito que é o sujeito. Com autoironia, o poeta conclui que, apesar de desconhecer o processo, “já é alguma coisa” saber-se o produto. O soneto, ao contrário dos cacos dispersos da memória, organiza o trajeto, dando-lhe início, meio e fim, com seus decassílabos e suas rimas consoantes. A impossibilidade de precisar a origem ganha seu contraponto na forma rigorosa, na lógica decifrável de um poema. E, diferentemente de grande parte da poesia solipsista que se produz em tempos atuais, o poema de Britto esvazia o sujeito, inflado, que se quer arrogantemente senhor de si e de suas razões.

Comentemos outros poemas que, contemplados no prêmio em pauta entre 2003 e 2014, agora tragam à tona questões de ordem social e política.

Em *Meditação sob os lajedos* (2002, p. 111) **26**, Alberto da Cunha Melo publica um poema que fala de uma modalidade de trabalho infantil cada vez mais crescente.

Todos os 115 poemas do livro seguem o mesmo formato que este: quatro estrofes (uma quadra, um terceto, dois dísticos), todos os versos octossilábicos, esquema rímico regular, com os dísticos sempre rimando. A arquitetura formal prévia não inibe, porém, o transbordamento de problemas que a urbanidade e a miséria produzem. No poema, a cena cotidiana se desenha: há um semáforo em que os carros têm de parar e em que meninos tentam ganhar seu sustento. No entanto, a tensão e o conflito se evidenciam, como se uma guerra em miniatura estivesse acontecendo: os meninos parecem “dopados” e cercam os carros, que “rosnam”, feito animais inquietos; os meninos formam um “bando”, uma multidão de ameaçadores maltrapilhos, uma massa amorfa, “sem rosto”. De um lado, temos os amedrontados adultos, burgueses, motorizados, nervosos com a ameaça que os cerca; de outro, temos crianças, miseráveis, pedestres, nervosas com a ameaça que rosna contra elas. No prefácio ao livro, o historiador Mário Hélio diz que o escritor cria “uma espécie de metafísica do cotidiano feito de agonias perpétuas” (p. 21). O embate cotidiano, essa “agonia perpétua”, entre os carros inquietos e os meninos de rua tem por testemunha o sol e o céu e “nós”, ou seja, a responsabilidade de tal catastrófica situação é tanto “metafísica” (de deus ou qualquer além a que se recorra) quanto terrena, e aqui nesse nós se incluem os motoristas, o poeta, os adultos, os leitores, todos aqueles que, de algum modo, não estejam do outro lado, de fora do carro, sobrevivendo, “sem saberem / o que fazer com tanta vida”.

Também de 2002 (p. 12), temos o poema “Memória das sensações 1”, de Sebastião Uchoa Leite **27**, primeiro de uma série de dez do livro *A regra secreta*, e que é um dos três em formato de prosa. A sensação que o sujeito parece, com dificuldade, trazer à luz é a de um trauma de tortura: logo de início, a forte imagem de “alfinetes penetrando por dentro do corpo” vai se juntar a outras imagens e expressões que vão compondo um campo difuso de sensações doloridas, amargas, opressivas: “estre-

CRIANÇAS NO SEMÁFORO*Alberto da Cunha Melo*

Meninos dopados, meninos
limpadores de pára-brisas,
cercando carros, sem saberem
o que fazer com tanta vida,

carros que rosnam nos sinais
contra os da frente, mais e mais,

contra esses bandos de garotos,
camisas enormes, nos joelhos,
como uns espantalhos sem rosto;

tudo isso diante dos sóis
e dos céus, diante de nós.

lembra-se primeiro de alfinetes penetrando por dentro do corpo e de estar sonhando com o diabo um segredo psicanalítico de polichinelo e depois de um estremecimento no corpo o que era a morte passando por perto ou ainda dormir com o ventre para cima ou de borco como se tivesse sido assassinado e de qualquer modo era inquieto ele próprio pensava era um segredo além da porta ou um segredo da porta fechada ponto além disso naquele tempo várias outras sensações entre elas a de que estaria sendo observado e por isso recolhia-se dentro de um canto ou de um beco entre a parede da casa e o muro do vizinho de modo que ninguém podia espiá-lo ponto uma sensação muito desagradável foi o medo que lhe provocou o homicídio de duas idosas dito o crime das velhas e ao passar pela frente da casa corria desabalado e nem suspeitava de que iria ler algo parecido no futuro de um russo endemoniado a vida imitando a arte este lugar comum de merda ou seria uma antecipação de sua leitura futura e ele prefere esta hipótese mais borgiana ponto até o nome de um sabonete preto sândalo que lhe recordava sempre o nome do criminoso lhe causava arrepios de terror mas isso tudo era oculto aos outros jamais confessado pois esta é uma sensação que envergonha e assim ia aprendendo que na vida seria obrigado sempre a engolir as suas vergonhas como uma lição mas só no sentido estrito de que a nossa vida de dentro é quase tudo o que temos de ocultar aos outros pois o

mecimento no corpo o que era a morte”, “assassinado”, “outras sensações entre elas a de que estaria sendo observado”, “recolhia-se dentro de um canto ou de um beco entre a parede da casa e o muro do vizinho”, “uma sensação muito desagradável foi o medo que lhe provocou o homicídio de duas idosas”, “arrepios de terror sensação que envergonha”. A sintaxe se emaranha, de modo similar à própria memória esfumada das sensações, sem pontuação alguma, mas a tentativa de lucidez faz com que ainda reste um esforço para organizar a dor, e a palavra “ponto” aparece três vezes, como que a forçar ou indicar uma possibilidade de pausa ou respiro em ambiente tão tenso, que encontra correspondência no denso bloco em prosa, sem o arejamento e os espaços em branco que os versos propiciam. Como o trauma é uma memória que não cessa, o poema simula que não termina, pois há uma evidente ausência de termo sintático que complete o sentido do que ficou suspenso: “tudo o que temos de ocultar aos outros pois o”. Além da alusão ao “russo endemoniado” (Raskólnikov, que mata uma idosa usurária em *Crime e castigo*, ou Dostoiévski, autor de *Os demônios*?), há uma referência a Borges, e, de fato, o poema cria um clima em que memória e presente, fantasia e lucidez, vida e ficção se misturam, como costuma acontecer na prosa do contista argentino. Fica, em síntese, a sensação torturante de um trauma – seja oriundo de uma história pessoal, seja fruto de uma atividade onírica, ou ainda a solidária encenação de lembrança de violência sofrida por outrem. No final de “Memória das sensações 2”, no trecho “[...] não há como escapar ouvindo de novo aquela voz que grita halt! halt! tentando correr de um lado para outro [...]”, o termo alemão “halt”, “pare” em português, mesclado ao contexto mórbido e opressor, impele-nos a pensar nos genocídios dos campos de concentração. O poema “Memória das sensações 1” parece fundir, em seus fragmentos incessantes, o vivido e o inventado. Mas tudo se reúne num só corpo, e a ideia de dor e tortura (alfinetes, estremecimento, morte, assassinado, medo, homicídio, criminoso, terror, vergonhas), que continua pela série, prevalece e dá às memórias um tom incontornavelmente melancólico.

Um dos maiores problemas sociais é a fome. Embora estudos indiquem existirem condições para a erradicação total da fome, seja no Brasil ou no mundo, o fato é que inexistem condições políticas para tanto. O poema “Os dois urubus”, de Nelson Ascher ²⁸, em *Parte alguma* (2005, p. 23-24), vai tratar do tema com humor corrosivo.

O poema de Ascher traz uma narrativa, assemelhada a uma triste e cômica fábula (sem nenhuma moral edificante), de dois urubus, animais carniceiros, que conversam à cata e caça de “um rango / mais suculento que calango”. Supondo mortas umas pessoas “na caatinga”, planejam ir lá locupletarem-se dos despojos, antes dos vermes. Nesse momento, o “narrador” retorna e alerta que é possível os próprios urubus serem devorados pelos retirantes sobreviventes. As seis quadras do poema, com a estrutura rímica em AABB e todos os versos octossílabos, apesar do tema

OS DOIS URUBUS*Nelson Ascher*

Um urubu que, jururu,
avoa com outro urubu
diz-lhe: “Compadre, quede um rango
mais suculento que calango?”.

O outro urubu diz ao primeiro:
“Há poucas horas, companheiro,
eu vi um pessoal que, na caatinga
perto daqui, morreu à míngua

após comer tudo o que segue:
uma asa branca e o próprio jegue
além de uma cadela feia
que eles chamavam de Baleia.

Do que terão morrido (como
diria em seu famoso tomo
que também trata de uns sem-teto
o João Cabral de Melo Neto),

quer de emboscada, fome, doença,
não faço ideia, não – paciência!
O charque ali será polpudo
se os vermes já não roeram tudo”.

Mas, por incrível que pareça,
se os urubus chegam depressa,
vivos que estão, os retirantes
comem os dois urubus antes.

trágico da fome, produzem um incontido efeito humorístico. A situação geral é, naturalmente porque fictícia, hilária: urubus com fome pretendem comer humanos que, com fome, poderão comer os urubus, que não são considerados, em nossa cultura, como alimentos (prazerosos, possíveis, imaginados – como se queira). Outro impulso para o riso é a inserção de referências literárias no poema: segundo um dos urubus, o pessoal da caatinga, antes de morrer, comeu “uma asa branca e o próprio jegue / além de uma cadela feia / que eles chamavam de Baleia”, o que de imediato remete o leitor antenado ao romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Aqui, de fato, a família – sempre por causa da fome – devora o papagaio, mas, no entanto, não come a cachorra Baleia (que é morta, porque estava doente, por Fabiano) e nem há alusão a jegue algum. Na fala do urubu, que se mostra ávido leitor, confirmada no comentário entre parênteses (supostamente do narrador), os tais retirantes poderiam ter morrido “quer de emboscada, fome, doença”, praticamente citando trecho inicial de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, quando o protagonista e retirante Severino diz que, lá, a morte se impõe como figura ubíqua: “morremos de morte igual, / mesma morte severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia” (MELO NETO, 1994, p. 172). Seja no nordeste severino dos anos de 1950, de Cabral, ou no nordeste seco de 1938, de Graciliano, seja em tempos contemporâneos, em que ainda se morre “de fome um pouco por dia”, percebe-se a permanência dessa catástrofe que atinge a milhões de pessoas no mundo, sobretudo em populações que sobrevivem na extrema miséria, na África, em conglomerados urbanos ou onde quer que seja. O tom tragicômico do poema se mostra, desde sempre, no embate entre bichos e pessoas, pois parece haver uma disputa entre retirantes e urubus. Tal situação degradante lembra o clássico “O bicho”, de Manuel Bandeira, em *Belo belo* (1948). Ou ainda o impactante *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, diário em que a fome é a grande protagonista: “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la [...] e assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome” (JESUS, 1995, p. 26-27). Entre urubus, calangos, papagaios, jegues, cadelas e vermes, os retirantes vão sobrevivendo.

Por fim, arrematando esse périplo por poemas que abordam questões sociais periclitantes, comentemos o poema “Música para modelos vivos movidos a moedas”, do livro *Modelos vivos* (2010, p. 15-16), do poeta Ricardo Aleixo **29**. Doze dísticos e, portanto, vinte e quatro versos brancos (sem rima) compõem o poema que abre o livro de Ricardo Aleixo. O movimento maior que realiza o poema se verifica na sutilíssima relação entre os modelos vivos e os passantes pagantes. O poema começa falando dos antigos “modelos vivos”, que posavam para pintores, escultores e fotógrafos, e que agora convivem com os novos “modelos vivos”, que são, basicamente, artistas de rua e de “praças e esquinas / das cidades brasileiras de médio e grande porte”, e que rece-

Ricardo Aleixo

Há muito já estão mortos os modelos vivos que, no passado, apenas posavam para os artistas e, do oito

centos em diante, também para os fotógrafos que, em seus estúdios, consideravam-se artistas. Os modelos

vivos da atualidade, além de mais vivos que os do passado, fazem mais que posar impassíveis diante de

pincéis cinzéis ou lentes. Recortam o ar com pequenos gestos de falso, grácil nô, a intervalos irregulares, regidos

pelo barulho das moedas que um ou outro passante atira dentro das latas que eles, os hodiernos modelos vivos,

postam a seus pés quando se integram estáticos, mudos, metonímicos, metamímicos, cobertos de tinta até o rosto,

à quase sempre feia paisagem das praças e esquinas das cidades brasileiras de médio e grande porte por onde

desandarilham. Nada representam, nenhum papel. Presentam-se. São o medium e a mensagem. Fingem submeter-se ao

comando dos lançadores de moedas, e aí expira sua arte que nem mesmo aspira à condição de arte e começa a dos

pagantes. Pergunto-me, como se perguntava Heinrich Kleist sobre os manipuladores de marionetes que tanto

encantavam o amigo a quem devia o despertar do interesse pelos mistérios daquela arte de rua, se os passantes

pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança.

bem, espontaneamente, dos passantes algum dinheiro, em geral lançado em latas próximas aos artistas. A imobilidade do modelo vivo antigo dá lugar a “pequenos / gestos de falso, grácil nô, a intervalos irregulares” que, em vez de fixados em algum suporte material (cores, volumes), se volatilizam no tempo e no espaço; por isso, também, são “o medium e a mensagem”: os “hodiernos modelos vivos” são os artistas de si mesmos. Segue-se a referência e a comparação com Heinrich Kleist, autor de *Sobre o teatro de marionetes*, narrativa que aborda a arte dos títeres, próxima à dos atuais modelos vivos, quando se pensa no cálculo e na exatidão dos gestos. Mas o interesse profundo de Kleist sobre os mistérios do títere induz o poeta à dúvida que encerra o poema: “os passantes / pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos / vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança”? Noutras palavras, entre o “modelo vivo” que se cobre “de tinta até o rosto”, com o intuito de parecer imóvel, quase mineral (a tinta metálica faz esse efeito), e os passantes pagantes, que lançam moedas (gesto que faz com que o modelo vivo se movimente) mesmo sem conhecerem os mecanismos que engendram esse belo artístico, quem estará agindo como coisa? Segundo Theodor Adorno, há que se buscar a primazia do objeto: “O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei” (2008, p. 389) – e essa reflexão, com as devidas mediações, pode orientar o modo como lidamos, por exemplo, com obras de arte: marionetes, modelos vivos, poemas. Com paciência e concentração, pode-se perceber, mesmo visualmente, nos versos bárbaros do poema, uma ligeira movimentação em sua extensão gráfica e fônica (flutuando de quatorze a dezenove sílabas), assim como os “intervalos irregulares” do artista. Os movimentos “metonímicos, metamímicos” já se realizam desde o título: “Música para modelos vivos movidos a moedas”. Com dezesseis sílabas, nesse “verso” vemos letras e sons se movimentarem, se entrecruzarem, como se fosse mesmo uma música (regida pelo tilintar das moedas), uma dança, palavra que encerra o poema: a letra- fonema /m/ passa pelas sílabas 1, 6, 11 e 15, sempre no início das palavras (MÚsica, MOdelos, MOvidos, MOedas); por sua vez, a letra-som /s/ finaliza quatro das sete palavras; o fonema /d/ se imiscui em moDELos, moviDOs, moeDAs; vivos rima com movidos, modelos com moedas; cinco das palavras são paroxítonas; enfim, o ritmo e os jogos sonoros do título antecipam os tais movimentos metonímicos e metamímicos de que o poema fala e que o poema faz: tal como o atual modelo vivo relê o antigo modelo vivo e o poeta recorda em seu poema um artista (Kleist) que escreveu sobre a arte dos títeres, o poema põe em relação a aparente encenação de uma “coisa” (o artista quase imóvel) e o gesto coisificado dos passantes (porque desconhecem a “coisa” que miram). Metonimicamente, essa relação poderia ser estendida do poema para o leitor: estará este imbuído da vontade de dedicar-se ao objeto que contempla, ou pensa que basta lhe atirar uma moeda para que ele, o objeto, se movimente ao seu bel-prazer?

A partir do breve comentário dos poemas, alguns aspectos podem ser sintetizados, sempre considerando o recorte proposto, qual seja, o conjunto dos 33 livros (e 2 mil poemas) de autores brasileiros indicados na categoria Poesia do Prêmio Portugal Telecom de 2003 a 2014.

Os traços hegemônicos que aparecem nesse recorte são, em linhas gerais, a metapoesia e a subjetividade, em múltiplas formas de expressão.

No poema “A queda”, de Ana Martins Marques, destaca-se o caráter abstrato da linguagem, quando contraposta à concretude da realidade. De modos diversos, é certo, em outras obras contempladas esse aspecto comparece com bastante força: *Desassombro* (2002), de Eucanaã Ferraz; *Não poemas* (2003), de Augusto de Campos; *Porventura* (2012), de Antonio Cícero; *Ximerix* (2012), de Zuca Sardan.

Em “Biographia literaria I”, de Paulo Henriques Britto, aponta-se a impossibilidade de detectar ou entender como se constitui a individualidade. Cada um à sua maneira, outros poetas hão de elaborar exercícios em torno do sujeito lírico: Marcos Siscar, em *O roubo do silêncio* (2006); Marília Garcia, em *20 poemas para o seu walkman* (2007); Armando Freitas Filho, em *Lar*, (2009); Angélica Freitas, em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012).

Já os poemas comentados de Alberto da Cunha Melo, Sebastião Uchoa Leite, Nelson Ascher e Ricardo Aleixo trazem temáticas que, no conjunto geral dos livros, aparecem muito raramente, como o trabalho infantil e os menores de rua, lembranças traumáticas de tortura e alusões a crimes e assassinatos, a fome e a animalização das pessoas, a mercantilização da arte e a coisificação da consciência.

Alguns livros premiados têm poemas que problematizam situações críticas, a partir de um amplo espectro de formas sociais em que a violência se manifesta: “O genocida” e “A paz na guerra fria”, em *Horizonte de esgrimas* (2002), de Mário Chamie; “Rosto africano” e “Cinco meninos”, em *A vida agarrada* (2005), de Claudia Ahimsa; “Sítio” e “Em Saravejo”, em *Margem de manobra* (2005), de Cláudia Roquette-Pinto; “O horror, o horror” e “A voz dobrável”, em *Laranja seleta* (2007), de Nicolas Behr; “Margens” e “Rua dos cataventos”, em *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo; *Junco* (2011), de Nuno Ramos. O comentário desses poemas fica para outra ocasião.

Pode-se concluir que, ainda que privilegie uma poesia ensimesmada e autorreferencial (seja em artifícios de construção, seja em encenações da subjetividade), a produção contemporânea – mesmo tendo por amostra livros de um disputado e elitizado prêmio – tem procurado expressar uma preocupação com problemas sociais, ligados a violências várias, que têm, em particular, caracterizado o difícil cotidiano da população economicamente mais desfavorecida. Mas essa preocupação, registre-se, ainda é de pouca monta. Testemunhar, em versos, dramas coletivos e catástrofes cotidianas não tem sido uma prática entre nossos poetas, mais interessados nos pró-

prios dramas e em demonstrar conhecimentos do ofício. Nossa poesia continua, para o bem e para o mal, demasiadamente lírica, insuficientemente crítica.

Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008.

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ASCHER, Nelson. **Parte alguma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: _____. **Obra completa**. Nona reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 1994. v. 1.

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés** [1982]. São Paulo: Ática, 1998.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada [1960]. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEITE, Sebastião Uchoa. **A regra secreta**. São Paulo: Landy, 2002.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina [1954-55]. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 169-202.

MELO, Alberto da Cunha. **Meditação sob os lajedos**. Natal: EDUFRN, 2002.

A TRADIÇÃO VISÍVEL

poesia e citação

Texto inédito. A sair também no livro *Poesia contemporânea e tradição: Brasil e Portugal*, organizado por Ida Alves e Solange Yokozawa [2017].

Todo texto traz as marcas dos caminhos por que passou. Às vezes, essas pegadas são tão leves e bem disfarçadas que só um olhar atento e interessado pode percebê-las; em outras, no entanto, o autor faz questão de imprimir o passo com firmeza, deixando os sulcos na página, de modo a dar a ver com nitidez o traçado. Na poesia, essa diferença básica entre a explicitação (visível) e a incorporação (silenciosa) se pode medir por meio dos muitos modos de citar, aludir, apropriar-se da tradição, em sentido lato, à qual todo poeta se vincula, pois ninguém escreve a partir de lugar algum.

Naturalmente, entre a citação explícita e a incorporação sutil, há outras mil maneiras e mediações de lidar com o passado. Aqui, contudo, trataremos apenas daquele tipo de relação intertextual que se realiza na epiderme do poema, isto é, que se mostra às escâncaras por meio da inscrição visível no corpo do poema. Ou seja, vamos partir do dado objetivo da citação (da referência, da alusão, da nomeação) no corpo do poema. E por corpo do poema entendemos tanto o título e os versos quanto eventuais epígrafes e dedicatórias.

A noção principal que se tem de “citação” é a que Antoine Compagnon *cita* em seu livro *O trabalho da citação*, retirando tal noção do *Petit Robert*: “Passagem citada de um autor, de um personagem célebre (geralmente para ilustrar ou apoiar o que se enuncia)” (2007, p. 66). Aqui, contudo, bem mais que uma *passagem* ou um trecho, vamos considerar como citação o *próprio nome* do autor ou do personagem célebre, como num gesto metonímico (e, ademais, metafórico). Em linhas gerais, citar o autor equivale – quase – a citar a sua obra. Valerá, sempre, para o entendimento do poema, o contexto em que a citação do nome ocorre.

Nosso *corpus* contará com mais de uma centena de poetas e de mais de quinhentos poemas que se distribuem em quatro antologias de poesia brasileira contemporânea, publicadas respectivamente em 2006, 2009, 2010 e 2013: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto (2006); *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*, de Marco Lucchesi (2009); *Prévia poesia*, de André Dick (2010); e *Poesia.br*, de Sergio Cohn (2013). Com essa expressiva quantidade de 141 poetas e 528 poemas contemporâneos, pensamos que o conjunto das citações explícitas nesses poemas poderá nos fornecer um quadro satisfatório de quais são os poetas, músicos, cineastas, pintores, filósofos e outros artistas e intelectuais que mais povoam o imaginário e a reflexão de nossos poetas contemporâneos, aparecendo literalmente em seus poemas, possibilitando, assim, entrever como se constitui a relação de nossa poesia atual com a tradição. Tomamos por tradição, em larga e pragmática acepção, o conjunto das referências – quer contemporâneas, quer de um passado próximo ou antigo – que surgem nos poemas.

Todos os quatro organizadores das antologias se manifestam, em prefácios, acerca da questão da relação dos poetas selecionados com a tradição. Manuel da Costa Pinto diz que “todo escritor possui uma singularidade irredutível a influências

e recortes teóricos” (2006, p. 12). Marco Lucchesi chama a atenção, no panorama atual da poesia brasileira, para a dispersão e atomização de temas, heranças, formas. André Dick é o que mais desenvolve reflexões sobre o assunto, afirmando que “a poesia brasileira contemporânea vive entre dois extremos: uma volta à tradição, ou seja, àquilo que já está firmado – embora sempre em discussão –, e um olhar para o que pode ser feito” (DICK, 2010, p. 11). E Sergio Cohn diagnostica: “assim como na década anterior [1990-2000], os autores podem circular livremente pelas diversas escolas literárias, sem obrigações ou filiação, e possuem uma dicção bastante informada literariamente” (COHN, 2013, p. 6). Em comum, o sentimento, ou a certeza, de que qualquer tentativa de síntese – que não aponte para o proteico e o múltiplo – sobre a poesia recente redundará em fracasso. O leque de referências da miríade de poetas é praticamente inalcançável, como confirma Solange Yokozawa: “o cânone pessoal de qualquer poeta tende a ser composto tanto por obras consagradas quanto por escolhas bastante particulares” (YOKOZAWA, 2015, p. 47).

Desse modo, a despeito de certo consenso acerca da multiplicidade de forças e formas da poesia brasileira, tentemos, tendo em vista o critério adotado (o da citação explícita do nome), esboçar algumas considerações a partir desse levantamento e, em paralelo, indicar que autores são lembrados nos poemas contemporâneos. O passo seguinte, necessário, é tentar entender por que e como tais autores aparecem nos poemas – tarefa que, aqui, apenas se insinua. E, adiante, entender as, igualmente importantes, ausências.

No conjunto dos 528 poemas, 246 nomes foram citados diretamente, o que produz a espantosa estatística de uma alusão a um nome praticamente a cada dois poemas. Impera, confirmando os prognósticos dos antologistas e da crítica, uma absoluta diversidade: são 211 nomes diferentes. Ou seja, apenas 30 nomes (14%) aparecem duas vezes ou mais, enquanto os demais 181 (86%) são lembrados nessa amostragem uma única vez. Multiplicam-se, é claro, os casos em que o artista ou personalidade citados pertencem a nichos, grupos ou guetos bem específicos. Veja-se o exemplo da dedicatória que Roberto Piva faz em “A oitava energia”, “para Malcolm de Chazal & sua poesia oscilatória”: poucos saberão tratar-se de um pensador ligado a questões esotéricas, tendo especulado bastante acerca da natureza vital dos minerais. Daí, não estranha o poema assim se iniciar, com aquele incisivo tom psicodélico de Piva: “Que você conheça / a estrela da loucura / Na sua verde boca animal / a paisagem mineral / rói o olho do peregrino / que procura Deus com seus chifres [...]” ([PIVA. *Ciclones*, 1997] PINTO, 2006, p. 296).

Um dado relevante mostra que, do total de 141 poetas das quatro antologias, sendo 31 mulheres (22%) e 110 homens (78%), 68 (48%) lançaram mão desse expediente de citar algum poeta ou artista ou intelectual em seus poemas, sendo 63 homens e 5 mulheres. As mulheres participam, minoritariamente, em todas as antologias, correspondendo a 22% do total dos 141 poetas. Esse índice de 22% “diminui”, quando consideramos que, entre os 68 poetas que citaram alguém em seus poemas, há apenas

7% de mulheres (logo, 93% de homens), sugerindo que o “hábito” ou a “necessidade” de citar – nesse contexto e recorte, ao menos – se vinculam mais à prática e ao imaginário masculino do que ao feminino. Será isso um indício de autoafirmação intelectual, narcísica, na crença de que citar seja um gesto legitimador, uma forma de poder? Em um só poema, por exemplo, Afonso Henriques Neto cita, num jorro incendiário que procura mimetizar a força dos eleitos, quase cinquenta nomes, finalizando no estupendo e dionisíaco verso que amalgama oito figuras célebres da cultura ocidental: “brechtfreudfoucaultsartrebartheskafkadeleuzeeeinstein” ([HENRIQUES NETO. Fragmentos da ode abissal. *Eles devem ter visto o caos*, 1998] PINTO, 2006, p. 240).

Ainda quanto à questão de gênero, aponte-se que dos 211 nomes diferentes, citados ao longo dos 528 poemas, apenas 17 (8%) foram de mulheres, enquanto 194 (92%) de homens, reafirmando a extrema desigualdade da produção autoral nas antologias também quanto aos autores da “tradição” que aparecem no corpo dos poemas. Nessa mostra, as mulheres mais citadas (duas vezes cada uma) foram as poetas Marianne Moore, norte-americana, e a brasileira Ana Cristina Cesar, que tem, de fato, despontado como um dos nomes mais influentes para as gerações recentes. Eudoro Augusto dedica à “lúcida amiga” de geração (como tantos outros poetas já fizeram, ratificando a sedução da pessoa e da obra) o poema “Ana C”, em que registra a radicalidade do pensamento e da vida da autora carioca: “Sempre o declive. Sempre a vertigem” ([AUGUSTO. *O desejo e o deserto*, 1989] PINTO, 2006, p. 37). A outra citação de Ana Cristina se encontra na epígrafe do belíssimo poema “Água da lua”, de Kátia Borges, e diz: “Minha garganta está seca deste ar do Planalto” ([BORGES. *De volta à caixa de abelhas*, 2002] LUCCHESI, 2009, p. 96). A citação está equivocada: em *A teus pés*, lemos: “Minha boca também / está seca / deste ar seco do planalto” (CESAR, 1983, p. 30)¹⁵. Estará a poeta de “Água da lua” realizando o mesmo jogo de cena – da citação truncada – que tantas, tantas vezes fez Ana C.?

Nas duas centenas de nomes citados nos poemas, surpreende que apenas 32% sejam de personalidades brasileiras (78 nomes) e, assim, que 68% digam respeito a nomes de fora do país (168 nomes). Entre estes, destaquem-se os portugueses que, sempre de forma variada e contextual, comparecem nos poemas: Adília Lopes, Fernando Pessoa (três vezes), Lobo Antunes, Luís de Camões, Manuel du Bocage e Vieira da Silva. Pode-se inferir, daí, que grande parte do repertório cultural acionado por nossos poetas vem de outras fronteiras, provavelmente como fruto da globalização e do acesso fácil a tecnologias. Ademais, a folgada hegemonia de nomes estrangeiros (em detrimento de nomes nacionais) também parece apontar para o esvaziamento do interesse em questões tipicamente ligadas ao Brasil, à nação, à pátria, questões que tanto importaram desde pelo menos o

15 Devo a localização do verso de Ana Cristina Cesar à colega Virgínia Albuquerque, estudiosa da autora carioca.

Oitocentos até os anos da ditadura, em que poemas de resistência lembravam o período plúmbeo em que vivíamos. Nestes poemas contemporâneos, nas quatro antologias, com raríssimas exceções nos deparamos com versos voltados para questões *stricto sensu* político-sociais. Entre tais exceções, temos o contundente “Paupéria revisitada”, de Ricardo Aleixo, em que os versos desfilam uma verdadeira tropa do “P” (putas, poetas, policiais, pistoleiros) e arrematam: “Pastores e padres vendem / lotes no céu / à prestação. / Políticos compram & / (se) vendem / na primeira ocasião. / Poetas (posto que vivem / de brisa) fazem do *No, thanks* / seu refrão” ([ALEIXO. *Máquina zero*, 2003] PINTO, 2006, p. 19).

Distribuímos, para efeito de rápida visualização, os 246 nomes citados (pelos 141 poetas nos 528 poemas) em suas respectivas áreas de atuação, considerando sempre a área principal da personalidade aludida. Como era de se esperar, a maioria absoluta dos 246 nomes citados (115 vezes, correspondendo a 47%) pertence à área da **Poesia**, confirmando a máxima de que poetas nos poemas citam poetas – as “palavras da tribo” são as que mais importam. Distante, mas de modo bem coerente, a área da **Música** vem em segundo lugar, com 28 registros, seguida da área que denominamos de **Prosa** (ou seja, da ficção narrativa), com 25 nomes. De forma até inusitada, surge depois a **Pintura**, com 20 aparições, seguida do **Cinema**, com 18; da **Filosofia**, com 12; e da **Crítica**, com 10. Marcaram presença, ainda, outras áreas: **Teatro**: 4; **Política**: 3; **Psicanálise**: 3; **Artes Plásticas**: 2; **Ciências**: 2; **Dança**: 2; **Arquitetura**: 1; **Esporte**: 1; **Linguística**: 1. É evidente que a diversidade das áreas, a complexidade da obra dos citados, o contexto peculiar em que no poema o nome aparece impedem uma análise pormenorizada das citações (para não dizer, como já frisado, de todo um mundo “não citado” que se encontra incorporado aos poemas). No entanto, insistimos, essas estatísticas indicam possibilidades muito instigantes de leitura.

De longe, o poeta mais referido no conjunto em pauta foi Carlos Drummond de Andrade, com dez aparições em poemas de Adriano Espínola, Afonso Henriques Neto, Armando Freitas Filho, Augusto Massi (duas vezes), Fabiano Calixto, Fábio Rocha, Francisco Alvim, Frederico Barbosa e Waly Salomão. Esse dado confirma o protagonismo do poeta itabirano no panteão máximo do que podemos entender por tradição. Ele próprio se transformou na pedra no caminho que celebrizou em versos de *Alguma poesia*, de 1930. Os versos de Waly em “Ler Drummond” parecem sintetizar a postura da maioria absoluta dos poetas: “Reler Drummond pela milionésima vez é uma aventura adâmica, / um convite renovado ao espanto e à surpresa” ([SALOMÃO. *Pescados vivos*, 2004], PINTO, 2006, p. 334). Parodiando ditos de Bloom (2010) sobre Shakespeare¹⁶,

16 Em *O cânone ocidental* (2010), Bloom pontifica: “Shakespeare é a figura central do cânone ocidental” (p. 12), “Shakespeare, o maior escritor que já conhecemos” (p. 13), “Ele é o cânone secular, ou mesmo a escritura secular” (p. 39), “Shakespeare continua sendo o escritor mais original que um dia conhecemos” (p. 40), “Sem Shakespeare, não há cânone, porque sem Shakespeare não há eus reconhecíveis em nós, quem quer que sejamos” (p. 60).

Drummond é o nosso cânone-mor. Ou, como disse Armando Freitas Filho em *Raro mar* (2006, p. 15), “Drummond é o cara”.

Em segundo no *ranking* das citações na área de **Poesia**, aparece outra pedra: João Cabral de Melo Neto, com cinco registros. Prevalece ainda a ideia de disciplina, lição, trabalho e razão quando se pensa a obra de Cabral, o “suor”, na expressão do também recifense Frederico Barbosa, em “Vocação do Recife” ([BARBOSA. *Brasibrasero*, 2004] PINTO, 2006, p. 67), poema cujo título paródico e teor saudosista remete a outro conterrâneo, Manuel Bandeira, que, com quatro citações, completa a tríade modernista de poetas que se mantêm como as vozes poéticas que continuam despertando interesse e desafiando os jovens a constantes releituras da tradição brasileira. Como é o caso do delicado poema exatamente intitulado “Desafio”, de Igor Fagundes ([FAGUNDES. *Sete mil tijolos e uma parede inacabada*, 2004] LUCCHESI, 2009, p. 82), que emula, respeitoso, a famosa “Consoada” do autor de *Libertinagem*: “A casa amanhece: / a toalha na mesa / o café pronto / sorrateira a paz / faz sua visita [...]”. As lições de partir se perpetuam.

Aos três poetas brasileiros, seguem-se Paul Valéry e William Blake, com quatro registros, e com três Dante Alighieri, Federico García Lorca, Fernando Pessoa, Virgílio, Wallace Stevens. São poetas e poéticas de tempos e países bem distintos. Isso, de um lado, impede ou dificulta sínteses totalizadoras; de outro, aponta o caráter cosmopolita de que se nutre parte de nossa produção contemporânea.

O renomado “The tiger”, de Blake, que tantas traduções ganhou em português e línguas afora, foi retomado por Eduardo Sterzi, em “Outro tigre” ([STERZI. *Prosa*, 2001] LUCCHESI, 2009, p. 57), com a quadra final repetindo – em outro diapasão – o bordão interrogativo do original, também composto em quadras: “Tigre, metáfora do tempo, / demônio cego da distância: / que ser, ferido de beleza, / te admira em segurança?”. A relação com a tradição é uma relação tipicamente edipiana: pai e filho em tempos de conflito.

Já Eduardo Jorge, em “Cinco endereços, quase a mesma morada” ([JORGE. *Minissérie casas-elástico*, 2010] DICK, 2010, p. 72), parte de uma epígrafe de Valéry para elaborar seu poema: “Les paroles de coeur sont enfantines. Les voix de la chair sont élémentaires”. Tensionando a homofonia de *coeur* e *chair*, o poeta francês – referência fundamental de Cabral e dos cabralinos – dá o mote para que o poeta brasileiro especule sobre o lugar do sujeito e da consciência na engrenagem da língua e no torvelinho das coisas: “o vestido sem cabeça / pensa qual corpo / escolher para o passeio” – a imagem surreal suspende e açula o juízo diante dos sentidos.

Antoine Compagnon afirma que a epígrafe é “a citação por excelência” (2007, p. 35), porque se sustenta em sua integridade, enquanto interfere no contexto em que se localiza. Se isso vale, até certo ponto, para a citação acima em epígrafe de Valéry, já não se pode dizer o mesmo do uso da epígrafe feito por Glauco Mattoso,

em “Manifesto coprofágico” ([MATTOSO. *Jornal Dobrabil*, 1977] PINTO, 2006, p. 272): “*Mierda que te quiero mierda*. García Loca”. Em seu *Jornal Dobrabil* (1977-1981), Glauco se divertia alterando autorias de frases e até mesmo as próprias frases citadas. O conhecido verso de Lorca, em “Romance sonámbulo”, diz “Verde que te quiero verde”. Sendo um manifesto “coprofágico”, portanto, composto a partir de metáforas ligadas a excremento (“bosta com vitamina / cocô com cocaína / merda de mordomia de propina”), o verde vira “mierda”. Admirador do escritor espanhol, assassinado por conta de questões políticas (às quais se somam as perseguições por causa de sua pública homossexualidade), Glauco transforma o Lorca em Loca, em que ecoa a ferina gíria setentista, e ainda em voga, para *gay* – movimento no qual, a seu modo (via literatura, sobretudo), o próprio Glauco milita.

Essas duas epígrafes mostram que as citações explícitas se dão a ver, como se espera, de modos bem variados, da sisudez ao sarcasmo, da reverência ao achincalhe, da pista ao disfarce. Mas, seja como for, não deixa de ser uma citação, uma lembrança, um elemento que é acionado na composição do poema e se constitui, como temos sugerido, parte integrante do compósito incomensurável e extremamente pulverizado que se chama tradição.

Após a **Poesia**, a segunda área em que se pode agrupar parte dos citados é a **Música**. No conjunto em foco, houve 28 citações, sendo que apenas uma se repetiu e, curiosamente, trata-se de uma banda: os Beatles aparecem num poema de Afonso Henriques Neto e em “Efeito dominó”, de Leonardo Gandolfi ([GANDOLFI. *A morte de Tony Bennett*, 2010] COHN, 2013, p. 105), belo poema narrativo (que acusa, irônico, o “corte digamos / acidental dos versos”) em que se tenta reconstruir lembranças difusas de um passado triste: “[...] Talvez / esta história comece durante o show de uma banda / cover dos Beatles ou mesmo antes. Todo mundo / gosta dos Beatles e a banda cover apesar / da desconfiança natural de qualquer um era boa”. A banda inglesa conseguiu, de fato, penetração em todos os cantos do mundo, a ponto de, em (mais uma) *boutade* polêmica, Lennon ter afirmado que os quatro ingleses eram mais populares que Cristo. Fato é, também, que, conforme o poema, o culto à banda produziu milhares de bandas repetidoras cuja perícia maior consiste, muitas vezes, exatamente no imitá-la de modo o mais perfeito possível. Não espanta, assim, que a referência ao grupo pop invada a área poética. Registre-se, ademais, que o nome de Lennon – membro da banda – surge no poema “Décade 7 En retour au Beau Geste”, de Affonso Ávila ([ÁVILA. *A lógica do erro*, 2003] PINTO, 2006, p. 41).

É de se registrar nos poemas a fragilidade (comparada aos estrangeiros) com que comparece a MPB: são apenas onze cantores e compositores que, juntos, desenham um quadro (bem aproximado, sempre) do que os poetas têm ouvido: Caetano Veloso, Cássia Eller, Chico Buarque, Gilberto Gil, Jorge Ben, Marcelo Yuka, Monsueto, Orestes Barbosa, Raimundo Fagner, Roberto Carlos e Zé Ramalho. No singular poema

“Seu nome”, entre dezenas de versos que, jocosamente, ameaçam dizer o nome de uma suposta musa, amiga, mulher, Fabrício Corsaletti diz: “[...] não entendo por que Chico Buarque não compôs uma música para seu nome” ([CORSALETTI. *Estudos para seu corpo*, 2009] COHN, 2013, p. 97), já que autor de “Rita”, “Ana de Amsterdã”, “Joana Francesa”, “Teresinha”, “Bárbara”, “Angélica”, “Beatriz”, “Cecília”, Iracema, Lily Braun, Geni e tantas outras. O poema, que jamais diz o nome “real” da tal musa, constrói variações a partir exatamente do jogo dessa ausência, sempre irônicas e metapoéticas (“algumas professoras da USP seriam menos amargas se tivessem o seu nome”, “quando fico bêbado falo muito o seu nome”, “estou escrevendo o quinquagésimo oitavo verso sobre o seu nome”). Nessa pequena, mas representativa, mostra da poesia contemporânea brasileira, nota-se a ausência de referências de nomes tanto da área da música erudita quanto de artistas do samba (há, sim, Monsueto; mas somente), do *rap*, do *funk*. Será porque os poetas antologados sejam, basicamente, brancos, urbanos, da classe média?

Na área da **Prosa** ficcional, há 25 citações, sendo que apenas dois nomes aparecem duas vezes cada: Franz Kafka e Lewis Carroll. Em ambas as obras, o fantástico e o absurdo se entrelaçam ao cotidiano, mas deixando o rastro da diferença entre este e aqueles. Será esse afastar-se do real comezinho o que interessa à nossa poesia? Entre os 23 nomes diferentes citados, apenas cinco são brasileiros, incluindo-se a ucraniana Clarice: além dela, Bruno Zeni (a quem Afonso Henriques dedica um poema), Guimarães Rosa, José de Alencar (citado indiretamente no termo “Iracema” em poema de Ricardo Corona) e Machado de Assis. Este aparece numa apropriação que Amador Ribeiro Neto faz de um conhecido conto: “nogueira na missa do galo”: “será / tem de ser assim / um fazendo não / outro fazendo sim / será / outro fazendo não / um fazendo sim será / o benedito / conceição” ([RIBEIRO NETO. *Barrocidade*, 2003] LUCCHESI, 2009, p. 20). O clima erótico entre o adolescente Nogueira e a dona de casa Conceição é recriado nos versos cujos metros pendulam, encenando a ambivalência do desejo rememorado. A prosa ficcional brasileira, ao que parece, tem inspirado pouco nossos poetas de hoje.

Dos vinte nomes citados de profissionais da **Pintura**, assombra que apenas um – Alberto da Veiga Guignard, em poema de Fabrício Marques, “Guignard em Florença” ([MARQUES, *A fera incompletude*, 2006] DICK, 2010, p. 86) – seja brasileiro. Os demais são estrangeiros bem conhecidos: Andy Warhol, Edvard Munch, Francisco de Goya, Giotto, Giuseppe Arcimboldo, Hieronymus Bosch, Kazimir Malevich, Mark Rothko, Paul Klee, Piet Mondrian, René Magritte, Paul Klee e Vieira da Silva, com uma citação cada; com duas, aparecem Marcel Duchamp, Pablo Picasso e Van Gogh. Sobre este, vale reler os belos versos de Paulo Neves no poema que leva no título o nome do pintor – “Van Gogh”: “Seus olhos azuis fulminados / O amarelo, a luz contorcida. / Corvo, cipreste, girassol. / E aquela vontade agressiva / de raspar, arrancar à unha / a pele podre da vida / e pintar, pintar, pintar / a espessura do que ele via” ([NEVES. *Viagem, espera*, 2006] PINTO, 2006, p. 287). A oitava em octossílabos (à

exceção dos versos 6 e 7) procura expressar a intensidade com que o artista holandês se dedicava a seu ofício. Se a Pintura tem sido uma fonte recorrente para nossos poetas, não se pode dizer o mesmo – por esse recorte em foco – da pintura brasileira.

Sob a rubrica **Cinema**, mesclam-se atores e diretores. Nas dezoito alusões, há apenas duas referências a mulheres (às atrizes Greta Garbo e Marilyn Monroe, “divas”) e a dois brasileiros (Glauber Rocha e Sylvio Back); os demais são, basicamente, diretores de renome internacional, como Alain Resnais, Andrei Tarkovski, Charles Chaplin (também ator), Michael Moore (documentarista), Michelangelo Antonioni, Orson Welles, Pedro Almodóvar, Roberto Rossellini, Serguei Eisenstein; os mais citados, contudo, foram Federico Fellini e Jean-Luc Godard, cineastas cultuados pela intelectualidade há décadas. Outro ator citado é Marlon Brando. O espectro aponta para uma predileção por diretores estrangeiros ditos “autorais”. (Num rápido relance, pode-se perceber a ausência de cineastas como Allen, Kurosawa, Truffaut, Tarantino, Spielberg, além de personalidades do cinema brasileiro. Parece que, tendo essa amostra como parâmetro, a poesia anda em dívida para com o cinema.)

A área da **Filosofia**, com doze citações, surge a seguir. Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Hegel, Jean-Paul Sartre (duas vezes), Michel de Montaigne, Michel Foucault, Mircea Eliade, Plutarco e Theodor Adorno constituem um time de filósofos verdadeiramente eclético, a despeito de possíveis vínculos (Nietzsche/Deleuze/Foucault; Adorno/Hegel). Vale registrar os versos iniciais do poema “Huis clos”, de Antonio Cicero ([CICERO. *A cidade e os livros*, 2002] PINTO, 2006, p. 145), que recupera o título da peça de Sartre, traduzida como *Entre quatro paredes*: “Da vida não se sai pela porta / só pela janela. Não se sai / bem da vida como não se sai / bem de paixões jogatinas drogas. [...]”. O clima pesado – e decididamente aporético – da peça do filósofo francês encontra eco no belíssimo poema de Cicero. No conjunto, a diversidade de perspectivas filosóficas se impõe, insinuando que essa mesma diversidade impera entre nós, a se pautar pela amostragem adotada.

Curiosíssimo é o caso do que classificamos, em sentido lato, de **Crítica**: dos dez nomes citados, apenas um é estrangeiro (Roland Barthes, lembrado por Afonso Henriques Neto), invertendo a hegemonia que ocorre em praticamente todas as áreas, em que o autor nacional é preterido. Possivelmente, a causa, aqui, seja a proximidade (desejada ou evitada) entre poesia e crítica, relação com frequência controversa e polêmica. Os laços afetivos entram escancaradamente em cena: Carlito Azevedo dedica um poema a Ítalo Moriconi (também poeta); Fábio Andrade, a Lourival Holanda; Roberto Piva, a Câmara Cascudo (na verdade, um folclorista); e Fábio Rocha, a Marco Lucchesi (também poeta e ficcionista). Na contracorrente, os outros cinco críticos foram ironicamente “citados” por Waly Salomão num mesmo poema, “Ler Drummond”, em trecho de fato antológico: “Fulano de tal situa sua poesia entre o símbolo e a alegoria / e beltrano vislumbra nela o princípio-corrosão / e sicrano percebe uma poética do risco; / enquanto este escrutina a técnica da

palavra-puxa-palavra / aquele outro detecta uma estilística de repetição” ([SALOMÃO. *Pescados vivos*, 2004] PINTO, 2006, p. 334). Sem dar nome aos críticos, Waly recupera – com tom explicitamente antropofágico e iconoclástico (para com os críticos, não em direção ao poeta) – palavras-chave de interpretações conhecidas de Drummond feitas por Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima, Iumna Maria Simon, Othon Moacyr Garcia e Gilberto Mendonça Teles, todos críticos e teóricos reconhecidos em âmbito universitário nos cursos de Letras. Ao longo do poema, outras ironias se espriam, mas sempre preservando, com certa doçura e condescendência até, o lugar de claro enigma do autor de *Farewell*.

Para finalizar esse breve inventário de citações, comentemos algo das áreas de menor reverberação. As nove áreas seguintes, somadas, totalizam dezenove alusões, assim distribuídas: **Teatro: 4; Política: 3; Psicanálise: 3; Artes Plásticas: 2; Ciências: 2; Dança: 2; Arquitetura: 1; Esporte: 1; Linguística: 1**. O que esse leque evidencia é, naturalmente, o interesse dos poetas (afinal, cidadãos como outros quaisquer) por assuntos e campos plurais e aparentemente distantes. Ademais, são dezenas e dezenas os poetas investigados nas antologias indicadas, e o mapeamento cultural deveria ser mesmo bastante heteróclito. A tradição literária é forte, mas não é a única. Rebeldes, radicais e/ou revolucionários são termos que talvez sintetizem traços fortes das personalidades citadas nessas áreas: Artaud, Brecht e Beckett; Guevara, Lênin e Marat; Freud e Lacan; Clark e Oiticica; Bohr e Einstein; Duncan e Nikinski; Corbusier; Pelé; Chomsky. Mas não se imagine, é óbvio, que a presença desses e de outros nomes nos poemas tenha um caráter meramente legitimador, elogioso, que adere ao pensamento da personalidade e de sua obra. Chacal, por exemplo, mantém a verve marginal, em “Como era bom”: “[...] o tempo em que freud explicava / que Édipo tudo explicava / tudo clarinho limpinho / explicadinho / tudo muito mais aséptico / do que era quando eu nasci / hoje rodado sambado pirado / descobri que é preciso aprender / a nascer todo dia” ([CHACAL. *Boas companhias* [antologia], 2004] PINTO, 2006, p. 136). Essa citação de Chacal funciona como uma metáfora para que se entenda a dinâmica do jogo das apropriações, que depende – como definia Umberto Eco (2003) a obra aberta – da intervenção crítica do leitor, para que se perceba de que forma aquela determinada citação se encaixa no corpo geral do poema.

Considerações finais

Os 528 poemas e 141 poetas incluídos em cinco antologias dos anos 2000 serviram de *corpus* para um levantamento bem objetivo: detectar neles todas as citações de nomes, que totalizaram 246. Na maioria absoluta das vezes, os nomes são explicitados nos poemas (em título, epígrafe, dedicatória ou nos versos). Esses nomes se distribuíram em 16 áreas: Poesia, Música, Prosa, Pintura, Cinema, Filosofia, Crítica, Teatro, Política, Psicanálise, Artes Plásticas, Ciências, Dança, Arquitetura, Esporte e

Linguística. Compagnon diz, com justeza, que “a citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor” (2007, p. 15). Foi desse valor da citação que, aqui, tratamos.

A ideia norteadora foi esboçar, a partir do conjunto das citações, uma ideia do que (e, quando possível, *como*) nossos poetas *citam* em seus poemas. Mesmo não sendo um trabalho exaustivo, e que assume portanto seu caráter imensamente lacunar, o fato é que tal amostragem nos pareceu expressiva para elaborar um parcial balanço de que autores (e não só de literatura) têm sido mais lembrados pelos poetas em sua produção – basicamente – contemporânea.

A presença explicitada nas citações pode constituir um esboço de qual *tradição* tem se alimentado nossa poesia recente. Decerto, este é apenas um caminho. A multiplicidade e a complexidade do conjunto de autores e obras com que a produção contemporânea dialoga escapam a este *corpus*. Ainda assim, o quadro permite algumas considerações derradeiras:

1. Em linhas gerais, o gesto de citar alguém no poema indica uma vontade de pertencimento, de ser aproximado à obra (ao pensamento, à vida) da personalidade aludida, como em “Caixa de ferramentas” de Augusto Massi, que lista 15 autores que o poeta admira, como na estrofe final: “[...] as lições da pedra cabralina, / o *no estar del todo* de Cortázar / as ideias de ordem de Stevens / e o alicate da atenção” ([MASSI. *Negativo*, 1990] PINTO, 2006, p. 265). As ferramentas de trabalho dos poetas são inúmeras, e é desafiante para o leitor entender o funcionamento pleno delas. Há mesmo que se afiar o “alicate da atenção”.

2. Cada citação funciona em um contexto específico. O mesmo Rilke aparece solene em “Muitas vozes”, de Ferreira Gullar – “A água que ouviste / num soneto de Rilke / os ínfimos rumores no capim [...]” ([GULLAR. *Muitas vozes*, 1999] PINTO, 2006, p. 211) –, e dessacralizado em “Rilke Shake”, de Angélica Freitas – “salta um rilke shake / com amor & Ovomaltine / quando passo a noite insone / e não há nada que ilumine [...]” ([FREITAS. *Rilke Shake*, 2007] COHN, 2013, p. 31). O uso da letra maiúscula ou minúscula é apenas um dos elementos que demonstram a diversidade do lugar de Rilke/rilke nos poemas.

3. Há necessidade de frisar, mais uma vez, que o diálogo de uma geração com a tradição se faz de forma absolutamente contingencial, inabarcável, fractal, na maior parte das vezes silenciosa, sem alardes. Este recorte em pauta funciona, se muito, como uma metonímia. Nos poemas de Arnaldo Antunes, por exemplo, não há nenhuma “citação”, mas toda a sua visualidade é tributária da estética concretista, como nos visuais “the / and” e “TAO / VEZ” ([ANTUNES. *2 ou + corpos no mesmo espaço*, 1997] PINTO, 2006, p. 27). De outra espécie, Alexei Bueno guarda vínculos estreitos com poéticas metafísicas e herméticas, de extração simbolista, como se vê no vocabulário de “Os sonâmbulos”: “Não estão mortos nem são vivos / Cruzam por urbes de ninguém / Onde há milhões. Hirtos, esquivos, / Sabem, idênticos e altivos, / O que é o real, e o

certo e o bem” ([BUENO. *Em sonho*, 1999] PINTO, 2006, p. 93). E, terceiro exemplo, os versos de Casé Lontra Marques lembram com frequência a prosa coleante e onírica de João Gilberto Noll, sobretudo quando especulam sensações em torno do corpo: “Não pertenço mais à minha dor. Afasto de mim este coágulo / coagido. No entanto, / não alcancei / ainda o corpo que preparo, de um modo que não compreendo, / para / o canto, supondo / que tenho tempo [...]” ([MARQUES. Na medula da mudez. *Movo as mãos queimadas sob a água*, 2011] DICK, 2010, p. 50). A tradição é feita de tradições – conflitantes e antagônicas – incorporadas, como o carneiro ao leão.

4. Embora haja poetas de sabida ligação com a religião, como Adélia Prado, nos poemas antologiadados não apareceram citações de personalidades ligadas a essa área, talvez apontando um possível desinteresse dos poetas por temas *stricto sensu* espirituais (note-se, nesse sentido, no recorte, a ausência de citações a Jorge de Lima e Cecília Meireles).

5. Outra ausência flagrante se percebe na rarefação de referências a poetas brasileiros do século XIX para trás. Desse período “antigo”, houve apenas uma alusão a Gregório de Matos, em poema de Amador Ribeiro Neto (RIBEIRO NETO. Pífaros de Caruaru. *Barrocidade*, 2003: LUCCHESI, 2009: 20), e uma alusão a Sousândrade, feita por Haroldo de Campos no longo “Renga em New York”: “renga em new york : a estrela vespertina – / sousândrade desastres astros sorte – / e o guesa para aqui e a luz se fina” (CAMPOS. *Crisantempo*, 1998: PINTO, 2006: 106). Não se deparou, na amostragem, com alusões aos poetas canônicos do Romantismo, tampouco aos do Arcadismo, dado que pode indicar (se não desinformação) desinteresse pela linguagem e pelas questões estéticas e ideológicas desses períodos.

6. Por conseguinte, a tradição à qual os nossos poetas contemporâneos se ligam é hegemonicamente a moderna e também a contemporânea. Ou seja, os poetas *citam*, das mais variadas formas, poetas próximos – muitas vezes, inclusive, amigos. Há uma rede, delicada e intrincada, que se constitui a olhos vistos: para Mallarmé, em sentido alto, seria uma “tribo”; para outros, em sentido depreciativo, “panelinha”.

Vale, ainda, retomar sinteticamente algumas considerações nucleares feitas ao longo do texto:

7. Carlos Drummond de Andrade se confirma, nas citações, como o poeta mais acionado por outros poetas, seguido por João Cabral.

8. No conjunto das áreas, autores estrangeiros aparecem mais que brasileiros.

9. De igual modo, além de haver bem menos autoras mulheres nas antologias, também as mulheres citadas nos poemas aparecem em quantidade bem menor em comparação com os homens.

10. A poesia brasileira contemporânea privilegia maciçamente, quando se trata de citar alguém, autores de Poesia, o que tem ares de evidência: o intertexto é, a um tempo, metapoético e sinal de pertencimento. Depois, aparecem a Música, expressão artística que também trabalha com a palavra, assim como a Prosa ficcional,

parente próximo da arte poética. Surpreende, de certo modo, a alta incidência de citações de nomes ligados à Pintura e ao Cinema: naquele caso, percebe-se a intenção de “descrever” à maneira do pintor aludido; neste, prevalece a força simbólica dos diretores estrangeiros, basicamente dos anos 1950 em diante.

O filósofo Theodor Adorno afirma, em *Teoria estética*:

A tradição não deve negar-se abstractamente, mas criticar-se de modo não ingênuo, segundo a situação presente: o presente constitui assim o passado. Nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado, porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério (2008, p. 70).

Noutras palavras, o autor de *Prismas* defende uma posição crítica diante do que se diz “tradição”: nem negar nem aderir ingenuamente, apenas pela força de algo ter existido. O tempo passado é continuamente refeito pelo tempo presente. O trabalho de intervenção é contínuo: quando Caetano começa “Livros” com o verso “Tropeçavas nos astros desastrada” ([VELOSO. *Livro*, 1997] PINTO, 2006, p. 361), ele está trazendo à tona, em diferença, a clássica canção “Chão de estrelas”, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, com o não menos conhecido decassílabo “Tu pisavas nos astros distraída”, e, assim, procurando reinventar a tradição de que se nutre, inscrevendo-se (tropeçando) nela.

Uma maneira de visualizar essa reelaboração do passado pode ser por meio da presença, nos versos de um conjunto expressivo de poemas, de nomes “da tradição” (ou seja, anteriores, no tempo, ao poema). Foi esse exercício – entre o inventário e a interpretação – que se buscou aqui. Pode ser que as considerações feitas, a partir dessas quatro antologias, não sejam suficientes para que sejam estendidas, sem mediação, ao conjunto da poesia brasileira que se faz hoje em dia. Mas esperamos que contribuam para que ampliemos um cadinho nosso entendimento sobre o caldeirão fumegante de poemas contemporâneos em que se misturam incontáveis temperos.

Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008.

ALVES, Ida; YOKOZAWA, Solange (Org.). **Poesia contemporânea e tradição: Brasil & Portugal**. São Paulo: Nankin, 2017.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. 1. reimpr. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DICK, André (Org.). **Prévia poesia**. São Paulo: Risco, 2010.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FREITAS FILHO, Armando. **Raro mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira: anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.
- PINTO, Manuel da Costa (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- SALGUEIRO, Wilberth. A tradição visível: poesia e citação. In: ALVES, Ida; YOKOZAWA, Solange. **Poesia contemporânea e tradição: Brasil & Portugal**. São Paulo: Nankin, 2017. p. 203-217. [no prelo]
- YOKOZAWA, Solange. Reconfigurações da memória na poesia brasileira contemporânea. In: YOKOZAWA, Solange; BONAFIM, Alexandre (Org.). **Poesia brasileira contemporânea & tradição**. São Paulo: Nankin, 2015. p. 43-64.

CRÍTICA DE POESIA BRASILEIRA NO SÉCULO 21

encontros e desencontros

Texto inédito. A sair também em: PIRES, Antônio Donizeti; SALGUEIRO, Wilberth; JUTGLA, Cristiano (org.). *Poesia, teoria, crítica* [2016].

Introdução

Há, aqui e ali, um evidente desconforto na relação entre “criadores” e “críticos”, que redundando em um conflito por vezes rancoroso. Já em 1915, o poeta russo Maiakóvski terçava armas contra o inimigo, em “Hino ao crítico”: “Da paixão de um cocheiro e de uma lavadeira / Tagarela, nasceu um rebento raquítico. / Filho não é bagulho, não se atira na lixeira. / A mãe chorou e o batizou: crítico” (1985, p. 181).

No Brasil, a crítica à crítica não passa em branco, basta ver o título e o depoimento de Glauco Mattoso em *Artes e ofícios da poesia*: “A poesia põe, a crítica tica”: “não tenho propriamente de que me queixar. Não me considero boicotado, e sim um boi cotado (se não pruma bolsa de estudos, ao menos na bolsa de mercadorias de segunda)” (1991, p. 162). Ou ver a obsessão de um Nicolas Behr (2006) em esculhambar o exercício da crítica, ou o exercício de certa crítica, que se transforma mesmo em musa inspiradora:

minha poesia não acredita em críticos literários pero que los hay los hay (p. 8)

minha poesia boceja enquanto o crítico a decifra (p. 10)

minha poesia cria. não é parasita, como o crítico (p. 19)

minha poesia estragou? o crítico dá um jeito (p. 28)

minha poesia acredita na crítica e no espírito santo (p. 54)

minha poesia participa de igrejas literárias onde o poeta é deus, o crítico é o diabo e os leitores são anjos (p. 56)

minha poesia sangra – o crítico vem logo aplicar o torniquete (p. 67)

A despeito da gaiatice dos versos e da ingenuidade das “acusações”, que também em Caetano Veloso encontra eco (“e a crítica que não toque na poesia”), o que resta é uma grande incompreensão do que vem a ser a tarefa do crítico, que não se quer dono de verdade alguma (mas não se amedronta diante da busca), que não se coloca em lugar parasitário (pois a crítica é evidentemente, a seu modo, criadora) e que não se pretende enfadonha ou hermética.

Tomando de empréstimo o que Jonathan Culler disse da teoria, podemos afirmar que a crítica é uma atividade interdisciplinar, analítica, especulativa, reflexiva e antagônica ao senso comum (1999, p. 23). Mais especificamente, Roland Barthes fala da crítica literária: “Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo ato, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou” (1987, p. 77). Há, dessa maneira, para o semiólogo francês, um gesto mesmo amoroso no fazer-se a crítica. Tal concepção amorosa tem em Guimarães Rosa um cúmplice, quando declara:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. Só raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão (1983, p. 75).

É dessa generosa perspectiva do autor de *Grande sertão: veredas* que nos aproximamos. Inclusive quando a crítica se volta para o exame de seus pares.

A produção da crítica de poesia não acompanha a produção da própria poesia. Mesmo assim, é constante o interesse em pensar nossa poesia recente, seja em seus aspectos gerais, seja – sobretudo – em análises pontuais de poemas e livros. Saber o que pensa nossa crítica sobre a poesia de hoje é imprescindível. Elegemos sete textos (artigos e entrevistas), bem representativos, publicados nos últimos anos, para comentário e análise: 1) de Luiz Costa Lima, “Apresentação”; 2) de Paulo Franchetti, “Poesia contemporânea e crítica de poesia”; 3) de André Dick, “Poesia brasileira contemporânea: algumas notas”; 4) de Marcos Siscar, “As desilusões da crítica de poesia”; 5) de Iumna Maria Simon, “Tentativa de balanço”; 6) de Heloisa Buarque de Hollanda, “Entrevista”; 7) e de Susana Scramim, “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras”. Cada um deles e, mormente, o conjunto de todos nos fornecerão um quadro amplo e multiforme acerca de nossa crítica contemporânea de poesia brasileira.

1. Luiz Costa Lima (2012) e a mediocridade da crítica brasileira

Em curta “Apresentação” para um número especial sobre poesia do periódico *Eutomia*, Luiz Costa Lima se pergunta: “Que penso sobre a poesia brasileira em processo de feitura?”. Responde, com tom truista: “De imediato, que é impossível haver alguém que a conheça por inteiro” (2012, p. 91). De fato. Mesmo assim, afirma que “é certo que a maioria [dos novos poetas] não nos anima a passar de suas primeiras peças” (p. 91). Declara sua simpatia a alguns poetas, como Josely Vianna Baptista, Leandro Sarmatz, Michely Verunschik, Ronald Polito, e ainda Carlito Azevedo e Sebastião Uchoa Leite – todos, segundo o autor de *Dispersa demanda*, “ainda pairam no limbo do reconhecimento”¹⁷, em favor de outros, “recentemente consagrados”, que mais “parecem mitificações” (p. 91); estes outros, no entanto, não são indicados pelo crítico. Indica-se, sim, que os “poemas”, entre irônicas aspas, “em geral são curtos, toscos e de fácil feitura” (p. 91) – com o que, em geral, concordamos.

17 Há aqui algum exagero no que toca, pelo menos, ao reconhecimento da poesia de Carlito e de Uchoa Leite. Para o ensaísta, possivelmente, estes poetas não tiveram o reconhecimento que ele julga merecido. Penso, contudo, que há, sim, no conjunto da crítica recente de poesia brasileira, um saldo bem positivo em relação às obras dos dois.

De grande valia será a explanação de três “condicionantes básicas para os dilemas enfrentados pela poesia brasileira mais recente” (p. 92). A primeira remete, em síntese, à *relação entre texto e contexto*: o crítico verifica, com precisão, a “completa distância entre os valores do mundo contemporâneo e a experiência poética” (p. 92). Para ele, o momento atual perpetua um tipo de percepção que Benjamin já detectara desde Baudelaire: “o poema não mais responde à vivência (*Erlebnis*) do leitor, senão que tão-só à sua experiência (*Erfahrung*)” (p. 92). O segundo dilema diz respeito *ao próprio fazer, ao ofício do poeta, à elaboração do poema*: o quadro seria de uma “necessidade de a poesia determinar a sua própria produção” (p. 94), ocorrendo um razoável exercício de reflexão sobre a forma e o estatuto da poesia. A aproximação entre “prosa” e “poesia” exemplificaria essa consciência de limites rasurados, que assinalariam, por sua vez, “a exaustão das formas fixas do verso”: “há uma prosa que pertence ao mesmo campo da poesia: aquela que tem como denominador comum com essa serem ambas ramos do ficcional” (p. 94). É mesmo fundamental reiterar esse denominador comum, haja vista a ortodoxia, se não obtusidade, de certos teóricos insistirem na separação absoluta entre uma modalidade e outra¹⁸. A última ponta do tripé – após “poesia e sociedade” e “produção da poesia” – será *a consideração da “crítica” e, por conseguinte, da competência de seu exercício*: “a análise da ficção verbal – em prosa ou em poesia – supõe relacionar o texto ficcional com a realidade que não só o envolve senão que nele penetra” (p. 95). Costa Lima dirá que um crítico deve saber “distinguir entre juízo e julgamento”: aquele dá a base para que este se faça: “Se a crítica é necessariamente ajuizadora, só eventualmente será julgadora” (p. 96). O interesse do crítico, aqui, vai ser mostrar uma suposta mediocridade da crítica contemporânea: “aquele que deveria ser capaz de falar dela com propriedade pouco conhece de seu próprio ofício” (p. 96). Para o ensaísta, uma causa evidente de tal declínio se deve à inoperância e à decadência dos cursos de Letras, que nem formam poetas nem críticos. Abandonou-se, neles, a “formatação historicizante”, assim como o vínculo com as “humanidades”, em especial com a filosofia: “Mas como se pode pensar sobre os fundamentos de algo sem se ter uma mínima noção de filosofia?” (p. 96). Dessa forma, arremata o autor de *Pensando nos trópicos*, sem condições de emitirem juízos adequados, os críticos, desaparelhados, no entanto, estariam se fazendo de juízes, ao julgarem o que é “bom” e o que é “mau” em poesia.

Esse quadro, a propósito, lembra o diagnóstico que Theodor Adorno faz, ainda em 1949, no artigo “Crítica cultural e sociedade”. Uma ideia central aqui é a de que o sujeito que pensa e critica a cultura está indelevelmente ligado a ela, absorvido

18 Talvez fosse mais adequado falar-se em prosa e verso, não em prosa e poesia. Entre os 27 livros premiados na categoria Poesia no Prêmio Portugal Telecom, de 2003 a 2012, dois são integralmente livros de “poemas em prosa”, modalidade que aparece, esporadicamente, em outros quinze livros.

por ela, inscrito nela, de modo que tudo aquilo que esse sujeito expressa se encontra já subsumido no próprio objeto criticado: “Ele [o crítico] fala como se fosse o representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés” (1998, p. 7). Nessa reflexão de Adorno, não há escapatória: os críticos criticados por Luiz Costa Lima, o próprio Costa Lima, este ensaísta que escreve, o filósofo alemão e, naturalmente, o leitor, todos somos, em tal perspectiva, “críticos da cultura”. Somente quando o pensamento se faz de forma dialética, aí há a possibilidade de soltar-se desse círculo entre “cultura e barbárie”: “O que distingue a crítica dialética da crítica cultural é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão [*Aufhebung*] do conceito de cultura” (1998, p. 19). O último parágrafo desse texto se encerra com o, talvez, mais conhecido (e mal interpretado) filosofema adorniano: “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, p. 26). O intuito básico de Adorno era o de chamar à radical responsabilidade poetas, artistas, críticos, intelectuais e todos aqueles que entendem o imperativo do filósofo: impedir que Auschwitz se repita (ADORNO, 1995). Para esse fim, ações e reflexões em direção ao esclarecimento se fazem incontornáveis, imprescindíveis. Auschwitz é, evidentemente, uma espécie de metáfora – e metonímia – da barbárie humana. A poesia e a crítica podem (para Adorno: devem) contribuir para a ampliação da sensibilidade e inteligência humanas.

2. Paulo Franchetti (2013) e a importância da história

Com clareza exemplar, Paulo Franchetti enfatiza, em “Poesia contemporânea e crítica de poesia” (2013), a incontornabilidade da consideração da história no exercício da crítica literária e, portanto, de poesia. É taxativo:

Não há possibilidade de crítica dos objetos literários sem uma base histórica, isto é, sem uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico avaliar uma obra segundo um duplo aspecto: o primeiro é a reivindicação de herança cultural e o segundo, a aposta num possível legado (2013, p. 96).

Com isso, o crítico afasta ou evita discursos nefelibatas ou metafísicos que povoam tanto a prática ensaística quanto a poética. Dessa postura historicista, o crítico depreende outras questões, também incisivas. Toca em um ponto bastante delicado, e muito comum, que é o crítico se tornar “vítima do marketing das editoras e dos autores” (p. 97), envolvendo-se num sistema que, para além das relações afetivas (que os leitores quase sempre desconhecem), passa a constituir uma rede de cumpli-

cidade, deveras suspeita, que se explicita e formaliza em um “hábito generalizado das orelhas, prefácios e posfácios (e, de vez em quando, tudo isso junto!) assinados por acadêmicos reconhecidos em livros de poemas de iniciantes ou veteranos” (p. 108). Tal rede, à maneira de um remédio cuja dose se exagera, legitima-se a si mesma e, ao mesmo tempo, põe em suspeição tudo o que toca.

Franchetti lembra que já a escolha de um objeto “em meio à miríade de objetos que se oferecem significa reconhecer sua importância ou seu poder” (p. 98). Não há gratuidade, inocência, desinteresse nas escolhas. Essa atitude se verifica, por exemplo, em qualquer antologia que se faça. Mais à frente, o crítico vai abordar outro aspecto nessa fogueira das vaidades, que é o mundo das letras e da poesia: uma situação atual “extremamente dinamizada por desqualificações mútuas e guerras intestinas ao próprio conjunto dos produtores (que são também a maioria dos leitores)” (p. 107). Para ele, e concordamos, os “autores estão permanentemente em guerra uns com os outros, na confusão da demanda por reconhecimento” (p. 108). Cita algumas polêmicas “intestinas” entre os concretistas e alguns de seus inimigos, mas outros exemplos não faltariam. O quadro tem mesmo algo de selvagem – nada de calma, como poderiam supor leitores menos antenados. A disputa pelo poder está também e pleno no mundo nada lunático da poesia, em que as forças – de editores, críticos, poetas – estão incessantemente em disputa, ora sob disfarce, ora às escâncaras.

O ensaísta lembra ainda que a crítica de poesia, hoje, está basicamente radicada na universidade. No entanto, diz, a crítica universitária tem ou elidido “a questão do valor como nervo da crítica, favorecendo a atitude descritiva” ou tomado “o texto como pretexto para uma discussão teórica na qual ele funciona como exemplo ou confirmação” (p. 110). Essa renúncia a enfrentar a questão do valor não é, conclui, “uma possibilidade para a crítica digna desse nome” (p. 110). Na verdade, é uma falsa renúncia, pois, como frisado, a própria escolha do objeto já designa e antecipa valores. A figura do crítico costuma se colar à figura do poeta que indica, estuda, adota. A reflexão do professor e poeta termina com duas proposições: qual o lugar da emoção estética na crítica de poesia e qual o lugar do leitor nesse quadro? De fato, se a crítica especializada tem optado por uma “atitude descritiva” e tem sequestrado o texto como pretexto para elucubrações teóricas, o espaço que resta para a emoção e para o leitor é mesmo exíguo.

3. André Dick (2012) e os donos dos assuntos

O ensaio “Poesia brasileira contemporânea: algumas notas” de André Dick (2012) traz mais que “algumas notas”: oferece um bom quadro da nossa produção poética, a partir de relações entre sujeito e tradição, nomeando, sem temor, poetas representativos de dicções e períodos de nossa história. Inicia lembrando o lugar bem

distinto que a poesia ocupa, se na mídia com discrição e acanhamento, se na universidade com volume e constância – sobretudo na área de Letras, naturalmente. Vai buscar em Antoine Compagnon e Roland Barthes amparo para afirmar, com justeza e contundência, que “pesquisadores de determinados poetas querem mantê-los no topo da área da qual fazem parte, o que traria poder, representatividade, pois aquela linguagem precisa se perpetuar e circular” (2012, p. 99), ecoando pensamento forte e sarcástico de Mário de Andrade, em artigo sobre Castro Alves:

Os donos dos assuntos, em países de poucas ou mediócras letras como o Brasil, são personagens inquietantes. Dá-se necessariamente, na solidão de ideias do deserto, uma posse mútua entre tais donos e seus assuntos, de forma que não só são os donos que se apropriam dos seus assuntos, mas estes, misticamente, dos seus donos. O resultado é um compromisso, bastante comovente e idílico do ponto de vista pastoril, mas deplorável na urbanidade natural da inteligência. Os donos se tornam verdadeiros escravos dos seus assuntos, se acham na obrigação, não sei se moral ou exclusivamente idílica, de serem fiéis aos julgamentos já pronunciados, acreditam que o contradizer-se é defeito e não há como lhes arrancar mais nenhuma luz (ANDRADE, 1974, p. 109).

Esses “donos dos assuntos”, em geral postados em instituições de poder e prestígio, tantas vezes intimidam o debate público e aberto. O lugar de onde falam é já um lugar de autoridade. Logo, para ficarmos em nosso campo de discussão, os poetas e as perspectivas teóricas que elegem se naturalizam, se disseminam por inúmeros meios de divulgação e passam a significar eleições adequadas e admiradas (quando não, é claro, por uma motivação reversa de repúdio, passam a significar eleições suspeitas e espúrias). Dick expõe aspectos importantes ligados ao tópico da tradição, dizendo, a partir do clássico texto de Eliot, que “essa tradição não pode ser herdada: ela é conquistada apenas por um ‘grande esforço’, o que faz com que o poeta precise ter uma capacidade de se situar, seja entre seus contemporâneos, seja com os poetas já mortos” (2012, p. 100). Ao longo de seu ensaio, vai acentuar que não é autoevidente o conceito de “tradição”: o que compõe o corpo da tradição para uns não é o mesmo que para outros – veja-se o tão polemizado *paideuma* concretista, por exemplo. Nessa toada, recupera a também conhecida noção de “tradição de ruptura”, de Octavio Paz. Recupera, igualmente, a centralidade do pensamento de Mario Faustino no tocante a esse debate teórico, que vai encontrar correspondência e continuidade na figura exuberante de Haroldo de Campos, por cuja obra ensaística e poética Dick transita com desenvoltura.

O articulista vai indicar alguns nomes representativos da poesia dos anos 1970 e subsequentes, não sem justificar suas preferências. Com perspicácia, percebe entre Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar o aspecto comum da melancolia:

naquele, “disfarçada de bom humor”; nesta, o “senso de humor é abafado na maior parte das vezes por um sentimento trágico”. Da poesia de Sebastião Uchoa Leite, destaca o “caráter significativamente negativo”, vizinho da penumbra presente em poéticas como as de Georg Trakl e Paul Celan. Após estabelecer alguns contrapontos entre Drummond e Cabral, evidenciando o protagonismo de ambos como duas balizas para os poetas que chegam, Dick assinala alguns nomes contemporâneos pelos quais tem apreço: Josely Vianna Baptista, Ronald Polito, Annita Costa Malufe e Leandro Sarmatz. Encerra o ensaio perguntando “se existe alguém interessado em debater verdadeiramente poesia hoje, sem estar restrito a universos específicos (leitores, universitários, professores)”. O caminho do debate deve ser, como as poéticas contemporâneas, não centrado e reduzido, mas múltiplo e plural – arlequinal, diria Mário de Andrade.

4. Marcos Siscar (2006) e as crises da poesia e da crítica

Em “As desilusões da crítica de poesia”, Marcos Siscar (2006) parte de uma surpreendente “evidência” dos editores de uma revista, que constataram haver “publicado pouca poesia brasileira no último número”. Movido por tal “cisma”, Siscar estende a preocupação no sentido de interpelar também o atual estado da crítica de poesia. O quadro é desolador: “a mercantilização dos espaços de discussão, a midiaticização da subjetividade, o espírito de autoelogio, a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa” (2006, p. 172). Na verdade, por esse diagnóstico, que acompanhamos, há muita poesia (“vitalidade quantitativa”) sendo feita e publicada, mas com qualidade altamente comprometida.

Siscar busca o diálogo direto com boa parte dos pesquisadores brasileiros que têm se dedicado a pensar a poesia recente: Heloisa Buarque de Hollanda, Iumna Maria Simon, Celia Pedrosa, Maria Lúcia de Barros Camargo, Ítalo Moriconi, Silviano Santiago, Paulo Franchetti, e ainda Leyla Perrone-Moisés e Alcir Pécora, estes em especial sobre o lugar dos estudos literários e da literatura hoje. O ensaísta (professor, poeta, crítico) expõe com agudeza uma divergência escancarada entre os críticos: para uns, estaríamos num contexto de intensa “pobreza poética”; para outros, no entanto, viveríamos um momento de grande revigoração. O articulista parece se inclinar para o primeiro grupo. Ressalvados os limites e as idiosincrasias de cada posição, inclino-me para o segundo. Tanto quanto varia bastante o conceito de “tradição” para cada crítico, a noção de “valor” evidentemente não é consensual: alguns, por exemplo, gostam de Manoel de Barros; outros, de João Cabral.

Após questionar o procedimento crítico de eleger “um único poeta como portador do sentido do contemporâneo” (2006, p. 174), citando Roberto Schwarz e Francisco Alvim (mas poderia ter citado outros casos), Siscar vai exatamente de-

envolver ideias bem decisivas a partir de resenha de Silviano Santiago sobre livro de Carlito Azevedo – resenha (com título à Balzac) que, parece, inspirou seu texto: “As ilusões perdidas da poesia” (SANTIAGO, 2001). O elogiado livro de Carlito – *Sublunar* – funcionaria como um exemplo esteticamente bem realizado de uma espécie de desencanto geracional, trabalhando com ambivalente grandeza os acontecimentos e as filigranas do cotidiano, como se fosse esse o espaço que “sobrou” para a poesia, abafada por discursos e práticas mais poderosas: “só sobra para o artista o opaco e enigmático dia a dia de sua vida” (SISCAR, 2006, p. 175), sentencia, em tom melancólico, o autor de *Em liberdade*. Assim, dirá agora Siscar, ecoando por sua vez formulações de Michel Deguy, “a poesia aliena-se dos rumos da cultura. Seu papel é diminuído, na medida em que deixa de colocar as grandes questões da existência” (p. 176). Nesse ponto, então, o ensaio chega ao nó principal: a noção de crise, ou seja, “do descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade (p. 176).

De modo similar à “tradição da ruptura” de Paz, há uma “tradição da crise”, da qual a contemporaneidade seria mais um capítulo. Siscar lembra que o tema da crise não surge em nosso tempo e rememora reflexões de Mário de Andrade e Mário Faustino, entre nós, e, antes, Baudelaire e Mallarmé. Mas, alerta, a crise – esse descompasso entre linguagem e realidade – não é exclusiva da poesia, mas também da crítica.

Retomando a cada vez mais conhecida polêmica trazida por Leyla Perrone-Moisés (2003), ao afirmar a decadência ou fraqueza dos estudos literários que se renderam à “ascensão de critérios não-literários nos estudos culturais e pós-estruturalistas” (2006, p. 178), Siscar diz que poesia e crítica estão no mesmo barco, com “ausência de grandes questões, ou de coerência de projeto” (p. 179). Assim como outros estudiosos do contemporâneo, Siscar entende que, ao fim e ao cabo, é fundamental examinar seja “a relação dos poetas com a tradição”, seja “o olhar teórico e sua relação com a tradição” (p. 179). Dirá que é, antes, uma questão de “*postura* a ser adotada diante do contemporâneo” (p. 179). Noutras palavras, o modo como *a crítica e a poesia lidam com o contemporâneo – que não é senão uma espécie de extensão da tradição – mostrará valores que defendem e sentidos que produzem. O problema retorna, mais uma vez, em forma incontornavelmente aporética, quando se vê a absoluta impossibilidade de consenso do que seja, para críticos e poetas, aquilo que constitui tradição, valor, sentido, contemporâneo e, mesmo, o que seja ruptura – ou crise.*

5. Iumna Maria Simon (2012) e o sequestro do social pela “poesia perfumada”

Iumna Maria Simon tem se destacado no panorama da crítica de poesia brasileira seja pela regularidade de suas intervenções, seja pela contundência de sua fala, que se verificam uma vez mais em entrevista recente, de 2012, intitulada “Tentativa

de balanço”. Movida por uma perspectiva francamente adorniana, privilegia, em suas análises tanto de poemas quanto de poéticas, a relação que estas instâncias mantêm com a história de que participam e que, de alguma forma, representam – mesmo sem consciência plena dessa representação. Simon parece, em seus textos, querer vislumbrar o “conteúdo de verdade” que portam: “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica” (ADORNO, 1970, p. 149); “o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras” (p. 154). Para o filósofo alemão, a potência máxima que se pode experimentar de uma obra de arte é o entendimento de seu caráter histórico, isto é, como uma obra – feito a de Beckett, Kafka ou Schoenberg – capta o tempo de que participa e elabora esse tempo em forma objetiva, mesmo que nos moldes de uma “historiografia inconsciente”.

No início da entrevista, negando que exerça uma “militância crítica”, diz, com lucidez e rigor: “Faço o que posso para me surpreender e ser desconcertada pelo novo. No panorama atual, não tem sido fácil” (2012, p. 163). No entanto, ao fim da entrevista, questionada se conhecia a “poesia recente de autores oriundos da periferia das grandes cidades brasileiras, como São Paulo, Recife e Rio de Janeiro”, é direta e sincera: “Se eu disser que conheço estarei mentindo, porque tudo isso muda a cada dia e o que me chega é uma pontinha de nada” (p. 173). Esta sensação vertiginosa de estar no olho de um furacão que se movimenta e se renova incessantemente é bastante comum e natural – revela, na verdade, bom senso do pesquisador.

O difícil conhecimento panorâmico, horizontal, do que se faz de poesia alhures se liga à raridade do olhar crítico, vertical, que o objeto-poema exige. Esse olhar crítico, agudo, com domínio da matéria poética, que transita com inteligência entre a forma e a história, é o que distingue os ensaios de Simon. Suas leituras penetrantes de “Na noite física”, de Carlito Azevedo, e de “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, comprovam essa afirmação. Além desses dois poetas, Iumna cita, então, Waldo Motta, Alberto Martins, Tarso de Melo, Augusto de Campos (que citara antes, junto a Francisco Alvim), Marcos Siscar e Ricardo Domeneck.

Iumna percebe no panorama atual da poesia um gosto – para usar palavra amena – por temas como “emoção privada”, “vida amorosa e familiar”, “experiência da morte”, “tempo em família”, “cotidiano amoroso”, com excessiva “rarefação referencial”, tornando grande parte dos poemas uma espécie indevassável de objeto, dificultando ou impedindo não só qualquer prazer ou empatia, mas mesmo algum possível entendimento do que esteja sendo “poetificado” nos versos. O real mais objetivo, a vida social, os fatos históricos ficam cada vez mais ausentes da poesia desse início de século.

A ensaísta pinta um quadro sobremaneira desanimador para a crítica literária, quadro semelhante, aliás, ao que faz da própria literatura e da poesia: “Em boa parte,

os que são designados como críticos literários são especialistas em paráfrases ornamentais ou narcisistas dos textos” (p. 170). O alvo aqui, nítido, é toda a ensaística que quer sobrepor-se ao objeto investigado ou dele se acerca por meio de uma linguagem que, cúmplice, mimetiza aquilo que deveria explicar. Adorno, em “O ensaio como forma”, diz que: “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa” (2003, p. 27). Grassa, mesmo, em nossa crítica esse tipo que se compraz em “reduzir” o poema àquilo que ele não é. Diz Simon: “a interpretação literária tende a ser tão criativa quanto os textos que a inspiraram. A questão já não é compreender ou explicar, mas renomear os conceitos e naturalizá-los numa falação ou numa escrita de charme” (2012, p. 170). Essa postura, que tem algo de juvenil, de festivo, na maior parte das vezes funciona, na verdade, para encobrir deficiências de ordem teórica e analítica. A suposta crítica criativa, com frequência, não é nem crítica nem criativa.

Além desse tipo de crítica (de “paráfrases ornamentais ou narcisistas dos textos”), Iumna aponta outro, pautado pelos estudos culturais: em ambos, “a demissão dos critérios de valoração estética tornou-se uma estratégia de acomodação, de aceitação de tudo, de pluralismo anticrítico” (2012, p. 170). Por vários motivos, desde a pressão e o interesse do mercado editorial até a crença na intransitividade da poesia passando inclusive por atitudes descaradamente corporativistas (como se fossem afetivas), o que menos se vê, de fato, é o exercício pleno da crítica judicativa, que avalie, com rigor, a qualidade literária de um texto – no caso, aqui, de poemas e livros de poesia. Nem mesmo na universidade, dirá Iumna, há “grande renovação nos estudos de poesia” (p. 170). A cumplicidade entre poetas e críticos é denunciada: “os poetas precisam do prestígio da teoria para se promoverem e se escudarem, enquanto a teoria precisa estar ao lado da poesia para simular um discurso estético” (p. 171). A prática constante de orelhas, prefácios, posfácios, resenhas, indicação de prêmios, escrita de artigos, dissertações e teses etc. apenas faz visível essa cumplicidade, que tem, decerto, atritos internos, vozes dissonantes que vão de encontro a esse coro de contentes. Pertencer a esse circuito – tanto da poesia quanto da crítica – que tem espaço junto a editoras, jornais, revistas, congressos e afins é para poucos, que, de alguma forma, nele se inseriram ou foram inseridos.

Em síntese, a postura permanente de Iumna Maria Simon é de rigor, de um rigor adorniano que atenta para os sintomas do contemporâneo entranhado em toda elaboração artística, que é sempre inescapavelmente histórica. Daí sua crítica ferina e feroz a produções que tomam a linguagem como feixe de efeitos, disfarces de subjetividade, encenações de melodramas herméticos, ignorando – quase que programaticamente – os dramas coletivos e sociais dos quais fazemos parte. O problema, dirá, é que essa opção da poesia não faz senão que, ao fim e ao cabo, se desvelar como um modo preciso de ser histórico – um modo alienado, autocentrado, ególatra, que

produz uma “poesia como uma perfumada caixinha de lágrimas, o que não deixa de ser uma piada neste tempo cruel de pobreza e comércio” (2012, p. 176). Sem utopia, espera-se, no entanto, que uma nova torrente de boa poesia se constitua.

6. Heloisa Buarque de Hollanda (2010) e a perspectiva culturalista

Em entrevista para a revista *Matraga*, Heloisa Buarque se espraia em diversas considerações acerca da poesia e da crítica. Começa a pesquisadora fazendo quase que uma profissão de fé: “Sou apaixonada por poesia, não consigo falar sem achar que a poesia é o máximo. No meu caso, é uma questão de vício, de dependência química” (2010, p. 134). É essa paixão e a abertura para formas mais populares, menos tradicionais e acadêmicas, que vêm marcando a posição francamente culturalista da autora de *Impressões de viagem*, organizadora de várias antologias importantes no cenário da poesia brasileira. Antenada com a expansão dos suportes para a poesia, ela detecta a grande liberdade que a internet propicia, embora venha frisando sempre dois aspectos fundamentais: não existe uma “literatura de internet” (p. 141), com linguagem específica; e permanece a vontade entre os escritores de ganharem – para seus poemas – a forma de livro.

Para ela, a célula-tronco da poesia brasileira é basicamente modernista: Drummond, Cabral, Bandeira, Mário e Murilo. Afora esses, discorre sobre a importância de Joaquim Cardoso e Raul Bopp. Sobre a crítica, aponta que há “várias práticas” (assim como, dirá, há vários modos de fazer poesia): como “atividade profissional”, como “gesto criativo”, “a que se arrisca”, a “jornalística”, a “de internet” (p. 137). À crítica, para Heloisa, cabe buscar criar conceitos que deem conta da arte, em sentido lato, e da poesia, em sentido estrito. Daí, o equívoco da crítica quanto à poesia marginal:

A grande polêmica foi que não era literatura, que era uma bobagem, que era uma besteira e, de repente, muitos daqueles autores tornaram-se canônicos hoje: Ana Cristina, Waly, Francisco Alvim, tudo isso é cânone. Naquela época, diziam que eles não sabiam escrever, o que se dizia era isso. Havia alguns poetas mais relapsos, digamos, Chacal, Charles, que trabalhavam mais no improviso, mais na dramatização. Mas estão aí (2010, p. 138).

Ou seja, para ela, a crítica fica desaparelhada, enferrujada, caduca, no momento mesmo em que adota concepções congeladas, prévias, apriorísticas do que venha a ser literariedade e, portanto, adota concepções autoritárias de, por exemplo, valor e tradição. Algo como querer que o citado Chacal escreva como Cabral, ou querer analisar um poema de Chacal da mesma maneira que se analisaria um poema

de Cabral. Para ela, poesia e crítica, literatura e cultura são camaleônicas: adaptam-se ao ambiente – e o modificam.

Sua posição culturalista fica bastante evidente em sua entrevista:

A literatura é um dado cultural. Eu migrei pra cultura rapidamente, porque quando eu fui pra poesia marginal, por exemplo, já não dava pra trabalhar com a crítica literária, se não aqueles poetas iam parar na lata do lixo, eu ia ter de dizer que eles não eram literatura. E, então, para poder dar conta de uma coisa emergente, eu migrei pra cultura, pra história, para outras áreas onde eu trabalho literatura com outros parâmetros (2010, p. 138-139).

Este é, sem dúvida, um dos grandes debates que vem atravessando décadas: o trânsito, os limites, as fronteiras entre literatura e cultura e, por extensão, o lugar e a perspectiva da crítica em relação a essas fronteiras, que acabam por definir dois tipos de atitude – os estudos literários e os estudos culturais. (Há, decerto, abordagens que, de alguma forma, conciliam esses tipos, mas não é agora o momento de discuti-los.)

Após citar, no início da entrevista, a propósito do suporte da internet, o nome de Andréa Del Fuego, Heloisa cita o nome de Clara Averbuck; refere-se também a dois nomes muito comuns, e polêmicos, nos ensaios críticos: “A Cláudia [Roquette-Pinto] olha pro mundo feito uma fera ferida. Eu adoro a Cláudia. [...] Carlito eu acho ótimo. Pena que ele seja tão bissexto...” (2010, p. 140). Discorre sobre a crescente influência da obra de Ana Cristina Cesar e sobre a importância da poesia falada, em especial do *rap*. Fala do trabalho corajoso e consciente de Tati Quebra Barraco e do trabalho precursor e consistente do CEP 20.000. A partir das ideias de “nichos” de Ernesto Laclau e de “mapeamento cognitivo” de Fredric Jameson, vai, então, articular poesia e política, considerando “três momentos políticos de poesia” (p. 145) os anos 1970, 1990 e o século XXI. A poesia marginal e a poesia política de Gullar seriam exemplos de um momento de confronto – e a ditadura militar um inimigo comum dos artistas. Esse confronto, nos anos 90, veio dando lugar a uma postura de intermediação, de negociação, mas ainda era possível divisar um oponente comum – o capitalismo. Hoje, dirá Heloisa, “não se identifica mais o sistema” (p. 146), e a luta está bastante fragmentada – com a globalização em curso. Quando afirma “Eu não saberia definir o que é imperialismo mais” (p. 146), Heloisa sintetiza, de certa forma, seu modo de entender o funcionamento das coisas e mesmo de seu perfil ideológico (e, portanto, de crítica de poesia): cético, inclusivo, pluralista.

7. Susana Scramim (2012) e a crítica à crítica

O artigo “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” (2012) pode, sem favor, entrar para o rol dos textos, raros, que buscam o

enfrentamento, que querem a polêmica, que chamam o outro para dançar. Trata-se de um texto aguerrido, bélico mesmo, que vai se contrapor frontalmente a um artigo de Iumna Simon e Vinicius Dantas, publicado pouco antes, intitulado “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” (2011). Neste, como o título parece antecipar, faz-se uma crítica radical a um poema do escritor carioca, “Na noite física”, lido como paradigmático de um tipo de fazer poesia no Brasil que, em suma, primária por efeitos esteticistas em detrimento de uma opção pelo real histórico. Os argumentos e desdobramentos do artigo de Simon e Dantas são muitos e complexos, e parte deles virá à tona neste comentário ao corajoso artigo de Scramim, que, já se vê, sai em veemente defesa do poema e do poeta Carlito, sobre o qual escreveu o volume da Coleção Ciranda da Poesia (SCRAMIN, 2010).

Logo de início Scramim sintetiza bem o teor do ensaio visado: “A operação crítica colocada em prática ali acusa a poesia de Carlito Azevedo de ser espetáculo, textual ou imagético, sem referente na realidade, que sua experiência poética subjetiva se reduz ao recalque” (2012, p. 107). Uma das estratégias da argumentação da autora vai ser levar mais a fundo exatamente as noções de “negativo” e “ornamental”, para, assim, tentar desmontar o raciocínio de Simon e Dantas. Para tanto, vai resgatar um ensaio de 1931 de Benjamin sobre Karl Kraus, que entenderia – à maneira do polemista conservador Adolf Loos, autor de “Ornamento e crime” – a “cultura do ornamento como um dos sintomas da doença crônica que era propagada especialmente pela imprensa: a inautenticidade” (p. 109). A despeito das diferenças entre textos e contextos em pauta, a conexão é imediata, desde o título que diz “velhos debates, outras máscaras”: a semelhança dos títulos dos ensaios de Loos e dos brasileiros, para Scramim, é proposital e reitera a cumplicidade das ideias daquele e destes:

O método empreendido pelos críticos Iumna Simon e Vinicius Dantas se assemelha em muito ao de Loos e Kraus na crítica direcionada aos produtores culturais de sua cultura e de seu tempo. Todos investem naquilo que poderíamos chamar de um “estilo polemista”, apresentam um mapeamento e uma análise radical, que agem de modo conservador, dos dados constatados. [...] Os objetos são analisados por todos os críticos em questão como não tendo “função” na sociedade em que são produzidos (2012, p. 111).

Loos chega a associar, inclusive, “o uso do ornamento ao crime” (p. 112), tamanha a radicalidade reacionária de seu pensamento. Sendo a noção de “ornamento” uma das chaves para a crítica à poesia de Carlito por parte de Iumna e Dantas, é justamente nela que Scramim investe, desinvestindo-a de seu caráter... negativo: “o que o ornamento tem a dizer para a operação artística contemporânea? Ou ainda, o que o debate contra o ornamento produz na operação crítica e na operação com

as formas artísticas?” (p. 113). Com isso, a ensaísta quer dar novo valor, positivo e fecundo, ao ornamento, de certo modo acatando ser o “ornamento” um traço da poesia de Carlito: contudo, onde uns veem aí um vazio estetizante escancarado, outros entendem estar aí um profícuo diálogo com a tradição e com o presente.

Susana Scramim utiliza a expressão “espaço de manobra” (*Spielraum*) (p. 114), a partir de Kraus, para indicar a possibilidade de convivência cultural entre diferenças. Na epígrafe, do mesmo Kraus, se fala que “entre uma urna funerária e um penico existe uma diferença, e que só nessa diferença há espaço para a cultura” (p. 107), mas confundir urna e penico seria equívoco ou má-fé. Se, por exemplo, para Simon e Dantas, a poesia de Carlito não é neobarroca “porque não é transgressiva, porque reafirma ‘a ilusão literária e refunda a literatice como pós-vanguardismo’”, já para Scramim “essa poesia é neobarroca porque compreende e assume o labor da sua tarefa de interrogar, formular e proferir o ditame da poesia na modernidade”, qual seja, o “de escapar ao silêncio a que estamos todos os modernos condenados” (p. 120). Não entender, não querer entender isso, para a ensaísta, é não considerar o “espaço de manobra” em que a poesia se movimenta – e em que também a crítica deveria se movimentar. Não entender ou não concordar com tal lógica, fará, fatalmente, com que se identifique a poesia em foco “como ornamental, como desnecessári[a], como astúcia, ou como aposta em caminhos já trilhados e, portanto, mais fáceis, sem dificuldades, conforme apregoam Iumna Simon e Vinícius Dantas” (p. 121). Parece-nos possível afirmar, a essa altura, que são artigos e pensamentos inconciliáveis, porque partem de lugares epistemológicos bem distintos.

Conclusão

Esse excursão sobre textos recentes de crítica de poesia brasileira, embora breve, parece suficiente para permitir recolher alguns aspectos reiterativos e explicitar posturas discrepantes. A própria existência de juízos discrepantes, por mais evidente que essa existência se insinue, já dá a ver uma primeira constatação, aparentemente óbvia: *a ausência de consenso entre os críticos*. Cada um se interessa por aspectos específicos, cada um defende valores que lhe são convenientes (inclusive o valor do valor), cada um indica poetas da predileção. Seja essa ausência de consenso óbvia ou surpreendente, saudável ou mórbida, programada ou espontânea, o fato é que, *mutatis mutandis*, a crítica atual se constrói aos tateios, em erros e acertos, a partir de encontros e desencontros, meio à moda da própria poesia, ambos ora caldeirões ferventes, ora harmoniosas saladas.

O gesto crítico é, sabemos, e os críticos sabem, um gesto de autoridade – um gesto por disputa de autoridade. A crítica é uma espécie de antessala da historiografia literária: funciona como uma peneira, ou um conjunto de peneiras, que vai,

sempre sob risco, separar joio e trigo. O crítico, conforme seu grau de narcisismo, procura fixar seu juízo. Para isso, precisará entrar em atrito com outros críticos, ora de maneira categórica, ora camuflada. Condenável é, no entanto, aquela crítica autossuficiente, opinativa, impressionista, sem austeridade, que ignora solenemente a crítica alheia ou, pior, considera a crítica alheia meramente como escada para o achincalhe vão.

Os críticos costumam ser idiossincráticos e, com alguma frequência, arrogantes, o que nos recorda um dizer de Barthes: “por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes ‘autorizadas’, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância” (1978, p. 12). Quando saber se confunde com poder, nele se travestindo, eis a arrogância. Essa atitude aparece, por exemplo, quando um crítico, a toda força, quer impor como juízo estético objetivo aquilo que é gosto e afeto, ou quando se coloca a serviço de elogios que mal disfarçam a insipidez do texto elogiado.

Entre os sete textos comentados, há, claro, pontos que retornam. Luiz Costa Lima e Iumna Maria Simon falam da impossibilidade de dar conta – jamais da totalidade, é certo – de um amplo espectro da produção poética em andamento no Brasil. Aqueles poetas que conseguem adquirir alguma visibilidade (por meio de prêmios em concursos, de resenhas em jornais e periódicos, de participação em grupos etc.) se tornam figuras mais citadas, requisitadas. Tendo em mente a imensidão do país, é o caso de poetas que atuam nos grandes centros urbanos¹⁹.

Três aspectos são bem recorrentes, estando presentes em quase todos os textos, e que podemos resumir nos seguintes termos: valor, tradição, história. Paulo Franchetti e Marcos Siscar, entre outros, ressaltam a dificuldade que a crítica tem demonstrado em realizar plenamente o exercício da valoração. André Dick e Susana Scramim externam o problema da tradição, isto é, de que modo os poetas atravessam e são atravessados pela tradição. Costa Lima, Iumna Simon e Heloisa Buarque de Hollanda frisam o conflito entre poesia e história (que, sob outras e antigas capas, vem de Aristóteles).

Percebe-se, por esses textos, que não somente a qualidade da poesia está em xeque, mas igualmente, ou sobretudo, a qualidade da crítica. As perspectivas teóricas são, previsivelmente, distintas, e isso açula o debate. Daí, Siscar falar em “crise”, que encontra nos textos de Iumna e Scramim boa exemplificação. Aspectos bem pontuais, decerto, surgem aqui e ali, como o “lugar da emoção na crítica” (Paulo

19 A noção de centro e mesmo de urbano é correlativa às noções de margem/periferia e “rural”/interiorano. No estado do Espírito Santo, por exemplo, os poetas da capital Vitória ocupam – em relação às demais cidades do estado – um espaço similar ao que ocupam os poetas de São Paulo, Rio de Janeiro e, talvez, Belo Horizonte, em relação às demais cidades do país.

Franchetti), a questão dos “donos dos assuntos” (André Dick) e os novos suportes para a poesia (Heloisa Buarque).

Os sete textos, que serviram de base para estas considerações, funcionam, evidentemente, como um indispensável recorte. Embora poucos, penso que boa parte das questões sobre poesia e crítica brasileira contemporânea esteja representada neles, assim como o dissenso que vige entre nós.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade [1949]. In: _____. **Prismas** – crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 104-123.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 15-45.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1970.

ANDRADE, Mário de. Castro Alves. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 109-123.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: 70, 1987.

BEHR, Nicolas. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. Edição Especial Poesia Brasileira Contemporânea – Apresentação. **Eutomia**, ano V, v. 1, n. 9, p. 91-97, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/877/660>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DICK, André. Poesia brasileira contemporânea: algumas notas. **Eutomia**. Edição 9, ano V, v. 1, n. 9, p. 98-129, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/878/661>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

FRANCHETTI, Paulo. Poesia contemporânea e crítica de poesia. **Contexto**, Vitória, n. 23, p. 94-112, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8246/5863>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, 2010, p. 134-148, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26163/18730>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

LIMA, Luiz Costa. **Edição especial Poesia Brasileira Contemporânea**: Apresentação. **Eutomia**. Recife, ano V, v. 1, n. 9, jul. 2012. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/877/660>.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Hino ao crítico. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (Sel. e Trad.). **Nova antologia de poesia russa moderna**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 181-182.

MATTOSO, Glauco. O poeta põe, a crítica tica. In: MASSI, Augusto (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 162-170.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Fortuna Crítica, v. 6) [Entrevista de 1965, em Gênova, Itália]

SANTIAGO, Silviano. As ilusões perdidas da poesia. **Jornal do Brasil**, 15 dez. 2001.

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. **Alea**, v. 14/1, p. 106-124, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a08.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SCRAMIN, Susana. **Carlito Azevedo por Susana Scramim**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. Coleção Ciranda da Poesia.

SIMON, Iumna Maria. Tentativa de balanço. **Novos Estudos Cebrap**, n. 94, p. 163-176, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n94/n94a09.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos Estudos Cebrap**, n. 91, p. 109-120, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n91/a06n91.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 169-181.

**AUTORAIS:
HISTÓRIAS DE VIOLÊNCIA,
OPRESSÃO E RISO
(livros, poemas, filmes)**

2



CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

movimentos e armadilhas
de um livro-farol
(*Sentimento do mundo*, 1940)

Texto publicado em 2014, sob o título “*Sentimento do mundo: movimentos e armadilhas de um livro-farol*”, no livro *No pensar de Drummond: nosa sena critica*, organizado por Antônio Donizeti Pires e Alexandre de Melo Andrade.

Os inocentes do Leblon
Esses nem sabem de você
O farol da Ilha
Só gira agora
Por

Outros olhos e armadilhas
("Virgem". Marina Lima e Antonio Cícero)

"Triste farol da Ilha Rasa": este octossílabo é o último verso de "Noturno à janela do apartamento", poema que encerra o livro *Sentimento do mundo*²⁰, que Carlos Drummond de Andrade trouxe a lume em 1940 – a tiragem foi de 150 exemplares, menor ainda que os 500 de *Alguma poesia* (1930) e os 200 de *Brejo das almas* (1934). Dois anos depois, começaria seu *José* praticamente do mesmo lugar de onde, calado, contemplava o farol: "Nesta cidade do Rio, / de dois milhões de habitantes, / estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América" ("A bruxa"). A tiragem dos livros de Drummond atinge, hoje, altos patamares, com sucessivas reedições; a cidade do Rio de Janeiro abriga cerca de sete milhões de habitantes, triplicando o que havia de "silencioso cubo de trevas" (verso inicial do noturno), ou seja, de "apartamentos". De um livro a outro, de 1940 a 1942, de *Sentimento do mundo* a *José*, o poeta continuava triste, noctâmbulo – e só: "Mas se tento comunicar-me / o que há é apenas noite / e uma espantosa solidão". E o farol da Ilha Rasa, ao qual voltaremos, continua lá, a cerca de dez quilômetros do litoral da zona sul carioca.

Murilo Marcondes de Moura afirma que Drummond "nunca organizou suas obras pela simples sequência cronológica, preferindo sempre critérios estético-ideológicos" (2012, p. 1), sendo exemplo claro dessa atitude a organização que o poeta fez de sua própria obra na *Antologia poética* de 1962. O ensaísta vai mostrar, por exemplo, a lógica que rege a ordem inicial dos poemas no livro, que se abre com o poema homônimo "Sentimento do mundo" ao qual se segue "Confidência do itabirano":

o primeiro poema explicita a nova matéria do poeta – o mundo; o segundo, o ponto de vista diante dessa matéria, o do filho de fazendeiro, transformado em funcionário público na grande cidade. O deslocamento é múltiplo, do campo para a cidade e da condição de classe (MOURA, 2012, p. 1).

Tentaremos, adiante, seguindo a indicação de Moura, percorrer, pela ordem, todos os poemas do livro, apontando conexões entre eles e, assim, desvendando

20 Todos os poemas de Drummond aqui citados obedecem à edição de 2006.

alguns dos critérios estético-ideológicos que nortearam o arranjo dos vinte e oito poemas de *Sentimento do mundo*, entre os quais, canções, ode, elegia, madrigal, bolero e o referido noturno. Há grande variação no tamanho dos poemas, desde os cinco versos na estrofe única de “Indecisão do Meier” até os oitenta e dois versos da “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, distribuídos em seis estrofes. Os versos são maciçamente brancos e livres. Há versos de todo tamanho – curtos, médios, longuíssimos – e um poema em prosa, o célebre “Operário no mar”. Tanta variação formal se relaciona, decerto, aos conflitos e instabilidades do sujeito e, por extensão, de sua época.

No conjunto de *Sentimento do mundo*, destaque-se ainda o cenário tipicamente carioca, que aparece com nitidez em diversos poemas. Como os estudos drummondianos acentuam, o mineiro já residia na cidade do Rio de Janeiro quando escreveu o livro. Daí, diz Vagner Camilo, os poemas transitam pela cidade

de alto a baixo e de um lado a outro: do morro (“Morro da Babilônia”) ao mangue (mencionado de passagem em “*La possession du monde*”), da zona sul (“Inocentes do Leblon”) à zona norte (“Indecisão do Meier”), do subúrbio (“Revelação do subúrbio”) ao centro do Rio (a Rua Larga em “Brinde no Juízo Final”) (2002, p. 70).

As blagues de *Alguma poesia*, ainda presentes em *Brejo das almas*, praticamente somem. *Sentimento do mundo* é uma obra sobretudo melancólica, elaborada por alguém que descobre “como é grande o mundo” e “como é triste ignorar certas coisas” (“Mundo grande”). Jaime Ginzburg vai alinhar os livros de Drummond dos anos 1940, mostrando, neles, que “o emprego da ironia e da melancolia é importante como forma de indicar a precariedade do sujeito no contexto de uma modernidade ambivalente e agônica” (2012, p. 331). Para Sérgio Alcides, “o *Sentimento do mundo* é o negativo do ‘ressentimento do mundo’ – que o melancólico retira do que tem de ‘melhor’” (2002, p. 40).

O contexto histórico brasileiro e europeu – governo getulista e segunda guerra mundial – constitui o chão por onde perambula o imaginário do poeta. Muitos são os ensaios que exploram a situação, no mínimo, delicada, de Carlos Drummond de Andrade, que, como funcionário público de alto escalão, servia ao Estado Novo, ou seja, era crítico de um sistema o qual “representava”. Com frequência, nesses ensaios, lembra-se do livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil – 1920-1945*, de Sergio Miceli (1979), fundamental para se entenderem as complexas relações entre os intelectuais e o Estado – o que é adesão, cooptação ou resistência. De modo distinto, Roberto Said propõe uma perspectiva teórica foucaultiana, para a qual,

estar “dentro” do Estado não implica necessariamente uma sujeição ao poder, assim como estar “fora” não significa opor-se a ele. Justamente por não ter uma essência,

por ser uma capacidade de afetar e ser afetado, por revelar-se difuso e microfísico, o poder atravessa tanto aqueles que compõem o Estado quanto aqueles que o combatem (2005, p. 96).

Não há dúvida que tal contexto ganhará maior visibilidade em *A rosa do povo* (1945), mas é como se *Sentimento do mundo* fosse uma espécie de sensibilíssima antena, ou potente farol, de um tempo conturbado²¹. Em “A noite dissolve os homens”, a referência ao “triste mundo fascista” não é gratuita: publicado originalmente em 1938 (antes da segunda guerra mundial, portanto), o poema capta o clima beligerante nazifascista já em pauta com a guerra civil espanhola e a guerra sino-japonesa, ambas então em andamento. O mal-estar de pertencer a um “mundo caduco”, expressão que se repete em “Mãos dadas” e “Elegia 1938”, é forte, grave, incontornável.

Qual é o conceito de “sentimento” que se tem em mente quando se lê *Sentimento do mundo*? Cotejemos três leituras que se atravessam: para Vagner Camilo, trata-se esse sentimento de uma “figura talvez menos para indicar uma disposição afetiva do que algo intuído ou pressentido, mas não apreendido em profundidade. Algo, em suma, sobre o qual não se tem uma consciência totalmente clara” (2002, p. 66); para Murilo Marcondes de Moura, o “sentimento” do livro drummondiano “tem significado amplo, do intelectual (‘conhecimento’ ou ‘consciência’ do mundo) ao afetivo (‘sensibilidade’ ou ‘padecimento’ do mundo)” (2012, p. 8); para Silvano Santiago, em direção, digamos, mais pragmática, o sentimento do mundo

é objetivo e material, visceralmente político. O sentimento do mundo passa a estar na imanência do corpo solitário e rebelde do poeta, na premência da vida presente e da solidariedade entre os homens, na urgência da luta de classes, na violência da guerra contra Hitler, na iminência da revolução socioeconômica e na ardência da utopia socialista (2001, p. 1).

Um ponto, contudo, é consensual entre os estudiosos: trata-se de um “sentimento” que o poeta tem do mundo, é um sentimento subjetivo, dele, do poeta.

Não se tem prestado a devida atenção a uma outra hipótese de leitura, quase uma nuance, que o sintagma permite: o sentimento como sendo *do mundo* (e não *do poeta*), do objeto (e não do sujeito). Na verdade, desse modo, mundo se torna o agente da ação: o mundo possui sentimento. No poema, naturalmente, o mundo

21 Concordamos com Gledson no sentido de que, por óbvia que possa parecer a afirmação, “nem todos os poemas exemplificam a mudança que se sente neste livro [*Sentimento do mundo*]” (1981, p. 117). Tomar, portanto, o livro como uma unidade homogênea, perfeitamente distinguível do anterior *Brejo das almas* e dos posteriores *José* e *A rosa do povo*, é reduzi-lo ao que não é.

falará pela voz do artista²², do poeta, cuja “subjetividade lírica se configura em aberto pelo convívio com seu outro, isto é, com todos os que, mesmo estranhos, dividem o mesmo mundo e a mesma época” (PEDROSA, 2011, p. 22). Mantendo o foco ativo na expressão “do mundo”, outra possibilidade seria lê-la de maneira personificada, equivalendo não mais ao “universo”, ao “planeta”, mas às pessoas, à população, à gente em geral. Ainda assim, é claro, a mediação pela voz do poeta é insubstituível, com todas as suas idiossincrasias de classe, de sexo, de cultura etc. Vale, repetimos, atentar para essas sutilezas, considerando o amplo espectro semântico de “mundo” e, com Wisnik, que “talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra ‘mundo’, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade (que tem, ainda, por obra do acaso, um *duro mundo* inscrito no nome” (2005, p. 21).

Se não há unidade para a compreensão de “sentimento”, tampouco há para a compreensão de “mundo”. De fato, no livro, há uma centena de vezes em que o termo “mundo” aparece, incluindo-se aí o título do livro e quatro dos vinte e oito poemas: “Sentimento do mundo”, “Os ombros suportam o mundo”, “Lembrança do mundo antigo” e “Mundo grande”: o mundo ora se impõe como o sistema histórico e social em que os homens se relacionam de forma quase sempre conflituosa, quando não catastrófica, ora ganha uma dimensão metafísica, objeto de sonhos, devaneios e utopias que o poeta mantém, apesar dos pesares. Vejamos como esses “movimentos do mundo” se elaboram, ali, na materialidade do poema, tentando indicar aspectos pouco visados pela crítica canônica drummondiana²³.

De “Sentimento do mundo” [1] 30, muito já se escreveu, sendo revirado de ponta-cabeça. O poema que abre o livro – como o “Poema de sete faces” abre *Alguma poesia* – tornou-se já um clássico da obra drummondiana. Entre tantos aspectos dignos de nota, capturemos alguns que, veremos, sob novas roupagens, reaparecerão ao longo do livro. O clima, já se apontou, é de tristeza e melancolia. Ter “apenas duas mãos” parece bem pouco para quem também tem um monumental “sentimento do mundo”: o corpo se volatiliza, enquanto o abstrato se avoluma. Aqui se manifesta a figura de um interlocutor (“vos peço”), que será constante nos poemas seguintes, assim como a imagem da noite (fundamental, por exemplo, no derradeiro “Noturno à janela do

22 “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (ADORNO, 2003, p. 164).

23 A fortuna crítica em torno da obra de Drummond é, como sabemos, incomensurável – e crescente. Maria Amélia Dalvi propõe que se podem “enxergar ao menos três fases da crítica, que nem sempre acompanharam as transformações estéticas gestadas pelo poeta: uma fase antitética, que vê nos pares de oposição conflitos (fase que se inicia com Mário e afeta inclusive Candido); uma fase dialética, que vê nos pares de oposição sínteses (fase que inicia com Holanda e alcança, por exemplo, Haroldo); uma fase que não pensa em antíteses ou sínteses, mas em analogia – ou mesmo isomorfismo – entre a criação poética e o mundo (pensamos, por exemplo, no texto de Wisnik e em trabalhos como os de Gledson e Camilo)” (2011, p. 78).

SENTIMENTO DO MUNDO*Carlos Drummond de Andrade*

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.

apartamento” [28]): num contexto de pequenez, de solidão, de atávicas lembranças, de mortes e guerras, de um surreal e doloroso “pântano sem acordes”, o amanhecer (ecoando o poema “Aurora”, que abre *Brejo das almas*) é imaginado como sendo “mais noite que a noite”, fechando o poema, e abrindo o livro, com um tom profundamente apocalíptico, considerando a catástrofe que a hiperbólica metáfora insinua: a escuridão absoluta. Pelo meio do poema, um verso pede atenção: “Sinto-me disperso”. Ele não só recupera o substantivo do título (do poema e do livro) em forma verbal, “sinto” (que, aliás, só retornará uma única vez, em “Operário no mar” [6]), mas, sobretudo, diz, com irônica precisão, o exato sentimento do poeta: “disperso”. Ora, disperso pode significar tanto “desatento, distraído” quanto “espalhado, fora de ordem”: é assim que o poeta se sente diante do mundo. Tal dispersão existencial, repetimos, encontra correspondência na dispersão formal do poema e do livro. É uma dispersão constitutiva da obra, não é ausência de elaboração formal. Essa correspondência, de caráter isomórfico, se assemelha ao que Theodor Adorno chamou de conteúdo de verdade da obra de arte.

Sentimento do mundo se presta, em particular, para uma reflexão que tenta apreender, por exemplo, como a história brasileira e internacional se conecta pela mediação da escrita de um sujeito que está, também, extremamente atento às coisas e aos fatos de seu entorno.

Prosseguindo, o segundo poema do livro, “Confidência do itabirano” [2], é, como o primeiro, já um clássico da poesia brasileira e, de igual modo, foi devidamente esquadrinhado. Em suas quatro estrofes, o poeta declara, confidencia sua origem interiorana mineira, que seria responsável pelo seu modo de ser: “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro”. O minério de ferro, típico da região, se expande e se infiltra tornando até mesmo a alma “de ferro”, ganhando o sentido corrente de firme, resistente, rígido, talvez casmurro. Apesar da tristeza, há uma “vontade de amar”, que lembra a “confluência do amor” de “Sentimento do mundo” [1]. As inquietudes de Drummond se manifestam em forma de antíteses: “o hábito de sofrer, que tanto me diverte”, “este orgulho, esta cabeça baixa”: sofrimento, divertimento, altivez, timidez convivem, tal como, mais drasticamente, o tempo de outrora e o tempo atual: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público”. Como escreveu Borges, não se pode abolir o passado²⁴, e os “escravos” do poema anterior repercutem ainda na lembrança das antigas e poderosas “fazendas”. No entanto, a realidade é outra: cada vez mais, o poeta se torna um “fazendeiro do ar” – é um “funcionário público”. Esse sentimento de descompasso entre tempos distintos e distantes foi captado pelo compositor Belchior, que, evidentemente noutro contexto (de ditadura militar),

24 A frase de Borges é: “o propósito de abolir o passado já ocorreu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível; cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado” (2000, p. 50).

em “Como nossos pais” (1976), canta: “Já faz tempo / Eu vi você na rua / Cabelo ao vento / Gente jovem reunida / Na parede da memória / Essa lembrança / É o quadro que dói mais...”. A citação incorporada é clara (“Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!”) e confirma a vasta presença da obra de Drummond sobre a poesia e, no caso, a canção brasileira.

Em “Poema da necessidade” [3], o recurso anafórico se impõe, com a expressão “É preciso” iniciando 20 dos 22 versos. Após uma sequência estonteante de indicação de ações “necessárias” – que envolvem, de algum modo, João, Antônio, Melquíades, nós todos, país, Deus, fulana, Baudelaire, velhos autores e os homens –, o poema sentencia: “é preciso ter mãos pálidas / e anunciar o FIM DO MUNDO”, fazendo coincidir fim do poema, fim da necessidade e fim do mundo. A gravidade solene das letras em caixa alta parece destoar, e por isso causar maior impacto, da palidez do verso que as antecede. Estes versos finais de “Poema da necessidade” retomam, imediatamente, os versos iniciais de “Sentimento do mundo”: “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”. Dispostos tão proximamente no livro, a intenção comparativa soa plausível: é como se o tom apocalíptico do “amanhecer / mais noite que a noite” se estendesse até a esse inevitável “fim do mundo”.

O poema vindowo, “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte” [4], em muitos sentidos, aparenta ser o mais estranho entre todos da coletânea: é o mais longo, é o mais antigo²⁵, se ambienta em Belo Horizonte (e não no Rio de Janeiro, como os demais em que se explicita algum lugar concreto), tem como “narrador” do poema a própria Moça-Fantasma e tem, sem cerimônia alguma, uma trama absolutamente surreal, a despeito de seu caráter popular e folclórico: “Eu nunca fui deste mundo”. Sem querer forçar a nota, pode-se aventurar a ideia de ser essa moça-fantasma uma espécie de *alter ego* do próprio poeta, ou dito de outro modo: o interesse do poeta em compor a canção em torno da fantasmagórica figura passa pelo reconhecimento de possíveis identidades. A Moça-Fantasma é, basicamente, solitária, deseja amar (“Os moços me perturbam”), mas encontra incorrespondência (“vós sois carne, eu sou vapor”) e se sente incompreendida: não são estes alguns traços do eu lírico que atravessa todo o *Sentimento do mundo*?

“Tristeza do Império” [5] traz, na leitura linear que ora propomos, o clima erótico da canção anterior (“e por cima do vestido / e por baixo do vestido / era a mesma ausência branca, / um só desespero branco”), agora sob a ótica de reacionários “conselheiros angustiados”, que, no colo de “donzelas opulentas”, sonham “a futura libertação dos instintos / e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de

25 No utilíssimo Apêndice do livro de Gledson, há a indicação das datas da primeira publicação dos poemas do livro “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, por exemplo, saiu em *O Estado de Minas*, em 6 de junho de 1933. Drummond poderia tê-lo publicado em *Brejo das almas*, 1934 – mas ficou, como vemos, para *Sentimento do mundo*, 1940.

Copacabana, com rádio e telefone automático”. Sem demora, o fecho do poema de Drummond nos faz recordar o arquifamoso “Vou-me embora pra Pasárgada”, do amigo Manuel Bandeira, publicado anos antes, em 1930, em *Libertinagem*: “Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização / Tem um processo seguro / De impedir a concepção / Tem telefone automático / Tem alcaloide à vontade / Tem prostitutas bonitas / Para a gente namorar” (1998, p. 48). A referência a “telefone automático” carrega, simultaneamente, as alusões a “concepção”, “prostitutas”, “namorar” do poema de Bandeira, que corroboram o tal clima erótico no poema de Drummond, com as “donzelas opulentas” e “ninhos de amor”. No entanto, para sonhar a “libertação dos instintos”, como acontece de certo modo na utópica Pasárgada, os “conselheiros angustiados” devem esquecer a vida real, a função que ocupam no Império, devem “esquecer a guerra do Paraguai, / o enfado bolorento de São Cristóvão, / a dor cada vez mais forte dos negros”. Mais uma vez, a dor e o trauma da escravidão retornam – e grande parte da “tristeza do Império” se evidencia, assim como se elucida o porquê da angústia dos vetustos conselheiros.

O único poema verdadeiramente em prosa no livro é “O operário no mar” [6], poema dos mais complexos e mais investigados pelos intérpretes drummondianos. Como se sabe, o “narrador” está numa janela observando um operário que sai da fábrica e vai em direção ao mar, onde, resgatando episódio bíblico, caminha: “Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios”. O comentário irônico do poeta ratifica a distância literal e figurada entre ambos: o burguês cético, esclarecido, no alto, na janela, envergonhado, contemplativo, provavelmente branco; o operário mitificado, desinformado, embaixo, na rua, desenvolto, em ação, “mais escuro que os outros”. A incompreensão mútua tem um sorriso do operário como “único e precário agente de ligação entre nós”. Além de ser o poema o solitário exemplar em prosa do livro, é também o único que se encerra com uma interrogação: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. (A propósito, há quatro poemas que terminam com exclamação; nenhum com reticências.) As análises desse poema indicam, em geral, a crítica que, aí, Drummond faz de certo pensamento populista, sobretudo de esquerda, que, em contextos históricos os mais variados, tentam de algum modo paternalizar o operário, ou se iludem quanto à ausência de diferenças econômicas e culturais, ou produzem obras engajadas que, a pretexto da facilitação comunicativa, deixam a desejar no âmbito estético²⁶.

26 Seria bastante frutífero um cotejo – que não cabe aqui – entre esse poema de Drummond, “O operário no mar” (publicado, antes, em *O Jornal* em 1935), o conto “Primeiro de Maio”, de Mário de Andrade (redigido entre 1934 e 1942 e publicado em *Contos novos*, 1946) e o poema “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes (escrito entre 1949 e 1956 e publicado em *Novos poemas II*, 1959). Verificar-se-iam, por exemplo, possivelmente, vínculos entre os textos de Drummond e de Mário quanto à percepção difusa e contraditória que as classes têm de si e entre si, e divergências entre esses textos e o de Vinicius, otimista e comprometido com a causa em prol da conscientização proletária.

Os brevíssimos comentários anteriores, que tratam dos seis primeiros poemas de *Sentimento do mundo*, penso que já reúnem os traços mais constantes do livro. Sigamos, agora mais céleres, os passos de Drummond. O belo e triste “Menino chorando na noite” [7] traz, novamente, a noite como ambiência propícia para que o lamento individual se dissolva no trágico indefinido. Em “Morro da Babilônia” [8] reaparece a memória dos negros, daquele “resto que veio de Luanda”, acenando para um cordial convívio a partir do som de “um cavaquinho bem afinado”, como se fosse “uma gentileza do morro”. O recurso anafórico que vimos em “Poema da necessidade” [3] é retomado em “Congresso internacional do medo” [9], com o verbo “cantaremos” registrado cinco vezes, menos apenas que a palavra “medo” – onze vezes: se “o medo, nosso pai e nosso companheiro”, produz a morte, “sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, bem diversas daquela flor de “A flor e a náusea” cuja “cor não se percebe” e que, na contracorrente do “tempo pobre” em que nasceu, vai corajosamente furar “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” no decisivo livro não à toa intitulado *A rosa do povo*.

A morte se mostra sob várias faces em *Sentimento do mundo*, desde a ideia individual do suicídio à presença da guerra coletiva, passando pela lembrança constante dos antepassados familiares, como em “Os mortos de sobrecasaca” [10], que, conforme Eduardo Sterzi, é mais um dos exemplos em que Drummond desafia seu “catálogo de defuntos” (2002, p. 69), ou como prefere Antonio Candido, sua “obsessão com os mortos” (1995, p. 131). O tom fúnebre se estende – agora com pitadas de humor – a “Brinde no juízo final” [11], em que se opõem os poetas “sobreviventes”, “honrados”, aos “poetas de elixir de inhome e de tonofosfã”, remédios tradicionais para poetas tradicionais, tidos como doentes, debilitados, caducos. O lugar de observação do sujeito em “O operário no mar” [6] parece se repetir no poema seguinte – “Privilégio do mar” [12]: “Neste terraço mediocrementemente confortável, / bebemos cerveja e olhamos o mar”; agora, no entanto, a culpa anterior dá lugar a uma, sem dúvida irônica, resignação – resignação medíocre, que sabe que o “mundo é mesmo de cimento armado”, é duro, difícil, exige intervenção, revolta, transformação, mas a inércia e a passividade predominam. O mesmíssimo ambiente de renúncia se espraia em “Inocentes do Leblon” [13], em que a absoluta alienação – “definitivamente inocentes” – se impõe: este poema exemplifica, exatamente, o conceito de alienação que Gledson vai utilizar para “ver o livro [*Sentimento do mundo*] como unidade apesar das suas variações de tema” (1981, p. 118)²⁷ – o “óleo suave / que

27 O crítico inglês lista três tipos de alienação – “a sensação insistente que tem o poeta de estar separado de coisas às quais está, na verdade, ou deveria estar ligado” (GLEDSON, 1981, p. 118) – no livro: a *indiferença política*, caso de “Os inocentes do Leblon” [13] e “Privilégio do Mar” [12]; a *divisão de classes*, em “O operário no mar” [6], “Revelação do subúrbio” [22] e “Morro da Babilônia” [8]; ou a *alienação temporal*, em “Os mortos de sobrecasaca” [10] e “Confidência do itabirano” [2]. Concordamos com Vagner Camilo, quando diz que “o reconhecimento da alienação como categoria central de *Sentimento do mundo* é uma contribuição decisiva do estudo de Gledson e pressuposto para qualquer nova abordagem da obra” (CAMILO, 2002, p. 66).

eles passam nas costas” funciona como elemento literal e metafórico da impermeável distância que faz com que não vejam “o navio entrar”, à semelhança do operário que não percebe que “os fios, os fios, os fios [...] levam e trazem mensagens” em “O operário no mar” [6].

O título “Canção de berço” [14] ilude: não se trata, aqui, de nenhuma composição harmoniosa, de estilo elevado, nem de caráter infantil edificante. Trata-se, antes, de um poema grave, dissonante, de temática adulta, de “intensa amargura”, como precisou Murilo Marcondes de Moura, e que tem como destinatária ou interlocutora uma “menina” – daí o “de berço”. Em “Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana”, Jaime Ginzburg analisa poemas de *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo* para mostrar como, “em um tempo de desumanização, a linguagem se afasta da comunicabilidade direta, convertendo a lírica em experiência de percepção do esgotamento” (2012, p. 334). Sobre “Canção de berço”, o ensaísta mostra como a perda de importância do mundo se inscreve, mais uma vez de forma anafórica, nos versos 1, 8, 12, 13, 15, 24, 31 e 32: “os versos remetem uns aos outros, constituindo a remissão um recurso de ênfase na negação dos diversos elementos apresentados – o amor, a carne, os beijos, o mundo, a vida e também tudo” (p. 335). A repetição camuflada de aspectos negativos constitui uma das facetas com que, formalmente, o conteúdo de verdade se deixa entrever para, assim, vislumbrar o enigma do poema.

Os três poemas subsequentes, algo pitorescos e circunstanciais, mas engenhosos, desanuviam um pouco o ambiente pesado e denso do livro: “Indecisão do Meier” [15] aborda, em tom trivial, o fato de haver dois cinemas no bairro carioca, “um ao pé do outro”, e “ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela”; talvez este poema seja a senha para se ler o posterior, “Bolero de Ravel” [16], em que a então recente obra do compositor francês parece servir de fundo a devaneios eróticos para a “alma cativa erótica e obcecada” que se enrola “infinitamente numa espiral de desejo / e melancolia”. O autor de *O amor natural* busca encenar a consagrada melodia repetitiva do Bolero, a partir, sobretudo, de jogos aliterativos, reiteração de vogais nasalizantes, duplicação de sintagmas e mesmo do uso das reticências, dando um efeito de prolongamento: “Infinita, infinitamente...”, “está presa, está presa...”. Esses efeitos sintáticos, sonoros e visuais se encontram aos sentidos – feito um ritornelo – indicados de “espiral”, “ondulação” e “círculo”: acontece que é uma “espiral de desejo”, uma “*esquiva* ondulação” e um “círculo *ardente*”; ademais, os “olhos, magnetizados, escutam”, numa espécie rimbaudiana de sinestésico desregramento dos sentidos, em que visão e audição sob o hipnotizante som se imbricam. Se lido o poema como uma perspicaz metáfora onanística, no verso derradeiro – “Os tambores abafam a morte do Imperador” – teríamos a encenação poética do orgasmo, com o gozo fático reunindo eros e tânatos. Se “sob a pele das palavras há cifras e códigos”, como disse

Drummond em “A flor e a náusea”, não nos parece delirante a leitura em pauta. O pitoresco permanece em “*La possession du monde*” [17], com o estranhamento imediato do título em francês, que, no entanto, se explicará, porque se fala da visita de “homens célebres” ao Rio de Janeiro, entre os quais o humanista, médico e escritor Georges Duhamel, que atuou como médico na Primeira Guerra e nos anos 1930 esteve no Brasil: enquanto os homens famosos visitam famosas paisagens cariocas, Duhamel se contenta em passar “a manhã inteira no meu quintal. / Ou antes, no quintal vizinho do meu quintal”. Após ficar “espiando os mamoeiros” e “em meio a erudita dissertação científica”, levanta-se e, quebrando a expectativa de algum gesto solene, em direção, por exemplo, à “*possession du monde*”, ele apenas pediu “*ce cocasse fruit jaune*”, um mamão, “esse estranho fruto amarelo”, encerrando-se o poema, como começou, estranhamente, em francês. É nítida, para nós, a identificação do poeta itabirano com o gesto terno e sensível do médico-escritor, lembrando, por exemplo, seu gesto de ternura pela moça-fantasma de Belo Horizonte [4], pelo anônimo menino chorando na noite [7], pelo som do cavaquinho que desce do Morro da Babilônia [8], pela bilheteira do cinema do Meier [15].

“Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” [18] parece, em princípio, uma homenagem ao grande amigo Manuel Bandeira – é, sim, mas não somente. Tal como fizera, há pouco (no livro), ao resgatar uma atitude aparentemente ordinária de Duhamel, percebendo nela, no entanto, altíssimo e raro valor, Drummond vai extrair da poesia de Bandeira valores que lhe são afins: a consciência do “incessante morrer” (logo no primeiro verso), do “mundo amoroso e patético”; a “violenta ternura” e a cumplicidade de um “sentimento de homens juntos, / que se comunicam sem gesto”. A compreensão se dá de forma gradual, quando Drummond invoca “que o seu canto confidencial ressoe para consolo de muitos e esperança de todos”, e de forma plena, quando no último verso conclui: “Que o poeta Manuel Bandeira escute este apelo de um homem humilde”, explicitando a imensa identificação que tem com a obra do amigo recifense, cuja poesia a crítica sempre aproximou ao *tópos* da humildade. Desse modo, o desejo de uma poesia que “ressoe para consolo de muitos e esperança de todos” passa a ser, naturalmente, de ambos, e Bandeira um espelho onde uma das faces drummondianas – de “homem humilde” – se projeta.

Esse exercício constante de projetar-se num outro, possivelmente como estratégia atenuante para a solidão, se faz também em “Os ombros suportam o mundo” [19] – que, ao longo do poema, se definirá como “Teus ombros suportam o mundo” (verso 14): cansaço, sofrimento, solidão, escuridão, velhice, guerra, fome, tudo no entanto pede luta, pois “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação”. Estes versos finais fixam o verso inicial: “Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus” – do “chega” ao “chegou” se evidencia a urgência da ação. Os problemas terrenos, históricos, sociais exigem postura real, concreta,

longe de ilusões transcendentais, obscurantistas ou metafísicas. Porque o mundo e o tempo, para Drummond, são aqui e agora – o presente, nem “caduco” nem “futuro”, como dirá enfaticamente no célebre verso de “Mãos dadas” [20]: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, longe de atitudes românticas idílicas, evasivas, fantasiosas. Também aqui, no último verso (assim como na vida sem mistificação de “Os ombros suportam o mundo” [19]), a urgência da vida se exige, “a vida presente”. Se, na abertura do livro, ter “duas mãos” dá uma sensação de pequenez (“Tenho apenas duas mãos”, em “Sentimento do mundo” [1]), mãos que se “transformam” em “mãos pálidas” (em “Poema da necessidade” [3]), agora, próximo ao fim do livro, o poeta quer ir, com os companheiros, de “mãos dadas”, realçando a premência do gesto coletivo – afirma Antonio Candido:

a mão, que simboliza a consciência, aparece de início como algo que se completa, se estende para o semelhante e deseja redimi-lo. Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio (1995, p. 125).

A mão que escreve é a mão que pensa, sente e se sabe insuficiente para, sozinha, transformar o estado das coisas.

“Dentaduras duplas” [21], com suas quatro estrofes de versos regularmente curtos, é um bem-humorado poema sobre a velhice – e, portanto, sobre os temas afins da finitude, do tempo, da morte. Nos dois próximos poemas, “Revelação do subúrbio” [22] e “A noite dissolve os homens” [23], a imagem da noite vai prevalecer. No primeiro, os pequenos e anônimos lugares interioranos fascinam o olhar do poeta, que percebe que “a noite come o subúrbio”: o último verso – “à noite só existe a tristeza do Brasil”²⁸ – antecipa algo do verso final do livro, “Triste farol da Ilha Rasa” (“Noturno à janela do apartamento” [28]). A noite, onipresente em *Sentimento do mundo*, é, quase sempre, acompanhada de um clima triste, em tom menor. O que se diz com a “noite dissolve os homens”? Dissolver é derreter, dissipar, extinguir, decompor, corromper, por isso “a noite espalhou o medo” e, poderosa, “a noite anoiteceu tudo”. No entanto, diferentemente do catastrófico “amanhecer / mais noite que a noite”, de “Sentimento do mundo” [1], agora surge, na segunda estrofe, uma também poderosa aurora, que, mesmo tímida e de pálidas faces, vai literalmente expulsar a “treva noturna” e metaforicamente se contrapor ao “triste mundo fascista”, como já apontou Celia Pedrosa

28 Algo nesse verso me recorda de um trecho de *Minha formação* (1900), de Joaquim Nabuco, tornado mais conhecido pela canção “Noites do Norte”, de Caetano Veloso (*Noites do norte*. Universal, 2000): “[a escravidão] é o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte”. Antes, Nabuco fala de solidão, tristeza, lágrima, silêncio, todos traços da escravidão que se perpetuam, como um trauma histórico, na personalidade do poeta mineiro.

(2011) em artigo citado. Como se tivesse complementando a evocação de “Mãos dadas” [20], o poeta afirma categórico que “Havemos de amanhecer”. Do embate entre as duas forças, entre as duas cores, a tristeza e a tirania da noite contra a esperança e a inocência da aurora, restará um “sangue que escorre”, expressão que se repetirá no terceiro verso do poema seguinte, “Madrigal lúgubre” [24] e, de maneira dispersa, na bela e pungente cena final de “Morte do leiteiro”, em *A rosa do povo*.

E a expressão se repetirá não à toa em “Madrigal lúgubre”: “Em vossa casa feita de cadáveres, / ó princesa! ó donzela! / em vossa casa, de onde o sangue escorre / quisera eu morar” – o tempo verbal mais-que-perfeito confirma a ação mais que passada: o poeta não *quer* morar nessa casa caduca, “feita de cadáveres”, vinda de um tempo antigo (madrigal) e mórbido (lúgubre). Esses cadáveres são a bárbarie acumulada, a exploração, a colonização, a escravidão. O poeta quer o tempo presente, que “é tempo de guerra”, é tempo “de outros mundos / que esse está velho, velha princesa”. De forma oposta, contudo, o poeta adverte que nem todo tempo de outrora é negativizado. Em “Lembrança do mundo antigo” [25], respira-se um raríssimo ambiente solar, alegre, embora, *et pour cause*, calcado em perspectiva nostálgica: fala-se de um tempo-mundo em que os valores e símbolos são jardim, crianças, céu, grama-do, em que “a água era dourada sob as pontes”, em que “o guarda-civil sorria” – tudo radicalmente diverso do tempo-mundo real em que o poeta vive. Chama a atenção o nome da “personagem” do poema, Clara, que, de imediato, entra em contraste com a escuridão triste da noite que paira sobre todo o livro, mas remete também a Clara de Assis, santa notabilizada pela vida simples, ligada à natureza, como a da menina do poema: “Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos”. Na sequência, o poema “Elegia 1938” [26] recompõe o livro em seu trajeto melancólico e soturno, nesse que é dos mais contundentes poemas de Drummond, que termina com “uma frase que é pura dinamite poética”, dirá Wisnik (2005, p. 49).

Retornam, aqui, em “Elegia 1938”, com toda a força, na reta final de *Sentimento do mundo*, temas dispersos pelo livro: a tristeza e o “mundo caduco” (verso 1), a noite (versos 7 e 9), a morte e os mortos (versos 10 e 13), a literatura e a vida (verso 15), a resignação e a rebeldia (versos 19 e 20). O tom, como pede a composição, é mesmo de lamento. Na terceira estrofe, dois sintagmas ressaltam: “Grande Máquina” e “indecifráveis palmeiras”. A crítica, em geral, os relaciona, com as devidas mediações e nuances, a dois motes distintos: a “Grande Máquina” se aproxima à noção de “sistema”, ou, para usar expressão adorniana, ao “mundo administrado”²⁹; nela, percebe-se já a Máquina do Mundo, de *Claro enigma*

29 “O mundo administrado é aquele para o qual se dirigem as sociedades capitalistas em estágio tardio e que a ideologia apresenta como o melhor dos mundos possíveis” (JIMENEZ, 1977, p. 199). Em outras palavras, mundo administrado é um mundo controlado por forças e instituições que, de algum modo, manipulam o pensamento e as atitudes dos homens. A indústria cultural é um exemplo de como funciona o mundo administrado.

(1951), que carregará, no entanto, uma dimensão metafísica e filosófica aqui insinuada, em detrimento da dimensão social e histórica; já as “indecifráveis palmeiras” nos reportam, naturalmente, às palmeiras gonçalvinas e, assim, à noção de pátria e pertencimento. Se a Grande Máquina implica uma abrangência de ordem planetária, cosmopolita, as palmeiras restituem o poeta ao âmbito particular (mas não menor) da brasilidade e, mesmo, da mineiridade (ainda que morador de Copacabana). O poema se dirige, mais uma vez, a um outro (“trabalhas”, “práticas”, “sentes”, “amas”, “sabes”, “caminhas”, “perdeste”) que, já imaginamos – desde o *gauche* Carlos de *Alguma poesia* até o futuro José de *José* –, pode ser ele mesmo: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva”. O itabirano *orgulhoso* (“Confidência do itabirano” [2]) e de “*coração seco*” (“Os ombros suportam o mundo” [19]) se denuncia e a seu pessimismo de só alcançar em “outro século a felicidade coletiva”. Com essa estratégia, diz Vagner Camilo, “ao remeter para o final a identificação de seu ‘interlocutor’, o eu cerca de ambiguidade o *tu* a quem se dirige, podendo ser qualquer um que se iguale à alteridade na atitude alienada e conformista” (2002, p. 72). Os dois versos finais, “pura dinamite poética”, já famosos, ganharam ainda mais notoriedade após os ataques aéreos de 2001 aos prédios do World Trade Center, localizados exatamente em Manhattan: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. Evidentemente, não se trata de profecia – mas de poesia. E a poesia de Drummond entendia já, em *Sentimento do mundo*, que a ilha de Manhattan simbolizava com justeza a Grande Máquina capitalista e exploradora do restante do mundo e, assim, capitalizando também ódios, rancores e revoltas. Um detalhe nesses versos é o advérbio “sozinho”: o poeta afirma que não poderá realizar a ação pensada porque está sozinho, ou seja, se estivesse de “mãos dadas” talvez pudesse levar a cabo ações mais radicais, engajadas – em favor de dias de sol e paz, com emprego e justa distribuição de renda e de bens –, de modo, quem sabe, a não ter de “adiar para outro século a felicidade coletiva”.

O penúltimo poema, “Mundo grande” [27], ilustra explicitamente o movimento de sístole e diástole entre “eu” e “mundo” que Affonso Romano de Sant’Anna (1980) estuda na obra de Drummond: aqui, o poeta não deixa dúvida que “meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor”. O sentimento de solidão se exacerba: “preciso de todos”. A consciência do tamanho do mundo e do lugar do poeta nele aciona a vontade de participação, de intervenção. Entra em cena o poder que o “coração” tem de articular “amor”, “vida” e “fogo” para realizar, *hic et nunc*, a utopia de “países imaginários” e “ilhas sem problemas”: “— Ó vida futura! nós te criaremos.”, diz o poeta com uma tenacidade nietzschiana.

Num livro atravessado pela presença multifacetada da noite³⁰, nada mais lógico que ter um noturno como fecho da obra **31**.

30 Conferir trabalho de Eduardo Dall’Alba: *Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (2003).

NOTURNO À JANELA DO APARTAMENTO

Carlos Drummond de Andrade

Silencioso cubo de treva:
um salto, e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.
Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
na escuridão absoluta,
como líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência...
A alma severa se interroga
e logo se cala. E não sabe
se é noite, mar ou distância.

Triste farol da Ilha Rasa.

Se *Sentimento do mundo* fosse um romance, esse poema seria, naturalmente, o último capítulo [28]. O que se vê aqui: alguém, numa janela, à noite, só, contemplando o “mundo enorme e parado” e, ao longe, o farol da Ilha Rasa. O primeiro poema do livro, “Sentimento do mundo” [1], terminava num “amanhecer / mais noite que a noite”; esse, o último, retorna ao mesmo ambiente: num “cubo de treva”, o sujeito especula sobre a possibilidade de suicídio (“um salto, e seria a morte”), mas percebe logo a tolice do gesto (o “vão propósito”), que seria “apenas [...] a integração na noite” – o mundo é mesmo grande. “Confidência do itabirano” [2] está repleto de infância e saudade, mas aqui “nenhum pensamento” disse: a imersão em si, a contemplação de si e do mundo parece plena. O silêncio do apartamento e da noite ecoa no interior do sujeito, em sua “alma [que] se interroga / e logo se cala”. Dessa janela nada se vislumbra: é uma “escuridão absoluta” – só o farol, intermitente, atrai o olhar do poeta. Não há mais, como havia, por exemplo, em “O operário no mar” [6], algo ou alguém a observar: lá, a janela excita a vontade de pular, mas com o objetivo claro de “cair em frente dele”, do operário, e com ele tentar o diálogo; aqui, o salto pela janela é intransitivo, inócuo, leva apenas à “integração na noite”, à confirmação do anonimato. Por isso, talvez, “a soma da vida é nula”. Nula para o sujeito que por ela passa, porque ela mesma, a vida, “tem tal poder” que até pela “escuridão absoluta” ela “circula”, ação de que o sujeito não é capaz pois o que consegue apenas é a “integração na noite”. Valores mundanos e metafísicos se insinuam na digressão do noctívago: “Suicídio, riqueza, ciência...”, mas as reticências indicam a incompletude ou fragmentação do pensamento desse “narrador” de “alma severa”, “triste, orgulhoso: de ferro”. Da janela, diante da “escuridão absoluta”, as coisas ficam difusas e “noite, mar ou distância” se misturam. Surge, então, ao longe, pela última vez no livro, um referente que vai absorver e exteriorizar o “sentimento” do poeta: o “triste farol da Ilha Rasa”.

Na exemplar análise que faz de “Noturno à janela do apartamento”, e que encerra o Posfácio de uma já referida edição recente de *Sentimento do mundo*, Murilo Marcondes de Moura mostra como os conflitos do poema resumem os conflitos do livro e, mais, como se constituem de modo “intrínseco à sua composição” a “estrutura cerrada de contradições” que ali transitam. O ápice dessa elaboração, dirá, vai desaguar na figura formidável do “farol”:

[...] pertence ao farol essa “circulação” mecânica entre o escuro e o claro, entre o não e o sim. O farol, antes de ser nomeado, já pulsava dentro do poema, sua pulsação é a própria estrutura do poema, e, o que é mais admirável, ele é um equivalente preciso das oscilações do próprio sujeito. Por isso o farol é “triste”. Na verdade, há uma troca de atributos, se o objeto é “triste” como o sujeito que o contempla, este é imóvel como o objeto contemplado, imobilidade que impede o “salto” para a

morte, afirmando a vida, ainda que de modo trágico e problemático, numa espécie de paralisia (2012, p. 5).

Não há, no poema, como ocorre várias vezes ao longo do livro, nenhum “eu” gramaticalmente explicitado. Parece que o solitário sujeito da contemplativa divagação é uma “alma severa” – não algo como “*minha* alma severa”. Mas, também como ocorre no livro, esse “objeto”, essa “alma severa”, que conduz o poema é a projeção intelectual e sentimental do poeta que, enfim, elabora e assina a obra, fazendo confundir eu lírico e autor real.

Fixemos, ainda uma vez, esse verso derradeiro de *Sentimento do mundo*: “Triste farol da Ilha Rasa”. Ele resume, de fato, a razão e o espírito do livro: a tristeza espargida pelos poemas encontra repercussão na onipresente e fantasmagórica metáfora da noite, com que o poeta parcialmente se identifica, dado que “amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra”, como está em “Elegia 1938” [26]. Nesse “Noturno”, porém, em que a noite absoluta integraria mesmo o salto de um sujeito tristemente melancólico, algo circula, “a vida [...] como líquido, circula” – e o que circula, líquido, entre “noite, mar ou distância”, é exatamente este farol. Não é a claridade das manhãs de “Lembrança do mundo antigo” [25], tampouco a escuridão da “noite [que] anoiteceu tudo” de “A noite dissolve os homens” [23], mas é a cintilação, a circulação intermitente da luz do farol, “entre o escuro e o claro, entre o não e o sim”, diria Moura. De modo similar, atentemos para “Ilha Rasa”.

Essa ilha não é da mesma ordem das ilhas paradisíacas de “Ode no quinquenário do poeta brasileiro” [18], em que os poetas se banham e “refletem a imagem / de um mundo amoroso e patético”; não é uma ilha para onde romanticamente se evade do mundo, como em “Mãos dadas” [20], ou as “ilhas sem problemas” de “Mundo grande” [27]; muito menos é a ilha inimiga a ser dinamitada, simbolicamente vilã, de Manhattan, como vimos em “Elegia 1938” [26]. A Ilha Rasa existe – não é imaginária, utópica, hostil: é real, histórica, atraente. Pelo que o poema indica, da janela o poeta a via³¹. Ela fica, já dissemos, a alguns quilômetros da orla da zona sul carioca. Sua história pode auxiliar a penetrar no reino das palavras e ver como, aí, se inscreve a “historiografia inconsciente”, para falar com Adorno.

Trata-se de uma ilha de posição privilegiada como auxílio à navegação e, por isso, nela se construiu o referido farol, inaugurado em 1829, que é um dos mais potentes do mundo, o que dá coerência poética à longínqua visão do poeta de “alma severa” da janela de um apartamento (“silencioso cubo de treva”) – hipoteticamente

31 É possível que, à época da feitura do poema, da janela do apartamento do poeta se avistasse o farol da Ilha Rasa. De todo modo, no mínimo, vale o verossímil da experiência estética, e não a verdade da comprovação empírica.

numa madrugada do final dos anos 1930 no bairro de Copacabana. Dois fatos, interligados, de sua história chamam bastante a atenção: o farol da ilha foi construído tendo a mão de obra de presos sentenciados; mas, mais do que isso, chama a atenção o fato de a ilha ter servido de prisão para os anarquistas derrotados na Insurreição Anarquista de 1918, entre os quais Astrojildo Pereira e José Oiticica, assim como, também, ter “abrigado” prisioneiros do Estado Novo getulista, a partir de 1937.

Ora, como não recordar, nesse momento, o verso “Ao menino de 1918 chamavam anarquista”, do categórico “A flor e a náusea”, clássico de *A rosa do povo*? O que se quer demonstrar – para muito além da coincidência de datas, e a despeito da consciência ou não do poeta na elaboração de “Noturno à janela do apartamento” – é o caráter incontornavelmente histórico da alusão a esta ilha, à Ilha Rasa, e não a uma outra qualquer³². Essa perspectiva dá ao poema direções distintas das até então percebidas. O enigma, qual um *iceberg*, mostra algumas faces.

Como bem mostrou Moura, o farol é triste porque é “um equivalente preciso das oscilações do próprio sujeito” – sim, mas não somente. O farol pisca, gira e solicita “outros olhos e armadilhas”: lido à luz da história, o farol é triste em si mesmo, porque (a) portador ou metáfora de um progresso obtido à custa de trabalhos forçados e (b) representante ou signo de um tempo politicamente repressor e autoritário. Assim, não é um farol qualquer, nem uma tristeza qualquer: *é um triste farol porque é o farol da Ilha Rasa*, talvez uma metonímia do “triste mundo fascista” de “A noite dissolve os homens” [23].

Associando os sentidos poéticos e históricos, ademais inseparáveis, o verso “Triste farol da Ilha Rasa” amplia seu alcance: “O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável” (ADORNO, 1970, p. 150); “o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente” (p. 217). Tudo isso vem ratificar o lugar precioso desse verso no poema e do poema no livro. Como caixas que se justapõem, o que é latente aos poucos se manifesta: (a) uma ilha, como a Ilha Rasa, significa algo que está isolado; (b) o verso em foco está exatamente como se fora uma ilha, só, isolado, numa linha apenas, após a sequência de quatro quadras; (c) também ilhado está o sujeito na janela em sua solidão noturna a contemplar a ilha; (d) se quisermos avançar, considerando a presença constante em *Sentimento do mundo* de um interlocutor, uma espécie de narratário, há também a solidão do leitor diante da materialidade do livro, ou, que seja, do poema. Entre o poeta e o leitor – ilhas, armadilhas.

32 Como afirma Roberto Said, em *Sentimento do mundo*, “o escritor-funcionário apresenta uma aguda consciência dos problemas históricos que agitavam a cena moderna, tanto no plano externo quanto no plano interno, renunciando ao distanciamento e às demais formas de evasão em nome de uma ética do engajamento” (2005, p. 93).

O “triste farol” que encerra *Sentimento do mundo* recorda afirmação de Adorno:

Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total (1970, p. 58).

Apesar de triste, porque carregado da melancolia do poeta e de uma história de opressão, o farol funciona também como uma metáfora de um futuro mais esclarecido: afinal, é dele mesmo que vem a luz que, varando a “escuridão absoluta”, chega aos olhos de um artista que, tendo a Ilha Rasa ao fundo, percebe em plenitude que o mundo é esse palco, é esse mar em que, perplexo, o homem se vê lançado ao próprio azar – entre o naufrágio e a tábua, entre a noite e a aurora, entre a catástrofe e a utopia.

“Triste farol da Ilha Rasa”: com esse verso derradeiro, e há força e razão nisso, Drummond parece ter condensado não, obviamente, o vasto conjunto de temáticas que passeiam pelo seu emblemático livro, mas, sim, condensado um modo de fazer arte, em seu duplo sentido: criar uma obra, com a “paixão medida” que convém ao gesto lúdico e lúcido, e ensaiar uma traquinagem, como quem finge que esconde as regras do jogo³³. Se, leitores, não fitarmos o farol – dado, à nossa frente –, ele há de nos fintar.

Referências

ADORNO, Theodor. O artista como representante. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 151-164.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1970.

33 Em 1937 (antes, portanto, de *Sentimento do mundo*), Adalgisa Nery publicou em *Poemas* o “Poema ao Farol da Ilha Rasa”: “O aviso da vida / Passa a noite inteira dentro do meu quarto / Piscando o olho. / Diz que vigia o meu sono / Lá da escuridão dos mares / E que me pajeia até o sol chegar. / Por isso grita em cores / Sobre meu corpo adormecido ou / Dividindo em compassos coloridos / As minhas longas insônias. / Branco / Vermelho / Branco / Vermelho / O farol é como a vida / Nunca me disse: Verde.” Adalgisa foi uma figura ímpar de nosso modernismo. Militante política, viúva de Ismael Nery, jornalista, cassada em 1969, foi musa, entre muitos, de Murilo Mendes e de Drummond que, em 1934, dedicou exatamente o último poema de *Brejo das almas* a ela, com “Desdobramento de Adalgisa”, cujos versos finais dizem: “Para onde quer que vades, / o mundo é só Adalgisa”. Casou-se em 1940 com Lourival Fontes, diretor do temível DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo de Getúlio Vargas. O “triste farol” de Drummond estaria, também, reverberando o farol, a vida de Adalgisa? Um cotejo entre os três poemas de 1934, 1937 e 1940 poderia revelar – se não produzir – novos enigmas...

ALCIDES, Sérgio. Melancolia “gauche” na vida. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 29-48.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade** – poesia completa. 2. reimpr. da 1. ed. [2002]. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem – Estrela da manhã**. Madri: Allca XX, 1998.

BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 disco sonoro.

BORGES, Jorge Luis. Nathaniel Hawthorne [*Outras inquisições*]. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2000. v. II, p. 49-58.

CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 64-75, mar./maio. 2002.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 111-145.

DALL’ALBA, Eduardo. **Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Porto Alegre: AGE, 2003.

DALVI, Maria Amélia. **Drummond**: a invenção de um poeta nacional pelo livro didático. Vitória: Edufes, 2011.

FREITAS, Verlaine. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (Org.). **Theoria Aesthetica**: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005. p. 45-56.

GINZBURG, Jaime. Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 331-338.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil – 1920-1945**. São Paulo: Difel, 1979.

MOURA, Murilo Marcondes de. Posfácio – Desejo de transformação. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 1-18. E-book.

NERY, Adalgisa. **Poemas** [1937]. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet184.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

PEDROSA, Celia. Reapresentação da aurora: poesia e história em Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Eduff, 2011. p. 19-35.

SAID, Roberto. **A angústia da ação**: poesia e política em Drummond. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SALGUEIRO, Wilberth. *Sentimento do mundo*: movimentos e armadilhas de um livro-farol. In: PIRES, Antônio Donizeti; ANDRADE, Alexandre de Melo (Org.). **No pomar de Drummond**: nova seara crítica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 57-85. Disponível em: <<http://master.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/serie-estudos-literarios-n14.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. Vontade e corrosão na poesia de Drummond. **Folha de São Paulo**, 25 fev. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2502200112.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 49-90.

VELOSO, Caetano. **Noites do norte**. [S.I.]: Universal, 2000. 1 CD.

WISNIK, José Miguel. *Drummond e o mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

CHACAL

a dourada dor – leitura de
"Como é bom ser um camaleão"
(1971)

Texto publicado em 2008, sob o título "A dourada dor: leitura de 'Como é bom ser um camaleão', de Chacal – uma colorida, mas triste, história", no livro *Pensamentos, críticas, ficções*, organizado por Sérgio Amaral e Jorge Nascimento.

Estudar, em perspectiva crítico-historiográfica, a produção poética brasileira, de 1964 aos dias atuais, que tenha a “dor” como tema e o “humor” como recurso, tomando essa produção como testemunho de um tempo ora politicamente autoritário e repressor, ora democrático e pacífico é o objetivo principal da pesquisa que desenvolvo junto ao CNPq desde 2007.

Carioca da Zona Sul do Rio de Janeiro, Chacal vem militando – literalmente – na praia da poesia. Impressiona a homogênea toada, batida, dicção que o poeta perpetua desde 1971, quando estreia aos 20 anos com *Muito prazer, Ricardo*, até seu recente *Belvedere* (2007), reunião de toda a obra, com inéditos. Daqui, de hoje, do belo e verde livro de capa dura, para “que você, leitor, possa se alimentar e se divertir, possa ler, ver e ouvir” (2007, p. 7), o poeta cinquentão mira o marginal de outrora, dizendo, também numa espécie de “apresentação”, para “corações apaixonados” (a quem dedica o livro inaugural): “essas são as coisas que eu faço com prazer / achei que você podia saber e brincar / com elas. / taí” (1997, p. 5)³⁴.

Quem transita pela poesia brasileira contemporânea pode, algum dia, ter ouvido alguns desses versos de Ricardo de Carvalho Duarte, o Chacal:

PREZADO CIDADÃO: “colabore com a lei / colabore com a Light / mantenha luz própria” (*Muito prazer, Ricardo*, 1971)

FALÔ: “..... até que um dia / pisaram o pé dele. / orlando tirou a identidade do bolso / e disse: / — pra vocês basta isso de mim. / foi embora assoviando /// a palavra ilegal afinal (*Preço da passagem*, 1972)

UMA PALAVRA: “uma / palavra / escrita é uma / palavra não dita é uma / palavra maldita é uma palavra / gravada como gravata que é uma palavra / gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa” (*América*, 1975)

CHOTINHA GRELHADA: “— ana, que qui tem no almoço? / — peitinho no espeto. / — ana, que qui tem pro jantar? / — chotinha grelhada. / e de noite na cama comiam picles com mortadela no escuro” (*Quampérius*, 1977)

GARRINCHA : “a maior glória do futebol / nasceu em Pau Grande só / pra sacanear o vernáculo / e pra zombar da anatomia, / perna torta” (*Olhos vermelhos*, 1979)

34 Na p. 10, pode-se ler: “Na primeira edição do *Muito prazer* [1971], por paranoia ou não, fui aconselhado a assinar Ricardo, meu nome cristão. Assim era a capa: *Muito prazer, Ricardo*. Hoje as coisas aparentemente mudaram”.

PAPO POP: “vamos bater um papinho / bem popinho / vamos bater um pozinho” (*Nariz aniz*, 1979)

É PROIBIDO PISAR NA GRAMA: “O jeito é deitar e rolar.” (*Boca roxa*, 1979)

DENTES DE AÇO: “eu te arranco um pedaço com meus dentes de aço / e faço e refaço no peito e no braço / e te arranco um pedaço com meus dentes de aço /// e você acha pouco e diz que eu sou muito louco / mas eu não dou carne a gato e não vou pagar o pato / dos teus ais dos teus sais /// eu quero é mais / planetas estrelas cometas / virgínia sofia roraima /// bem... mas não se fala mais nisso / até que você descubra que / a bomba H a bossa nova / estão na ponta da língua” (*Drops de abril*, 1983)

BERMUDA LARGA: “muitos lutam por uma causa justa / eu prefiro uma bermuda larga / só quero o que não me encha o saco / luto pelas pedras fora do sapato” (*Comício de tudo*, 1986)

RRRRRRRR: “falando os erres / é que se aprende / a falar errado” (*Letra elétrica*, 1994)

AGULHAS: “usei / o corpo / há tempos / com um fim / determinado /// pico da neblina / álcool setenta / vala comum /// hoje / oriento / meu corpo / no abismo /// agulho / outros / meridianos” (*A vida é curta pra ser pequena*, 2002)

COMO ERA BOM: “o tempo em que marx explicava o mundo / tudo era luta de classes / como era simples / o tempo em que freud explicava / que Édipo tudo explicava / tudo era clarinho limpinho explicadinho / tudo muito mais asséptico / do que era quando eu nasci / hoje rodado sambado pirado / descobri que é preciso / aprender a nascer todo dia” (*Belvedere*, 2002)

Décadas depois da estreia, o tom se mantém: o *prazer* dos intensos anos 70 se estende à *bela vista* dos anos 2000. Estampa-se um nítido projeto de poesia como deleite, gozo, divertimento, celebração. Será, no entanto, que, em pleno regime militar ditatorial, os versos do poeta se postaram à distância das intempéries políticas? E se esta distância for mais uma tática – um tipo de resistência? Terá sido tal procedimento uma opção do autor em pauta ou um modo estético geracional? Por fim, como o desbunde contracultural – supostamente à margem tanto de valores ideológicos burgueses, caretas e conservadores quanto de atitudes típicas de um radical engajamento, bélicas e utópicas – expressou a história de seu tempo? Essas e outras perguntas podem nos fazer entender mais que um poema, um livro ou a obra de um poeta (o que não seria pouco).

Tomando a trajetória de Chacal como modelar certo tipo de pensar e criar poesia, partamos de um poema **32** de *Muito prazer, Ricardo*, para, em torno dele, desfiar considerações. O poema, com nove versos de seis a quatorze sílabas métricas e ocasionais rimas toantes, prima pela coloquialidade, cujo ápice acontece no derradeiro verso, com a informal expressão “dar um rolê” – isto é, dar uma volta, um passeio – ganhando uma versão sonoramente fechada, “rolê”. De resto, trata-se de um texto bem à moda marginal, em que o pequeno afronta o monumento, o cotidiano impõe-se como *tópos*, o prosaico lirismo se faz com pitadas de pueril inocência, sem lances de engenhosas elipses nem visíveis cálculos para os olhos do incauto leitor.

A singela fábula fala de um camaleão, que, curioso, fica a espiar o mundo; faminto, usa a “língua comprida” para saciar-se; acuado, usa sua arma cromática e se disfarça; curioso e precavido, longe o inimigo, sai “por aí”, livre, lépido e fagueiro. Tentando entender até que ponto um texto resiste às investidas vampirescas do teórico de dele se alimenta, Barthes escreveu:

Se você mete um prego na madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica. O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis. Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não-isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios (1977, p. 50).

Trocando em miúdos: não exijamos de um texto aquilo que ele não quer, ou não pode, nos dar. Chacal não é Cabral.

O que o poema, queira ou não, sempre nos faz ver é o tempo em que acontece. Para tanto, não precisa ser engajado, nem explicitar marcas de qualquer ideologia, tampouco funcionar feito um panfleto distribuído em via pública. Qualquer poema já traz – sob a forma de pílulas homeopáticas contidas no recipiente maior do livro – todos os traços na linguagem mesma em que se mostra: o vocabulário, o corte dos versos, certo jargão e, sobretudo nesse exemplar de Chacal, a pitada alegórica que dele se desentranha. É pela via alegórica que esse ingênuo poema ganha alguma densidade e sai do lugar de mera piada para ocupar outro posto: o de espia do mundo.

O mundo que o poema (o camaleão, o poeta) espia é o Brasil militarizado, sob a égide de generais, Arenas, Dops, DOI-Codis, SNIs. Amedrontados, os cidadãos, em especial nos contextos urbanos, viviam tensos, à flor da pele, na corda bamba: estávamos, em 1971, no auge da belicosidade do governo de Garrastazu Médici, que, então,

não se limitou à repressão. Distinguiu claramente entre um setor significativo mas minoritário da sociedade, adversário do regime, e a massa da população que vivia

Como é bom ser um camaleão*Chacal*

quando o sol está muito forte,
como é bom ser um camaleão
e ficar em cima de uma pedra espiando o mundo.
se sinto fome, pego um inseto qualquer
com minha língua comprida.
se o inimigo espreita, me finjo de pedra
verde, cinza ou marrom.
e, quando de tardinha o sol esfria,
dou um rolê por aí

um dia-a-dia aceitável nesses anos de prosperidade econômica. A repressão se dirigiu ao primeiro grupo, enquanto a propaganda se destinou a pelo menos neutralizar o segundo (FAUSTO, 2002, p. 267).

Conjunturas econômicas bem favoráveis explicam, sem que nenhuma fé transcendental seja invocada, o propagado milagre de Delfim. O que pouco se propagou foi que esse aparente milagre estava, na verdade, concentrando renda e acumulando capital para os do topo da pirâmide, enquanto, cá em baixo, a população trabalhadora e a classe média mal se davam conta da crescente perda de poder aquisitivo e do incrível aumento das desigualdades sociais³⁵. Se, na economia, o país se mascarava próspero, na condução política o regime se fazia de chumbo. Quem imaginaria, em 1971, os rumos do Estado brasileiro? Que ventos levariam o país – e para onde?

Elio Gaspari, no artigo “Alice e o camaleão”, aponta instigantes hipóteses de leitura, partindo da notícia dada pelo *Jornal do Brasil* no dia 31 de dezembro de 1978: “Regime do AI-5 acaba à meia-noite de hoje”. O baixo impacto da notícia deveu-se ao fato de ser aquela uma “morte anunciada”: desde outubro de 1978 uma emenda constitucional já decretara o fim do famigerado AI-5. Mas mais que um desinteresse ideológico coletivo – que a paulatina normalização democrática teria se encarregado de nutrir –, o que ocorreu foi que o regime ditatorial iniciado em abril de 1964 “foi desmontado aos poucos, com tamanha precisão que até hoje não se pode dizer quando acabou. Talvez o certo seja dizer que não foi desmontado. Foi camaleonicamente transformado” (GASPARI, 2000, p. 12). A precisão do processo, sob a capa da pacificação civil do país, garantiria a segurança e a imunidade dos “camaleões fardados”.

Episódios como (a) a posse de Tancredo Neves, e a seguir a de Sarney, em 1985, (b) a demissão de um general quatro estrelas (Ednardo d’Avilla Mello) responsabilizado pela morte do metalúrgico Manuel Fiel Filho, em 1976, (c) a demissão do general linha-dura Silvio Frota, em 1977, e (d) a Constituição Cidadã, de 1988, são tomados por Gaspari como emblemáticos de momentos em que o “conceito” pleno de ditadura, de fato, se vê abalado. A prevista (e) revogação do AI-5, em 31 de dezembro de 1978, seria o corolário de um processo de metamorfose que o regime autoritário, camaleônico, se impôs, governo a governo. Da tomada do poder, em 1964, ao endurecimento de 1969-1973 (Médici), passando pela distensão de 1974-1978 (Geisel) e pela abertura de 1979-1984 (Figueiredo), até chegar aos civis Tancredo e Sarney (1985-1989) e à esperada eleição direta de Collor (1990-1992), o Brasil foi sendo pintado por cores as

35 “Outro aspecto negativo do ‘milagre’, que perdurou depois dele, foi a desproporção entre o avanço econômico e o retardamento ou mesmo o abandono dos programas sociais pelo Estado. O Brasil iria notabilizar-se no contexto mundial por uma posição relativamente destacada pelo seu potencial industrial e por indicadores muito baixos de saúde, educação, habitação, que medem a qualidade de vida de um povo” (FAUSTO, 2002, p. 267).

mais distintas. No período mais negro desse arco multicromático estava nosso poeta, Chacal, em 1971, lançando mão, então, da mesma imagem – mas para fim diverso – do camaleão. O livro, apesar dos pesares, chamava-se *Muito prazer, Ricardo*.

Do livro, o próprio autor vai comentar, com algum humor triste, na reedição de 1997:

[...] no verão de 72, Hendrix, Joplin, Jim Morrison, Brian Jones já viam, desmedidos, a grama crescer pela raiz. As flores no cabelo murchavam e Lennon desacordava do sonho. No Brasil, a Lei do Cão vigorava. Tortura e morte eram a ordem do dia. A juventude variava entre a luta armada e o trio elétrico. Pela sete, Torquato Neto desgovernava a navilouca, acendendo o gás. Da ECO, no Campo de Santana ao Pier em Ipanema eu fazia circular 100 cópias mimeografadas desse *Muito prazer*. Era o primeiro torpedo, meu cartão de visita (1997, p. 9).

O futuro bacharel em Comunicação (pela UFRJ, em 1977) certamente não desconhecia as agruras – políticas, econômicas, culturais – pelas quais passava o país. Nem então, nem depois, sua poesia egoíca quis *servir*. Orlando Tacapau, de *Preço da passagem* (1972), talvez se horrorizasse ao ouvir autotelismo, intransitividade, finalidade sem fim, estética kantiana etc. A revolução, para a tribo e a *trip* de Chacal, era a vida, o corpo, o movimento. No píer, nas dunas da Gal, na ilha do Posto 9, sem patrulhas, a ordem do dia indicava 33. A sutil ambiguidade do segundo “dançar” – que, além do dionisíaco “bailar”, permite os carregados sentidos de “sair-se mal”, “ser preso”, “ser morto” – desse poema nos faz retornar ao outro, “como é bom ser um camaleão”.

Feito um breve périplo pela nossa história (com ares de “história antiga” para as novas gerações), podemos afirmar que o camaleão de Chacal, com todos os trocadilhos, é um animal político. Para sobreviver, camufla-se: ora se protege das forças naturais (sol e fome), ora se esconde do “inimigo [que] espreita” (medo e terror); quando as condições favorecem, curte a liberdade de ir e vir. Chacal nem adere ao discurso do milagre nem se engaja na luta armada. Seu barato, seu desbunde, sem culpa, é o prazer, o muito prazer juvenil do sexo, drogas e *rock-n-roll*. O “inimigo” do poema bem pode ser a “ditadura” e seus tentáculos: censura, repressão, torturas, assassinatos – mas também, sem dúvida, o “inimigo” é a carece, a chatice, o sistema, a burguesia, as instituições, “anel de grau, hipocrisia, paletó e gravata, carreirismo, eficiência, prepotência, dinheiro no banco” (1997, p. 35)³⁶ etc.

36 Antes, nesse preciso ensaio “Tudo da minha terra”, Cacaso já dissera: “A poesia de Chacal é uma poesia da carência e da precariedade; é isso que sua utopia do descompromisso e da pureza está querendo dizer, e é também isso que explica seu conteúdo ético e normativo. Chacal pratica e propõe uma poética da ética” (1997, p. 27).

33

Rápido e rasteiro

Chacal

vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar.

aí eu paro
tiro o sapato
e danço o resto da vida.

No poemão marginal, escrito nos setenta, tem de tudo um pouco: desde poemas e poéticas mais *programaticamente* vinculados a questões de ordem ideológica ou mesmo de ordem estética – herdeiros cepecistas ou vanguardistas (HOLLANDA, 1992) – até, antípodas, obras que, sem cerimônia, se fizeram ao sabor do miúdo, do rolê, do improvisado, do relaxo, do gesto, da viagem, do desbunde, do assistemático. Obviamente, nesse poemão e em cada um de seus polimétricos versos estão incorporados, siameses, valores estéticos e ideológicos.

Cabe, creio, a certa crítica brasileira olhar, sem benevolência, mas com instrumentos apropriados, e ver que os referidos valores estão em todo lugar, lá em Mallarmé e em Manoel de Barros, em João Cabral e em John Lennon³⁷. Categórico e generoso, em já clássico texto, Benjamin dirá:

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores (1983, p. 223).

Entre “essas coisas espirituais e refinadas” que a luta de classes traz à tona, colocaria sem temor a arte (em particular, a poesia). Para lidar com o camaleão inimigo que “espreita”, o poeta tem de se transformar num camaleão que “espia”, com humor e astúcia. Nem toda testemunha se veste de herói, de mártir. Basta a dor de fingir-se pedra quando o inimigo espreita. Uma dor disfarçada de esperteza. Uma dor dourada, feliz – nem “verde, cinza ou marrom”.

Fique, pois, do debate uma ideia nuclear: a figura do camaleão no artigo de Gaspari se refere às artimanhas que o regime ditatorial teve de engenhar para se perpetuar no poder, a balas e atos institucionais, e dele se retirar, duas décadas após o golpe, sem que houvesse maiores abalos nem caça aos culpados: o camaleão-Estado venceu.

A figura do camaleão no poema de Chacal aponta para um tipo de resistência pouco considerada nos ensaios crítico-teóricos acerca da poesia marginal: o disfarce, como resistência. Com facilidade, esse disfarce pode se confundir com “alienação” ou “covardia”, ao não reconhecer ou não enfrentar o inimigo. Mas fingir-se de pedra na presença do inimigo é já, de algum modo, reconhecê-lo e enfrentá-lo. A arte do fingimento como tática de sobrevivência: o camaleão-Poeta também venceu.

37 Exercício crítico, por exemplo, que Fernanda Teixeira de Medeiros fez em “*Play it again, marginais*” (1998) e que Vinícius Dantas não quis fazer em “A nova poesia brasileira e a poesia” (1986).

A longa tirania do Estado brasileiro se fez camaleônica e fez com que tantos cidadãos, para sobreviverem, de modo semelhante, se transformassem. Outros tantos não quiseram, ou não puderam, adotar tal estratégia – e sucumbiram. Sem perpetuar a culpa de ter sobrevivido à barbárie, o poema de Chacal (um poema qualquer) pode sempre nos recordar que “assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, 1983, p. 224). O tempo não para nem retorna, mas saber ler o passado pode impedir – ou dificultar – que flores murchem prematuramente. Se nada obstruir o encontro do “passado” com o “sol”, a história se fará, com certeza, mais digna, e não precisaremos mais temer o inimigo. Quando esse utópico encontro se der, a alegria há de chegar e com ela poderemos – livres de dor, culpa e ressentimento – “dar um rolê por aí”.

Referências

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 5. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1983. Obras Escolhidas, v. 1, p. 222-232.

CACASO. Tudo da minha terra. In: _____. **Não quero prosa**. Campinas: Editora Unicamp, 1997. p. 18-43.

CHACAL. **Belvedere**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHACAL. **Muito prazer**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 16, p. 40-53, dez. 1986.

FAUSTO, Bóris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-18.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. [1980]

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Play it again*, marginais. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). **Poesia hoje**. Niterói: Eduff, 1998. p. 53-68.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

SALGUEIRO, Wilberth. A dourada dor: leitura de “Como é bom ser um camaleão”, de Chacal – uma colorida, mas triste, história. AMARAL, Sérgio; NASCIMENTO, Jorge (Org.). **Pensamentos, críticas, ficções**. Vitória: PPGL/MEL, 2008. p. 643-649.

SÉRGIO SAMPAIO

temporal e jardim

Texto, em coautoria com Jorge Verly, a ser publicado também em *song-book* em homenagem a Sérgio Sampaio, organizado por João Sampaio.

Impressiona a onipresença da primeira pessoa do singular – “eu sou aquele que disse”, “eu sou a luz e a semente”, “eu quero é botar meu bloco na rua”, “eu acho tudo isso uma grande piada”, “eu viajei de trem” – na produção poético-musical de Sérgio Sampaio. Se tomarmos apenas suas composições dos *long-plays* *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973), *Tem que acontecer* (1976) e *Sinceramente* (1982), teremos que em 31 de 37 canções o eu aparece e se impõe, imperial. Das seis canções em que, gramaticalmente, o eu não marca seu lugar, há, no entanto, em quatro delas a presença do pronome possessivo – como em “O teto da minha casa”, “Cabra cega” (“pega na minha mão”), “Doce melodia” (“americano, meu irmão”) e “Faixa seis” (“meu último LP”) –, confirmando que o objeto e adubo primeiro para a criação do poeta é ele mesmo, compósito de sabores e dissabores.

Esse indício de excessiva subjetividade, aparentemente banal e desprovido de novidade teórica, aponta, na verdade, para um traço incontornável de sua poética: o estreito vínculo com a chamada geração marginal (de Chacal, Cacaso, Charles), a partir sobretudo de uma prática comportamental tributária da contracultura, rebelde e contestatória, e, por extensão, com o imaginário romântico, que via na vontade subjetiva o suprassumo da expressão literária e libertária, como no verso lapidar de Castro Alves: “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio” (s/d., p. 17). O gênio do Oitocentos dá vez agora ao contemporâneo “doido que não se situa”, “entre malandros e otários”, em um mundo cruel – “tudo tão mal, tão sem beleza”.

Expor-se, com intensidade radical, foi um modo que o artista capixaba inventou para sua vida e sua obra, ambas, hoje, cada vez mais (re)conhecidas e devassadas. No entanto, solidão e melancolia atravessam, de ponta a ponta, seu cancionário, como em “Pobre meu pai” (1973), “Tem que acontecer” (1976), “Nem assim” (1982) e “Pavio do destino” (2006, *Cruel*). Esse aparente paradoxo – de um eu exacerbado e vertical que se revela a um tempo dolorosamente solitário e introspectivo – encontra eco nas palavras do filósofo Theodor Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade”: “para que o sujeito seja capaz de, em sua solidão, resistir verdadeiramente à reificação, ele não pode nunca mais se refugiar no que lhe é próprio, como se fosse sua propriedade” (2003, p. 87). Noutras palavras, a solidão mais extrema (de um, do artista) fala também do isolamento do outro. Daí, provavelmente, a empatia que a arte provoca, quando açula em nós o não idêntico (o diferente) que se desgruda do *sempre-mesmo*. Poupe-mo-nos, contudo, de ilusões já perdidas: a indústria cultural lucra inclusive com nossas melancolias.

Causa espanto e prazer, de modo similar, na produção do “velho bandido”, a diversidade de formas, temas, ritmos, ainda que toda essa diversidade se abrigue sob o rótulo genérico de MPB (“eu sou um compositor popular”). Essa abertura à experiência – que se concretiza nas letras, nas melodias, nas *performances* e, ademais, na vida – contagia o ouvinte, o espectador, o fã, que se projetam, com entusiasmo,

naquilo que os toca e seduz. Já vai se tornando clássica, entre estudiosos da obra de Sérgio, a cena a que se assiste no *show* da Phonogram, em 1973, quando, embalado pela *performance* absolutamente dionisíaca do autor de “Sinceramente”, um espectador se entrega, frenético, a dançar e cantar com o ídolo, como se estivesse rasurando o trânsito figurado em “saí do palco, fui pra plateia” (“Que loucura”). Pirlimpisquices, diria Guimarães Rosa.

Recorrendo novamente à palavra de Adorno, temos uma pista importantíssima para elucidar essa irresistível empatia do sujeito – seja nos setenta, oitenta, noventa, dois mil e tantos – com uma obra tão autêntica quanto mesmérica, magnetizante. Assim escreve o frankfurtiano em *Minima moralia*, referindo-se ao caráter de resistência do indivíduo num mundo danificado sob o jugo do capitalismo tardio: “O que lhe permite a resistência, cada traço de independência, tem sua fonte no interesse individual monadológico e na cristalização deste como caráter” (ADORNO, 1993, p. 130). É assim que, na produção sampaiana, transparece esse caráter de integridade entre obra e história: tal qual a mônada que, abrindo de par em par as suas janelas, se dá a ver o seu interior, Sampaio contém em sua obra (a parte) o mundo (o todo) feroz, ferocíssimo que o envolveu durante sua passagem por essas bandas.

Um mundo que, nunca é demais lembrar, lhe ofereceu um tão vasto quanto bárbaro cardápio, indo da saída de Cachoeiro à fome carioca, das noites maldormidas em bancos de praça ao estrondoso sucesso musical, das exigências mercadológicas por novos “blocos na rua” ao ostracismo midiático. “Indo no fundo / e voltando pra ver” (“Homem de trinta”), Sampaio foi capaz de resistir e, jungindo barbárie e verdade, fez de suas canções um retrato íntegro das catástrofes que o cercaram. Ou, nas suas próprias palavras: “naquilo que pintar eu tô, minha nega / mesmo se a barra pesou” (“O que pintar, pintou”).

Em “Notas: tentando ouvir-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta”, texto de 2004 publicado em *Lira à brasileira* (2007), buscou-se articular aproximações entre a obra musical do compositor capixaba e a Poesia Marginal, em especial a partir de aspectos temáticos comuns a ambos, como as drogas, a loucura, a morte, a repressão ditatorial, o amor e a solidão. Regradas a altas doses, a obra e a vida de Sérgio encenam e realizam boa parcela de nossos desejos recalcados, do lado de cá da “manada dos normais” (“Roda morta”). O engenho maior do poeta-músico foi, insisto, em se jogar com plenitude diante do que quis. Adorno, agora em *Teoria estética*, dirá que “nenhuma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito a encha de si mesmo” (1970, p. 55). Foi o que fez Sampaio.

Por que ouvimos várias e várias vezes as mesmas canções? Decerto, por vários e vários motivos. Um dos principais, além da óbvia projeção que fazemos sobre aquilo que amamos e invejamos, deve ser para aliviar a sensação de órfãos, de fracassados, de medrosos. O fingimento do criador se estende, ganha corpo no corpo

da criatura – nós. Queremos nos confundir com o objeto que admiramos, mas tal desejo, embora são, é vão. Sem dó, depois de nos transformar em cúmplices, com a belíssima estrofe “Fui tratado como um louco, enganado feito um bobo / Devorado pelos lobos, derrotado sim / Fui posto de lado e fui um marginal enfim / O pior dos temporais aduba o jardim”, o poeta põe “cada lugar na sua coisa” e obtempera: “Vivo o que sou, ninguém vive por mim”. Talvez seja esse, em suma, o legado mais legal do som de Sérgio Sampaio – recordar-nos a todos que cada um traz em si o próprio temporal, o próprio jardim.

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1970.

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. In: _____. **Poesias completas**. São Paulo: Ediouro, [s. d.].

SALGUEIRO, Wilberth. Notas: tentando ouvir-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta. In: _____. **Lira à brasileira**. Vitória: Edufes, 2007. p. 123-132.

SAMPAIO, Sérgio. **Cruel**. [S.I.]: Saravá Discos, 2006. 1 CD.

SAMPAIO, Sérgio. **Eu quero é botar meu bloco na rua**. [S.I.]: Philips, 1973. 1 LP. (reeditado em CD pela Mercury/Universal Music em 2001)

SAMPAIO, Sérgio. **Sinceramente**. [S.I.]: Produção independente, 1982.

SAMPAIO, Sérgio. **Tem que acontecer**. [S.I.]: Continental, 1976. 1 LP. (reeditado em CD pela Warner Music em 2002)

ALEX POLARI

uma questão de riso ou morte –
análise de "trilogia macabra" (1978)

Trabalho apresentado no XII Congresso Internacional da Abralic e publicado nos *Anais* do evento, sob o título "Tortura sob deboche: uma questão de riso ou morte (análise de 'Trilogia macabra', de Alex Polari)" (2011).

Este trabalho é parte de uma pesquisa maior, intitulada “A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor)”, vinculada ao CNPq, que vem buscando articular o trinômio testemunho, poesia e humor. Tal busca tem explicitado a dificuldade de fazer conviver elementos tão díspares como, de um lado, tristeza e tragédia, e, de outro, graça e leveza. Tomando como paradigma histórico e conceitual (paradigma que não se quer superior nem excludente) o trauma das guerras mundiais, a pesquisa procura na poesia brasileira pós-golpe de 1964 exemplos de criação poética que tematizem a dor coletiva, mas que insiram na matéria lírica alguma pitada, não piada necessariamente, de humor. Da reflexão que o riso pode produzir, espera-se um efeito saudável não de apagamento nem de pacificação do trauma, mas da alegria de um triunfo, um triunfo que afirma a vida, que olha a cicatriz de frente e pensa, com alguma felicidade doridamente sisífica, que se aquela indesejada cicatriz puder ser alvo de – delicado, sim – deboche é porque algo se ultrapassou. Em suma, se busca reafirmar a força regenerante do humor, não para abolir o trauma e sim para dar a ele leveza e alegria, driblando a melancolia e o ressentimento.

Em 1978, Alex Polari de Alverga publica o livro de poemas *Inventário de cicatrizes*. O militante político se encontrava, então, encarcerado, por conta do seu envolvimento direto no sequestro do embaixador alemão Holleben, em junho de 1970. No ano seguinte, Polari é preso e preso permanece até 1980. O livro *Inventário de cicatrizes* traz reminiscências, impressões, notícias e reflexões acerca não só do cotidiano da cadeia, o que inclui falar das condições de vida e sobrevivência, como também excursiona por problemas gerais de poética e de escrita. Apesar dos inúmeros padecimentos registrados ao longo da obra, há um traço que, de certo modo, surpreende o leitor: a presença constante do humor, em forma mista de deboche e ironia, sobretudo porque esse humor se produz pela voz daquele que sofria o martírio e praticamente durante o constrangimento da dor, contrariando afirmação de Vladímir Propp, em *Comicidade e riso*, ao dizer que “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado” (1992, p. 29).

O opúsculo de 58 páginas (considero a quarta edição, de 1979) traz na capa – de Ivan Viana – três cartazes com rostos de pessoas, aos moldes dos famosos panfletos de “Procura-se”; num deles, aparece apenas um rosto, cujos traços lembram um pouco o rosto do poeta prisioneiro; entre os cartazes, uma digital em tom avermelhado, meio róseo, provavelmente apontando para a individualidade do sujeito, cujo nome vem logo abaixo: “alex polari de alverga”. Fundamental é assinalar, ainda na capa, a informação dos editores-patrocinadores: Teatro Ruth Escobar e Comitê Brasileiro pela Anistia, dado que se confirma nas páginas internas. A quarta capa apresenta uma minibiografia política do poeta: paraibano de João Pessoa, mas carioca desde os três anos, militou como estudante e foi preso

em maio de 1971, com 20 anos; informa as prisões por onde passou e as torturas que sofreu; fala da repercussão dos poemas de Polari no meio estudantil e também no exterior; abaixo, no mesmo tom róseo-avermelhado, em caixa alta, vem: PRODUTO DA VENDA DESTE LIVRO EM BENEFÍCIO DO COMITÊ BRASILEIRO PELA ANISTIA. Em tudo, portanto, mesmo antes de se abrir o livro e ler o conteúdo dos versos, não resta dúvida alguma: trata-se de uma obra engajada, de denúncia e que conta com o apoio de organizações e instituições do que outrora, com nitidez, se chamava de esquerda.

O título, com força lírica, tem sua eficácia ao vincular de modo imprevisto dois substantivos aparentemente distantes: *Inventário de cicatrizes*: cicatriz é vestígio, ruína, dor – da ordem do corpo; inventário é lista, documento, patrimônio, de ordem comercial. O leitor sente, de imediato, que está diante de um discurso que acumula (inventário) sofrimento (cicatrizes), pois já sabe, de antemão ou pelas informações da quarta capa, que o poeta é (então) um preso político que sofreu tortura. Sua voz poética se dá, desde sempre, como testemunho de si, mas também daqueles (como nos cartazes da capa) que padecem algo semelhante, de modo direto ou via solidariedade. As dedicatórias reforçam e intensificam este sentimento de solidariedade: “A todos os companheiros, livres, na clandestinidade, nas prisões e no exílio”, e continua: “Especialmente em homenagem de: / *Stuart Edgard Angel Jones*, assassinado na tortura. / *Eduardo Leite*, assassinado na tortura. / *Juarez Guimarães de Brito*, por suicídio depois de ferido. / *Carlos Lamarca*, fuzilado depois de preso. / *Yara Iavelberg*, morta? assassinada? suicídio?” (1979, p. 7).

A “Apresentação” de Carlos Henrique Escobar fala, com precisão, da “poesia direta, clara e plena, simples e maravilhosa, sem os desvios autoritários-formais ou anarco-elitizantes” (1979, p. 10) da poesia de Alex Polari. O próprio poeta, no segundo e até agora último livro de versos, *Camarim de prisioneiro*, de 1980, se posicionou com extrema transparência em relação a valores estéticos:

Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância: o sentido desse livro transcende qualquer veleidade literária que possa existir. É sim uma vitória pacientemente tecida por esses anos de cárcere e que hoje se concretiza. A sensação de que, mesmo com o corpo entre as grades e a vida entre parêntesis, a gente (falo aqui dos prisioneiros de um modo geral) não está morta. Pode criar, lutar, participar, intervir. Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos. Servem também para reter uma memória essencial, de outra maneira fadada a se diluir (1980, p. 47-48).

Sem mediações, Polari quer mesmo uma poesia objetiva, referencial, social, transformadora, engajada: com preocupação ética, antes de estética.

Sobre o crescente interesse, na década de 1980, por escritas de caráter autobiográfico e memorialístico, com os leitores à cata do que ficou escondido pelo regime ditatorial e a fim de reconstituir, incorpóreo, aquilo que foi dizimado, Flora Süssekind diz, no seu indispensável *Literatura e vida literária*, de 1985:

Esta ávida leitura da experiência carcerária ou da narrativa dos sofrimentos alheios parece apontar no sentido de um grande *mea culpa* da classe média que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira e, desencantada, começa a se penitenciar ficcionalmente pela repetida leitura de suas consequências. Ou, caminho inverso, trata-se de uma outra geração de leitores cujo conhecimento da história recente do país, fragmentário e contraditório, se procura ordenar e reinterpretar com base nas versões não oficiais a que se começa a ter acesso com o aparecimento de um volume maior de publicações de depoimentos, memórias e romances políticos (1985, p. 84).

É com essa segunda geração (reordenadora; não desencantada) que me identifico, como leitor e como eleitor. Movida pelo medo, uma parcela significativa da poesia produzida no plúmbeo período setentista perpetua, para as gerações futuras, as cicatrizes do tempo. Os anos 1980 e 1990, porém, funcionaram como uma espécie de peneira, que filtrou as gerações. Não se trata mais de, tão somente, mero mea-culpa nem de tático desconhecimento. Décadas depois do fim da ditadura militar, o estudo permanente dessas questões, dessas obras, dessas vidas, desses testemunhos procura não deixar que as cicatrizes e os inventários desapareçam. Entretanto, é exatamente essa distância que pode permitir tatear a cicatriz, sem o mesmo medo de que ela se abra; tateá-la, para perceber se ela, a cicatriz, responde de outro jeito, para avaliar sua sensibilidade.

O intuito, aqui, é analisar as partes do poema “Trilogia macabra” – “I – O torturador”, “II – O analista de informações”, “III – A parafernália da tortura” –, presente em *Inventário de cicatrizes*, relacionando-o a outros textos de feição testemunhal e apontando o recurso do humor como estratégia lírica. Sem delongas, passemos ao poema 34, comentando-o pontualmente.

Desde a primeira estrofe se desenha a personalidade transtornada do torturador, marcada por uma instabilidade radical e por um temperamento psicótico. A ironia do poeta não impede o maquiavelismo do agente, que lança mão de qualquer meio para que a confissão se faça. O criminoso toma como pretexto o estar cumprindo ordens, reproduzindo o mote de Eichmann, como bem analisou Hannah Arendt (1999): torturo e mato a serviço do Estado (ou do rei, do *führer*, do patrão, do coronel

TRILOGIA MACABRA (I - O torturador)*Alex Polari*

O torturador
difere dos outros
por uma patologia singular
– ser imprevisível
vai da infantilidade total
à frieza absoluta.

Como vivem recebendo
elogios e medalhas
como vivem subindo de posto,
pouco se importam pelos outros.
Obter confissões é uma arte
o que vale são os altos propósitos
o fim se justifica,
mesmo pelos meios mais impróprios.

Além de tudo o torturador,
agente impessoal que cumpre ordens superiores
no cumprimento de suas funções inferiores,
não está impedido de ser um pai extremo
de ter certos rasgos
e em alguns momentos ser até generoso.

Além disso acredita que é macho, nacionalista,
que a tortura e a violência
são recursos necessários
para a preservação de certos valores
e se no fundo ele é um mercenário
sabe disfarçar bem isso
quando ladra.

Não se suja de sangue
não macera nem marca
(a não ser em casos excepcionais)
o corpo de suas vítimas,
trabalha em ambientes assépticos
com distanciamento crítico
- não é açougueiro, é um técnico -
sendo fácil racionalizar
que apenas põe a serviço da pátria
da civilização e da família
uma sofisticada tecnologia da dor
que teria de qualquer maneira
de ser utilizada contra alguém
para o bem de todos.

etc.). A quarta estrofe explicita a diferença radical de valores: a agressividade, o nacionalismo estreito e a violência mercenária do torturador encontram resistência na delicadeza, na utopia e no desejo de esclarecimento do poeta prisioneiro. No último bloco, denunciavam-se o silêncio e a cumplicidade de parte da população, e mesmo a adesão e o apoio integrais de grupos direitistas e conservadores, como a TFP. Esse silêncio social lembra, guardadas as extremas disparidades dos exemplos, “o biombo da ignorância deliberada” de que fala Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*:

[...] existe quem, diante da culpa alheia ou da própria, dá as costas a fim de não vê-la [a vergonha] nem se sentir por ela tocado: foi o que fez a maior parte dos alemães nos doze anos hitlerianos, na ilusão de que não ver significasse não saber e que não saber os livrasse de sua cota de cumplicidade ou de convivência. Mas a nós o biombo da ignorância deliberada foi negado: não pudemos deixar de ver. O mar de dor, passado e presente, nos circundava, e seu nível subia de ano em ano até quase nos fazer submergir. Era inútil fechar os olhos ou virar-lhe as costas, porque estava inteiramente em torno de nós, em toda direção até o horizonte (2004, p. 74).

Não basta um mea-culpa para dourar o biombo. É necessário muito mais, porque o fantasma de Auschwitz paira a todo momento por nossas cabeças, a cada genocídio mais ou menos visível e impactante, seja em guerras localizadas, seja nas cidades em que a mendicância e a miséria se multiplicam, incólumes, ignoradas pela máquina de produção de riquezas do Estado.

O segundo poema **35** se inicia falando desse tema tão comum nos relatos de testemunho: os limites da condição humana – ultrapassados, o caminho é praticamente sem volta; animal, “muçulmano”, o “não homem” perde tudo: o corpo, a dignidade, a vontade, o pensamento, a linguagem; perde qualquer capacidade de resistir. O engenho da tortura é tomar conta do torturado, em todos os sentidos, de modo que nele se inscreva para sempre aquela crueldade, como se vê no conto “Na colônia penal” de Kafka. Entre nós, no Brasil setentista, vale recordar o relato de Gabeira, em que, com sincera autocrítica, se desveste de atitudes heroicas dos mártires:

Não tinha absolutamente forças para um comportamento do gênero turco –, nada tenho a declarar e vou morrer na tortura. Não era minha intenção morrer e temia que, partindo de um padrão tão alto, caísse muito baixo, quando começasse a abrir. Vi na cadeia, entretanto, muitas pessoas não dizerem absolutamente nada. Muitos afirmavam que eram comunistas e que nada tinham a declarar; outros se refugiavam num vago não sei e dali não saíam jamais. Não foi esse e não creio que será esse meu caso no futuro. Creio, sinceramente, que é um jogo, cheio de vaivéns, de pequenas derrotas e pequenas vitórias. Várias vezes saí derrotado de um interrogatório: senti-me envolvido, senti

35 **TRILOGIA MACABRA (II - O Analista de Informações)**

Alex Polari

Eles se acham muito humanos
quando param de rodar a manivela
começam a fazer só perguntas
e agindo assim nos nivelam
à categoria dos direitos humanos.

O analista é geralmente um senhor muito fino
que vela pelo seu prestígio
que fuma cigarros cem milímetros
que se veste à paisana
que usa belas gravatas coloridas
parecendo mais um executivo bem sucedido
do que um assassino.

Eles não torturam pessoalmente
apenas dirigem os interrogatórios
e têm muito orgulho disso
– não são o céu nem o inferno,
são o purgatório.

que estava dando informações a respeito das quais não tinha certeza se eram ou não conhecidas da polícia. Houve outras vezes que me senti vitorioso, inteligente e esperto. Como nunca terei certeza de que morrerei de boca fechada, sempre será necessário preparar um programa cheio de concessões e de armadilhas, que reduzam o sofrimento e, ao mesmo tempo, reduzam a informação dos torturadores (1996, p. 172-173).

O analista de informações, funcionário teoricamente mais refinado que o torturador, lida com a psicologia do torturado, do preso, do ofendido, do subalterno. Em situação de extrema opressão e ofensa, as pessoas reagem de formas as mais variadas: resistem, gritam, choram, confessam, morrem, se suicidam. O interrogatório é um jogo – mas sem graça.

Na última parte da trilogia **36**, o humor se produz com amargor, causando incômodo e constrangimento, pois se faz o “elogio” da eficiência asséptica da maquinaria de tortura contemporânea quando cotejada com os sujeitos e bárbaros instrumentos de tortura medievais. Em “Nas rodas do tempo”, Ivete Keil descreve técnicas e modalidades de tortura física e moral que, ainda e sempre, espantam nossa razão:

A vítima, mergulhada numa banheira com água (mas também com vômitos, urina e excrementos), era forçada a engolir água por intermédio de uma mangueira, ou, ainda, recebia fortes jatos de água no rosto. Não mais se utilizava óleo quente e chumbo derretido sobre o corpo da vítima [como na Idade Média], mas torturava-se com eletricidade. A tortura elétrica variava segundo os lugares do corpo onde eram colocados os eletrodos e a força da corrente aplicada – em geral os órgãos sexuais eram os mais visados pelos torturadores. Essas formas de tortura não significaram a exclusão de pontapés, socos, golpes de palmatória e bastão, queimaduras de cigarro, xingamentos humilhantes, ameaças, paus de arara, geladeira, gavetão, cadeira do dragão, entre outras, igualmente crudelíssimas. Privações de alimentos e de água ou ingestão forçada de urina, fezes, vômitos, salmoura; extração de unhas e dentes sadios... A fala dos torturados nas ditaduras latino-americanas, sobre as torturas, é hoje uma afiada lâmina que passa rompendo a cegueira dos que nada viram e a mudez dos que nada disseram (2004, p. 49).

Diante de quadros horripilantemente dantescos como esses, é forçoso reconhecer que, aqui e ali, o humor seja presença *non grata*. No entanto, o artifício do humor no poema e na vida em geral não visa a apagar o feio, o vil, o bárbaro, o sórdido. Ao contrário, tal recurso pode nos fazer pensar com mais clareza o absurdo de certas coisas existirem a ponto de se naturalizarem em nosso cotidiano. Quando o poema diz que a parafernália da tortura era “algo moderno / com linhas arrojadas / digno de figurar / em um museu do futuro” está se valendo da ironia, aqui próxima

36 **TRILOGIA MACABRA (III - A Parafernália da Tortura)**

Alex Polari

Nos instrumentos de tortura ainda subsistem, é verdade,
alguns resquícios medievais
como cavaletes, palmatórias, chicotes
que o moderno design
não conseguiu ainda amenizar
assim como a prepotência, chacotas
cacoetes e sorrisos
que também não mudaram muito.
Mas o restante é funcional
polido metálico
quase austero
algo moderno
com linhas arrojadas
digno de figurar
em um museu do futuro.

Portanto,
para o pesar dos velhos carrascos nostálgicos,
não é necessário mais rodas, trações,
fogo lento, azeite fervendo
e outras coisas
mais nojentas e chocantes.

Hoje faz-se sofrer a velha dor de sempre
hoje faz-se morrer a velha morte de sempre
com muito maior urbanidade,
sem precisar corar as pessoas bem educadas,
sem proporcionar crises histéricas
nas damas da alta sociedade
sem arrefecer os instintos
desta baixa saciedade.

do humor: ao afirmar que a referida parafernália teria lugar num “museu do futuro”, a ambivalência (típica do humor e da ironia) se instala, pois esse lugar não se daria necessariamente pelo seu valor de arte, mas possivelmente pelo seu valor de memória – uma memória que o poema alimenta.

O linguista Sírio Possenti tem estudado o funcionamento específico das piadas, ou seja, que mecanismos fazem com que o efeito de humor aconteça. É menos uma “filosofia do humor” e muito mais uma análise textual da piada, em sua concreitude singular. Nessas análises, naturalmente, ele aciona uma série de reflexões e teorias clássicas sobre o tema (Freud, Bergson, Foucault, Bakhtin etc.). Em *Os humores da língua*, Possenti afirma que piadas são “um tipo de material altamente interessante” para estudo, porque “praticamente só há piadas sobre temas que são socialmente controversos” (sexo, política, racismo, igreja, escola, loucura, morte, desgraças, defeitos físicos etc.), “piadas operam fortemente com estereótipos” (judeu avaro, português burro, gaúcho enrustido, marido traído, esposa infiel, mineiro esperto, loura burra etc.) e porque “piadas são quase sempre veículo de um discurso proibido, subterrâneo, não oficial” (casamentos por interesse, governos corruptos, professores incompetentes, padres sem vocação etc.) (1988, p. 25). Poemas, sabemos, não são piadas. Mas, quando um poema busca o recurso do humor, aí se faz necessário lançar mão de variados auxílios para compreender a presença do humor em tal contexto. E se o contexto se mostra *a priori* inadequado para que essa presença malquista ocorra, então o caso exige mais e mais mediações. Numa palavra: tratar de tortura em tom de deboche não é coisa que se deva, em princípio, fazer. Quando o próprio torturado, no entanto, se dispõe a enfrentar o horror com humor, é porque – talvez, sempre talvez – a cicatriz, materialidade corpórea do trauma, pede um novo toque.

A pesquisa tem mostrado que há, sim, uma quantidade expressiva de poemas e poetas que abordam a questão da dor e do trauma com teor humorístico. Para que fique claro: há **boa quantidade** de poemas (e outros tipos de escrita) que tratam de algum evento violento (traumático ou não, coletivo ou não), que não têm (bom) humor e que foram feitos pelo autor que viveu o evento – ou a ele sobreviveu. Exemplos: Pedro Tierra, Celso Lungaretti, Moacyr Félix, Thiago de Mello, Lara de Lemos, Paulo César Fonteles de Lima, Solano Trindade etc. Há uma **razoável** quantidade de poemas que tratam de algum evento violento (traumático ou não, coletivo ou não) e que têm algum relance de bom humor e que foram feitos para, de algum modo, rememorar o acontecido, seja o autor uma testemunha direta ou indireta do evento: Chico Buarque, Ferreira Gullar, Affonso Romano, Tião Nunes, Cacaso, Leminski, José Paulo Paes, Leila Mícolis, Glauco Mattoso, Nicolas Behr, Millôr Fernandes, Chacal, cordelistas, *rappers* etc. – é o caso também de Alex Polari.

De que forma os estudos sobre testemunho e violência poderão incorporar os textos, a um só tempo, líricos, sobre a dor, e, mesmo assim, cômicos? A pesquisa

tem rastreado, em autores importantes do cenário poético brasileiro pós-64, repita-se, uma expressiva quantidade de poemas que, do sentido lato ao restrito, mostram que há, sim, uma produção literária em verso (ou “poética”, melhor), que tematiza/testemunha alguma dor coletiva (mesmo estando o poeta – por vezes – na condição de *testis*), mas que procura “abalar” essa dor com alguma “pitada” de humor. Os efeitos, é claro, são variados. Faz parte da pesquisa a análise a um tempo imanente e contextual de cada poema, isto é, de sua construção interna e de seu lugar na história.

No final da trilogia de Polari, lemos:

[...]

Hoje faz-se sofrer a velha dor de sempre
hoje faz-se morrer a velha morte de sempre
com muito maior urbanidade,
sem precisar corar as pessoas bem educadas,
sem proporcionar crises histéricas
nas damas da alta sociedade
sem arrefecer os instintos
desta baixa saciedade.

(1979, p. 31)

Em tom aparentemente sério, os versos falam de dor, sofrimento e morte, mas “com muito maior urbanidade”, isto é: civilidade, daí as pessoas não mais sentirem vergonha (“sem precisar corar as pessoas”) nem mais entrarem em “crises histéricas”, porque a “alta sociedade” se satisfaz com a “baixa saciedade”. No chiste que encerra o poema, Alex Polari utiliza uma técnica de humor que consiste exatamente em criar um pano de fundo não cômico (tortura, parafernália etc.) para que, de repente, alguma expressão exponha o disparate da situação. Possenti, em *Humor, língua e discurso*, explica:

O estatuto dos trechos sem humor dos textos ditos de humor está para ser explicitado. Pode ser que cumpram o papel de criar um quadro no interior do qual haja pequenos desvios (com efeitos de humor mais sutil), ou em oposição ao qual se criem efeitos de humor mais óbvios. Se é verdade que o humor depende de imprevisto e surpresa, é necessário um pano de fundo não cômico ou humorístico em relação ao qual o outro, o cômico, apareça (2010, p. 128).

Evidentemente, as histórias de guerra, de prisão, de morte, de tortura, de sofrimento, sobretudo quando representam uma coletividade reprimida ou exterminada, são invariavelmente tristes, doridas, melancólicas. Não há espaço, nem se

espera isso, para o humor, muito menos para o humor que se materialize em riso. É justamente nesse lugar delicadíssimo, para o qual não foi convidado, que às vezes irrompe o humor – das mais variadas formas – causando aqui e ali um compreensível desconforto. O mesmo Polari, no poema “O motim” de *Camarim de prisioneiro*, escreve: “Como ontem foi Dia dos Namorados / eu pensei que eles não matariam ninguém hoje / mas me enganei: foram nove, / todos por afundamento do crânio / e como suspenderam a visita / não deu para comprar seu presente” (1980, p. 148). O contraste (outro elemento típico da produção do humor) entre a suavidade do amor e o extermínio da vida se concretiza na preocupação pela ausência de um presente: noutras palavras, há uma desproporção (que gera certa incômoda comichão) entre grandezas: o assassinato bárbaro de nove pessoas “por afundamento do crânio” e a suspensão de visitas impediram a compra de uma lembrança para o dia dos namorados.

Não é intenção, aqui, avançar teoricamente sobre os limites éticos e morais que o humor deva ter. Por ora, em síntese, recordemos precisa definição de Deleuze: “o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado” (1974, p. 143). Dito doutro modo, o humor aparece mesmo quando não é chamado, quando não é querido, quando não é adequado – e essa inadequação mesma se torna um traço de sua presença; o humor funciona à margem do sério, do oficial, do previsível, do politicamente correto; o humor se transforma incessantemente; o humor escapa a normas e condutas. Nada disso faz do humor um instrumento revolucionário, crítico, antissistêmico. Não mistifiquemos o humor. Ele pode, e com imensa frequência se verifica isso, funcionar como afirmador de estereótipos, preconceitos, autoritarismos. Há humor e humores. Ele tanto tira a máscara do rei como ofende sem dó os súditos.

Seja em períodos explicitamente terríveis (guerras, genocídios, ditaduras), seja em situações também terríveis mas entranhadas, naturalizadas e diluídas no cotidiano (miséria, opressão e violência de múltiplas formas), a arte, a literatura e a poesia, em particular, podem ser instrumentos de reflexão. Não necessariamente de transformação do estado das coisas – o que não impede que esse desejo de transformação seja o motor e a medula de certas poéticas. Essa reflexão – sobre a dor, sobre o trauma, sobre a catástrofe – pode se dar a ver também de muitas formas. Uma destas é pelo viés do humor, no sentido largo da palavra, o que pode incluir até mesmo o popularmente chamado “humor negro”. Falar ou fazer arte e poesia de modo bem-humorado sobre coisa séria pode ser considerado algo desrespeitoso.

Não se trata tão somente de defender a liberdade ilimitada do interesse artístico e, por extensão, do interesse ensaístico, contra hipotéticas patrulhas ideológicas. Trata-se, isto sim, entre outros gestos, de tentar pensar uma resposta para um con-

tudente questionamento de Adorno: “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (1988, p. 291). Decerto, o poema com humor que se faz *a partir* da dor não está “desembaraçado” da memória do sofrimento. Antes, contribui para sua perpetuação. Mas, talvez, o bom poema de bom humor seja para nós uma forma, ainda que incômoda e *estranha*, não de “superar” a dor, mas de entendê-la melhor, rindo dela, com ela ou, mesmo contrafeitos, por causa dela.

Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1988.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ESCOBAR, Carlos Henrique. Apresentação. In: POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes** [1978]. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979. p. 8-10.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 41-60.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes** [1986]. 2. ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

POLARI, Alex. **Camarim de prisioneiro**. São Paulo: Global, 1980.

POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes** [1978]. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979. (Publicado pela Global para Comitê Brasileiro pela Anistia-RJ e Teatro Ruth Escobar)

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**. Campinas: Mercado das Letras, 1988.

PROPP, Vladímír. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth. Tortura sob deboche: uma questão de riso ou morte (análise de “Trilogia macabra”, de Alex Polari). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Abralic, 2011. v. 1. p. 1-10.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LUIS FERNANDO VERÍSSIMO

um país entre o trágico e o
cômico – leitura de "Nova
canção do exílio" (1978)

Texto publicado em 2014, sob o título "A graça na desdita: poesia, humor e história a partir de 'Nova canção do exílio' (1978) de Luis Fernando Veríssimo", no livro *Todas as poemas o poema*, organizado por Raimundo Carvalho, Alexandre Curtiss e Wilberth Salgueiro.

Proposição

A proposta é analisar o poema “Nova canção do exílio”, de Luis Fernando Verissimo, publicado na “Revista de domingo” do *Jornal do Brasil* em 1978, e republicado em *Poesia numa hora dessas?* em 2002. Composto por dezessete quadras e um dístico, o poema faz um quadro a um tempo humorado e sinistro do final da década de 1970, quadro em que aparecem a suspeitíssima Copa da Argentina, “promessas de abertura”, o governo Figueiredo, os exorbitantes juros bancários, a corrupção enraizada nas instituições, a figura do senador biônico, além de referências jocosas a Bruna Lombardi, Frenéticas e Dancin’ Days, novela de enorme sucesso então.

Deixando de lado a comparação entre as múltiplas paródias do poema gonçalvino (feitas por Oswald, Drummond, Murilo, Paes, Gullar, Chico Buarque, Cacaso, Quintana, Eduardo Alves da Costa, Dalton Trevisan, Jô Soares etc.), a análise vai se amparar em reflexões de Georges Minois e de Theodor Adorno: o filósofo alemão diz em *Teoria estética* que “as obras autênticas são as que se entregam sem reserva ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época” (2008b, p. 277); o historiador francês afirma em *História do riso e do escárnio* que, “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’” (2003, p. 614), lembrando Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*.

A partir do poema de Verissimo, entendemos que o riso pode ser, sim, uma forma de conhecimento da história. No final de “Nova canção do exílio”, lemos: “[...] Grande questão só há uma: / a Júlia fica com o Cacá? /// Mas não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá”: esse trecho, por exemplo, ilustra bem o que a historiadora Zilda Iokoi afiança em “A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade” em *Desarquivando a ditadura*: “o reencontro do caminho democrático que só começou com a anistia, alcançada em 1979, mostra os impasses, limites e ambiguidades ainda em aberto na democracia brasileira” (2009, p. 521). Apesar dos pesares e das desditas, a vontade de “voltar para lá”, para o abismo chamado Brasil, se manifesta como um aceno de cordialidade – que se dá, em dança conjunta, em forma de poesia e riso, de verso e graça.

Poema e análise

O poema de Luis Fernando Verissimo é relativamente longo, com dezoito estrofes, e traz muitas informações que vão se acumulando e formando um painel pessimista e melancólico de nosso país, a despeito do tom entre bem-humorado e irônico que o sustenta. A linearidade e a unidade de sua estrutura – com início, meio e fim – não impedem uma análise estrofe a estrofe. É o que, doravante, faremos.

Nova canção do exílio [1978]

[1] Minha terra tem Palmeiras
Coríntians, Inter e Fla,
mas pelo que se viu na Argentina
não jogam mais futebol por lá.
(VERISSIMO, 2002)³⁸

O verso inicial confirma o vínculo com o célebre e ufanista poema gonçalvino, mas, desde já, a diferença se inscreve, com “Palmeiras” sendo grafado com letra maiúscula, grafia que se esclarece no verso seguinte, haja vista se tratar de uma referência à Sociedade Esportiva Palmeiras, clube paulista que tem no Corinthians um adversário tradicional. Internacional é o time pelo qual torce Verissimo, e Flamengo é, pelas estatísticas, o time mais popular do país³⁹. Além dos clubes brasileiros, a estrofe alude à seleção argentina de futebol. Em 1978, o campeonato brasileiro foi disputado por 74 clubes. Nas semifinais, o Palmeiras eliminou o Internacional – fato que pode ter desencadeado o chiste de Verissimo, torcedor do Inter. (Mas, nas finais, em agosto de 1978, sagrou-se campeão o Guarani de Campinas.)

De imediato, o poema impõe um assunto bastante comum entre a população brasileira, o futebol, não raro tratado (sobretudo na época da ditadura) como um assunto de alienados, de descompromissados, de ignorantes⁴⁰. No entanto, após a surpresa de “palmeiras” virar “Palmeiras” (a diferença sendo de ordem visual e semântica, não de ordem sonora e sintática), a referência ao acontecido – “pelo que se viu” – na Argentina dá ao poema (e ao escritor) sua marca maior: a crítica política elaborada com elegante humor. E o que se viu na Argentina? O mundo viu que “não jogam mais futebol por lá”.

Em junho de 1978, sob a presidência do general Jorge Rafael Videla, a Argentina sedia a Copa do Mundo. O país passava por uma bárbara ditadura militar, que, segundo órgãos de Direitos Humanos, assassinou cerca de trinta mil cidadãos. A Fifa, ignorando

38 A numeração das estrofes, entre colchetes, é para facilitar a localização dos versos, não constando na edição indicada. O poema se encontra entre as páginas 52 e 56.

39 Também “Outra canção do exílio”, de Eduardo Alves da Costa (2003, p. 88), utiliza, na base da pilhéria, a fórmula “Palmeiras / Corinthians”. Para uma primeira aproximação em relação às paródias da canção gonçalvina, consultar a dissertação de Sylvania Helena Cyntrão (1988), que analisa e compara os poemas de Gonçalves Dias, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana, Dalton Trevisan, Eduardo Alves da Costa, José Paulo Paes e Chico Buarque de Hollanda.

40 Na contracorrente dessa concepção, veja-se, por exemplo, a refinadíssima reflexão levada a cabo por José Miguel Wisnik em *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*: “a hipnose de massas é um nível e um modo da relação com o futebol, mas não o único, nem o mais importante: o desenho do jogo, suas variações narrativas, os instantes de beleza plástica e de inteligência, a própria rotina e o tédio convidam o espectador esclarecido a ir além da hipnose identificatória, a sair do papel restrito do torcedor clubístico ou nacionalista, e a render-se à reversibilidade e à alternância, que consistem no seu recado mais fundo” (2008, p. 53).

apelos internacionais, manteve a Copa. De forma similar ao que se fez no Brasil em 1970, sob a presidência de Médici, os jogos de futebol deveriam funcionar como uma espécie de “pão e circo” para o povo, distraíndo-o dos problemas socioeconômicos por que passava. Os desmandos e a corrupção invadiram os campos: uma série de manobras e arranjos permitiu que a equipe argentina ganhasse a Copa. O caso mais conhecido ficou sendo o jogo contra a seleção do Peru, que, comprovadamente, facilitou a vitória dos anfitriões, impedindo exatamente o Brasil de prosseguir na competição.

Com dois heptassílabos e dois eneassílabos, e uma inesperada rima entre o advérbio “lá” e o substantivo “Flá”, em forma abreviada, essa estrofe inicial, emblemática, altera, radicalmente, a perspectiva ingênua e edificante do poema oitocentista, utilizando uma referência da cultura popular – o futebol – comumente considerada como desprovida de elementos políticos, uma espécie de ópio do povo, ou, como preferiria Hobsbawm, “a religião leiga da classe operária”, como recorda Wisnik em seu livro. A inversão do tom gonçalvino ganha paralelo na inversão que o poema opera quanto à força crítica que o futebol pode promover⁴¹. O poema aproxima os países vizinhos, mostrando que “por lá” (na Argentina) acontecem coisas semelhantes às que ocorrem em “minha terra” (no Brasil), então sob a presidência do general Geisel. Se “não jogam mais futebol por lá”, é porque talvez, lá e aqui, joguem corpos “na escuridão do mar”, como lembra a canção “Angélica” (*Almanaque*, 1977), de Milton e Chico Buarque⁴², referindo-se à morte de Stuart Angel.

[2] Os amigos que aqui gorjeiam
dizem que a coisa vai aos trancos.
Falam de promessas de abertura
e de um suposto novo Santos.

[3] Nosso céu tem mais estrelas,
mas no chão continua o assombro:
a melhor conjunção do horóscopo
é a de quatro estrelas no ombro.

41 Uma consulta aos grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq evidencia o interesse nacional em investigar o fenômeno futebolístico a partir de áreas, instituições e perspectivas diversas. Há, em 2013, onze grupos que trazem no título o termo “futebol”: [a] Comunicação (Unesp): Grupo de Estudos em Comunicação Esportiva e Futebol; [b] Educação Física (UEPG; UFMG): Futebol – Arbitragem; Grupo de Estudos sobre Futebol e Torcidas; [c] Filosofia (Unisinos): Hermenêutica e [m] Filosofia e Literatura; [d] História (UFC; UFPR; USP): História e Memória do Futebol; Futebol e Sociedade; Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Futebol e Modalidades Lúdicas; [e] Letras (UFMG): Núcleo de Estudos sobre Futebol, Linguagem e Artes; [f] Sociologia (UFPE; Unicamp; USP): Núcleo de Estudos e Pesquisas em Sociologia do Futebol; Grupo de Estudos e Pesquisas de Futebol; Grupo Interdisciplinar de Estudos sobre Futebol.

42 Todas as letras das canções de Chico Buarque foram retiradas do *site* <<http://www.chicobuarque.com.br>>.

Em 1978, sucedendo ao governo linha duríssima de Garrastazu Médici, Ernesto Geisel já está em seu quinto ano de mandato (1974-1979). O poeta e o poema já sabem, conforme a estrofe 7, que outro general (Figueiredo, “eleito” em outubro de 1978) virá substituir o atual (Geisel). E já ouvem falar de “promessas de abertura”. O famigerado Ato Institucional nº 5, imposto em 13 de dezembro de 1968, há de terminar no final do ano, em 31/12/1978.

Mais uma vez, o futebol se mistura à política: falam de abertura e “de um suposto novo Santos”. De fato, em novembro de 1978, o Santos, pela primeira vez após a saída de Pelé, se torna campeão paulista. O “suposto” (hipotético, falso) novo time ecoa nas “promessas de abertura”, como se essas também fossem hipotéticas, supostas, ainda mais porque “a coisa”, a vida, o cotidiano, “vai aos trancos”. Causa estranheza, de novo, a justaposição entre temas (supostamente) conflitantes: abertura e Santos, política e futebol.

A estrofe 3 é um primor de ironia: as estrelas, literalmente, “descem à terra”⁴³, isto é, a “melhor conjunção” é a que se alinha nos ombros de um general, metonímia do poder militar. O termo “conjunção”, tanto da astronomia quanto da astrologia, significa “proximidade aparente de dois planetas ou outros corpos celestes, naves ou sondas, que se encontram num mesmo alinhamento, vistos da perspectiva da Terra” (HOUAISS, 2002). A quadra deixa claro que posturas transcendentais ou místicas (“estrelas” no céu, “horóscopo”) ficam em segundo plano para a “melhor conjunção”, no caso, a “melhor circunstância” (“estrelas no ombro”, “chão”). A República dos Generais, com suas quatro estrelas, oprime, aos trancos, a vida: mesmo que o céu esteja, liricamente, ornado de estrelas, “no chão continua o assombro”, o terror⁴⁴.

[4] Nossas várzeas têm mais flores
nossas flores mais pesticidas.
Só se banham em nossos rios
desinformados e suicidas.

43 Refiro-me aqui, naturalmente, ao título do livro de Theodor Adorno: *As estrelas descem à Terra – a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária* (2008a).

44 Vitor Cei Santos, em seu livro *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo* (2010), analisou, com bastante ousadia, e coerência, a última estrofe da canção “S. O. S.” (*Gita*, 1974) – “Ô ô ô seu moço do disco voador / Me leve com você, pra onde você for / Ô ô ô seu moço, mas não me deixe aqui / Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...” – do seguinte modo: “Também podemos ver nas ‘estrelas’ uma sinédoque para os militares, trocando a parte pelo todo, pois a patente dos oficiais é simbolizada por estrelas. E os que têm mais estrelas nos uniformes são os generais. Assim, com tanta estrela por aí, isto é, com os militares no poder, ele preferia embarcar num disco voador a permanecer no Brasil” (2010, p. 86). Nessa direção, a canção de Raul e o poema de Verissimo se cruzam.

[5] Nossos bosques têm mais vida
porque nas cidades se morre.
Quando não é assaltante ou vizinho
é um motorista de porre.

[6] Em cismar, sozinho, à noite
mais prazer encontrava eu lá.
Agora sei que cismar pode,
mas sozinho, e à noite, não dá!

[7] Minha terra tem palmeiras
mas anda escasso o arvoredado.
Tudo se corta, queima e derruba
menos, claro, o Figueiredo.

Poluição, assalto, atropelamento, insegurança, desmatamento: a violência se manifesta de múltiplas formas. Espanta e constrange que esse quadro de então (1978) permaneça décadas depois (2013). Tanto a natureza quanto o campo estão contaminados pela ação nefasta do homem. O humor atenua e amplifica, simultaneamente, o estado das coisas: nos rios poluídos só entram “desinformados e suicidas”, isto é, aqueles que não sabem do perigo da poluição e aqueles que sabem (e por isso mesmo, para a morte, entram no rio). A explicação, inusitada, para o fato de “nossos bosques [terem] mais vida” é “porque nas cidades se morre”, não é por causa de sua beleza, vivacidade ou outro atributo bucolicamente romântico.

A corrupção na esfera das instituições públicas contagia a esfera particular, e o “motorista de porre” simboliza esse estado de coisas: imprudência e impunidade se acumpliciam. A noite – espaço e metáfora de predileção dos românticos, propiciando climas de mistério, digressão, solidão, aventura – aqui se dessublima e se transforma em espaço real, concreto, de potencial perigo.

Na estrofe 7, as “palmeiras” gonçalvinas retornam, como substantivo comum, e novamente – como em todo o poema, aliás – de modo risível: há palmeiras, sim, mas não muitas, pois “anda escasso o arvoredado”, significando “arvoredado” um conjunto grande de árvores. O final dos anos 1970 marcou, se não o aparecimento, o amadurecimento de uma consciência ecológica entre nós, que as décadas seguintes vieram, aos poucos, intensificar. Sutilmente, a rima “pobre” entre “arvoredado” e “Figueiredo” ganha nova dimensão se captarmos aí o eco de “figueiredo”, substantivo comum que quer dizer “extenso aglomerado de figueiras em determinada área”. Mas, naturalmente, o poema se refere em primeira instância a João Batista de Oliveira Figueiredo, eleito Presidente da República

pelo Colégio Eleitoral em 15 de outubro de 1978, para suceder a Ernesto Geisel, tomando posse em 15 de março de 1979. Seu governo ficou folcloricamente estigmatizado pela inadequação e truculência de suas palavras, quando, por exemplo, se referia ao povo e à democracia.

[8] Minha terra tem primores
de que os amigos me falam até tarde.
Lembro samba, feijoadada, bons papos,
mas quem é essa Bruna Lombardi?

[9] Nossos bancos têm mais juros
nossos corruptos mais favores
nossos pobres mais desgraça
nossa vida mais amores.

[10] O sabiá, eu sei, já não canta
por questões eco-genéticas.
Mas ninguém sentiu muita falta,
agora existem as Frenéticas.

[11] Descobriram um sabiá renitente
que insistia em cantar, por mania.
Seu número não passou na Censura:
ele insistia em cantar “Anistia!”.

Mantendo constante o sintagma “Minha terra tem”, que aparece quatro vezes na “Canção do exílio” de Gonçalves Dias e seis vezes aqui, o poema envereda agora por outros “primores”, por outras belezas da terra que se canta: “samba, feijoadada, bons papos” remetem a lembranças genéricas, abstratas, que entram em choque, e produzem o riso, com a entrada de uma referência pontual, concreta, nomeada: “quem é essa Bruna Lombardi?”. Começando como modelo, Bruna Lombardi estreia como atriz em 1977 na novela *Sem lenço, sem documento*, de Mário Prata, pela TV Globo, que termina em março de 1978. Sua beleza – “primores” – faz o poema criar a primeira de suas duas únicas perguntas⁴⁵. A cordialidade brasileira se revela

45 A título de curiosidade, para reforçar o espanto interrogativo do poema, “quem é essa Bruna Lombardi?”, recorde-se que, à época, havia um quadro no programa humorístico Planeta dos Homens, em que Agildo Ribeiro interpretava um caricato professor de mitologia que, sempre, começava a devanear a partir da lembrança da atriz: “a Brrruna!...”, dizia. Veríssimo, ao longo de sua obra, vai formando uma espécie de *paideuma* de musas: Bruna, Patrícia Poeta, Patrícia Pillar, Luma de Oliveira, Luana Piovani etc.

já em “samba, feijoada, bons papos”, elementos que subentendem envolvimento festivo e coletivo, sem conflitos, como acontece, a propósito, em “Feijoada completa” (*Chico Buarque*, 1978), de Chico: “Mulher / Você vai gostar / Tô levando uns amigos pra conversar”.

A estrofe 9 explicita o quadro econômico e político de 1978: aumento da taxa de juros e da inflação (40,8% em 1978 e 77,2% em 1979), política de favores (estimulando o enraizamento da corrupção nas instituições e nos costumes), arrocho salarial (“nossos pobres mais desgraça”)⁴⁶. No entanto, apesar da grave adversidade da situação, o poema aponta a resistência e a vontade de viver da população: “nossa vida mais amores”, lembrando a canção “Vai levando” (*Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, 1975), de Chico e Caetano: “Mesmo com todo o emblema / Todo o problema / Todo o sistema / Toda Ipanema / A gente vai levando / A gente vai levando / A gente vai levando / A gente vai levando essa gema”. A repetição em “Vai levando” mostra a necessidade de insistir, de levar adiante a esperança em dias melhores, preciosos, substantivos, “mesmo com todo o problema”.

Alusões a Chico Buarque, aliás, vão se fazer frequentes ao longo do poema. Para além de alguma preferência pessoal do autor do poema, ressalte-se que, desde essa época, e até os dias de hoje, a figura pública de Chico é identificada com a de um intelectual e artista militante de esquerda, assim como a figura de Verissimo – ambos, aliás, nesse sentido, perpetuando o perfil participante dos pais, Sérgio Buarque e Érico Verissimo. O “sabiá” que abre a estrofe 10 – “O sabiá, eu sei, já não canta” – pode muito bem estar aludindo à canção “Sabiá”, vencedora do III Festival Internacional da Canção, de 1968, de Chico e Tom, também a seu modo uma canção do exílio: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá” (*Chico Buarque vol. 4*, 1968). Esse sabiá – símbolo da liberdade tanto em 1968 quanto em 1978 – não cantava mais “por questões eco-genéticas”: talvez aqui o poeta esteja ecoando um debate, que invade o campo da ornitologia, sobre se sabiás cantam ou não cantam em palmeiras; para a coerência interna do poema, canta. Mais impactante é o fecho da quadra: se o sabiá canta ou não, pouco importa, pois “agora existem as Frenéticas”. Esse grupo de performáticas cantoras, empresariado por Nelson Motta, fazia bastante sucesso, desde a estreia na discoteca Frenetic Dancing Days, em 1976, e logo depois, em 1978, na trilha da novela *Dancin’ Days*, onde emplacaram o *hit* de mesmo nome: “Abra suas asas / Solte suas feras / Caia na gandaia / Entre nessa festa” (MOTTA; SABINO, 1978). O clima era já de “promessas de abertura” e o convite à festa, ao prazer, ao hedonismo lembra, na área literária, o comportamento contracultural da geração desbunde.

46 Conferir dados em Bresser-Pereira (1979) e Fishlow (1986).

O sabiá retorna na estrofe 11, mas um “sabiá renitente”, inconformado, teimoso. De imediato, o termo “renitente”, de raro uso, evoca estrofe de “Tanto mar”, do mesmo Chico, de 1975: “Sei que estás em festa, pá / Fico contente / E enquanto estou ausente / Guarda um cravo para mim” – canção que, vetada pela “Censura”, teve a letra alterada e uma segunda versão em 1978: “Foi bonita a festa, pá / Fiquei contente / E inda guardo, *renitente* / Um velho cravo para mim” (*Chico Buarque*, 1978 – grifo meu). A canção refere-se, é claro, à Revolução dos Cravos, golpe militar ocorrido em 25 de abril de 1974 em Portugal – a analogia entre a situação portuguesa e a brasileira se impõe (assim como se viu, na primeira estrofe, o cotejo entre Brasil e Argentina). Como se sabe, Chico (e outros artistas, intelectuais, políticos etc.) teve muitas letras proibidas, chegando a criar o então desconhecido (e hoje célebre) Julinho da Adelaide, para driblar a tesoura e o carimbo dos censores. O poema de Veríssimo esclarece o motivo da censura: o sabiá – por extensão, o poeta – “insistia em cantar ‘Anistia!’”, palavra que significa “esquecimento”. (O poema não poderia saber ainda dos acordos políticos que se fariam para levar a cabo a Lei da Anistia, de 1979, que não se “esqueceu” de “anistiar” militares e torturadores responsáveis por crimes de toda espécie.) Note-se, enfim, que “insistia” e “anistia”, além de serem uma rima interna, formam anagramas, ou seja, as letras de uma palavra “insistem” na outra – renitentes.

[12] Leio *Veja*, *IstoÉ*, *JB*,
mas o pacote chega atrasado.
Estou atualizadíssimo
com o Brasil do mês passado.

[13] Minha terra tem novidades
que compreendo mal e mal.
Mande perguntar: “E o biorritmo?”
Responderam: “É lento e gradual”.

[14] Às vezes nos reunimos
para grandes sessões nostalgia.
Um disco do Chico, um retrato
ou uma leva de ambrosia.

[15] Minha terra tem sabores
que tais não encontro eu cá.
Todos os vinhos do exílio
por um gole de guaraná!

[16] Há coisas que não acredito
entre o trágico e o cômico.
Peste suína, carnaval subvencionado
vá lá – mas o senador biônico...

O poema continua comentando, criticamente, entre o irônico e o despretenhoso, a conjuntura brasileira. A estrofe 12 confirma e evidencia que o sujeito (lírico) que escreve é bem informado, com um perfil próximo ao da classe média ou média alta, pois, além de ser apreciador de vinho, busca se manter atualizado a partir da mídia impressa – *Veja*, *IstoÉ*, *JB* – e, ademais, da MPB. A alusão à novela, ao final, na estrofe 17, dará à TV um caráter jocoso, mas de grande alcance, haja vista que, apesar de tudo o que acontece no país, a “grande questão” é ela, a TV, que estabelece.

Como todo o poema é recheado de expressões ambivalentes (palmeiras, estrelas, noite etc.), o termo “pacote”, no contexto, pode apontar para o então recente Pacote de Abril, outorgado em 13 de abril de 1977, um conjunto de medidas abusivas e autoritárias do governo Geisel que ampliou o mandato presidencial, manteve eleições indiretas para governador, fechou por um tempo o Congresso Nacional e alterou as regras do jogo eleitoral, buscando manter, a fórceps, a hegemonia da bancada governista, com a criação despuorida da figura do “senador biônico”.

A crítica à lentidão do envio das correspondências só faz reafirmar a dificuldade de se manter atualizado com o presente, pois “o pacote chega *atrasado*”, ou seja, o pacote chega “depois de acontecido” e também chega “inculto, retrógrado, ultrapassado”. O pacote e o Pacote vêm de um tempo distante e despótico. O uso do superlativo absoluto sintético em “atualizadíssimo” provoca riso, pois como se pode estar muito atualizado com o que já se passou há um bom tempo?

O cotidiano e a política mais uma vez se atravessam na estrofe 13. De longe da terra, o poeta não entende algumas “novidades”. À época, falava-se muito de um tal “biorritmo” que, conforme o Houaiss, é “ritmo ou ciclo intrínseco característico com que determinados processos biológicos ocorrem em um indivíduo ou nos organismos de uma espécie”. O humor, no poema, se impõe quando a resposta a “E o biorritmo?” utiliza as mesmas palavras referidas à anistia: “lento e gradual”, pois como “lenta, gradual e segura” ficou conhecida a abertura política de Geisel e Figueiredo. Ou seja, o ritmo do biorritmo e o ritmo da anistia – em inusitada e risível aproximação – acabam se assemelhando, pois constituem “ciclos” irregulares, sem garantia de continuidade.

As estrofes 14 e 15 enumeram outros elementos de predileção do exilado: músicas de Chico Buarque, leva de ambrosia, gole de guaraná. A nostalgia, algo melancólica, mas solidária, das estrofes e a referência a “um retrato” logo após a “um disco do Chico” autorizam a remissão à lírica canção “Retrato em branco e preto” (*Chico Buarque de Hollanda – volume 3, 1968*), de Chico e Tom Jobim, em que se diz

que os passos dessa estrada não vão dar em nada. A estrofe 16 retoma fatos coletivos e traz um verso que sintetiza o sentimento do poeta – e mesmo do leitor – diante do quadro geral da nação: “entre o trágico e o cômico”. Se a subvenção a desfiles carnavalescos data de décadas anteriores à feitura do poema (provavelmente alguma informação pontual, da época, fez o poeta incluir no poema o espanto quanto à subvenção), no entanto a aparição do “senador biônico” e a ocorrência de “peste suína” são fatos contemporâneos à “canção”. Tais senadores foram indicados por um Colégio Eleitoral em 1º de setembro de 1978 para um mandato de oito anos (1979-1987). O termo “biônico”, irônico, faz menção à série *O homem de seis milhões de dólares*, um personagem que, após acidente, recebe próteses que lhe dão superpoderes e passa a trabalhar para o governo (norte-americano) – a analogia é precisa e evidente.

Para assombro do poeta, em pleno século XX, ocorre um surto de peste suína no Brasil, sendo o caso do município de Paracambi o que, possivelmente, lhe chamou a atenção (VIANA, 2004). Mas nem o carnaval subvencionado nem o surto de peste suína causam-lhe mais espanto, e mal-estar, do que o golpe do Pacote – e do senador biônico... (As reticências são bem expressivas aqui, neste único momento em que são usadas no poema: o espanto é tamanho que o poeta, em época de censura, não completa o raciocínio em relação ao que pensa sobre a “invenção” antidemocrática, casuística, autoritária, absurda do senador biônico. E depois ainda viria a figura do prefeito biônico...)

[17] Minha terra tem palmeiras
onde cantava o sabiá.
Grande questão só há uma:
a Júlia fica com o Cacá?

[18] Mas não permita Deus que eu morra
sem que eu volte para lá.

A penúltima estrofe altera o tempo do verbo “cantar”, e isso muda bastante o sentido das coisas: na minha terra, o sabiá já não canta, o sabiá cantava, ou seja, estão ausentes ou suspensos os signos de alegria, beleza, liberdade que o canto de um pássaro simboliza⁴⁷. A “grande questão”, e “só há uma”, que envolve o país é hilária: “a Júlia fica com o Cacá?”. Júlia e Cacá formavam o romântico casal de protagonistas da já referida telenovela *Dancin’ Days*, interpretados por Sônia Braga e Antônio Fagundes. A novela, de Gilberto Braga, foi exibida pela Rede Globo de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979.

47 Ademais, como indicou com precisão Fernanda Scopel, a mudança no tempo verbal “talvez também se refira ao fato de já não se poder cantar livremente, devido à censura aplicada nas letras das canções”.

Nesse ponto, o poema explicita a força descomunal da mídia, em especial a televisiva, que cria e administra a chamada indústria cultural. O Brasil passava por momentos muito difíceis, como as estrofes anteriores mostraram: corrupção, insegurança, censura, violência, autoritarismo. E, no entanto, a “grande questão” gira em torno de um melodrama, ficcional, veiculado por um folhetim televisivo. Chama a atenção, na novela e no poema, o nome do personagem, “Cacá”, que é uma variação dicionarizada de “caca” – “excremento, fezes, qualquer porcaria”. Na trama, Cacá é um diplomata desiludido e covarde, que abandona Júlia na prisão. Seria Cacá/caca uma metáfora da elite brasileira? Parece que sim. Ao fim, os conflitos de classes se pacificam: Júlia, agora rica, “fica com o Cacá”, pois cada vez mais se parecem. Quem “dança”, ao cabo, é a consciência crítica dos milhões de telespectadores.

O fecho do poema, contudo, apesar de tudo (“mas”), reafirma a vontade de voltar para a terra. Para o exilado, as “promessas de abertura” aguçam a saudade de futebol, samba, feijoada, bons papos e um gole de guaraná.

Considerações finais

Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, escreveram: “a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse” (1985, p. 135). O poema de Luis Fernando Verissimo, elaborando um quadro bastante amplo da vida cultural, econômica e política do Brasil em fins dos anos 1970, exemplifica, a seu modo, na prática, a reflexão dos filósofos. E o quadro não é nada bom: estamos sob a égide de uma ditadura militar (que censura, prende, tortura, exila e mata) e de um arrocho econômico (o “milagre” foi para poucos, o bolo não se compartilhou⁴⁸). Como escreveria o poeta Nicolas Behr, em 1978, “direitos, direitos, / humanos à parte” (2007, p. 98).

A política truculenta e opressora do Estado é determinante para criar sujeitos conformados, medrosos, tristes, reificados, esvaziados de postura crítica. A força que a catarse nas tragédias gregas parece mobilizar já não existe. A potência vital da arte se transforma historicamente. No contexto do poema em análise, enquanto o poeta exilado sente falta de canções de Chico Buarque, as pessoas no país são seduzidas por Bruna Lombardi, Frenéticas e Dancin’ Days. O entretenimento supera o pensamento. Conforme Rodrigo Duarte:

Como não há mais individualidades fortes, com as quais o espectador se identifica – sentindo, por isso, ‘temor e piedade’ –, a purificação das paixões agora é re-

48 Na “canção” de Cacaso, intitulada “Jogos florais”, de *Grupo escolar* [1974], lemos o desencanto bem-humorado: “Ficou moderno o Brasil / ficou moderno o milagre: / a água já não vira vinho / vira direto vinagre” (CACASO, 2002, p. 157).

alizada pela diversão, perdendo a dimensão libertadora que era marca registrada da catarse na tragédia grega (2004, p. 42).

O quadro não é nada bom, e é mesmo bem triste, melancólico, plúmbeo. Em amplo sentido, é difícil resistir. As instituições estão contaminadas, a ética comprometida, as pessoas desanimadas. Para algumas, um recurso possível e legítimo, mas não necessariamente suficiente, é encarar esse estado de coisas com, apesar de tudo, humor – ou bom humor. Essa é a opção do poema: entre o trágico e o cômico. Se o futebol pode funcionar como instrumento de alienação, o poema se serve dele como instrumento de reflexão: viu o que fizeram na Argentina? Se, de modo semelhante, a crença em horóscopos pode indicar uma perspectiva também alienante, mística, metafísica, o poema mostra que as “estrelas” que mandam estão na terra, no ombro dos generais. Com humor e verticalidade, os versos fazem com que se misturem riso e reflexão.

Fragmentos da história do Brasil aparecem em “Nova canção do exílio”, de Verissimo, mas não é, na perspectiva adorniana, simplesmente a alusão a fatos e elementos históricos que dá à arte seu caráter histórico. Esse trabalho de investigar de que maneira a violência em suas múltiplas formas se manifesta na literatura é imprescindível. Jaime Ginzburg afirma que, “se consideramos a História da Literatura Brasileira como uma parte fundamental da memória coletiva de nossa sociedade, temos de avaliar com clareza a presença e a relevância das representações da violência” (2012a, p. 222). Ser um poema brasileiro de fins da década de 1970, quando o país atravessava – “aos trancos” – por uma ditadura, poema que se mostra a partir da voz de um sujeito exilado, e que caminha a contrapelo tanto da ideologia ufanista do poema-matriz romântico quanto da prática autoritária do Estado, isso já é constituir vínculos entre arte e história. Vínculos, sempre, incompletos e fragmentários. Não há, por exemplo, no poema, referências explícitas a práticas de tortura e assassinatos cometidos pelos militares. Essa ausência é também histórica, não porque demonstre desconhecimento do sujeito que escreve, de longe, no exílio, mas sobretudo porque expõe o controle tirânico da informação – recorde-se que o poema foi publicado numa revista dominical de um jornal, à época, de grande importância e circulação⁴⁹.

Em *Teoria estética*, de Adorno, lemos: “A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada” (2008b, p. 135). “O que nas obras é história não é fabricado, e só a

49 Verissimo, evidentemente, sabia da violência de toda espécie que o Estado cometia. Um depoimento seu, não datado, na página do Grupo Tortura Nunca Mais, firma essa evidência: “Os parentes dos desaparecidos têm direito a mais do que indenizações e à formalização de óbitos, têm direito à verdade. Uma biografia completa para seus mortos. E nós precisamos saber o que houve e lembrar constantemente o que houve, nem que seja só para o nosso dossiê particular de testemunhas silenciosas. Para saber do que e de quem somos cúmplices. Fomos contemporâneos de uma guerra na qual nos negaram a história, nossa memória ainda é assunto militar restrito. Não se quer penitentes nem vingança, só se quer dados precisos para a biografia desta época – até para encerrá-la e partir para outra” (VERISSIMO, 2012).

história o liberta da simples posição ou elaboração: o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras” (p. 205).

Adorno diz ainda que “os antagonismos da sociedade permanecem contidos na arte” (2008b, p. 256), confirmando que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (p. 18). No poema, o dístico que parece resumir tal conflito é “Há coisas que não acredito / entre o trágico e o cômico”. A graça (o cômico) do poema se constitui a partir de e apesar da desgraça (o trágico) por que passa o país. Um “problema” que o poema expõe e que nele se manifesta é exatamente o entrançamento do trágico e do cômico. A “grande questão” deveria ser a situação dramática (trágica) do país e de seu povo, mas o verso diz a “verdade” social: a “grande questão” (cômica) é como será o final da novela. A escolha do humor para analisar questões sérias já revela o descompasso (a contradição, o antagonismo) da situação, porque as questões sérias apresentam elementos absolutamente risíveis. Em um debate radiofônico, sobre o alcance da televisão e da possibilidade de ela vir a ser instrumento útil para a educação da sociedade, ainda em 1963, Adorno disse:

[...] existe uma espécie de função formativa ou deformativa operada pela televisão como tal em relação à consciência das pessoas, conforme somos levados a supor a partir da enorme quantidade de espectadores e da enorme quantidade de tempo gasto vendo e ouvindo televisão (1995, p. 76).

Morto em 1969, Adorno não testemunhou o incrível alcance e poder da mídia televisiva nas décadas seguintes – e até esse início de século XXI, agora com a concorrência, ou cumplicidade, da internet.

Georges Minois mostra em sua *História do riso e do escárnio* (2003) que o riso e, por extensão, o conceito de humor variam ao longo dos séculos, são plurais, ambivalentes, mercuriais. Não são nem somente destronadores ou dessacralizadores, como pretendem alguns, nem conservadores ou autoritários, como querem outros. Sem dúvida, de um jeito ou de outro, incomodam, porque o riso e o bom humor em geral rompem, no imediato, com a lógica e o contexto em que aparecem: “As técnicas variaram, mas sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir” (2003, p. 629). Há um pouco de cada um desses efeitos no poema de Verissimo: o poeta pertence ao coletivo de que fala, o medo alimenta o jogo alegórico, as preferências se fixam a partir de comparações, a paródia afirma as diferenças entre a “minha terra” de outrora (romântica) e a de agora (em 1978), as exclusões se evidenciam (o corrupto, o alienado, o militar etc.). O poema oferece fartos elementos para que, do corte imediato, o leitor faça mediações.

Há uma natural e compreensível dificuldade de se misturarem contextos de violência e conceitos de humor. É necessário ter equilíbrio, prudência, bom senso.

A reflexão teórica não se confunde com *talk-shows* ou sessões de piada. Acontece que, em muitos casos, como aqui no poema de Verissimo, o recurso do humor é fundamental para a compreensão mesma do quadro carnalizado do país, com hierarquias suspensas e certo caos institucional, “entre o trágico e o cômico”⁵⁰.

Não à toa, no livro do qual se extraiu o poema em pauta, *Poesia numa hora dessas?*, logo após o dístico final, na página seguinte, há uma ilustração com duas palmeiras entrelaçadas e com os dizeres (versos): “O Brasil é um país verdadeiramente incomum. / Enquanto parte vai pra cucuia / Outra parte vai pra Cancun” (2002, p. 57). O Brasil, afinal o grande tema de “Nova canção do exílio”, se mostra, comicamente, em sua perversa e trágica desigualdade: o povo vê sua vontade e seus desejos malograrem, irem para a cucuia; a corrupta elite econômica, enquanto isso, se protege e a seu patrimônio, sabe-se lá de que modo acumulado, em paraísos fiscais e paradisíacos, feito a cidade mexicana de Cancun. O trocadilho – cucuia / Cancun – evidencia o disparate social e econômico da nação: a expressão popular é cômica, mas aponta para o trágico da própria miséria, fruto de exploração e corrupção.

A despeito de tudo, o poeta quer voltar. Zilda Iokoi, em “A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade” (2009), associa, de forma precisa, contextos políticos de *transição* à construção da ideia de *cordialidade*. No século XIX, por exemplo, “a transição do trabalho escravo para o livre, e da Monarquia para a República, se fizeram sem levar em consideração as lutas entre forças políticas distintas” (2009, p. 506), ajudando a criar “o mito da passividade do povo brasileiro”, a partir desse contínuo apagamento da memória perpetrado pelo Estado vencedor: “as lutas operárias, camponesas, por reformas urbanas, contra a violência das hierarquias, do estado, pela liberdade de pensamento foram consideradas como caso de polícia, sendo obliteradas” (p. 508). Após analisar o texto de várias versões da Constituição brasileira, a historiadora conclui que

o tema da *transição* se põe como um processo pactuado pelo alto [...] e que esses momentos [de transição] ocorrem quando nenhum dos atores dispõe de condições para enfrentar sozinho as mudanças necessárias, devendo, desse modo, articular interesses e demais sentidos culturais para legitimar como positivities os limites das transformações esperadas ou temidas (2009, p. 521).

O poema de Verissimo se inclui, com justeza, nesse momento histórico: a despeito de tudo o que se disse, se entredisse, se sabe ou se insinua, o poeta quer voltar:

50 Há uma crescente, embora ainda insatisfatória, fortuna crítica sobre a obra de Verissimo. Com uma perspectiva crítica semelhante à deste ensaio, indico três artigos: «Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo», de Jaime Ginzburg (2012b); «Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo», de Teresa Cristina da Costa Neves (2011); «Literatura e Direitos Humanos: uma aproximação entre Luis Fernando Verissimo e Antonio Candido», de Mariana Thiengo (2004).

“Mas não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá”. O conflito não é resolvido, mas de alguma forma pacificado, suspenso, adiado, pois há uma necessidade momentânea, política, de articular interesses, já que os atores envolvidos (por exemplo, o Estado e os cidadãos) não dispõem de condições para enfrentar sozinhos as mudanças. O impasse gera a transição possível, o exilado deseja voltar, a Lei da Anistia está prestes a entrar em vigor.

O leitor pode sair, sim, do poema, em paz, até rindo do tanto de “cômico” que há em redor. A catarse atua sobre todos, embora em graus distintos. Mas já terá lembrado, ou se informado, ao mesmo tempo, do tanto de trágico que se insinua nos versos, e deles se desprende. No final, sob a capa da cordialidade, o cômico encampa o trágico e uma “Nova canção do exílio” entra para a história do Brasil – e, claro, para a história literária da minha, da nossa terra, de uma nova terra, de um outro lá.

Referências

ADORNO, Theodor. **As estrelas descem à Terra** – a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2008a.

ADORNO, Theodor. Televisão e formação. In: _____. **Educação e emancipação**. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 75-95.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética** [1970]. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008b.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

BEHR, Nicolas. **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. A economia e a política em 1978. **Folha de São Paulo**, 21 jan. 1979. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/Books/OsAnosFigueiredo1978-1985/pdf/79.01.21.A_economia_e_a_pol%C3%ADtica_em_1978.pdf>. Acesso em: 21 out. 2012.

CACASO. **Lero-lero** [1967-1985]. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CHICO Buarque. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 17 set. 2012.

COSTA, Eduardo Alves da. **No caminho, com Maiakóvski**. São Paulo: Geração, 2003.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A ideologia nas canções de exílio**: ufanismo e crítica. 1988. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 1988. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3969/1/1988_SylviaHelenaCynt%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2017.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

FISHLOW, Albert. A economia política do ajustamento brasileiro aos choques do petróleo: uma nota sobre o período 1974/84. **Pesquisa e planejamento econômico**, Ipea, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 507-550, dez. 1986. Disponível em: <<http://ppe.ipea.gov.br/index.php/pppe/article/viewFile/1019/958>>. Acesso em: 21 out. 2012.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva e a política do esquecimento. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012a. p. 217-238.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Veríssimo. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012b. p. 423-434. [Sobre a crônica “Lixo”, de 1995]

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

IOKOI, Zilda. A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade. In: SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Org.). **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. São Paulo: Hucitec, 2009. v. II, p. 499-523.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOTTA, Nelson; SABINO, Ruban. Dancing Days. In: FRENÉTICAS. **Caia na gandaia**. Rio de Janeiro: WEA, 1978. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/as-freneticas/dancing-days.html>>. Acesso em: 17 set. 2012.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Abralic, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2017. [Sobre a novela *A mancha*, de 2004]

SALGUEIRO, Wilberth. A graça na desdita: poesia, humor e história a partir de “Nova canção do exílio” (1978) de Luis Fernando Verissimo. In: CARVALHO, Raimundo; CURTISS, Alexandre; SALGUEIRO, Wilberth. **Todos os poemas o poema**. Vitória: Edufes, 2014. p. 129-149.

SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

THIENGO, Mariana. Literatura e Direitos Humanos: uma aproximação entre Luis Fernando Verissimo e Antonio Candido. **Contexto**, Vitória, n. 11, p. 177-186, 2004. [Sobre a crônica “O povo”, de 1973]

VERISSIMO, Luis Fernando. Depoimento. 2012. Disponível em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/medalhaDetalhe.asp?CodMedalha=76>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

VERISSIMO, Luis Fernando. Nova canção do exílio. In: _____. **Poesia numa hora dessas?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VIANA, Francisco Cecílio. **História e memória da peste suína africana no Brasil, 1978-1984**. 2004. 171 f. Tese (Doutorado em Ciência Animal) – Escola de Veterinária, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/BUOS-8FTK28/1/c_pia_de_tese_de_doutorado_de_francisco_cec_liao_viana.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2012.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Paulo Leminski: Poesia *versus* barbárie

I. POESIA *VERSUS* BARBÁRIE

Leminski recorda Auschwitz
(A lua em luto)

Texto publicado em 2011, sob o título “Poesia *versus* barbárie – Leminski recorda Auschwitz”, no livro *O testemunho na literatura*, por mim organizado.

Leminski, um dia, disse: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?” (1987, p. 129). Com sete palavras e uma interrogação, num esquema rítmico semelhante a um haicai, o poeta relembra, via verso, a assombrosa catástrofe que foi a Segunda Guerra Mundial, sobretudo, mas não só, quanto ao genocídio dos judeus promovido por Hitler e sua comparsaria, com fúria na década de 40 do século XX, embora os campos de concentração existissem desde os anos 30.

Além da beleza triste do poema em si, com sutil e sedutora sonoridade, por que há de nos interessar, hoje, a lembrança do Holocausto? Exatamente para não esquecermos sua existência e, assim, esforçarmo-nos para que a hecatombe não se repita? Que implicações – éticas e estéticas – impregnam esse recordar? O quanto há, aí, no poema e em qualquer entorno discursivo, de inócuo, retórico, demagógico? Em que um poema sobre a dor pode ajudar a entender e alterar o mundo dos homens, esse “tempo de homens partidos”? O poema, ele mesmo, não ganha seu efeito precisamente às custas do grau de espetáculo que a dor, ainda mais se coletiva, queira ou não, tem para o público? Qual o propósito de, décadas depois, um poeta brasileiro, ao qual se junta agora um crítico literário, remexerem nisso? Por um desejo de solidariedade, por ingênua utopia no papel transformador da arte, por mero narcisismo beletrista? Distantes no tempo e no espaço do horror dos campos de concentração, por que, enfim, o soturno prazer de representar em verso e em ensaio aquilo que, outrora, foi – concreta, real, sem maquiagem – a morte de milhões de pessoas?

É claro que as perguntas feitas, à maneira da pergunta do poema, trazem elas mesmas algumas chaves. Sem pieguice, que não calha a uma investigação teórica, mas também sem a frieza com que a razão costuma se armar, inventemos algumas portas para essas chaves.

Em “Literatura, testemunho e tragédia”, Márcio Seligmann-Silva (2005) estabelece pontos que distinguem os termos *Zeugnis* e *testimonio*, elencando suas peculiaridades nos contextos europeu, em especial o germânico, e latino-americano; depois, pensa a pertinência do conceito de “testemunho” diante de outros, como tragédia, trágico e sublime. Tendo em mente o poema de Leminski, passemos em revista alguns desses pontos abordados por Seligmann.

A perspectiva do texto com teor testemunhal é, por excelência, a da vítima – aquele que sofreu diretamente a ação nefasta de alguma ordem. Já de saída percebemos o estranhamento que nos provoca o haicai: o sujeito que o assina não esteve em Auschwitz, esse símbolo-mor da selvageria sublunar. Isso – não ser uma testemunha original, mas um terceiro – tiraria sua legitimidade ética? (A legitimidade poética, evidentemente, está resguardada, visto que se alimenta da imaginação coerentemente construída em suporte verbal, não da experiência que se intenta mimetizar.) Não teríamos, com o poema de Leminski, um curioso caso de “trauma secundário”, ou seja, a incorporação afetiva de um sentimento produzido a partir da traumática his-

tória de terceiros, com os quais, de algum modo, nos identificamos? Também para os que viemos depois da guerra, a sensação de sobreviventes se estende, como se pertencêssemos a uma comunidade real de sobreviventes do morticínio. Talvez a relação que o poeta queira travar com o trauma seja no sentido de enfraquecê-lo, diluí-lo aos poucos, fazendo da existência concreta do tal trauma o mote para a construção de instituições, comportamentos, forças que prezem pela justiça.

Percebe-se já que trato a pequena pílula de Leminski como uma espécie *sui generis* de literatura de testemunho (ou, como prefere Seligmann, literatura com teor testemunhal, o que é uma maneira de flexibilizar o conceito): basta para tanto a imagem central e contundente do poema, que – ao perguntar à Lua se seu brilho é o mesmo sempre, independentemente das situações e dos valores que, de longe, ilumina – abala qualquer pretensa neutralidade do artefato poético. A universalidade do horror parece impregnar a aparentemente leve estrutura do poema de apenas onze sílabas e sem título. Mesmo décadas depois, tendo nascido apenas um ano antes do término da guerra, em 1944; mesmo num país, distante da Alemanha e da Europa, encravado noutra continente e com agruras próprias; mesmo sem nunca ter colocado os pés na Polônia, região onde se encontra Auschwitz e de onde, com orgulho, gostava de dizer, provinham suas origens⁵¹, o poeta dispõe o que tem para perquirir a história: palavras arranjadas. Por elas, desrecalca-se um passado violento e bárbaro, que não se quer nunca mais. Mas passado que jamais se foi – e não ter ido embora faz desse fantasma pretérito um espanto constante e um perigo visível no nosso cotidiano: se Auschwitz virou um museu de lições, espaço agora aberto à visita turística, as guerras e os genocídios se perpetuam, não só de forma assaz visível (Iraque, Kosovo, África, Líbano, Palestina, Rio de Janeiro), mas também de forma “menos ofensiva” à sociedade (mendicância, fome, tráfico, trânsito, corrupção, miséria), ainda que tão cruel quanto sua face exposta.

Ao poeta que pretende dar à palavra uma tonalidade efetivamente político-ideológica resta uma saída: questionar o seu próprio fazer, sua “profissão de febre”⁵², questionar a eficácia das metáforas, colocar o dedo na ferida, no verbo: “en la lucha

51 Devo ao engenhoso e indispensável artigo “História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski”, de Marcelo Paiva de Souza (2006), as lembranças referentes às ligações familiares, filosóficas, poéticas, culturais – reais e inventadas – de Leminski com a Polônia. Paiva explica e explora muito bem – com auxílio da biografia de Toninho Vaz (2001) – um poema em que Leminski lança mão do acaso para criar um lugar para “Narájow”: “Uma mosca pouse no mapa / e me pouse em Narájow, / a aldeia donde veio / o pai do meu pai, / o que veio fazer a América, / o que vai fazer o contrário, / a Polônia na memória, / o Atlântico na frente, / o Vístula na veia. /// Que sabe a mosca da ferida / que a distância faz na carne viva, / quando um navio sai do porto / jogando a última partida? /// Onde andou esse mapa / que só agora estende a palma / para receber essa mosca, / que nele cai, matemática?” (LEMINSKI, 1987, p. 84).

52 Refiro-me a poema de Leminski com este título, “Profissão de febre”: “quando chove, / eu chovo, / faz sol, / eu faço, / de noite, / anoiteço, / tem deus, / eu rezo, / não tem, / esqueço, / chove de novo, / de novo, chovo, / assobio no vento, / daqui me vejo, / lá vou eu, / gesto no movimento” (LEMINSKI, 1991, p. 67).

de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas” (1983, p. 76). Poema-armas que Leminski fez ao invocar – na contramão de romantismos e torres de marfim – um dos símbolos mais belos e universais da literatura em todos os tempos, a Lua, e levá-la ao choque com o símbolo da barbárie, Auschwitz. (Afastem-se, entre parênteses, qualquer sentido panfletário que o poema, ou este ensaio, possa insinuar. Pensamos que o engajamento da arte deve partir daquilo que a constitui – cor, volume, som, letra, imagem, movimento, massa – e daí chegar à história. Retrógrados, quiçá, ainda estamos com o bordão maiakovskiano: sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.) Sim, porque Leminski atira à Lua, sem mediações metafóricas, uma indagação sem nenhuma nuance eufemística: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”.

Entendemos que, aqui, a Lua – além de sua literalidade fanopeica: satélite a brilhar – ocupa, metonimicamente, o próprio papel da poesia. (Por extensão, poder-se-ia dizer que, representando a poesia, a Lua representaria igualmente o poeta, cidadão que, como todos, se envolve nos redemoinhos da vida.) Como se a questão posta fosse: poesia, não vais fazer nada diante do que testemunha? Vais posar de vestal, etérea e eterna, enquanto a peste se alastra? Vais continuar enfeitando o mundo, assim “assim”, musa longínqua, cúmplice de crimes? Desse impasse – a irredutibilidade de a poesia “acontecer” sem compromisso com mais nada a não ser consigo mesma *vs* a imperiosidade de exercer função social relevante no sentido de atuar em direção à justiça *no* mundo; em síntese, o caráter autotélico da poesia diante da urgência da ação ética –, desse impasse, dizíamos, deriva a célebre afirmação de Adorno: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26). Para o que ora elaboramos, importa examinar de perto a lapidar sentença de Adorno. Encaminhem-nos, pois, ao artigo “Após Auschwitz”, de Jeanne Marie Gagnebin (2003), que se dedica a historiar e a interpretar o dito adorniano.

Inicia a autora indicando a lucidez do filósofo alemão, nos anos 1940, ao rever radicalmente as relações entre ética e estética. Desde a *Dialética do esclarecimento*, em 1947, ele e o parceiro Horkheimer colocaram-se como pensadores críticos da tradição e da cultura ocidentais, em particular alemãs. Gagnebin vai buscar, no livro *Le mithe nazi*, de Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, uma explicação precisa acerca das relações entre mito, mimesis e identidade:

O mito é uma ficção no sentido forte do termo, no sentido ativo de dar uma feição, ou, como o diz Platão, de “plástica”: ele é, então, um **ficcionar**, cujo papel consiste em propor, senão em impor modelos ou tipos [...], tipos que, ao imitá-los, um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode usar para se apreender e se identificar a si mesmo (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, apud GAGNEBIN, 2003, p. 95).

Pode parecer estranho, à primeira vista, mas a Lua é, a seu modo, um mito. Por um processo algo esdrúxulo de personificação, a Lua atravessa séculos e séculos no nosso imaginário ocidental como um modelo bastante heroicizado: bela, misteriosa, inatingível, inspiradora, poderosa, em muito semelhante a um cavaleiro homérico ou bretão. A Lua cheia, em especial, suposto “personagem” do poema leminskiano, multiplica para si esses atributos mitificadores. Até, praticamente, o século XX, com a plena desromantização – no discurso poético (FRIEDRICH, 1978) – de certos clichês, a Lua rivalizou com flores, mar, nuvens, pássaros, ondas, olhos, coração etc., entre os signos que mais encharcaram o estro dos poetas. Sem temor, pode-se mesmo afirmar que, ainda hoje, a Lua cheia paira, monstruosa, imperial, sobre a imaginação massiva do senso comum. É isso mesmo que lemos no *Dicionário de símbolos*:

Fonte de inumeráveis mitos, lendas e cultos que dão às deusas a sua imagem (Ísis, Istar, Artêmis ou Diana, Hécate...), a Lua é um símbolo cósmico de todas as épocas, desde os tempos imemoriais até nossos dias, generalizado em todos os horizontes (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 564).

A esse mito, então, cujos valores altissonantes os homens querem “imitar”, Leminski se dirige diretamente, cobrando-lhe que saia de seu absenteísmo. Se, recuperando o silogismo, à Lua podemos equiparar, sob metáfora, a própria poesia, o poema está cobrando que a história da poesia se faça também poesia da história, e que não fique, feito Lua, brilhando ao longe.

Continua Gagnebin dizendo que, a partir da *Dialética do esclarecimento*, Adorno quer fazer da filosofia “uma força de resistência contra os empreendimentos totalitários, velados ou não, que também são partes integrantes do desenvolvimento da razão ocidental” (GAGNEBIN, 2003, p. 100). Dessa postura crítica e nesse contexto desencantado de um cenário pós-guerra, surge a famosa frase, repetida à exaustão: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Gagnebin vai no cerne do sentido do axioma e, em vez de lê-lo ingenuamente – leitura que tanto se faz por aí afora – como condenação do exercício e do labor poético, diz que

essa sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento (2003, p. 101).

Depois de 1949, quando escreveu a polêmica afirmação em “Crítica à cultura e à sociedade”, Adorno retorna a ela ainda duas vezes, em 1962, no ensaio

“Engagement”, e em 1967, em *Dialética negativa*. O filósofo endurece e chama à responsabilidade a produção de qualquer gesto lírico e cultural – responsabilidade comprometida crítica e criativamente, que não ofenda os mortos: “Toda cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo” (apud GAGNEBIN, 2003, p. 101). Tanto quanto na afirmativa primeira, também a reflexão teórica, histórica, filosófica se põe na berlinda: o pensamento moralmente responsável deve ter na sua formulação a dimensão mesma do envolvimento ético. Se não, é lixo, ou seja, “não é somente aquilo que fede e apodrece, mas antes de mais nada é aquilo que sobra, de que não se precisa, aquilo que pode ser jogado fora porque não possui existência independente plena”, dirá, agora, Gagnebin (2003, p. 102).

É com essa indignação que, em forma comprimida, Leminski ecoa: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”. Seguindo a difícil lição que Seligmann aponta – “A esta altura da história e da reflexão estética não podemos considerar uma aporia intransponível a relação estabelecida entre as artes, o prazer e a denúncia e memória da dor e do mal” (2005, p. 97) –, tentemos detectar, com lente, ali na forma estética do poema o espírito ético que, possivelmente, fez com que ele se desse a ver exatamente desse jeito. Para tanto, não sendo muitas, comentemos brevemente cada uma das palavras e, em arremate, após, o conjunto do poema:

LUA: o abalo que Leminski realiza na imagem pura, mítica, quase unânime em torno do signo “lua” ganha ressonância na fala de Italo Calvino que, partindo de poemas de Leopardi, diz que: “Desde que surgiu nos versos dos poetas, a Lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento” (1990, p. 37). Contra esse milenar encantamento que se encantou bem longe dos problemas humanos, Leminski investe, diria até: triste, mas adornianamente sem amaciar. Sabe-se que o humor é uma das marcas da poética leminskiana. Aqui, nesse poema, no entanto, o gesto chistoso ou trocadilhesco fica em suspenso. A Lua, de eterna musa, vira ré, cúmplice, suspeita. E leva, junto, metonimicamente, a própria poesia. Aqui, Lua, “meu canto contigo **não** compactua”.

À VISTA: embora em qualquer fase – nova, crescente, cheia, minguante – a Lua esteja “à vista”, supomos que esta expressão reforce a ideia de “Lua cheia”, dada a maior luminosidade que tal estado proporciona. Estar “à vista” pressupõe algum grau de exposição para os olhos alheios; localizar-se alta, inalcançável, aumenta o desejo, estimula o fetiche da posse afetiva. Não espanta – pela alta beleza da Lua que se exhibe, ancestral, “à vista” – a absurda quantidade de obras que viram no astro um mote inspirador.

BRILHAVAS: o uso da segunda pessoa, “tu”, confirma o tom sério e cerimonioso do poema, como se o verbo quisesse, pelo tratamento protocolar que incorpora, manter uma distância semelhante à que o satélite tem do nosso planeta. Esse tom – dado pelo “tu” – traz, se não exageramos na nota, certo apelo brechtiano, an-

tirromântico, ao eliminar do poema a primeira pessoa lírica, embora se presuma que a pergunta seja feita por alguém, porta-voz de um grande grupo de pessoas inconformadas com a cumplicidade “sobre Auschwitz”⁵³. Os sentidos sabidos de “brilhar” não escondem segredos: fulgurar, luzir, sobressair, seduzir pertencem ao campo afim das possibilidades semânticas.

ASSIM: “*assim* é um advérbio dístico [dêítico], isto é, está intimamente ligado ao momento e ao contexto situacional da enunciação, sem os quais o sentido da frase frequentemente fica incompleto” (HOUAISS, 2002). Associado aos elementos anteriores (“lua”, “à vista” e “brilhavas”), o “assim”, ou seja: “desse modo”, parece-nos intensificar a grandeza e a beleza da Lua e de seu brilho, como se supuséssemos algo do tipo “brilhavas [tão bela] assim”, ou “brilhavas [tão altaneira] assim”, ou “brilhavas [tão soberba] assim”? Pelo teor de contraste que o poema apresenta (a beleza mitopoética da Lua *vs* o massacre histórico de Auschwitz), parece-nos improvável que o “assim” remeta a algo do tipo “brilhavas [tão triste] assim”, ou “brilhavas [tão melancólica] assim”.

SOBRE: assevera-nos o Houaiss (2002) que “sobre”, de modo geral, “assinala situação de superioridade em relação a um limite concreto no espaço”, como, por exemplo, a Lua em relação a Auschwitz. Estar “sobre”, pois, ratifica literalmente o *status* do satélite e, de certo modo, embora incomparáveis, ratifica a hierarquia de um elemento (a Lua: universal, mítica, etérea e distante) sobre outro (Auschwitz: particular, histórico, concreto, entregue à própria sorte).

AUSCHWITZ: há, hoje, farto material sobre Auschwitz. Bastam-nos, por contundentes e complementares, duas breves análises:

[...] do ponto de vista do historiador, o que está em questão com o Holocausto, com Auschwitz, não é a morte individual, que pode ser contada pela memória individual, mas o genocídio de um povo executado por um Estado moderno no coração da Europa em pleno século XX (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 133).

Ou:

Tanto a motivação decisiva do genocídio – a biologia racial – quanto suas formas de realização – as câmaras de gás – eram perfeitamente modernas. Se a racionalidade instrumental não basta para explicar Auschwitz, ela é sua condição necessária e indispen-

53 Marcelo Paiva lembra-me – via *e-mail* – de que a ausência de uma “primeira pessoa” no poema mal esconde a existência de um sujeito que ali fala, sente, pensa, se indigna, traíndo, de certo modo, uma herança romântica da qual Leminski não teria, de todo, escapado. Em frase precisa, Marcelo pondera: “o que parece estar em jogo é o que o sujeito que pergunta quer dar a ver de si mesmo ao perguntar”. Assim, a pergunta seria uma espécie de recurso retórico para que a reflexão surja em paralelo à própria contemplação – o que também é um traço de estirpe romântica, como, por exemplo, se pode ver em Schiller.

sável. Encontra-se nos meios de exterminação nazistas uma combinação de diferentes instituições típicas da modernidade: ao mesmo tempo, a prisão descrita por Foucault, a fábrica capitalista da qual falava Marx, “a organização científica do trabalho” de Taylor, a administração racional/burocrática segundo Max Weber (LÖWY, 2010).

As motivações pessoais que levaram Leminski (a) a inquirir a Lua, fazendo oscilar seu embolorado lugar de modelo poético, e (b) a selecionar o *topos* “Auschwitz”, como exemplo de injustiça e desumanidade – isso não sabemos, mas especulamos. Na obra do curitibano, ocorrem várias aparições de “lua”, em que ela exerce tranquilamente, sem pudores, o papel que vem da tradição e se perpetua tempos afora⁵⁴. Já quanto ao signo “Auschwitz” (grafado no poema com letra minúscula, procedimento comum que não carece de explicação), é evidente que a grandeza da atrocidade ali ocorrida justifica por si só a escolha do poeta. Mas, entrando num terreno que a interpretação poética não permite em hipótese alguma, que é o terreno da possibilidade do “se”, perguntamo-nos assim mesmo: e “se” em vez de “auschwitz” tivéssemos, por exemplo, “lua à vista / brilhavas assim / sobre hiroshima?” – ou, ainda, “lua à vista / brilhavas assim / sobre os incas?” –, isso mudaria alguma coisa? Sim, mudaria, mas não paremos para analisar um poema inexistente. De imediato, acrescente-se apenas o óbvio: se em vez de “Auschwitz” tivéssemos “Hiroshima” ou “Incas”, a especificidade histórica da denúncia ganharia novo foco: a bomba com que os americanos mataram milhares de japoneses instantaneamente e ainda anos e décadas depois, ou a carnificina que, há séculos, os espanhóis impuseram, sem piedade, à civilização inca, matando milhões (!) de índios. Para uma versão que se voltasse para a colonização portuguesa, teríamos: “lua à vista / brilhavas assim / sobre os tupis?” (e, rimas à parte, sobre tupinambás, aimorés, goitacazes, tabajaras...).

Provavelmente, o *insight* do poeta para escolher “auschwitz”, e não outro símbolo da ação do mal, deve ter aliado a solidariedade mundial em relação à memória dos mortos e à dor dos sobreviventes dos campos de concentração mais o fato de o poeta reconhecer-se como tendo um “coração de polaco”, lembrando que Auschwitz se localiza em território polonês: “meu coração de polaco voltou / coração que meu avô / trouxe de longe pra mim / um coração esmagado / um coração pisoteado / um coração de poeta” (LEMINSKI, 1983, p. 55). Em suma: a escolha de “auschwitz” atende, para este intérprete, a pelo menos três demandas distintas: a) ética, porque

54 Veja-se, por exemplo, “A Lua no cinema”: “A lua foi ao cinema, / passava um filme engraçado, / a história de uma estrela / que não tinha namorado. /// Não tinha porque era apenas / uma estrela bem pequena, / dessas que, quando apagam, / ninguém vai dizer, que pena! /// Era uma estrela sozinha, / ninguém olhava pra ela, / e toda a luz que ela tinha / cabia numa janela. /// A lua ficou tão triste / com aquela história de amor / que até hoje a lua insiste: / — Amanheça, por favor!” (LEMINSKI, 1987, p. 49).

evoca – para que não se esqueça – a sombria lembrança do genocídio, do Holocausto, da Shoah; b) autobiográfica, porque evoca um lugar próximo a Narájew, na Polônia, supostamente onde nasceu o avô paterno do poeta; c) estética, porque, como veremos a seguir, é palavra que se encaixa, clara e enigmática, no corpo do poema: exatamente porque estranha e estrangeira, de imediato dificulta, para um leitor que não domine o alemão, saber a pronúncia “correta” – será “Áux/vitz”?, “Áux/uitz”?, será “aux/Vitz”?, “aux/Uitz”? O impacto desse estranhamento se revigora com a interrogação final, obrigando o leitor a uma entonação diferenciada de uma palavra de cuja pronúncia duvida. No ensaio “Quando cantam os pensamentos (a pergunta como canto)”, Leminski dá valor filosófico à pergunta:

É essa capacidade das línguas de formular *perguntas* que funda um mundo humano. [...] A interrogação é o próprio fundamento do diálogo, o reconhecimento da diferença entre o eu, que eu sou, e o eu que o outro é, separados e próximos pela prática da linguagem, hiato e ponte. [...] É a pergunta, o perguntar, que socializa, isto é, humaniza o homem (1986, p. 55-57).

Um rápido exame dos jogos sonoros no poema nos fornece um quadro bem interessante e que indica a “estranha precisão” do termo em pauta – “auschwitz”: em “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”, temos três versos, à maneira de um haicai. Considerando “Áux/vitz” como a pronúncia correta no padrão formal alemão, sendo, portanto, uma paroxítona dissílaba, teríamos o esquema rítmico 3/5/3 (“lu / à a / vis”, “bri / lha / vas / as / sim”, “so / bre / ausch”), uma espécie de mini-haicai, cujo formato tradicional, em português, pede um esquema 5/7/5. Mesmo tendo a tônica em /a/ (Ausch), podemos “ouvir” uma subtônica na sílaba seguinte, em /i/ (witz), o que se harmoniza com as rimas anteriores, ambas em /i/ – “vista” e “assim”. No vocábulo “vista”, vemos, de lupa, um anagrama sutil e sagaz de “witz”. Aliterações e assonâncias percorrem o poema: em “vista”, “brilhavas” e “auschwitz”, o /v/ prevalece; o /a/ acontece desde a elisão em “lua à”, forte em “brilhavas” e em “auschwitz”; também o /s/ se insinua decisivo em “vista”, “brilhavas”, “assim”, “sobre” e “auschwitz”; até a repetição do mesmo encontro consonantal – “brilhavas” e “sobre” – contribui para a reverberação sincronizada do poema. Essa harmonia sonora dá um tom sereno ao haicai, que, no entanto, está tratando de modo severo, como dissemos, um símbolo poético, com *status* de mito: a “lua”, palavra primeira do poema. Na outra ponta, a última palavra, “auschwitz”, tensiona a harmonia formal, com todo o sentido histórico – catastrófico – que carrega e deflagra no leitor. É sobre esse movimento de “fratura”, de quebrar a expectativa do que as pessoas esperam, mas quebrar ali na forma mesma do poema, que Adorno discorre no clássico “Palestra sobre lírica e sociedade”:

As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O autoesquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco (2003, p. 74).

Não encontramos nas cartas e nos ensaios de Leminski, tampouco na biografia feita por Toninho Vaz (2001), referência que nos certificasse de ter o poeta ciência da frase de Adorno. No entanto, antenado que só, além de “monge e bandido, pé-de-cana e judoca, vanguardista e marqueteiro, curitibano e universal” (SOUZA, 2006, p. 37), foi também professor de História – a teia de *Catatau*, sua leminskiada barrocodélica (como escreveu Haroldo), traz estreita ligação entre literatura e história. Seu interesse pela História é incontestado, basta lembrarmos a biografia que ele, Leminski, escreveu sobre Trotski (LEMINSKI, 1990). Ou uma carta enviada a Bonvicino:

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA / alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas / os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação / este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele / meramente

nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia / ou como v. disse de uma ESPERANÇA / é isso que quero dizer quando falo / que um poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta / é preciso deixar que a História chegue em você / dê choque em você / te chame te eleja te corteje / te envolva e te engaje ([Carta 9, de “28/leão/77”] LEMINSKI, 1999, p. 46).

Há tantas e tamanhas correspondências entre a postura do poeta brasileiro e do filósofo alemão que não custa imaginar que, além das apontadas motivações éticas, autobiográficas e estéticas, para a feitura do poema tenha existido também uma motivação intertextual, no sentido de dialogar diretamente com a frase de Adorno, respondendo-a, na veia, em nome dos poetas, décadas após Auschwitz – o horror irrepresentável – vir a público. Se Leminski inventou um mapa-múndi, fazendo o avô nascer em Narajów, damo-nos a razoável licença de imaginar que a ideia de Adorno estava em sua mira ao colocar, contra a luminosidade da poética lua, as trevas fúnebres de Auschwitz. Que Leminski conhecia Adorno não se duvida: no final de seu artigo “Arte in-útil, arte livre”, em *Anseios crípticos*, o poeta reconhece a envergadura do pensamento do filósofo:

Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um “objeto não identificado”. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma “negatividade”. Ela é a “antítese da sociedade”. A antítese *social* da sociedade (1986, p. 34).

Antítese essa que vai constituir a “fratura” de que falávamos há pouco.

De todo modo, creio que ambos, Leminski e Adorno, concordariam com o agudo raciocínio de Gagnebin, que vai encerrando este ensaio:

Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só lembrar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da lembrança, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos (2003, p. 106).

Se entendermos, porém, que “sem palavras, nem conceitos” significa o silêncio – feito o da lua –, então não teríamos, literalmente, nem poemas nem ensaios. Só um eterno, e mudo, luto.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação: Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Coordenação: Carlos Süsskind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **His-**

tória, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 125-140.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 91-112.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 2 CD-ROM.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios críticos:** peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. **Vida.** Porto Alegre: Sulina, 1990.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (Org.). **Envie meu dicionário:** cartas e alguma crítica. São Paulo: 34, 1999.

LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século 20. **Caderno Ensaios:** Arte, Cultura e Política, 5 jan. 2010. Trad. Alessandra Ceregatti. Disponível em: <<https://cadernoensaios.wordpress.com/2010/01/05/barbarie-e-modernidade-no-seculo-20-2/>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia *versus* barbárie: Leminski recorda Auschwitz. In: _____ (Org.). **O testemunho na literatura.** Vitória: Edufes, 2011. p. 137-151.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34, 2005. p. 81-104.

SOUZA, Marcelo Paiva de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. **Contexto**, Vitória, n. 13, p. 37-56, 2006.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Paulo Leminski: Poesia *versus* barbárie

II. O POEMA REFÉM DA TEORIA

Texto publicado em 2010, sob o título “O poema refém da teoria: exercícios críticos em torno de Paulo Leminski”, no número 16 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada*.

Sobre teoria, interpretação, valor

Teorizar é parte integrante e incontornável de qualquer gesto interpretativo de um leitor diante de um poema. Ler, aliás, é já interpretar; portanto, teorizar. Acontece que muitos incautos creem que haja a interpretação correta, a teoria justa, a perspectiva crítica adequada, com frequência por conta da célebre atitude, entre “terrorista” e “teorista”, de pessoas que vivem às custas do “você sabe (com) quem está falando?”. Refiro-me aqui à charge na contracapa de *Teoria literária: uma introdução*, de Jonathan Culler (1999), em que dois personagens atuam: “Você é um terrorista? Graças a Deus. Entendi Meg dizer que você era um teorista”.

A arrogância de quem ocupa algum lugar de poder, na universidade ou não, contribui para perpetuar esse “complexo de vira-lata” em alunos e leitores que, coitados, são convencidos de que não sabem interpretar direito porque não dispõem de arsenal teórico, ou bagagem intelectual, nem mediação transdisciplinar, muito menos repertório suficiente para a famigerada, complexa, hermética, quase impossível tarefa de analisar, por exemplo, um poema. Essa situação produz uma série de consequências negativas, desde o ressentimento à indiferença, passando pelo prazer da ignorância e pelo achismo desbragado, às vezes travestido do vale-tudo interpretativo: “o que eu entendi do poema foi que...” ou “a minha interpretação é...” e pronto.

O plano deste ensaio é encenar, às escâncaras, um “olhar de superfície” (um olhar de palco) para alguns poemas do curitibano Paulo Leminski, olhar que desvele o sujeito leitor e ator que sou, múltiplo e híbrido, pleno de limites e lacunas que se impõem a cada piscadela. A ideia é adotar, sem medo, a categoria da superfície como positiva, à maneira de Gilles Deleuze ao recorrer, na “Segunda série de paradoxos: dos efeitos de superfície”, a trecho do romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier:

Estranho preconceito, contudo, que valoriza cegamente a profundidade em detrimento da superfície e que pretende que *superficial* significa não de *vasta dimensão*, mas de *pouca profundidade*, enquanto que *profundo* significa ao contrário de *grande profundidade* e não de *fraca superfície*. E, entretanto, um sentimento como o amor mede-se bem melhor, ao que me parece, se é que pode ser medido, pela importância de sua superfície do que pelo grau de profundidade... (DELEUZE, 1974, p. 142).

O plano, repito, é tão somente deixar ir se constituindo, por poemas de Leminski, um modo de pensar e de atuar frente a um texto poético, o modo que ora é possível, e assim deixar ir se explicitando uma espécie de *paideuma* a um tempo crítico e teórico. Para chegar aos poemas, entretanto, é necessário antes que o meu repertório se faça ver em seus múltiplos impasses e conflitos.

Lido, diante de um poema, com uma noção larga de *interpretação*, que parte de nietzschianas lições de Foucault:

[...] é uma relação mais de violência que de elucidação, a que se estabelece na interpretação. De facto, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo (1980, p. 17).

Foucault assinala, por um lado, o caráter de violência como um sintoma parasitário (o que não “desgruda”) do ato interpretativo e, por outro, o papel imperial do intérprete (o *quem*) nesse processo. O intérprete será, sempre, um sujeito social, comprometido com situações e valores que vão cercar – por plurais que se mostrem – as fronteiras de um olhar ideológico, sem o que simplesmente o gesto da interpretação se esvazia.

Interpretar, por isso, será ferir: interferir. Ato plenamente subjetivo e político, interpretar supõe escolha e coragem: destacar e excluir, estender e ignorar, operar com a diferença e o híbrido, dar a cara a tapa e estapear, como faz Roberto Corrêa dos Santos:

A interpretação não se encaminha nem para o descritivismo “neutro”, nem para a paráfrase lamuriosa. Não visa tampouco a se debruçar sobre um texto com vista à notícia, à informação, à venda. Não se quer como divulgador rancoroso ou paternal. Não é, pois, similar ao que de mais habitual se faz na Universidade, nem ao que de mais habitual se faz na Imprensa. O que pretende, como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga (1989, p. 20-21).

Umberto Eco, em *Interpretação e superinterpretação* (1993), propõe uma tipologia para o ato de interpretar: haveria uma tripla intenção (*intentio*): a do autor (*auctoris*), a da obra (*operis*) e a do leitor (*lectoris*). O autor de *O nome da rosa* afirma que a *intentio auctoris* é muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto, e que a *intentio lectoris*, isolada, faz significar aquilo, e apenas aquilo, que interessa a seus propósitos ou que pertence ao seu acanhado círculo de conhecimento (e até de invenção). Eco retoma frase de Valéry – *il n’y a pas de vrai sens d’un texte* – para desvesti-la de seu caráter (assim o considera) hermético. Passa, então, a investigar a terceira possibilidade: a *intentio operis*.

Se, em última instância, uma *interpretação paranoica* poderia advogar – baseada no princípio da sucessão interminável de analogias: a lógica da similaridade – a favor da radical inapreensibilidade do sentido ou, no extremo oposto, qualquer sentido de que se

queira prover o signo, contra ela faz-se imperioso o fortalecimento da *interpretação sã*, cuidadosa quanto ao imediatismo da relação arbitrária entre os signos. Eco especula que relações haveria, por exemplo, entre o advérbio “enquanto” e o substantivo “crocodilo”, excluindo-se a evidente aparição dos dois termos na mesma sentença, lá e aqui:

O paranóico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranóico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranóico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo (1993, p. 57).

À busca de critérios que distingam a *interpretação* de seu par próximo e exagerado, a *superinterpretação*, Umberto Eco vai-se definindo por uma insubstituível dialética entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, uma vez que há uma máquina de produção em mão dupla do texto para o leitor e, naturalmente, do leitor para o texto. Um texto, diz Eco, *é basicamente um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo*. Previsto, pois, como parte integrante do próprio texto, capacitado a navegar sobre ele, o leitor-modelo – consubstanciado na figura singular, física, do leitor empírico – se vê autorizado a conjeturar sobre a *intentio operis*.

Um desafio da interpretação, que faz muitos desistirem antes de começar qualquer hipótese de leitura, é a constrangedora situação do “decifra-me ou devoro-te”. O leitor sabe que o poema é, não importa se bom ou mau, um código. E que, queira ou não esse leitor, lê-lo é já entrar no jogo da interpretação, da decodificação, mesmo se o audaz aventureiro se entrega à fruição, que jamais existirá em estado puro.

A propósito, quantos leitores conseguirão *ver* a palavra código no poema seguinte, de Augusto de Campos, antes de saber o título da obra – “código” – de 1973? Com que rapidez a decodificação do código se dará?



“código” (1973), de Augusto de Campos (2010)

Um texto, ainda que não cite outro qualquer, não está só no mundo das coisas, tampouco está só no mundo dos textos. Lírico, concreto, épico, de todo jeito o poema dialoga com seu entorno, e esta é sua riqueza maior: pertencer a uma história e nos lançar nela, cada vez que o tocamos. Mas, vimos, tocar um poema não é algo tão inocente quanto querem ou fingem acreditar. Tocar: rasgar.

O senso comum intelectual partilha a noção dicionarizada de paródia como canto paralelo a outro – *par ode*. Linda Hutcheon vai além em *Uma teoria da paródia* (1989), salientando que todas as formas de arte e, mesmo, todas as práxis discursivas podem ser parodiadas, independentemente do meio ou gênero, resultando disso o caráter ubíquo da paródia que, assim, se adapta a qualquer dimensão física, desde o *Ulysses*, de Joyce, a mínimas alterações em uma palavra ou até de uma letra. (No caso do poema de Augusto, parodia-se, pode-se dizer, a própria noção de código, considerada acepção de “sistema de transmissão de mensagens”.)

Hutcheon aponta a estreita relação entre a paródia e a intertextualidade ou, num termo mais simpático e menos usual, transtextualidade. Para ela, fulcral na definição de paródia é o requisito pragmático e formal que estabelece certos códigos comuns entre o codificador e o decodificador: “se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto o seu *ethos* pragmático como a sua estrutura dupla” (1989, p. 39). Acrescenta que o caráter de autorreferencialidade da paródia não elimina as implicações ideológicas, ao contrário do que apregoam alguns teóricos que insistem na sua a-historicidade, mesmo porque não existe um conceito trans-histórico de paródia, conforme atesta a contínua metamorfose das definições em espaços e tempos tão diversos.

Se a paródia não é reconhecida em suas alusões e citações, automaticamente vai ser naturalizada e incorporada ao contexto da obra no seu todo. Daí resulta a dependência da estratégia e da funcionalidade da paródia: a coincidência entre os atos codificador e decodificador para que se alcance a plenitude do circuito interpretativo (do texto para o leitor e vice-versa). A paródia, decerto, imita mais a arte que a vida, embora ambas sejam estamentos espiralados, confluentes: “a paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatória na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior” (HUTCHEON, 1989, p. 98). No dizer de Linda Hutcheon, reside nessa ambivalência a tensão entre a repetição conservadora e a diferença revolucionária da paródia. O intertexto seria, pois, mais que a relação heterofágica entre um texto e outro, o próprio conjunto textual que os textos envolvidos trazem à memória daquele que movimentou o mecanismo intertextual.

Por exemplo: quando aciono os dispositivos “teoria”, “interpretação” e “valor”, uma avalanche de lembranças e de associações disparam em mim e me recordam aquilo – máquina e armazém – que já sou. Meio ao léu, tento não me deixar soterrar e desfilio o que vem à tona: “Teoria em grego quer dizer o ser em contemplação”, canta

Gilberto Gil em *Quanta* (1997). Teoria é sempre suplementar, em diferença e perspectiva, para recordar termos caros a Jacques Derrida (1995). Ler um poema é também sempre acrescentar sentido(s) ao *já-pronto*, cada poema tendo uma técnica própria e irrepitível, tanto quanto o é a técnica de interpretá-lo, para falar com Octavio Paz (1982). Se a problemática reside nos limites da interpretação, conforme quer Umberto Eco, a “solucionática” está – digamos assim – no repertório de cada um, repertório do qual não se pode fugir: somos o que somos, somos leões incorporando carneiros, que se subsumem em nosso espectro cultural, como já apontaram as reflexões de Hans Robert Jauss (1994). Assim, decodificar um texto/poema é entrar no jogo de sua construção (enquanto – no mesmo ato – o leitor-ator se reconhece). Para essa decodificação, tal leitor deve considerar, pensando no aumento do prazer estético, o máximo de forças possível, desde a história da sua produção (passando por motivações ideológicas, pelos estilemas e mesmo por informações biografizantes), como pratica Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977), até a investigação das entranhas dos poemas, seus mecanismos internos de funcionamento, em que se fundem a palavra, a imagem e a sonoridade, para ficar na tríade logofanomeloica de Ezra Pound (1977).

Não existe uma tábua de valores, previamente definida, muito menos consenso entre estudiosos e diletantes, tampouco entre críticos e poetas, e menos ainda entre críticos e críticos e entre poetas e poetas, para mensurar o que é um bom ou um mau poema: o que é o Belo, enfim. Desde Platão e Aristóteles, a pergunta se refaz, porque a história se metamorfoseia sem parar. Para se nortear um pouco, e largar o lugar às vezes cômodo da deriva, o que faz o crítico? Critérios, o crítico cria critérios.

Na análise de cada obra, pode-se privilegiar um aspecto estruturante (sonoro, mórfico, sintático etc.), sabendo da indissociabilidade deles, e os modos de funcionamento do poema: a linguagem de que se compõe, o corte dos versos, se o poema possui forma fixa e por que razão, seus traços ideológicos, seu lugar no livro e o lugar do livro na obra do autor, e o lugar do autor na literatura de seu tempo e de outrora. Há poemas que funcionam bem em certos contextos e em outros não (compare-se um soneto árcade a um poema-piada marginal). Há tribos, panelinhas, peneiras, academias. “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou” (ANDRADE, 1992, p. 33): a crítica e a teoria literária em geral têm um pouco essa função de desentortar versos e ouvidos, esforçando-se para mostrar os mil lados da moeda, do verso torto ao ouvido mouco.

Para o exercício prático dessas considerações em torno dos conceitos de teoria, interpretação, valor, paródia e outros próximos, passo à leitura de quatro poemas de Paulo Leminski. O poema é o palco; nós, atores – intérpretes. Para dar ideia da diversidade que caracteriza o olhar crítico-teórico, o jogo proposto é abordar os versos de modo variado, indicando possíveis desdobramentos analíticos, por meio ora das ditas correntes críticas, ora de disciplinas e saberes afins à teoria literária.

Poema 1 de Paulo Leminski (à luz da transdisciplinaridade e de correntes críticas)

Então, sem delongas, num primeiro poema de Leminski (1991, p. 77) **37**, de imediato, assoma no poema o esquema rítmico, calcado na dança das sílabas átonas e tônicas, a alternância entre os ritmos binário e ternário, a tensão entre o claro-escuro, mas sobretudo o fantástico e básico recurso de assonâncias e aliterações – que reiteram e antecipam na sibilância do /s/ o movimento reverberativo da palavra “som”. O jogo de ocultar-esconder se radicaliza na sequência “pena”, “penetra”, “penumbra”. Tudo isso, em síntese, funciona como uma aproximação, via Estilística, ao poema.

Com esse auxílio, podemos explicar por que o poema tem como meta falar de si mesmo, intransitivamente, com a “pena” sendo o signo que se desdobra em “dor” e “escrita” – ambas só podendo vir, vindo de um poeta (e não de um burocrata), da “penumbra” que a produz (pois que incorpora a palavra-pena e a ela dá à luz). Pena, pois, e penumbra se irmanam, como, antes, o som e a sombra. Podemos avançar a pesquisa e, por exemplo, detectar oxímoros e quiasmos barrocodélicos, para recuperar expressão feliz de Haroldo de Campos (1992), em “assombra / deslumbra” (escuro / luz), e em “som / sombra” (barulho / silêncio). Essa imersão no poema, na sua maquinaria interna, supõe um exercício de *close reading*, termo caro ao New Criticism.

Se, mais ousadamente, nos propusermos a estender o sentido do “penetra” para o campo da sexualidade, explorando nesse caso a “pena” como símbolo fálico e “penumbra” como metáfora da genitália feminina, poderemos então enveredar – com o bom senso que, ao cabo, sempre se recomenda – pelas sendas da Psicanálise, “escutando” no poema os ecos de uma erótica verbal que faz os vocábulos se friccionarem e, de fato, se penetrarem, mimetizando na linguagem poética o movimento que as línguas e os corpos sexualmente realizam. Aqui, seria de bom-tom lembrar que ressoa pelo poema a forma-ideia de pênis, que, no latim *penis*, significa “pincel”, tão fálico e criador quanto a verticalidade da “pena” e de toda etimologia que “penetra” pelas palavras em gozo.

Mais um passo e estamos no reino da Filosofia, perscrutando se o que há de racional e lógico na mistura de elementos díspares não é senão a própria inauguralidade da linguagem (HEIDEGGER, 1997). Aí, lembraríamos, quiçá, o que já disse o Formalismo Russo ao mostrar que arte é estranhamento, desautomatização: ruptura com os padrões estéticos e com a previsibilidade do senso comum (CHKLOVSKI, 1976).

Com o amparo agora da Biografia, poderíamos informar que o terceto em pauta foi publicado em livro póstumo, chamado *La vie en close*, de 1991, cujos poemas foram, pouco antes, selecionados pelo poeta com a companhia de Alice Ruiz, que diz na orelha: “Esses poemas, mais que quaisquer outros, estão cheios de noites e madrugadas adentro. Cheios de uma dor tão elegante que é capaz de nos fazer rir, apesar de tudo. Cheios de dias na vida de uma luz”. Doente, radical, desmedido,

37

(Sem título)

Paulo Leminski

isso sim me assombra e deslumbra
como é que o som penetra na sombra
e a pena sai da penumbra?

38

(Sem título)

Paulo Leminski

ameixas

ame-as

ou deixe-as

cirrótico, o poeta – quem sabe – tentava extrair do espanto da morte próxima fachos de luz e força na pulsão de criar. Tudo isto – Estilística, New Criticism, Psicanálise, Filosofia, Formalismo Russo, Biografia – vai para o cadinho destemperado da Teoria e da Crítica Literária. Mas como provas apenas de uma salada: porções que se ligam para, em conjunto, satisfazer mais plenamente os sentidos.

Poema 2 de Paulo Leminski (à luz do foco histórico)

Um outro poema se apresenta (LEMINSKI, 1983, p. 91) ³⁸. Publicado em 1981 (*Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*), o poema pede, em primeira instância, um despojar-se da grandiloquência, ao colocar chistosamente num pedestal algo tão sem importância vital – ameixas. Para provocar o tal estranhamento formalista, o chiste bastaria, com seus efeitos de condensação e deslocamento (FREUD, 1977). Um leitor aventureiro – “Quando me ponho a fantasiar a imagem de um leitor perfeito, sempre ela se configura como um prodígio de coragem e de curiosidade, e, além disso, de agilidade astuciosa, um prudente aventureiro e descobridor nato” (NIETZSCHE, 1984, p. 78) – desconfiaria de tão referencial mensagem, e iria à cata de outras funções ali fervilhando, decerto as funções poética e metalinguística (JAKOBSON, 1975).

O leitor curioso, mais velho ou bem informado, acabaria lembrando ou descobrindo tratar-se o poema de uma bem-humorada paródia, conforme vimos em Linda Hutcheon (1989), sobre os plúmbeos anos da ditadura, quando o governo militar divulgou por todos os rincões o *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”, que nutriu de ilusão e má-fé toda uma geração. Reduzido, por analogia, a uma ameixa, o país se perde na plenipotência da arrogância e da propaganda enganosa, ao produzir retoricamente um discurso midiático de acusação, chamando os exilados (e, por extensão, os presos e assassinados pelo regime) de “traidores” e “subversivos”.

Basicamente, pois, depreende-se que o poema de Leminski se sustenta numa rearticulação fonomorfo sintática da linguagem que surpreende ao resgatar, parodicamente, uma memória imposta pela oficialidade militar de um regime violento e opressor. Na aparente despreensão da sátira, o verbo poético corrói, com graça e via alegoria, a soberba de um poder armado, poder sem alegria. Destronam-se os nossos obscurantistas déspotas, substituídos pela figura “inferior”, cômica e algo absurda da ameixa – fruta não autóctone e, cúmulo da paródia que reescreve a história, também, na gíria policialesca, bala de arma de fogo. Ganha, nessa acepção bélica, sentido totalmente diferente: “ameixas / ame-as / ou deixe-as”: o poema parece dizer, sob a capa chistosa, de uma história dividida entre os que querem a guerra (e aqui se obnubila a diferença esquerda / direita) e os que não.

É o tipo de poema que nos incita a rever a memória pátria, sem ufanismos tolos ou xenofobias tacanhas. Assim, sob os auspícios da lírica que fratura o conformismo social, podemos revisitar décadas passadas sob o olhar da História, da Sociologia, da Economia, das Ciências Sociais, da Antropologia e áreas afins, sob a orientação, por exemplo, da teoria crítica de Walter Benjamin (1987) e de Adorno (2003), de um lado, resgatando o olhar dos vencidos e questionando os valores pasteurizantes da indústria cultural, e de Alfredo Bosi (1990) e de Antonio Candido (1995), de outro, pensando numa sociedade em que a poesia é resistência, e a literatura, um direito de todos.

Poema 3 de Paulo Leminski (à luz da crítica literária tout court)

Um terceiro e último poema de Leminski vem para fechar este exercício de leituras, em que o que se pretende, repito, é explicitar o papel de palco para o poema e de intérprete para o leitor. Óbvio que seja a constatação, no entanto, o que comumente se vê é certa insistência no caráter normativo, propedêutico, unívoco e hierárquico do gesto teórico de interpretar. Poemas e palcos, intérpretes e leitores mudam, redemoinham, incessantemente. Se os reinos da Verdade, do Centro e da Origem foram postos na berlinda, o fato é que, na prática cotidiana, certos professores se querem os donos intransitivos do discurso, colocando incautos alunos num aterrozante fogo cruzado e querendo impor hierarquias onde há pluralidade. A ideia de elaborar leituras – acerca de poemas do mesmo poeta – que têm como suporte teórico distintas perspectivas é para evidenciar o trivial: o leitor é um intérprete e, como tal, dispõe de técnicas e recursos que vai alterando ao bel-prazer e arbítrio. O poema é uma invenção reinventada pelo leitor – *mutatis mutandis*, a teoria e as teorias (literárias ou não) são reinventadas pelos teóricos de toda espécie.

Eis o derradeiro poema (LEMINSKI, 1983, p. 50) ³⁹. Falecido de cirrose em 1989, aos 44 anos, em plena força poética, após uma vida turbulenta em que contam o suicídio do irmão e a morte do filho pequeno, a fama de beberrão e polemista, poliglota e intempestivo, mundano e seminarista, mulherengo e multiescritor, o poeta curitibano angariou lugar de destaque na revisão que o crítico Alfredo Bosi realizou de seu monumental *História concisa da literatura brasileira*: “Leminski tentou criar não só uma escrita, mas uma antropologia poética pela qual a aposta no acaso e nas técnicas ultramodernas de comunicação não inibisse o apelo a uma utopia comunitária” (1994, p. 487). O poema ³⁹, sem título, é um poema sobre o tempo, é uma poética e é um modo de encarar a vida. Vindo a público em 1980 no livro *Polonaises*, traz indeléveis marcas da poesia marginal: versos brancos e livres; ausência de simetrias evidentes; nomes próprios grafados com letra minúscula (homero, ilíada, rimbaud); linguagem coloquial e oralizante (“a gente”, “a barra pesando”, “dava pra

(Sem título)*Paulo Leminski*

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores

ser aí”); aparente espontaneidade; subjetividade plena exposta ao mundo; junção de arte e vida que caracterizou o período; etc.

Pelos versos aparentemente relaxados, o poema de Leminski perfaz um caprichado jogo de associações sonoras. Por extensão, esses sons sutilmente disseminados chamam a atenção para os sentidos que se cruzam. O famigerado aleatório do marginal dá lugar ao arbitrado do artífice.

Desnudando, *a posteriori*, a composição de seu monumental “O corvo”, Edgar Allan Poe diz que

a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. [...] Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos (1966, p. 597).

Contrariando o próprio tom com que se tornou conhecido, Leminski, nesse poema, abandona o humor em que é mestre e adentra o espaço poético buscando a beleza da melancolia, por meio de efeitos de curta e contínua duração. Estes se produzem por uma série de artimanhas, de que o engenho sonoro constitui apenas um exemplo. Ao lado e além, portanto, da trama sonora (que, contudo, também constitui e antecipa sentidos), o poema se estrutura em torno de alguns paralelismos, dos quais fixaremos três: a marcação temporal, o jogo das máscaras, o totem poético.

À maneira do enigma da esfinge, o poema parece parodiar as fases da vida: a criança, com suas quatro patas a engatinhar e querer o impossível (a “*íliada*”, na 1ª estrofe); o adulto bípede, vacilando ainda diante de opções efetivas e afetivas (2ª estrofe); o velho, maltratado pelo tempo, com o apoio da bengala, já sem a ilusão do viço temporário das flores (3ª estrofe). O poema funciona como uma espécie de autodecifração, em que o poeta é a própria esfinge.

Ao começar cada segmento pelas expressões adverbiais “um dia /// depois /// por fim”, todas dissílabas (o que colabora para a intenção paralelística), pode o poema também apontar a própria passagem da representação literária, supostamente inaugurada pelo grego Homero, época de mitos e de heróis (estrofe 1), chegando à modernidade histórica de Rimbaud, Ungaretti, Pessoa, Lorca, Éluard, Ginsberg – época de aventuras radicalmente solitárias (estrofe 2), até desaguar na província da experiência particular, finita, sem aura, chapada, do mundo pós-moderno (última estrofe).

Ressalta no poema o que chamo jogo de máscaras. Em busca de uma personalidade que o diferencie, o poeta efêbo e ousado elege modelos altos e canônicos para se mirar: nada menos que Homero (BLOMM, 1991). Como faces que se superpõem em palimpsesto, mais maduro, o poeta parte para experimentar linguagens novas e descobre a multiplicidade delas. Como num retrato à Dorian Gray, o poeta entrevê, ao fim, que seu tempo e seu rosto são um só. Suas rugas incluem as rugas alheias. E, a despeito de tudo, “por trás de tantas máscaras”, estava ali o seu corpo – a fenececer, como todos os outros. O poema de Leminski (lírico, sim!), no entanto, não fala literalmente a partir de um “eu” singular, mas de um “eu” que se inclui em “a gente ia” (3ª p. sg.) e em “acabamos /// fomos” (1ª p. pl.), indicando, quiçá, mais que a particularidade do problema a sua universalidade iniludível.

Acompanhando todo esse movimento, a cada momento um objeto simboliza o *estar-aí* do sujeito: ora a quimera da Grande Obra, a *Ilíada*; ora a multifacetação vigorosa do “qualquer”; ora as “flores”, imagem a lembrar o passado próximo e o presente que se despetala em ruína. Esses totens poéticos figuram desejos que, com o tempo, se transmutam. O “fim” se une circularmente ao “dia”, como a província vem da pólis grega, numa roda algo trágica que o poema gira aos nossos olhos.

Um paradoxo se instala: ao celebrar a finitude e o efêmero, em tom menor, a obra exatamente não se lhes escapa? Basta apenas um toque para que se dê a trapaça final no tempo. E esse toque somos nós, os leitores, tão transitórios e lacunares quanto o poeta. O paradoxo, então, é que a própria existência do poema é a prova contrária do que afirma, pois o poema – qualquer poema – perdura para além de si mesmo, no gesto vivificante de quem o toca. O poema se escreve para resistir, e por amar a vida. O leitor, flor que não cessa, realiza-se (repetindo o poema) único e inconfundível. Porque, em suma, nenhum leitor é igual a outro, também o poema jamais será um mesmo.

Concluindo com um minimanifesto

Reiteramos que nosso propósito não é fugir ao desafio (teórico) da valoração. Como diz Compagnon, o “valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura” (2001, p. 229). O Belo, como a vida, não tem fórmula nem autoevidências apriorísticas. No entanto, estamos a todo tempo atribuindo e inventando valores para tudo: textos, coisas, pessoas, sentimentos etc.

Se nós mesmos, leitores intérpretes, a cada vez que nos dedicamos a um poema agimos de modo diferente, acionando saberes e teorias díspares, muitas vezes lado a lado, como conter a exuberância da diversidade teórica de infinitos leitores,

distantes no tempo e no espaço, nos costumes, na cultura, no repertório? Se é natural que a diferença e a assimetria sejam hegemônicas, por que alguns insistem tanto em se tornar os porta-vozes da verdade, terroristas da teoria? Sim, por vezes, há forças nem tão ocultas e interesses demasiadamente vis, que escapam, contudo, ao alcance deste ensaio, que defende e pratica uma teoria das teorias: interpretar um texto é deixar que ele afete e movimente a maquinaria que me compõe e que vai recompô-lo, sem culpa nem complexo.

Na lida com o objeto estético (em particular, aqui, com o poema), um crítico deve estar atento, em síntese, ao pensar uma obra, a cada um dos itens seguintes – e a todos eles simultaneamente: a) quanto à língua: adequação formal e adequação entre tom e tema; b) quanto ao lugar da criação: conhecimento da tradição e do contexto literário e poético em que se insere; c) quanto à criação especificamente: utilização dos recursos sonoros, imagéticos, visuais, verbais, presença ou ausência de estereótipos (de ordem linguística, ideológica, filosófica), noção de eu lírico, imprevisibilidade e complexidade da construção poemática. Naturalmente, um item ou outro apenas não será suficiente para a circunscrição do valor de uma obra, mesmo porque há *graus* de adequação, de conhecimento, de perícia, de imprevisibilidade etc. Cada obra, a despeito de sua avaliação positiva ou negativa por parte do leitor, possui uma técnica única, cabendo à crítica o esforço de resgatar a construção por que tal obra passou.

Assim, pensando no debate que se trava em torno da multiplicidade e dos impasses da teoria literária contemporânea, em especial no que tange às noções de valor e de interpretação, lanço um minimanifesto com dez princípios em prol de uma crítica criadora: 1. *Uma crítica criadora será sempre metateórica, visto que deverá ter a consciência do espaço de onde fala (mesmo que, e por isso, não explicita tal consciência).* 2. *Sendo metateórica, deverá ser menos contemplativa e mais operacional, no sentido de interferir naquilo que toca.* 3. *Esse toque, no entanto, terá a marca do afeto, que, em suas máscaras, pode se declarar erótico, alegre, hedônico.* 4. *A sintaxe há de variar entre a calma e a velocidade – um tempo em que não se tagarela.* 5. *A crítica criadora luta, ainda que em vão, contra o estereótipo. O estereótipo é o nosso monstro, que gruda em tudo, com suas garras totalitárias.* 6. *Como estratégia, a crítica criadora dramatiza a escrita. Com afeto, se disse, mas sem afetação (sem demasiada afetação).* 7. *Com natural firmeza, deve detectar os tentáculos ilusionistas da verdade, do uno, da presunção, da condescendência – para ignorá-los.* 8. *A criação crítica entrega-se, por intrincada que seja, ao leitor, porque dele vive, sanguinária.* 9. *Sob o risco da incompreensão pública, a crítica criadora opta pela superficialidade.* 10. *Essa crítica prescinde do tradicional início-meio-fim, travestido às vezes de introdução-desenvolvimento-conclusão. Mais se mostra como fluxo, jorro.*

Esses são princípios que, se posso, exerço, nos ensaios que faço.

Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação: Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [teses 13 e 17]. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 229-231.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

CAMPOS, Augusto de. código. 1973. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/06_05.htm>. Acesso em: 18 dez. 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiada barrocodélica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 212-220.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et alii. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. **A escritura e a diferença**. 2. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 227-249. (Debates, 49) [1967]

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**. *Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Obras completas de Sigmund Freud, v. VIII)

GIL, Gilberto. Quanta. In: _____. **Quanta**. Warner Music, 1997. 1 CD, faixa 1.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: 70, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46)

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. 10. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.

JAUSS, Hans Robert. **História da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo** (Como se chega a ser o que se é). 5. ed. Trad. e prefácio: José Marinho. Lisboa: Guimarães, 1984.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. In: _____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 14-38.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poesia e prosa** – obras escolhidas. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. p. 595-605.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 3. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

SALGUEIRO, Wilberth. O poema refém da teoria e da interpretação: exercícios críticos em torno de Paulo Leminski. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16, p. 119-143, 2010. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/view/242/245>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

PAULO FERRAZ

um poema na contramão
da mesmice

Trabalho apresentado no XIII Congresso Internacional da Abralic e publicado nos *Anais* do evento, sob o título “Poesia brasileira do século 21: ensinmada, desenjada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz)” (2013).

Trata-se a poesia brasileira contemporânea de [a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que escreve – **ensimesmada**; de [b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – **desengajada**; de [c] uma produção em que é rara a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – **desengraçada**; de [d] uma produção que, além de se encastelar em alusões a herméticos acontecimentos da vida do autor, excede em jogos e torneios metapoéticos – **autotélica**.

Na contracorrente desses traços, aqui e ali aparecem poemas e poetas em que o interesse pelo outro se impõe como força e tema. É o caso do poema “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”, de Paulo Ferraz, publicado em 2004 no jornal *Folha de São Paulo*, em 2006 na *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto, e em 2007 no livro *Evidências pedestres*, do autor do poema, que será lido a partir de conhecido trecho da *Teoria estética*, de Theodor Adorno, que diz que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (1970, p. 18). A poesia de testemunho é, ela mesma, um campo de conflitos entre lírica e sociedade, forma e história, arte e vida.

Vamos ao poema **40**. De imediato, retomando considerações de Luiz Costa Lima (2012), parece-nos que o poema não é tosco, nem curto, tampouco de fácil feitura. (Adiante-se que, na contracorrente da produção contemporânea, também não é uma obra **ensimesmada, desengajada, desengraçada** ou **autotélica**.) O poema permite, ademais, uma reflexão a partir dos três “dilemas enfrentados pela poesia brasileira mais recente” (2012, p. 92) apontados pelo autor de *Pensando nos trópicos*. Não ocorre aqui, no poema de Paulo Ferraz, aquela “completa distância entre os valores do mundo contemporâneo e a experiência poética” (p. 92) – bem ao contrário, aliás. Quanto ao segundo dilema, ou seja, a “necessidade de a poesia determinar a sua própria produção” (p. 94), o poema de Ferraz é exemplar: a paródia que leva a cabo já se inscreve na forma do poema, que, em versos, simula ser uma “crítica publicada num suplemento cultural de domingo”. A farpa que Costa Lima lança contra a crítica contemporânea – terceiro dilema – também se contempla no poema, que, irônico, se faz a partir da voz do crítico (que abre espaço, um boxe jornalístico, para a voz do artista, assim como analisa a recepção dos espectadores e a situação dos “coitados” que inspiram a instalação de estreia de J.G.C.).

Recordemos que o poema foi publicado, originalmente, num jornal – *Folha de São Paulo* – de grande circulação⁵⁵: é, portanto, um poema que *finje ser* uma crítica publicada num jornal, mas que é *efetivamente* um poema publicado num jornal, famoso, então, pelo prestigiadíssimo “suplemento cultural” *Mais*, que vinha a público

55 Na verdade, o poema foi publicado num sábado, dia 17 de janeiro de 2004.

De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo

Paulo Ferraz

I. (o artista: um retrato)

A estreia de J.G.C. aos 32 anos, na quinta-feira, é a certidão de nascimento de um artista em dia com as demandas de nosso tempo.

Tendo, nos últimos 12 se dedicado a oficinas, cursos, viagens e visitas a exposições, sua obra pôde esperar o momento certo para eclodir, não sofrendo da habitual ingenuidade que caracteriza todos os dublês de Duchamp, pois o seu domínio sobre o espaço e sobre a matéria é absoluto, bem como sua força sugestiva, tanto que estimula sensações inexistentes em um público pouco ou nada familiarizado com a realidade que retrata.

II. (o artista: depoimento)

Estudei dos 20 aos 30 na Europa, tempo de intenso aprendizado, mas só conto os dois anos depois da volta, es-

senciais para a concreção do meu estilo, pois passei longos meses nas ruas e favelas, frequentei cortiço, abrigo e bueiro, conheço essa gente pelos nomes, inclusive seus cachorros, cheguei mesmo a me sentir igual a eles.

III. (a obra: o conceito)

Foi essa bizarra experiência que lhe permitiu trazer à galeria sacos e sacos de latinhas de alumínio, pilhas de papelão (os quais o público pode tocar) e duas carroças que estão livres para quem quiser puxá-las. A cena é um divertimento à parte: há muito riso, já que nem sempre os músculos das academias são aptos para vencer os quilos de entulho. As demais obras aprofundam-se nesse universo excluído: bancos (camas) de concreto salpicados de excrementos, panos puídos pendurados, secando ao sol (um holofote) -- fachos que atravessam os furos

criam uma trama no espaço
–, cobertores embebidos
em querosene na espera
de um fósforo e, o principal, um
barraco inteiro, legítimo,
no qual entram dez pessoas de
cada vez. Lá: colchões velhos,
recortes tampando as frinchas
das paredes (o olho atento a-
qui diferencia as texturas
de cada, das tantas, tábua),
panelas com restos pelos
cantos e roupas imundas –
tudo bastante insalubre. A
visita não dura mais que
dois minutos, e é tão real que
na estreia alguns vomitaram.
J.G.C. esperava o
vômito de quem, como ele,
não sabe o que é o inabitável.

IV. (nota final)

Os antigos moradores
foram com justiça pagos
pelo barraco e por tudo
que eles tinham, inclusive as
roupas, podendo a família
toda regressar ao mato
do qual os coitados nunca
deviam ter posto o pé fora.

Se você ficou curioso,
mas crê que toda a sujeira
pode te macular, saiba
que os monitores do evento
num átimo providenciam a
completa assepsia de todos
logo que se sai da sala.

(Ah, o
vinho era de ótima safra.)

exatamente aos domingos⁵⁶. O estranhamento já se dá na leitura do longo título: “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo” – que será isso? Um excerto, um comentário, uma crítica, um deboche? Uma visada rápida mostra que o poema possui várias partes numeradas em romanos e com subtítulos entre parênteses e em minúsculas: “I. (o artista: um retrato)”; “II. (o artista: depoimento)”; “III. (a obra: o conceito)”; “IV. (nota final)”. A parte II se mostra em itálico, por representar a fala-depoimento do artista. Os dois versos finais, na parte IV, se dão em espaçamento diferente, chamando a atenção, e não à toa, para o sarcástico arremate.

A parte “I. (o artista: um retrato)” traz uma estrofe apenas e métrica irregular – como ocorrerá nas demais partes, observando-se que o referido dístico final caracteriza outra estrofe. O “retrato do artista” começa capenga, pois falta sua identificação. As iniciais J.G.C. situam o artista num relativo campo de anonimato, como se a autoria não fosse, aqui, a questão fundamental, haja vista que o “conceito da obra” (parte III) se pauta basicamente na apropriação de material já existente. Aliás, tal informação se dá nessa parte I, quando o crítico se refere aos “dublês de Duchamp”, artista francês que se notabilizou, mas não somente, pelos seus *ready-mades*. O uso de iniciais em lugar do nome – como o K. nos romances de Kafka e o G.H. de Clarice – comumente aponta para um debate em torno da crise do sujeito e de seu lugar no mundo, debate latente no poema⁵⁷. O tom elogioso e pouco judicativo dessa abertura vai, aos poucos, dando espaço a um tom mais ácido, irônico, zombeteiro mesmo, nas partes seguintes. O artista teria esperado a hora certa de estrear, no auge de sua maturidade; já o público, este se antecipa, não tem preparo, “familiaridade”, para entender a obra – que ainda vai ser apresentada. Funcionando como uma quebra no “pacto poético”, essa estrofe do poema promove uma isomórfica quebra de palavras (nasci-mento, es-perar, suges-tiva), lembrando que o poema é uma “crítica” e que,

56 Curiosamente, após a publicação na internet dos resumos dos trabalhos a serem apresentados na XIII Abralic, recebi um surpreendente e gentil *e-mail* do autor do poema em foco, Paulo Ferraz, que localizou o resumo, por acaso, numa pesquisa particular. Feito o diálogo, informou-me que a publicação do poema na *Folha* “só ampliava a ironia do texto, afinal o ‘suplemento cultural de domingo’ pode muito bem ser um caderno como o finado *Mais!*, no qual uma série de textos como aquele eram publicados como crítica de arte; é uma espécie de pastiche, de paródia, afinal há uma emulação dos lugares-comuns da crítica, que, ali repetidos, por vezes, me parecem quase ridículos”. Acrescentou que “certos temas são adequados como matéria-prima, mas jamais são motivo para a indignação política, não propõem ação alguma, quando muito certa reflexão, mas uma reflexão um tanto que lacunar”. Como era de se esperar, por trás do sujeito lírico irônico que conduz o poema há uma pessoa física bastante consciente da crítica social e estética que o poema, com raro engenho, opera.

57 Tive a chance de perguntar, por *e-mail*, ao autor se o “J.G.C.” escondia algum segredo, se eram as iniciais de alguém conhecido, ou algo do tipo, e o próprio, generosamente, me revelou: “não é nenhuma senha especial, é de fato aleatória, queria tratá-lo como uma incógnita, como se fosse xyz e pudesse ser substituído por outro nome qualquer, como se pudesse ser permutável, cole aqui qualquer rosto, cole qualquer nome (pensando agora, poderia ter deixado até mesmo uma lacuna, mas aí teria problemas com o ritmo do poema...)”.

portanto, supostamente, deveria ser escrito em forma de prosa, não de versos. Todas as estrofes, aliás, poderiam ser lidas como se fossem, cada uma, um parágrafo⁵⁸.

No breve depoimento do artista (parte II), a referência aos dez anos de estudo na Europa parece exercer a função de legitimar a obra, afinal, lá, foi um “tempo de intenso a- / prendizado”. Ao estudo acadêmico no exterior, hipoteticamente de caráter teórico, vem se juntar a experiência empírica, prática, fundamental “para a concreção do / meu estilo”, diz o artista, em primeira pessoa, acentuando os “longos / meses nas ruas e favelas”, em que conheceu “cortiço, abrigo e / bueiro”. Conheceu, também, “essa gente / pelos nomes, inclusive / seus cachorros”, chegando a se “sentir igual a eles”. A paráfrase do poema, por ora inevitável, procura evidenciar o esforço do artista, em sua declaração, para “se aproximar da periferia social, dar voz aos miseráveis”, comenta Manuel da Costa Pinto (2006, p. 204). Tamanho esforço de identificação, e mesmo de igualdade, denuncia seu fracasso na própria linguagem utilizada, que mostra o real distanciamento entre o artista e a periferia representada: “essa gente”. Quando Adorno diz que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”, é, possivelmente, a esse tipo de expressão antagônica que ele se refere: o não idêntico, o diferente, “essa gente” e seus cachorros se impõem na forma, na obra de arte, a despeito do desejo (retórico, utópico que seja) do artista.

Aos poucos, introduzem-se no poema, por meio do retrato e do depoimento do artista, elementos da instalação, que vão ser pormenorizados na parte “III. (a obra: o conceito)”. O leitor do poema vai, metonimicamente, se assemelhando ao público da exposição. E se depara, então, com a esperada obra: “sacos e sacos / de latinhas de alumínio, / pilhas de papelão (os quais o / público pode tocar) e / duas carroças que estão livres / para quem quiser puxá-las”, “bancos (camas) de concreto / salpicados de excrementos, / panos puídos pendurados”, “cobertores embebidos / em querosene na espera / de um fósforo e, o principal, um / barraco inteiro, legítimo”. O cenário, supostamente retirado da vida real e agora “ressemantizado” em espaço artístico, constitui todo ele um “conceito”, cabendo ao espectador (por extensão, ao leitor) exercer as funções que lhe restam: entregar-se à obra, resistir a ela, interagir com ela. Vale, aqui, portanto, um breve retorno a considerações de Hans Robert Jauss.

O poema, camuflado de crítica, e a exposição que ele descreve recordam que todo espectador, todo leitor reage de *certo modo* diante de uma obra, conforme o repertório, os horizontes de expectativa, os pressupostos culturais que povoam o

58 O que não retira do poema, é evidente, sua *performance* propriamente linguística: ele está recheado de rimas e de outros jogos sonoros e rítmicos. Os seis versos iniciais, por exemplo, aproximam “trinta” (em “32”), “quinta”, “nasci-mento”, “demanda”, “tempo”, “Tendo” etc., propiciando que a leitura da “crítica” em versos flua como se prosa poética fosse, parodiando, ademais, a própria linguagem encenadamente “artística” (ou estetizante) de que alguns críticos lançam mão.

seu imaginário. O teórico alemão, no texto intitulado “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (2002), traz considerações que nos interessam de perto. Bem resumidamente, a *katharsis* é o prazer dos afetos, tem algo de terapêutico, como se o leitor se entregasse ao domínio da obra; a *aisthesis* é o prazer dos sentidos, aquilo que se apreende não conceitualmente; a *poiesis*, por sua vez, pressupõe o ato criador com a obra, faz parte de uma atividade do campo do inteligível. Claro deve ficar que as três experiências são permutáveis, sem hierarquias, conforme Jauss explica:

A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado (2002, p. 92).

O *modo*, portanto, como se reage a tal ou qual obra é determinante para o entendimento do entendimento de tal ou qual leitor-espectador. No campo da música, por exemplo, vale lembrar uma reflexão de Adorno, de 1952, em que o filósofo alemão diz que Schoenberg (compositor austríaco naturalizado norte-americano) foi contra a “expectativa de que a música deve apresentar-se ao ouvinte acomodado como uma sequência de estímulos sensoriais agradáveis” (2001, p. 146). É nesse ponto – da recepção possível à obra de arte – que o poema vai, radicalmente, atuar.

Com o que, enfim, vai se deparar o imaginário do público na instalação-poema? Numa palavra: com a miséria (travestida em obra de arte) – e tudo o que isso implica. O maldisfarçado desconforto da hipotética “visita” *in loco* da instalação ganha correspondência no bem disfarçado desconforto de quem lê o poema no livro e percebe (como não perceber?) as inúmeras ironias que se espalham nos versos de “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”. A sensação é de que se expõe o que resta da modernidade, ou da urbanidade, ou do capitalismo: o lixo, a marginalidade, o subalterno estetizado. Nesse sentido, artista e público cumprem um papel de vencedores; os favelados, “essa gente”, de vencidos.

Dentre as inúmeras ironias dessa parte III, tomemos a (a) referência às latínhas de alumínio e às pilhas de papelão, materiais recicláveis recolhidos por moradores de rua ou desempregados que os vendem, ou seja, o lixo e o excedente descartados pela classe média retornam ao espaço auratizado da galeria; tal galhofa se expande com a (b) informação de que o “público pode tocar” esses materiais, como se estes tivessem, por estarem agora na galeria de arte, se metamorfoseado em algo realmente diverso do que outrora eram; (c) entre os pertences dos “antigos moradores”, expunham-se também duas carroças, “livres / para quem quiser puxá-las”: aqui, se recupera – dando-lhe nova direção – a popular expressão “puxar carroça”, insinuan-

do certo comportamento animal, irracional, bestialógico da parte do público; (d) a ironia aumenta quando se afirma que “nem sempre os músculos das a- / cademias são aptos para / vencer os quilos de entulho”, se consideramos a ambivalência, plenamente possível, de “academia” referir-se tanto a “universidade” quanto a “local para práticas esportivas”: de um e de outro espaços os favelados e coitados do mato, via de regra, se veem excluídos; (e) um derradeiro exemplo retire-se da observação de que, diante de um “barraco inteiro, legítimo”, com “recortes tampando as frinchas das paredes”, ocorre o seguinte comportamento: “(o olho atento a- / qui diferencia as texturas / de cada, das tantas, tábua)”: transitando entre *katharsis*, *aisthesis* e *poiesis*, segundo os termos de Jauss, o espectador se comove, se delicia e interage com a realidade renomeada em arte – a textura da tábua se torna objeto de contemplação esteticamente alienada na galeria, distante do mundo em que os “barracos legítimos”, a custo, com precárias tábuas, resistem às intempéries e se sustentam em pé.

Na parte “IV. (nota final)” o tom do poema dá uma reviravolta, anunciada pelas imagens anteriores (entulho, excrementos, “cobertores embebidos / em quero-sene”), até o vômito de alguns espectadores ao fim da parte III. A dicção jornalística – descritiva, contida, cosmética – dá lugar a afirmações incisivas, diretas, cruas, escarninhas. De início, na informação de que os “antigos moradores / foram com justiça pagos / pelo barraco e por tudo / que eles tinham” sobressalta a expressão “com justiça” (e antecipa possíveis preocupações politicamente corretas, dos supostos leitores desse tipo de crítica e visitantes desse tipo de exposição/installação), a qual insinua o escamoteamento das diferenças sociais. Se no “depoimento”, o artista se enviaçava de conhecer “essa gente”, agora fica mais clara a cisão das classes: uma, que frequenta “exposições, *vernissages* e colunas sociais” (Costa Pinto); outra, “os coitados” do “mato”, expulsos das benesses da urbanidade e por ela incorporados – ou expropriados – folcloricamente. Após os “dois minutos” em que a má consciência burguesa se ameniza, degustando “as texturas / de cada, das tantas, tábua”, o mal-estar retorna, no receio de que “a sujeira / pode te macular”, mas a assepsia – “logo que se sai da sala” – é garantida, de modo que se sai da instalação que encena a pobreza assim como nela se entrou, sem alterações hierárquicas, estruturais, efetivas. O parênteses final, “(Ah, o / vinho era de ótima safra.)”, confirma o descompasso entre as realidades: o espectador pode observar as “panelas com restos pelos / cantos e roupas imundas” enquanto saboreia uma bebida sofisticada.

Márcio Seligmann-Silva, em “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças” (2005), vai discorrer sobre as muitas diferenças e algumas semelhanças entre os termos alemão *Zeugnis* e hispânico *Testimonio*, a partir de cinco características: 1) “o evento”: no âmbito germânico, a *Shoah* é incomparável, pela sua singularidade, e não medida “em termos numéricos, mas sim em termos qualitativos” (p. 83); já na América Latina, o *testimonio* se faz como um registro

da história e das atrocidades perpetradas pelos governos repressores e ditatoriais; 2) “a pessoa que testemunha”: lá, quem fala é, via de regra, o sobrevivente que elabora o trauma; aqui, há como que uma “necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do ‘herói’ e de se conquistar uma voz para o ‘subalterno’” (p. 89); 3) “o testemunho”: como *Zeugnis*, as marcas vigorosas são a literalização, a fragmentação e a tensão entre oralidade e escrita; como *testimonio*, ressaltam-se o realismo das obras, a fidelidade ao relato e o caráter fortemente oral; 4) “a cena do testemunho”: nesse tópico, em ambos os registros, o germânico e o latino-americano, a cena se assemelha a um tribunal, em que se busca a identificação com os leitores, sem que, no entanto, a cena se artificialize como uma “peça de publicidade” (p. 91); e 5) a “literatura de testemunho”: tem-se ampliado a noção de *Holocaust-Literatur*, agora abrangendo outras tantas guerras e catástrofes, como os *gulagui* russos e genocídios em geral; na América Latina, “desde os anos 60, procura-se vincular a literatura de *testimonio* aos gêneros da crônica, hagiografia, autobiografia, reportagem, diário e ensaio” (p. 91). Seligmann não deixa de destacar que a expansão do estudo acerca do testemunho se vale do influxo de três movimentos: a onda de pesquisas sobre memória, a abordagem culturalista e o favorável cruzamento dos “discursos da teoria da literatura, da disciplina histórica e da teoria psicanalítica” (p. 82-83).

Como parece evidente, o poema de Paulo Ferraz não é nem deseja se configurar como uma “poesia de testemunho” – poesia que, ao lado ou além da preocupação eminentemente estética, procura incorporar uma preocupação que é especialmente ética. Ele não é um relato de alguém que, em nome de uma grande comunidade de oprimidos, fala de dores, traumas e sofrimentos. O excluído aqui não fala: sua fala é mediada pela arte de um incerto J.G.C. – e tem a voz autoral de um determinado sujeito chamado Paulo Ferraz. Sinceridade, verdade, justiça, resistência não é o que necessariamente pretenda ou alcance um poema, um poeta.

No entanto, toda a situação de miserabilidade e marginalidade exposta para um público que bebe vinho de ótima safra salta aos olhos, e com ela as diferenças abissais (culturais, sociais, econômicas) entre as pessoas. O que o poema – que teatraliza, enfim, uma crítica (condescendente) a uma exposição artística – parece nos dizer é da nossa enorme indiferença às diferenças, pelo menos às diferenças que podem nos tirar de nosso conforto, de nossa estabilidade, de nosso senso comum das coisas e dos conceitos. No mesmo artigo, Seligmann diz que “a esta altura da história e da reflexão estética não podemos considerar uma aporia intransponível a relação estabelecida entre as artes, o prazer e a denúncia e memória da dor e do mal” e que “não deixa de ser verdade que existe um limite tênue, difícil de ser percebido, entre a espetacularização da dor (que ocorre na indústria cultural a toda hora e nas obras de arte que apenas mimetizam a violência) e a sua apresentação crítica” (p. 97). O

poema é já uma crítica da crítica e da poesia: é poesia crítica, reflexiva, que não se reduz a efeitos de ensimesmamento e autotelismo⁵⁹.

Adorno abre seu *Teoria estética* afirmando que “tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente” (1970, p. 11), afirmação que, além de remeter ao capítulo em si (“Perda de evidência da arte”), estabelece já o conceito capital em torno do qual as reflexões do livro vão circular – a arte. Se parece tranquilo entender que a arte não é evidente “em si mesma”, nem “na sua relação com o todo”, chama a atenção, no entanto, a afirmação de que deixou de ser evidente o direito à existência da arte, lembrando, de imediato, a célebre sentença de 1949: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. Destacam-se conflitos e contradições entre arte e mundo, arte e humanidade, arte e história, arte e todo, arte e autonomia. O “mundo empírico” que a arte cria, com uma “essência própria”, destaca-se do “mundo empírico” ao mesmo tempo que se opõe a ele, como se “fosse igualmente uma realidade” (1970, p. 12). Esse vínculo com o “mundo empírico” já afeta o “próprio princípio de autonomia” da arte. O mundo é aquilo de onde vem a arte e contra o qual ela se volta.

O poema espetaculariza, sim, a dor do outro, mas diz, com humor e sem rancor, que não se conforma com ela. A seu modo, presta o testemunho de um tempo e de um estado de coisas, mostrando que é necessária a existência e a ação de poetas em tempos de pobreza. Nesse movimento, leva-nos a pensar – apesar de todo o esforço de assepsia e da sedução do vinho, que nos reificam e domesticam nossa resistência – na suja miséria do mundo. O poema, para finalizar, parece ecoar as últimas palavras da obra póstuma de Adorno: “Que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (1970, p. 291). O fim do sofrimento soa utópico: por isso, ao menos, escrever um poema – como essa peça de Paulo Ferraz, interessado em testemunhar problemas reais da vida e da arte, como a miséria e a alienação e como o abismo entre as classes – é um ato que sempre valerá a pena.

Referências

ADORNO, Theodor. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 145-172.

59 Em “Ainda barrocos”, Paulo Ferraz aborda – a partir da postura, reta ou curvilínea, que aparentamos – o comportamento que temos quando estamos em público ou quando estamos a sós: “Todos somos retos, / se não de caráter / ao menos de corpo / (truque conhecido / de com a fachada / limpa escamotear a / sujeira da casa), / por isso na escola / sentamos em filas / e nas ruas andamos /// ortogonais. Basta, / todavia, ficarmos / sós para buscar o / cômodo equilíbrio / das curvas, o frouxo / das fibras e, dentes / à mostra, comemos / com os cotovelos / simetricamente / plantados na mesa” (*Evidências pedestres*, 2007, p. 25).

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade [1949]. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 104-123.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 1970.

COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. Edição Especial Poesia Brasileira Contemporânea – Apresentação. **Eutomia**, ano V, v. 1, n. 9, p. 91-97, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/877/660>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

DICK, André (Org.). **Prévia poesia**. São Paulo: Risco, 2010.

FERRAZ, Paulo. **Evidências pedestres**. São Paulo: S. Grifo, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006. p. 59-81.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 51-59.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Enter**: antologia digital. [s. d.]. Disponível em: <<http://www.oinstitut.org.br/enter/enter.html>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-103.

LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira** – anos 2000. São Paulo: Global, 2009.

PENNA, João Camilo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: _____. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História**,

memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 299-354.

PINTO, Manuel da Costa (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21.** São Paulo: Publifolha, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap). **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 284-303, 2012.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 8-12 jul. 2013, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Realize, 2013. v. 1. p. 1-12. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Co-municacao_oral_idinscrito_41_0616080ef6de27bdcc1f62791fa17a95.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. **O local da diferença.** São Paulo: 34, 2005. p. 81-104.

Nicolas Behr: Brasília, braxília e *umbigo* (2006)

I. POESIA, RISO E TESTEMUNHO EM *UMBIGO* (2006)

Umbigo (2006)⁶⁰, de Nicolas Behr (poeta cuiabano radicado há décadas em Brasília), é um livro absolutamente *sui generis*, afinal não é todo dia que lemos, num só volume, cerca de 2.500 versos que sempre se iniciam por “minha poesia”. Nem sempre, também, nos deparamos com capas que estampam umbigos; muito menos, com alguma quarta capa que traga a imagem de um “cofrinho”⁶¹, sendo ambos, umbigo e cofrinho, do próprio autor, conforme depoimentos espalhados pela internet⁶². Ademais, ao se folhear o livro, nova surpresa aguarda o já espantado leitor: na página 1, literalmente, começa o livro, e com o verso “minha poesia, senhores, é de primeira linha”; na página 2, vem a ficha técnica; e na página 3 o livro “continua” com “minha poesia se finge de vaca louca só para não ir a julgamento”, como se capa, quarta capa, ficha técnica e os 2.500 versos fossem um corpo apenas, com o umbigo na frente e o cofrinho atrás. Note-se que o estranhamento já se deu, sim, desde a visão do obsceno umbigo na capa, capa que não traz, contudo, os dados tradicionais, como título do livro, nome do autor, da editora e outros que tais.

Se fôssemos reordenar os versos, agrupando-os por temática, muitos núcleos poderiam ser indicados. Há, naturalmente, muitos temas que retornam, assim como muitos recursos que o poeta emprega ao longo dessa obra singular, feita, segundo Behr, em uma semana. Dois aspectos não de nos interessar mais de perto nesse megameta-poema: as referências constantes a questões históricas e sociais e o uso perseverante do humor em sentido bastante largo. O livro *Umbigo*, para nós, ultrapassa a chistosa e óbvia denúncia e confissão da condição narcísica do sujeito (chame-se Nicolas Behr ou não), considerada a expressão “só enxerga o próprio umbigo”, e se torna uma espécie de panaceia da subjetividade contemporânea, como se o umbigo de um poeta representasse, por metonímia, grande parte dos umbigos que fazem poesia e que vivem no Brasil do século XXI. O livro de Behr será o ponto, centrífugo e centrípeto a um tempo, em torno do qual pensaremos a noção adorniana de “historiografia inconsciente” e a partir do qual iremos recuperar algumas reflexões de Minois em *História do riso e do escárnio* (2003).

Pelas 84 páginas de *Umbigo*, a palavra “umbigo” aparece sete vezes, inclusive na primeira e na última página, marcando bem o lugar de destaque, que, claramente, possui:

minha poesia sabe que o umbigo é mais embaixo (p. 1)

minha poesia se inspira na bíblia, no talmud, no corão, no das kapital
e no umbigo (p. 8)

60 A primeira edição de *Umbigo* é de 2001, “em forma de apostila”.

61 Cofrinho: “Dobra entre as nádegas que aparece quando se vestem calças de cintura baixa”, conforme o *Dicionário Informal* (2008). O *Dicionário Houaiss* não traz nenhuma acepção, nesse sentido, para “cofrinho”, embora a expressão seja de uso corrente.

62 “Nicolas Behr [manuseando o livro *Umbigo*]: Esse aqui é o meu pior e o meu melhor livro... Ele tem uma coisa engraçada. Eu vou à Faculdade e falo... Caraca! Como que ainda choca o ‘cofrinho’...” (BEHR, 2010).

minha poesia é profunda como um umbigo (p. 15)
minha poesia é um umbigo feio e cabeludo (p. 30)
minha poesia quer chegar logo ao umbigo do sonho pra te acordar (p. 74)
minha poesia é um umbigo de corpo inteiro (p. 83)
minha poesia vai ficando por aqui, a gente se vê n'algum livro (que não seja no umbigo vol. II) (p. 84)

Nesse bloco, como nos demais, o humor se impõe. A própria concepção do livro, como um todo, provoca o riso, pois “umbigo” não é palavra, imagem, metáfora usual no terreno da poesia. Umbigo não é coração, nem olhos, braços, pernas ou cabeça. Umbigo – em poemas – é raro (raro, digo, como protagonista). O 11º verso da “umbiguíada” de Behr – “minha poesia sabe que o umbigo é mais embaixo” – joga duplamente com efeitos metafóricos e metonímicos, ao parodiar a expressão “o buraco é mais embaixo”, pondo “umbigo” no mesmo lugar sintático de “buraco”, sendo ambas as palavras paroxítonas, com seis letras, dos quais três fonemas se repetem: /u/, /b/ e /u [letra “o”]/. A orelha do livro repete as três acepções de “umbigo” presentes no Houaiss: “depressão cutânea localizada no centro do abdome [...]”; “qualquer depressão semelhante à cicatriz umbilical”; “formação carpelar anômala, mais ou menos protuberante [...]”. Se umbigo é, então, sim, um buraco, e “buraco mais embaixo” significa que “algo é mais complexo do que parece”, logo o que o poeta, debochadamente, por analogia, afirma é que o livro *Umbigo* “sabe” que é mais complexo do que parece.

Na sequência dos exemplos, o “umbigo/*Umbigo*” se coloca em pé de igualdade ao lado de textos canônicos (*Bíblia*, *Talmude*, *Alcorão* e *O Capital*) como grande inspiração e modelo... de si mesmo. A noção narcísica de “umbigo”, aqui, avulta. Causa riso também o emparelhamento de obras religiosas e de um autor ateu, Marx, que celebrou a ideia de que “a religião é o ópio do povo”. A “profundidade”, há pouco encenada na ideia de que “o umbigo é mais embaixo”, é alvo de derrisão em “minha poesia é profunda como um umbigo”, porque, topograficamente, um umbigo não é profundo (ressoa, é certo, a ambivalência de a poesia sim ser “profunda”, “inteligente”, tal qual o livro *Umbigo*). Na quarta aparição, lemos que “minha poesia é um umbigo feio e cabeludo”, e o leitor retorna à reprodução da capa, em que um capilaríssimo umbigo se destaca: aqui, em vez de metafórico, impõe-se o olhar mimético, com toda a carga de autoironia em “feio e cabeludo”. A quinta manifestação de “umbigo” tem um tom propriamente poético, ao cunhar a expressão “umbigo do sonho”, possivelmente com o sentido de centro ou âmago do sonho. A sexta e penúltima aparição de “umbigo” – “minha poesia é um umbigo de corpo inteiro” – lembra célebre trecho de Maiakóvski: “comigo a anatomia ficou louca: sou todo coração”: a nobreza e a tradição da imagem do “coração”, no poeta russo, dão lugar ao bizarro e raro órgão na obra do poeta brasileiro. Por fim,

após duas dezenas de centenas de “definições” de “minha poesia”, o umbigo se despede e glosa o retorno – (“minha poesia vai ficando por aqui, a gente se vê n’algum livro (que não seja no umbigo vol. II)” (p. 84) – à maneira, decerto jocosa, de obras que, em geral, por causa do sucesso comercial, voltam ao circuito da famigerada indústria cultural (*Rambo 5, Harry Potter 7, Xuxa 11* etc.). O *Umbigo* volume II aludido produz algum humor, porque já poeta e leitor estão estafados: o excesso de definições, de ideias, de tiradas a partir de “minha poesia” parece não combinar com um hipotético volume II, em que outras 2.500 definições e afins viessem à tona.

A evidente autorreferencialidade de “umbigo” em *Umbigo*, por excelência espectral, se confirma ao longo de todo o poema-livro. Basta-nos indicar o primeiro e o último verso da obra:

minha poesia, senhores, é de primeira linha (1º verso do livro, p. 1)

minha poesia na última linha, trincheira, resiste (último verso do livro, p. 84)

Uma técnica frequente em *Umbigo* para despertar o humor é a justaposição de sentidos, fazendo conflitar o literal e o figurado. No caso, a “poesia de primeira linha” se faz ver, de fato, na primeira linha do poema, inaugural; no entanto, o sintagma “de primeira linha” remete a algo notável, superior, excepcional: entre um sentido e outro, um que localiza o verso espacialmente e outro que emite um alto juízo de valor, um concreto e um abstrato, sendo um e outro simultaneamente, nesse circuito eclode o gracejo. No verso derradeiro (“minha poesia na última linha, trincheira, resiste”), a “última linha” ganha um ar solene, de luta, de resistência. É, sem dúvida, da maior importância ter o poeta reservado a “última linha” de cerca de 2.500 linhas para dar a ela um sentido fortemente ideológico, político, de combate, de “trincheira”. A hegemonia absoluta do humor, do riso, da ironia em *Umbigo* não apaga a gravidade do conjunto, da obra, da elaboração, da “autoconsciência crítica” (ADORNO, 1995, p. 46) de fazer algo que – mesmo sob a capa do trivial – resiste.

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O leque é amplo e complexo. Toda historiografia se assemelha a uma antologia, e disso Minois tem consciência:

Inevitavelmente, esse trabalho é incompleto, seletivo, demora-se muito em alguns aspectos, negligencia outros, mostra-se desenvolto aqui, maçante ali, cita muito, compila, esquematiza escandalosamente, esquece informações essenciais, adota, às vezes, um tom trivial, emite julgamentos parciais e contestáveis (2003, p. 17).

O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud, Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristóphanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros.

A ideia geral do livro, aparentemente banal e óbvia, é que o riso – desde sempre – mantém uma relação dialética com a sociedade, com o contexto, com a história: tanto funciona como ferramenta de contestação e destruição de valores quanto pode impor a qualquer custo formas de pensamento. Num e noutro caso, o riso se faz rebelde ou conservador. Diferentemente do que crê o senso comum, o riso não é sempre destronador, tampouco é sempre autoritário. Não há fórmula que justifique ou apreenda o riso: ele é histórico, singular, proteico; não universal, essencial, uniforme.

No capítulo final, “O século XX: morte do riso?”, Minois vai mostrar a expansão e a espetacularização do riso contemporâneo, e com isso a perda de parte de sua força: ri-se de tudo, a todo tempo, de tal jeito que se torna o riso um “riso-ópio do povo” (2003, p. 599). Lipovetsky chama os tempos atuais de “sociedade humorística”. Rir tornou-se mercadoria de consumo, vendável, de acesso ao sucesso. Esse excesso expressa um misto de tédio, melancolia e cinismo do sujeito contemporâneo. Minois sintetiza o percurso do riso em três etapas: o riso *divino* da Antiguidade, em que rir “é participar da recriação do mundo”; o riso *diabólico* da Idade Média, em que rir “é sinal de fraqueza, que é preciso tolerar – moderadamente – a título de diversão do homem decaído”; e o riso *humano*, da Idade Moderna e contemporânea, em que rir “se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo”, fissuras que têm a ver com “a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, [com] o recuo das certezas” (p. 631).

O livro *Umbigo*, de Behr, ilustra bem essa generalização do riso: aí ri-se de tudo, de todos, de muitos modos, sem peias. O livro se presta, assim, a ser um excelente panorama – via poesia – de maneiras e possibilidades do rir contemporâneo. Vejamos mais algumas gemas do excêntrico opúsculo, comentando-as sucintamente:

“minha poesia explora os limites da própria egolatria e chega ao euverest” (p. 8): o sentido narcisista de só olhar para o próprio umbigo aqui se firma no trocadilho “euverest”, unindo numa palavra o pronome em primeira pessoa e a maior montanha do planeta, explicitando assim a megalomania do sujeito que escreve;

“minha poesia é o eu do eu. essa doeu” (p. 16): o trocadilho (do “euverest” acima) dá lugar ao cacófato “do eu” que, consciente, se transforma em fonte de humor, com a passagem da preposição com artigo “do” e do pronome “eu” ao verbo “doeu”;

“minha poesia é rica, então saca
minha poesia é pobre, então saqueia

minha poesia é um político, então sacancia” (p. 25): o poema se apropria de uma “filosofia de caminhão” mostrando como a palavra vai aos poucos se metamorfoseando – saca, saqueia, sacancia – sonora e semanticamente, culminando com a acusação de mau-caratismo à classe política (onipresente, diga-se, em Brasília);

“minha poesia quer receber o jabuti. correndo” (p. 34): um dos principais e mais tradicionais prêmios literários do país é alvo de chacota: se o jabuti se caracteriza pelos movimentos lentos, o poeta, em hilária oposição, está correndo – provavelmente do próprio prêmio;

“minha poesia é a educação pela pedrada” (p. 38): numa das melhores *boutades* do livro, o poeta homenageia, obliquamente, o consagradíssimo João Cabral e sua portentosa obra *A educação pela pedra*. Desnecessário é dizer o quão destoantes são as poéticas de Behr e de Cabral. A pedra do recifense, ao se alterar para pedrada, ganha, sem dúvida, um toque mais de ação, menos de reflexão, mais interventivo, menos contemplativo, mais cômico, menos filosófico;

“minha poesia atualíssima: carai véi” (p. 77): o poema se apropria da gíria dos jovens para, assim, melhor fingir-se antenada, atual, irreverente, sem receio de avançar rumo ao pop, mesmo que, para isso, ela deva, literalmente, se “encolher” (carai por caralho, véi por velho).

Esse tom popular e coloquial, irreverente e iconoclasta, absolutamente hegemônico em *Umbigo*, se estende até mesmo aos momentos em que o poeta e sua poesia se referem a poetas de estirpes as mais distintas:

minha poesia visita torquato neto naquela noite e desliga o gás a tempo (p. 6)

minha poesia chega na terceira margem do rio e: nada (p. 18)

minha poesia convence leminski a abandonar a bebida (p. 28)

minha poesia convence mario faustino a não pegar aquele avião e por isso ele está vivo até hoje (p. 29)

minha poesia escala o time: drummond e bandeira contra rimbaud e ezra pound. vai ser moleza (p. 58)

minha poesia até hoje espera um elogio dos irmãos campos. espera sentada (p. 81)

Fantasiadamente, e com imensa carga afetiva, o poeta deseja ter impedido o suicídio de Torquato Neto, a cirrose hepática de Paulo Leminski e o acidente aéreo que matou Mário Faustino. A alusão ao conto de Guimarães Rosa é jocosa: a indefinição de nada (pronome, substantivo, verbo) encontra eco na própria ambiva-

lência do fantástico conto do prosador mineiro. Drummond (de longe, o poeta mais citado em *Umbigo*) e Bandeira confirmam a força de nosso modernismo poético, impondo-se como *paideuma* dos poetas marginais e pós-marginais, em detrimento de poetas do cânone mundial, como Rimbaud e Pound. Pound, aliás, é uma das mais fundamentais referências da Poesia Concreta, mencionada em “minha poesia até hoje espera um elogio dos irmãos campos. espera sentada” (p. 81): se o poeta e sua poesia, há pouco, fugiam “correndo” do Prêmio Jabuti, agora esperam sentados, porque sabem que vai demorar, um “elogio” dos irmãos Campos, indicados (ainda que ironicamente) como autoridades – e não à toa – em matéria de poesia.

Esse riso humano, de que fala Minois, é também um rir do humano – de sua decadência e finitude física e mental, de seus valores morais e juízos estéticos, de sua violência contra os outros e contra si mesmo. A poesia do poeta também se volta para tais questões, de modo a indicar que todo umbigo, todo sujeito participa de um mundo maior, em que as relações de poder incessantemente se acionam, e não cabe ao poeta se isolar, tão somente, em jogos jocosos e gozosos, quase sempre autorreferenciais. A opção pelo humor, em sentido lato, ainda assim prevalece, mesmo quando se trata de denunciar ou recordar episódios lamentáveis e tristes:

minha poesia come as cascas das feridas dos prisioneiros no campo de concentração (p. 1)

minha poesia é o dops lá em casa no dia 15 de agosto de 1978 às três horas da tarde (p. 16)

minha poesia é a pedra no estilingue do menino palestino morto com um tiro na cabeça (p. 32)

minha poesia nada pode fazer contra os mísseis que explodem neste momento sobre o afeganistão (p. 57)

minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio (p. 72)

Theodor Adorno chama de “historiografia inconsciente”, em *Teoria estética*, à ação que fazem as obras de arte “que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época” (2008, p. 277). Mais à frente, dirá o filósofo alemão: “Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente” (p. 290). Ou seja, a história se inscreve na arte, não como “fato em si”, mas como “verdade” que deve ser entendida, decifrada, interpretada na própria forma e linguagem com que a arte se faz, com que a arte se expressa. Por isso, a arte é uma historiografia “inconsciente”: porque ela encerra, na

própria elaboração estética, a contingência histórica em que está envolvida, sem a “pretensão” de, epidermicamente, explicar seu funcionamento.

A obra de arte não deve, assim, para Adorno, ser encarada como estudo sociológico, filosófico, histórico; tampouco a arte resistiria como um monumento imanente, autossuficiente, intransitivo. Arte e mundo, arte e vida, arte e sociedade, arte e história se conectam continuamente – o artista, o poeta é o caminho e corpo por onde essas conexões transitam. A obra é a forma como essa conexão se explicita, é o lugar onde essa conexão acontece.

No caso de *Umbigo*, livro de poemas do século XXI, a obsessão metapoética, em que o sintagma “minha poesia” ganha um ar incontornável de mantra e ladainha, se junta à perícia de produzir humor de variadíssimas maneiras, ainda que trazendo temas tão tristes e vergonhosos, como os campos de concentração alemães na Segunda Guerra Mundial, a ditadura militar brasileira iniciada com o golpe de 1964, a guerra entre Israel e Palestina que se arrasta há tempos, a invasão do Afeganistão pelos Estados Unidos em 2001, a morte do índio Galdino em Brasília em 1997. Manifesta-se a solidariedade do poeta e sua poesia em relação a prisioneiros, crianças, índios, assim como aparece a revolta em relação a nações que, por razões históricas diferentes, perpetraram ações bélicas contra seu próprio povo e mesmo contra outras nações.

O verso da página 72, por exemplo, “minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio”, rememora o episódio trágico do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, que, com 44 anos, na madrugada do dia 20 de abril de 1997, teve o corpo todo queimado por cinco jovens da classe média brasiliense (que disseram, então, pensar se tratar de um mendigo de rua...). Galdino morreu no dia seguinte. Os assassinos foram condenados, em 2001, a 14 anos de prisão, mas desde 2004 estão em liberdade. O leitor, movido pela curiosidade, é levado a pesquisar o tenebroso acontecimento, e fica sabendo, ou se recorda, que Galdino fora a Brasília para participar das comemorações do Dia do Índio, em 19 de abril; como voltara tarde de uma das reuniões, não conseguiu entrar na pensão onde se hospedara, daí decidiu dormir no ponto de ônibus. Os jovens meliantes, a pretexto de darem um “susto” no “mendigo”, resolveram queimá-lo com álcool, mas a quantidade foi o suficiente para causar a morte de Galdino. Fica sabendo também que os criminosos pertenciam à classe média alta de Brasília e, certamente, por isso, obtiveram favorecimento na redução rápida de suas penas. A imagem engraçada do verso – um índio que vai dormir num ponto de ônibus e leva extintor de incêndio – revela muito mais do que aparenta, em sua “historiografia inconsciente”: revela a ironia e os acasos da existência, haja vista o fato de uma comemoração se transformar numa fatalidade, mas também uma complexa rede de poder e subalternidade, considerando-se a própria necessidade de “comemorar” o Dia do Índio (com manifestações em

busca de melhores condições de vida e, mesmo, sobrevivência), a situação de abandono e precariedade da comunidade indígena (materializada na ausência concreta de condições favoráveis de hospedagem quando da “comemoração”), o comportamento bárbaro de jovens na capital do país, a manipulação da Justiça em favorecimento de representantes da classe econômica abastada etc. etc.

Livros, poemas, versos como esses é que tenho nomeado de “poesia de testemunho”, ou seja, poesia que, ao lado ou além da preocupação eminentemente estética, procura incorporar uma preocupação que é especialmente ética:

Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração [ou da poesia, diria eu] pode justificar a incorporação de componentes artísticos (GINZBURG, 2011, p. 25).

O *Umbigo*, de Nicolas Behr, não sendo nem querendo ser poesia engajada ou algo que o valha, em muitos momentos, no entanto, se faz de “trincheira” e “resiste”. Feito epicamente em uma semana, conforme a citada entrevista do autor (“no banheiro, no banco, vendo televisão com meu filho – jogo de futebol, sei lá, qualquer coisa...”), a “umbiguíada” do poeta transcende, sim, o próprio umbigo e, ao longo do catatau de seus 2.500 versos, não só define e localiza o que vem a ser a sua “minha poesia”, mas ilumina com humor e seriedade, com amor e responsabilidade, o cenário do que vem a ser a poesia brasileira desse nosso milênio que segue. Bingo!

Referências

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. In: _____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-49.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética** [1970]. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008.

BEHR, Nicolas. Entrevista com o poeta Nicolas Behr. **Validuaté**, 30 jun. 2010. Entrevista concedida a Thiago E. Disponível em: <<http://validuate.blogspot.com.br/2010/06/entrevista-com-o-poeta-nicolas-behr.html>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

BEHR, Nicolas. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006.

COFRINHO. In: DICIONÁRIO Informal. 2008. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cofrinho/868/>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia, riso e testemunho em Umbigo (2006) de Nicolas Behr. **Texto Poético**, v. 13, p. 166-175, 2012. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/118/115>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

Nicolas Behr: Brasília, braxília e *umbigo* (2006)

II. A INTERTEXTUALIDADE COMO ENGENHO

O Brasil de Drummond
na braxília de Behr

Texto publicado em 2009 no volume 7 da revista *Texto Poético*. Anteriormente saiu, com alterações, no livro *Pessoa, persona, personagem* (2009), com o título "Nicolas Behr à sombra de Drummond".

rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?
Paulo Leminski (1987, p. 116)

No dia em que descobrirem minha poesia vão acabar com ela. Mas eu arraso antes.
Digo que é *fast-food*, poesia fácil, eu mesmo me arraso. É uma defesa, um escudo.
Nicolas Behr (2004, p. 47)

Em 2007, Nicolas Behr – poeta cuiabano, radicado em Brasília – lançou a antologia *Laranja seleta*, com poemas produzidos desde o longínquo ano de 1977. Indicado aos prestigiosos prêmios Jabuti e Portugal Telecom, o livro trouxe a um público maior a figura singular de Behr, verdadeiro militante do verso e do verde, na lida há tempos com plantas e páginas, flores e congêneres. Leitores antenados em poesia brasileira devem ter a devida dimensão do nome do escritor em nosso panorama poético, ao lado de outros históricos e canônicos marginais como Glauco Mattoso, Roberto Piva, Leila Miccolis, Tião Nunes, Chacal e Waldo Motta, para listar alguns poucos.

Pelo fato mesmo de ser uma antologia tão abrangente (dezenas – *sic* – de livros de 1977 a 2007) e de contar com escolha do próprio autor, sua representatividade é incontestada: as quase duas centenas de poemas de *Laranja seleta* dão uma ideia bem boa da trajetória poética de Behr, dono de uma biografia que inclui prisão e processo por parte do Dops, em 1978, acusado de “porte de material pornográfico” e “também por suas atividades políticas no movimento estudantil”⁶³. Data de então, de 15 de novembro de 1978, uma preciosa carta de solidariedade de Drummond, que aí comenta:

vejo como pode ser perigoso para o cidadão ter em seu poder “livretos de cunho pornográfico”, cuja classificação fica dependendo do senso crítico de autoridades policiais. A ameaça pode atingir quem tenha em casa a Bíblia em fascículos, ou um drama de Shakespeare em quadrinhos. O que não impede que nas bancas de jornais... Sem comentários (ANDRADE, 2005, p. 112).

A verve do poeta se faz ver na referência nada simpática à censura das “autoridades policiais”, nos exemplos inusitados (“Bíblia em fascículos”, “Shakespeare em quadrinhos”) e mesmo na indicação elíptica do paradoxo do argumento repressor: se

63 Conforme informações disponíveis nos sites Pau-Brasília Viveiro Eco-Loja (<http://www.paubrasilia.com.br/>) e Nicolas Behr (http://www.nicolasbehr.com.br/processo_dops.php).

o livro de Behr foi censurado por pornográfico, o que dizer do que se via, e se vê, nas bancas de jornais? O comentário, ferino, se fez.

Em *Laranja seleta* – portanto, na obra de Behr – um estilema que se quer visível é a intertextualidade. Lá, abundam alusões a poemas e poetas da estirpe do citado Shakespeare a Castro Alves, de Caetano Veloso a Torquato Neto, de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de Glauco Mattoso a Adélia Prado, mas, sobretudo, chovem referências ao solidário missivista itabirano. Para além de ser um traço marcadamente geracional, pergunta-se: por que a frequência do recurso à intertextualidade? E Drummond, exatamente ele, Drummond – por quê?

O volume 27 da *Poétique* dedicou-se ao estudo da intertextualidade. O artigo de abertura, “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny, faz um apanhado relevante da questão, afirmando, de saída, que, “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível” (1979, p. 5), considerando o termo em sentido deveras lato, como o fez igualmente a búlgara Julia Kristeva ao cunhar o conceito em frase que se celebrizou: “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (1974, p. 74). Se, por hipótese, um texto “esconde” o tal mosaico, essa postura mesma manifestaria o seu estatuto. É como se, quanto a isto, não houvesse saída: citar ou não, de forma mais ou menos explícita, via imitação, paródia, montagem ou plágio, pouco importa: os intertextos estão em toda parte, formam uma teia absolutamente inescapável. O teórico francês trabalha tais questões com farta exemplificação, a partir de William Burroughs, Raymond Queneau, James Joyce, Petrónio, Claude Simon e, mais que todos, Lautréamont.

Às vezes, o embate se exterioriza de tal modo que a intertextualidade se torna uma verdadeira máquina de guerra: é o que propõe Harold Bloom em seu *A angústia da influência*, publicado originalmente em 1973. Aqui, o crítico americano ergue uma teoria da poesia baseada numa sólida rede interativa de poetas *fortes e pretendentes a* – ambas as categorias de acordo, e tão somente, com seu juízo avaliativo. Sem meias palavras, acentua que seu único interesse são “os poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte. Talentos mais fracos são presa de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si” (BLOOM, 1991, p. 33). Bloom não esconde que seu cânone é resultado de um “gosto etnocêntrico”, praticamente ignorando as literaturas ditas periféricas. Na apresentação do livro, Arthur Nestrovski retoma a referência ao texto “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luís Borges, onde o escritor argentino acentua que “todo escritor *cria* seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro” (BORGES apud NESTROVSKI, 1991, p. 12). Assim, a potência da obra kafkiana transforma nossa leitura de obras distantes no tempo e no espaço, adjetivando-as – mal comparando, é como se disséssemos que a visão corrosiva, satírica e metapoética de Gregório de Matos fosse *oswaldiana*.

O efebo (poeta jovem, posterior) deve – se quiser alçar um grau elevado – *desler* o poeta forte, contrapondo-se a ele. Percebe-se a fundamental presença das concepções edipianas *de* Freud *em* Bloom, além da igualmente confessada sombra de Nietzsche, sobretudo quando lança mão de definições contundentes do filósofo alemão, que atribui ao *sentir-poeta* um misto exclusivo de consciência da inutilidade do ser e do mundo, donde a equivalência da dissipação do sujeito e da humanidade. Salienta-se, em Bloom, o desejo dos poetas: imitar, homenagear, reverenciar; mas, também, *superar, desler, diferenciar*. A citação legítima, sim, a hierarquia; mas, de novo com Nietzsche, há que se saber os inimigos: o que não me mata me fortalece.

Para Laurent Jenny “o olhar intertextual é sempre um olhar crítico” (1979, p. 10), em que têm lugar complexas operações de assimilação e transformação, por meio de elipses, paronomásias, amplificações, hipérboles, interversões de variada ordem etc. Um ponto decisivo reside em detectar o *grau* da intertextualidade, desde uma sutil reminiscência a um desabusado plágio, de um emaranhado jogo anagramático de timbre saussureano a uma citação espetacularizada de um cânone. De um jeito ou de outro, a intertextualidade é uma “máquina perturbadora” (p. 45), com “vocalização crítica, lúdica e exploradora” (p. 49), que solicita do sentido incessantes deslocamentos. Por fim, o jogo intertextual reacende o debate em torno do lugar do sentido e da figura do sujeito, amalgamados sob lavas de discursos alheios.

Apesar de reconhecer o “suporte ideológico confesso” (1979, p. 49) do uso intertextual, o artigo de Jenny é lacunar quanto às intrínsecas relações entre intertextualidade e história: que interesses ideológicos (confessos ou não) são mobilizados quando um autor se apropria de outro? Vale dizer, quando um texto se apropria de outro, e esta apropriação é sempre crítica (porque julga o texto anterior), o que é que se quer transformar *na história* que o texto apropriado representa? Particularizando a pergunta, por que tantos poemas de Drummond (exatamente ele, Drummond) são tomados, vampirizados por Nicolas Behr? Certamente, a presença de Drummond aí não é inconsciente nem aleatória. Seja um desrecalque, um ato lúdico, um gesto encomiástico – um motivo há em tudo o que se cita, em tudo o que se ingere, em tudo o que se regurgita. O excesso, de algum modo, há de transbordar, diferido noutra matéria.

Já em 1979, em *Põe sia nisso!*, Behr recupera um poema clássico do livro inaugural de Drummond, *Alguma poesia*, de 1930. Cotejemo-los **41**.

Desde o título, mantido *ipsis litteris*, e o “agradecimento”, entrega-se a fonte: trata-se de um poema *do poeta brasileiro*⁶⁴. A irreverência do modernista ironiza a

64 Polêmicas à parte, registre-se que, na lista de 850 autores de *O cânone ocidental*, do citado Bloom (1995), só um brasileiro comparece: exatamente ele, Drummond. Ademais, para Ítalo Moriconi, em *Como e por que ler a poesia brasileira* (2002), o poema brasileiro do século XX é “A máquina do mundo”, o livro é *Claro enigma*. Logo, Moriconi parece concordar com verso de Armando Freitas Filho, em *Raro mar* (2006, p. 15): “Drummond é o cara”.

“Política literária”*Carlos Drummond de Andrade**A Manuel Bandeira*

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.

“Política literária”*Nicolas Behr**(com licença, carlos)*

o poeta da asa norte
discute com o poeta
da asa sul
pra ver qual deles
é capaz de bater
o poeta do plano piloto

enquanto isso um poeta
de uma cidade-satélite qualquer
tira a lama
do sapato

emulação poética, a partir de uma cômica hierarquia entre poetas: enquanto os dois subalternos – o municipal e o estadual – discutem, o poeta “superior”, o federal, qual um Midas tupiniquim, transforma em bem o lixo, em ouro o muco, em valor a meleca. Funcionário público desde 1929, Drummond denuncia disputas e vaidades no ígneo mundo das poéticas, à maneira das quadrilhas políticas. Sofrerá, ao longo de décadas, o estigma de ser funcionário público e, à revelia ou não, contribuir para o fortalecimento – por exemplo, sendo secretário de Capanema – do governo getulista⁶⁵. O evidente tom jocoso, o aspecto metapoético, os paralelismos e as fortes aliterações decerto contribuíram para o poeta ter alinhado o poema entre os “exercícios lúdicos” de “Uma, duas argolinhas” de sua antologia de 1962 (e não, como se poderia crer, na seção “Na praça de convites”, em que figuram poemas que trazem “o choque social”) (ANDRADE, 2009).

À primeira vista, o caráter nacional do poema de Drummond dá lugar a uma problemática local no poema de Behr. Aqui, os dois subalternos se travestem de “o poeta da asa sul” e “o poeta da asa norte” e o poeta superior é o “do plano piloto”. Fora do panteão, um quarto personagem aparece, para desafinar o coro dos contentes: é “um poeta de uma cidade-satélite qualquer”. Enquanto os três poetas da capital se ocupam de questões estéticas, o poeta periférico se vê às voltas com questões aparentemente triviais: tirar a lama do sapato. Mas é aí mesmo o epicentro do problema: o bem-estar, o progresso, a modernidade, o asfalto não chegam para todos. A grande maioria tem de se virar e conviver com o desconforto, a estagnação, o atraso, a treva – a lama. Uns são capitais; outros, satélites. A força ideológica do poema de Behr reside em trazer para a cena poética, *por meio do recurso à intertextualidade*, uma situação marginal que, sem deixar de ser específica, transcende o contexto regional que indicia. Repare-se, ademais, que sutilmente ecoa na paródia de Behr a lembrança do poema “Nova poética” (de *Belo belo*, 1948), de Bandeira – a quem Drummond dedica o poema! –, na imagem da lama: “[...] Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama: /// É a vida. [...]” (BANDEIRA, 1993, p. 188). Brasília, veremos, é metonímia e metáfora do Brasil (embora o poeta, em sua utopia, tenha criado – no espaço poético, diria Blanchot, espaço em que tudo é possível – sua mítica *Braxília*). Estávamos em 1979, ano que se inicia com a revogação do AI-5 em 31/12/1978.

O segundo poema de Nicolas Behr, presente na antologia *Laranja seleta*, e que também protagoniza uma ação intertextual, sequestrando Drummond, tem

65 Silvano Santiago vem estudando, com lucidez, ao longo de sua obra ensaística, as relações delicadas e perigosas entre o intelectual e o Estado brasileiros. Veja-se, por exemplo, o artigo “O intelectual modernista revisitado” (1989).

“Drummond brasiliensis”⁴² como título. Este poema, publicado originalmente em *Beijo de hiena*, de 1993, foi buscar, mais uma vez, uma clássica matriz drummondiana: “José”, do livro homônimo de 1942. Com o mundo em guerra e o Brasil em pesado clima ditatorial, a desesperança toma conta do outrora debochado poeta modernista, sob a capa, agora, de um José que mal esconde o Carlos que se espalha ao longo da obra drummondiana: “o bonde não veio, / o riso não veio, / não veio a utopia / e tudo acabou” – as redondilhas menores, em tom menor, sintetizam o sentimento reinante de amargura e inércia.

Das seis estrofes de “José”, o poema de Behr vai se aproximar mais estreitamente da quarta, que se transcreve para a comparação:

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?
(ANDRADE, 2006, p. 107)

No poema de Behr, o José de Drummond vira Brasília, antropomorfizada, em situação aparentemente tão aporética quanto à do personagem de Carlos: há chave e avião, mas não tem porta nem voo; para morrerem, há mar e lago, mas ambos secaram; para a fuga, há Minas e Goiás, mas o tempo aboliu essa possibilidade de volta ao passado. Aqui, numa espécie de licença poética autobiográfica, à Minas de origem do poeta modernista, o poeta marginal inventa para si (para o eu lírico que fala) uma falsa origem, Goiás, em vez de Mato Grosso, seu estado natal, muito provavelmente agindo “por amor à rima”⁶⁶: goiás / goiás / mais. Recorde-se, igualmente, que o território de Brasília, distrito federal, está encravado no estado de Goiás, daí a impossibilidade de querer ir para um “goiás” que não há mais, um Goiás de antes da invenção de Brasília por JK.

De modo ambíguo, o sujeito que dá título ao poema “Drummond brasiliensis” é também o sujeito que nele se expõe, misturando-se ao outro “sujeito”, Brasília, que substitui sintática e semanticamente o personagem drummondiano, José. O po-

66 Cito verso final do poema “O teixugo estético”, de Christian Morgenstern, em tradução de Haroldo de Campos: “Um teixugo / sentou-se num sabugo / no meio do refugo /// Por que / afinal? /// O lunático / segredou-me / estático: /// O re- / finado animal / acima / agiu por amor à rima.” (apud BARBOSA, 2002, p. 320).

42

Drummond brasiliensis

Nicolas Behr

brasília, e agora?
com o avião na pista quer levantar voo
não existe voo
quer se afogar no paranoá mas o lago secou
quer falar com o presidente mas este viajou
quer se esconder no cerrado o cerrado acabou
quer ir pra goiás goiás não há mais

e agora, brasília?
(BEHR, 2007, p. 96)

ema de Behr, qual o de Drummond, se sustenta em base anafórica: aquilo que se *quer* não se pode mais ter, embora, lembrando o mítico suplício de Tântalo, tudo esteja de algum modo próximo.

O drama de Drummond, ainda que possa ser estendido a toda uma geração e a um período, se dá a ver – porque assim o quis – pelo viés de um sujeito: um sujeito comum, sim, “que é sem nome”, um José, um Zé, mas também um sujeito singularizado, com “biblioteca”, “lavra de ouro”, de “Minas”. Ao ativar o recurso da *intertextualidade*, e ultrapassando o mero jogo paródico, Nicolas Behr recorda a história que dá chão àquele poema, a década da segunda grande guerra mundial, para mostrar que na capital do Brasil há um sentimento finissecular de perda, de inércia, de falta. A *transposição*, para usar termo de Kristeva, de José em Brasília indica de imediato a vontade de dar ao desamparo individual uma feição mais coletiva, social, política.

Theodor Adorno em “O artista como representante” ([1953] 2003) desenvolve reflexões que retomaria anos depois em artigo mais conhecido – “Palestra sobre lírica e sociedade” [1957]. Naquele texto, Adorno se dispõe a mostrar, na contracorrente da opinião vigente, o “conteúdo histórico e social inerente à obra de Valéry” (2003, p. 152), a partir da análise do livro *Degas, dança desenho*, do poeta-crítico francês. Para este, segundo o filósofo alemão, “o homem como um todo, e toda a humanidade, estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico” (p. 155). Tal concepção se fundamenta na ideia de “homem completo”, ou seja, aquele que investe todas as faculdades na realização dos atos, assim como aquele que quer compreender esses atos. Para Valéry, “Flaubert e Mallarmé são exemplos literários da consagração total de uma vida à exigência total imaginária, que eles confiavam à arte da pena” (p. 158). O homem, portanto, ao dar o máximo de si estaria não só satisfazendo a exigência da própria arte, mas elevando-se a si mesmo, ao colocar a razão – lógica, coerência, concentração, densidade, resistência, organização (p. 163) – em posto privilegiado no ato criador, desvencilhando-se, assim, da arte fácil: “não se tornar estúpido, não se deixar enganar, não ser cúmplice: estes são os modos de comportamento social sedimentados na obra de Valéry, uma obra que recusa o jogo da falsa humanidade, da aprovação social à humilhação do homem” (p. 163). O homem completo, o artista completo seriam, então, mais do que um indivíduo que produz uma obra qualquer, o representante do “sujeito social coletivo” (p. 164); mais do que o criador de algo contingente, dispensável, o fundador de alguma coisa incontornável, única *porque* histórica, porque – sempre com o propósito apriorístico da grandeza máxima da completude artística – encontrou a forma extrema, exata, de sua existência. O esplendor do homem que cria está todo investido exatamente naquilo que cria: a grandeza de um diz da grandeza do outro, o que um homem *pode* é porque o seu tempo pôde. Nesse texto, Adorno não discute se Valéry e Nietzsche superestimaram a arte, dando-lhe um lugar metafísico, e daí longe da história. Interessa a ele

desvincular a criação artística da “sina da cega individuação” (p. 164), tributária de heranças românticas, que erigiram estátuas à figura semidivina do gênio.

Há na poesia de Nicolas Behr um empenho de falar para muitos e por muitos. Para lembrar termos leminskianos, o relaxo de seus versos é constituinte do próprio capricho que alcança na fatura final da forma que lhe é possível. Grande parte de seu engenho vem dessa vontade de atribuir à arte uma responsabilidade social, e grande parte dessa vontade se realiza por intermédio da adoção de um *locus* coletivo: a cidade de Brasília (não mais o quarto e a casa, espaços tão queridos dos marginais) (MEDEIROS, 1998). E a cidade de Brasília não é uma cidade qualquer: ela é símbolo, ela representa uma instância de poder, uma história complexa de interesses políticos, de criação de heróis e mártires, de emblemáticos arquitetos e folclorizados candangos. Pensar em Brasília é pensar no Brasil.

Eis que em recentíssimo livro, *Iniciação à dendrolatria*, de 2006, com poemas já incluídos em *Laranja seleta*, de 2007, Nicolas Behr vai buscar de novo a inspiração em Drummond para seu ecológico poema-paródia 43.

A memória poética brasileira tem, sem dúvida, no “Poema de sete faces” um de seus pilares mais fortes: é o primeiro poema do primeiro livro do primo-poeta Carlos Drummond de Andrade, tendo sido todas as sete estrofes reviradas de ponta-cabeça pela crítica literária especializada e tendo sido glosado às pencas por artistas de distintos matizes, demonstrando sua força de irradiação, força que provoca, proporcionalmente, desejos parricidas violentos. Behr glosa somente a estrofe inicial: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2006, p. 5). Aqui, mais uma vez, *o procedimento intertextual vai se efetivar numa troca de sinal*: a problemática de um indivíduo dá lugar a uma questão coletiva, ainda que de forma sutil, sem barulhos. Embora em ambos se mantenha um “eu”, lírico e gaiato, encenando mesmo um bom humor, o desfecho da estrofe é diverso: em Drummond, o anjo se refere com intimidade ao poeta Carlos (a despeito da máscara que o sujeito lírico pressupõe, o fato é que a escolha onomástica – “Carlos” – aponta uma vontade de identificação entre esse sujeito e o sujeito autoral), profetizando-lhe um futuro *gauche*, marginal; em Behr, a árvore quebra a expectativa (estando no lugar que, no texto anterior, cabia ao anjo) e simplesmente não diz nada.

O cerrado, lembremos, se situa geralmente em terreno plano, tem prolongados períodos de seca – é vegetação típica do planalto central do país – de Brasília. O anjo “torto” de Drummond vive na sombra, se parece com o poeta ao qual se dirige, é figura espiritual, metaforizada, mediando a relação entre homem e deus; a árvore “torta” de Nicolas vive em lugar árido e seco, é “torta” literalmente, é real e carrega resignação: não diz nada, seria infrutífero e retórico se dissesse algo. O humor seca. Em excelente estudo sobre a poesia de Behr, Gilda Furiati afirma:

43

(Sem título)

Nicolas Behr

quando eu nasci uma árvore torta
dessas que vivem no cerrado
chegou pra mim
e não disse nada

não havia nada a dizer
não havia nada a salvar

(BEHR, 2007, p. 118)

A denúncia contra a destruição ou a exploração do cerrado nativo em troca de plantação de soja também se tornará uma linha explorada pelo poeta, anos mais tarde, com a publicação do livro *Iniciação à Dendrolatria*⁶⁷, publicado em 2006 e todo dedicado às árvores e à preservação ambiental (2007, p. 38).

O jovem Drummond, de 1930, ano de *Alguma poesia* (em que está o “Poema de sete faces”), não tinha então trinta anos; o alternativo Nicolas, em 2006, ano de *Iniciação à Dendrolatria* (em que está o poema em foco da “árvore torta”), já chegava aos cinquenta anos, maduro e ainda maldito. Sob essa perspectiva temporal, o velho e *gauche* Nicolas lê o novo e comportado Drummond, que “Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos”.

Em um quarto poema de *Laranja seleta*, o também familiar “O enterrado vivo”, de *Fazendeiro do ar* (1954), de Drummond, é apropriado por Behr, em poema publicado originalmente em *Peregrino do estranho* (2004) **44**.

Esse último exemplo de apropriação repete um procedimento intertextual já explicitado, e, vemos, recorrente: onde, em Drummond (*isto é: nos poemas de Drummond escolhidos*), impera a plena subjetividade, sem disfarce, na tensão entre eu e mundo (SANT’ANNA, 1980), em Nicolas Behr se impõe um desejo de troca, de reciprocidade, de participação, “essa vontade enorme / de caminhar entre as gentes e encontrar pessoas”. Um verso de Behr resume bem a diferença de postura: “o sofrimento: meu e alheio”. Os belíssimos decassílabos de Drummond se apoiam em anáforas e imagens provocantemente herméticas; os versos brancos e livres de Behr mantêm o eco – é sempre, é sempre – do poema primeiro, mas as imagens se querem diretas, referenciais, selvagens, transparentes.

O autor de *Claro enigma* é o mestre, não há dúvida, do poeta de Brasília. Não bastasse, “em tudo, a presença viva / da poesia de Drummond”, aparecendo aqui e ali e acolá na obra de Behr, a confissão se faz categórica numa entrevista:

Drummond é meu ídolo. A pessoa e a obra de Drummond caminharam juntos. O que me fascina na poesia dele é porque, além da imensa qualidade, é extremamente acessível, fácil mesmo. Gosto da aspereza da poesia dele, daquele mal-estar permanente. E, na vida, ele não cagou regras, não virou medalhão nem acadêmico, não precisou de nenhum balangandã para ser poeta. Mas eu evito ler muito Drummond porque minha poesia fica pequenininha, me sinto diminuído. Aí, eu paro. Por isso, quando alguém fala ‘você é muito influenciado por Drummond!’, eu respondo: “Graças a Deus, imagina se fosse por Olavo Bilac!” (BEHR, 2004, p. 49)⁶⁸.

67 Dendrolatria significa respeito e adoração pelas árvores.

68 Em *Umbigo* (BEHR, 2006), dirá: “minha poesia tem inveja da poesia de drummond” (p. 9), “minha poesia tropeça na pedra que drummond colocou no meio do caminho” (p. 11) etc.

O enterrado vivo*Carlos Drummond de Andrade*

É sempre no passado aquele orgasmo,
 é sempre no presente aquele duplo,
 é sempre no futuro aquele pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.
 É sempre no meu tédio aquele aceno.
 É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
 Sempre na minha firma a antiga fúria.
 Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
 É sempre nos meus lábios a estampilha.
 É sempre no meu não aquele trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.
 Sempre dentro de mim meu inimigo.
 E sempre no meu sempre a mesma ausência.

(Sem título)*Nicolas Behr*

é sempre dentro de mim esse muro
 as divisórias internas do escritório carnal
 quem me cobra o fracasso? quem?
 me iludo e digo que no meu passado
 vive um menino feliz (menino sem mimo)
 o tempo e esse desgaste, esse vento áspero
 é sempre este poema a me fitar no escuro
 essas fraturas expostas, essas carnes podres
 em tudo, a presença viva
 da poesia de drummond
 é sempre dentro de mim essa vontade enorme
 de caminhar entre as gentes e encontrar pessoas
 ah, esse desprezo, essa inveja,
 essa alegria covarde
 dentro de mim, fora de mim,
 as armaduras de aço
 os escudos, as couraças, o museu do toque
 a promessa de mais uma linha, conclusiva, final
 a tensão que dignifica a vida
 esse mal-estar permanente
 o sofrimento: meu e alheio
 as testas enrugadas, os braços cortados
 o coração aberto, coberto de moscas
 o poema-lixo polindo os olhos
 um ipê roxo florido lá longe, no meio da mata
 é sempre dentro de mim
 esse reciclar de lágrimas

é sempre dentro de mim esse vazio

Entende-se, comumente, que o recurso da intertextualidade se associa a categorias como influência e subversão, gosto e erudição: há o desejo de se filiar a uma legitimada e legitimante genealogia e (quase) ao mesmo tempo de transgredir esta filiação. Nicolas Behr faz questão de mostrar seu gosto por Drummond: escolhe poemas conhecidos, cita-o como ídolo-mor, destaca nele o que ele, filho e idólatra, quer e crê ter: qualidade, acessibilidade, aspereza, liberdade, rebeldia, marginalidade. Todavia, o gesto parricida é inevitável para a sobrevivência: o filho deve ir aonde o pai não foi. (Ou, isto é o que importa, lá aonde eu afirmo que o pai não chegou.) Para que não precise pedir perdão pela covardia – “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 1988, p. 37) –, o poeta ousa, invade, rebela-se, e diz um amoroso e sonoro não ao nome do pai.

Para Harold Bloom, o “sublime, na poesia, é sempre o ponto da citação: da citação sublimada” (1991, p. 14), conquanto sua teoria da influência não seja uma teoria da *alusão* tampouco de *causação*. Bloom cria seis razões revisionárias para detectar o movimento da influência: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Deste “curioso bailado de figuras”, na irônica expressão de Laurent Jenny (1979, p. 8), parece que o movimento levado a cabo por Nicolas Behr foi o da *tessera*, que consiste num jogo de complementação e antítese: o poema segundo preserva os termos do primeiro, mas altera-lhes o significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante. Têssera, desde o latim *tessera*, é exatamente isto: uma tabuinha que, na Roma antiga, servia como uma espécie de senha. Foi o que Nicolas fez, basicamente, ao retomar os poemas de Drummond: ainda que sob o signo do exagero, podemos dizer que a poesia de Drummond foi e é a “presença viva”, uma senha que Nicolas Behr elaborou para adentrar, a seu modo, a poesia brasileira. O Brasil e as Minas Gerais que Drummond pensa em seus versos retornaram em forma de Braxília, que é Brasília reinventada, sua Pasárgada, sua cidade visível (para lembrar o livro clássico de Calvino).

Não há como entender a obra de Behr sem atentar para este fenômeno de construção de uma utopia por meio da arte, em particular, da arte poética. E atentos estão aqueles que dela se avizinham: além do referido estudo de Gilda Furiati, destaquem-se também as pesquisas de Tiago Borges dos Santos (2008), de Laíse Ribas Bastos (2007) e de Francisco Kaq (2011)⁶⁹ e, ainda, a edição já referida do livro *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*, de Carlos Marcelo (2004). Em todos, a onipresença da capital do país na poesia do autor de *Brasileia desvairada* (e de *Porque construí Braxília, Poesia Pau-Brasília, Braxília revisitada e Brasíliada*) é mote incontornável para a reflexão crítica.

69 Em Kaq, por exemplo, lemos: “Braxília é não só imaginária, mas feita à medida do poeta: em sua grafia (como na pronúncia) já se inscreve a marca de singularidade pessoal. [...] Braxília é a utopia pessoal do poeta que amadureceu. Mas não deixa de manter tensões e atritos com a cidade real; até porque esta se tornou uma realidade mais dura, problemática e indiferente (mesmo sem ditadura)”.

Num dos aforismos de *Minima moralia* [1951], intitulado “*De gustibus est disputandum*” [1944], Adorno afirma que toda obra de arte, porque sempre cotejada com seus pares, quer “levar a morte a todas as outras” (2001, p. 73). Na verdade, o discurso da “incomparabilidade das obras de arte” camufla, para o filósofo, o desejo de “aniquilar-se umas às outras” (p. 73). Mais ainda: a obra de arte quer tudo, quer o seu próprio fim, superando, dessa maneira, a própria possibilidade de comparação. Essa vigorosa metáfora adorniana da arte – seja pelo gesto corriqueiro da comparação, seja pelo movimento agônico da destruição do outro ou mesmo da autodestruição como ápice da própria força – aponta para uma ideia, uma abstração, uma reflexão que, embora no plano concreto não ganhe correspondência prática (nem careça), leva longe o pensamento teórico sobre o mundo artístico, aqui distante de qualquer tom cordial.

Nicolas Behr se apropria, sem pudores, da poesia drummondiana, ou seja, da poesia mais reconhecida e legitimada do país, com o intuito (mesmo não programático nem consciente) de sinalizar para uma radical diferença: o poeta mineiro atravessou décadas de Brasil, do início do século a 1987, quando falece, e seus versos testemunham, livro a livro, a passagem da história nacional e mundial pelo imaginário de um sujeito preocupado, sim, com as coisas, mas extremamente ensimesmado; o poeta cuiabano, desde 1977 e seu *Iogurte com farinha*, vem criando uma persona lírica irreverente e alternativa, com um grau altíssimo de comprometimento social, a ponto de fundar, livros a fio, uma cidade – Braxília – não somente para si, mas para todos aqueles que, adaptando frase memorável de Marx e Engels, querem interpretar o mundo e transformá-lo.

Como quem não quer nada, com sua poesia *fast-food* e fácil, Behr lança mão do recurso da intertextualidade não para fazer brilhar em seu texto o texto do cânone Drummond e assim angariar um capital simbólico para se manter na tribo. Talvez seja isso também. Mas, sobretudo, o poeta braxiliense quer nos fazer ver que qualquer modelo, mesmo o maior modelo, deve ser abalado, abalado por dentro, daí o engenho de reescrever o Brasil de um cético e inerte Drummond (porque há mais de sete faces) num outro Brasil de um militante poeta pelejador.

Fique claro: nem entendo ter a poesia de Drummond um tom hegemonicamente alienado, dócil, conformista (o que seria ignorar a vastidão de seu projeto poético-pensante) (DALVI, 2009), tampouco considero a poesia de Behr um exemplo clássico de rebeldia, engajamento, testemunho. Afirmo, e repito, que a apropriação dos quatro poemas de Drummond, explicitamente citados em *Laranja seleta*, se faz de forma interessada, com visível mudança da perspectiva ideológica (se a mudança é inevitável, porque a história atua na mentalidade dos homens, a perspectiva é imprevisível, porque cada homem se constitui como cidadão político a partir de forças múltiplas, absolutamente indomesticáveis).

O Brasil de Nicolas Behr se ergue sob a sombra da tradição, mas agora ganha novo rumo: não repete o refrão, não repete o estilo, não repete as ideias. Alimentase de tudo isso que vem do amigo, mas, feito um ímã que gira em torno do campo gravitacional, resiste a colar um polo noutro.

O ilustre “poeta federal” vira “um poeta de uma cidade-satélite qualquer”; o entediado e metafísico José se transforma numa problemática e coletiva Brasília; o etéreo anjo torto que vive na sombra se reconfigura na concreta árvore torta que vive no cerrado; e o revoltado, mas retórico, “enterrado vivo” dá lugar a um sujeito com uma “vontade enorme / de caminhar entre as gentes e encontrar pessoas”. Mais que jogo, exibição ou disputa, a intertextualidade funciona como arma para matar o pai que se ama, pois o que ele diz e o modo como diz já são passado. Tanto quanto o Brasil, o tempo é a matéria de ambos – mas já não concordam em nada. O vasto mundo de Carlos não cabe na cidade do outro, do filho prófugo. Ímãs, no entanto, não podem mais ir de mãos dadas. Não há saída: tão somente desmentir o pai, sempre, para sempre encantado.

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2001.

ADORNO, Theodor. O artista como representante [1953]. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 151-164.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 63. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade: poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê, 2002.

BASTOS, Laíse Ribas. Nicolas Behr: um (anti)dizer poético. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 23-25 jul. 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 2007. p. 1-9.

BEHR, Nicolas. Entrevista. In: MARCELO, Carlos. **Nicolas Behr: eu engoli Brasília**. Brasília: Edição do Autor, 2004. p. 45-57.

BEHR, Nicolas. **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BEHR, Nicolas. **Restos vitais**. Brasília: Edição do Autor, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

DALVI, Maria Amélia. **Drummond, do corpo ao corpus**: *O amor natural* toma parte no projeto poético-pensante. Vitória: Edufes, 2009.

FREITAS FILHO, Armando. **Raro mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FURIATI, Gilda. **Brasília na poesia de Nicolas Behr**: idealização, utopia e crítica. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique** – Revista de Teoria e Análise Literárias, Coimbra, n. 27 (Intertextualidades), p. 5-49, 1979. Trad. Clara Crabbé Rocha.

KAQ, Francisco. As cidades de Nicolas Behr. **Brasília Poética**, 26 out. 2011. Disponível em: <http://www.brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1885>. Acesso em: 7 abr. 2017.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lucia Helena Franco Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARCELO, Carlos. **Nicolas Behr**: eu engoli Brasília. Brasília: Edição do Autor, 2004.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Play it again*, marginais. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). **Poesia hoje**. Niterói: Eduff, 1998. p. 53-68.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: BLOOM, Harold. **A angústia da in-fluência**: uma teoria da poesia. Trad. e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 11-27.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SALGUEIRO, Wilberth. A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Braxília de Nicolas Behr. **Texto Poético**, v. 7, p. 1-18, 2. sem. 2009. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/143/144>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. Nicolas Behr à sombra de Drummond. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Pessoa, persona, personagem**. Vitória: PPGL, 2009. p. 392-401.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silvano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.

SANTOS, Tiago Borges dos. **Lira Pau-Brasília**: entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na Capital (1968-1981). 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

GLAUCO MATTOSO

segredo e juízo em
Cinco ciclos e meio século
(2009)

Texto publicado em 2011 no volume 11 da revista *Texto Poético*, sob o título “Poesia, segredo e juízo em *Cinco ciclos e meio século* (2009), de Glaucio Mattoso”.

Milhares são, em 2011, os sonetos de Glauco Mattoso, recordista mundial – registrado no *Guinness* – na feitura de tão antiga forma literária. Aqui, em *Cinco ciclos e meio século* (2009), temos uma pequena mostra de 182 sonetos que bastam, no entanto, para confirmar o lugar de Glauco como um dos mais extraordinários poetas brasileiros.

Esse livro, publicado em 2009, é o sétimo da Série Mattosiana, prevista para catorze volumes, a saber: (1) *Faca cega e outras pelejas sujas*, (2) *A aranha punk*, (3) *As mil e uma línguas*, (4) *A letra da lei*, (5) *Cancioneiro carioca e brasileiro*, (6) *Malcriados recriados / Sonetário sanitário*, (7) *Cinco ciclos e meio século*, já lançados, e (8) *O poeta da crueldade*, (9) *O poeta pornosiano*, (10) *Poemídia e sonetilha*, (11) *Trilogia noventista*, (12) *O primeiro milhar e o segundo milênio*, (13) *O cego sem leitores* e, por fim, (14) *O glosador motejoso*⁷⁰. Os catorze títulos antecipam, por metonímia, algo da grandeza dessa obra que, em andamento, inclui muitos outros livros cujos estilos de escrita e temáticas eleitas produzem, há tempos, polêmicas em torno de nosso autor: *O que é poesia marginal*, *O que é tortura*, *O calvário dos carecas: história do trote estudantil*, *Dicionarinho do palavrão & correlatos*, *Tratado de versificação*, *Manual do podólatra amador*, *A planta da donzela*, *Jornal Dobrabil* etc.

Aqui, em *Cinco ciclos e meio século* (2009), esbarramos com seis grupos de sonetos temáticos, que descrevo e comento para que, então, no arremate da resenha, possa ratificar a dimensão da poesia de Glauco para o panorama atual e, mesmo, para a história geral da poesia brasileira.

Abre-se o volume com o ciclo “[1] O bassê de Ipanema”, com 21 sonetos. São poemas em que, tendo um cão como mote, se afirma, no entanto, uma reflexão em torno da solidão, do afeto, da tristeza, da transitoriedade, enfim, da existência humana. No quinto poema do ciclo, “Soneto acompanhado”, lemos: “Do Chicho, meu bassê, não há quem possa / dizer que outro mais fofo e vivo havia. / Dá dó seu triste olhar, que o meu copia. / Tem charme e classe até quando se coça.” (p. 9). Em “Soneto da bassetinha” (p. 12), aparece clara referência a uma “primeira namorada”, recordando o célebre porquinho-da-índia de Manuel Bandeira. No excelente “Soneto para os ternos mascotes”, a perda e o esquecimento se entrelaçam, produzindo um sentimento melancólico que se espalha pelos versos do poeta, talvez *malgré lui même*: “Se tem a tartaruga duração / tão longa, e o papagaio parecida / com a do ser humano, os deuses são / injustos com quem mais conosco lida” (p. 14). Como se verá em outras situações, o cão bassê, para além de qualquer literalidade seminal, representa aquela companhia e presença do outro que, ao cabo, todos desejam (embora nem sempre se confesse).

70 O teor inventivo e iconoclasta, pop e erudito, múltiplo e complexo de cada um dos volumes o leitor encontraria no generoso *site* do escritor <glaucomattoso.sites.uol.com.br>, que trazia ainda muitas outras informações e esteve disponível ao público durante muitos anos, mas não se encontra mais em atividade.

Segue-se o ciclo “[2] Essa gorda é uma bola!”, com quinze sonetos. A figura exótica, excêntrica, bizarra do excessivamente adiposo e rechonchudo, e por isso mesmo vinculada à condição marginal, destaca-se nesse conjunto. Não se pense, porém, que há programática piedade ou deliberado sarcasmo; não. Há, sim, uma coibida consciência da diferença, que se faz à busca de modos de existir, em mundos feitos para certas hegemonias: o magro, o não cego, o heterossexual e as consabidas muitas maiorias. Como uma espécie de pílula para a poderosa sombra da melancolia, surge, sem nuances que o despistem, o humor: “A quem lhe recomenda que não morda / sequer um chocolate, ela faz falo / do dedo médio em riste: com a gorda / ninguém se meta a besta, nem a galo!” (“Soneto para uma discordância filosófica”, p. 24). A gorda, feito o bassê do ciclo anterior, pode ser qualquer um que assim se sinta.

O ciclo “[3] Tradições e contradições” conta com 21 sonetos. Inicia-se com o “Soneto da tradição oral”, em que o tema frequente da felação se impõe, para dar lugar a vinte outros, nos quais se glosam hábitos e costumes de nações: a poligamia africana, a cerveja alemã, a economia argentina, o jeitinho brasileiro, a opressão chinesa, a demagogia cubana, a tourada espanhola, certa prática dos esquimós (de oferecer a mulher ao visitante), a beligerância estadunidense, o perfume francês, a sexualidade grega e a hindu, o chá inglês, a culinária e a comilança italiana, a cultura japonesa (em especial o descalçar dos pés), certa ortodoxia na hierarquia judaica, o machismo mexicano, o bacalhau português, as lutas romanas, o atletismo bem-sucedido dos russos. Nesse passeio pelas (con)tradições culturais de tantos países, Glauco privilegia, sem dúvida, uma perspectiva porno-erótica, trazendo seus temas e fetiches prediletos para o *front* dos sonetos, provocando efeitos surpreendentes com um vocabulário que, ainda, às vezes, espanta desavisados leitores. Em “Soneto para a tradição francesa”, o perfume substitui o banho, servindo para o sovaco, para as partes íntimas e, claro, para os pés: “Loções, sachês, colônias... tudo cheira / maravilhosamente a quem não queira / feder naturalmente e nem se afete... /// Nos pés, qualquer talquinho já resolve, / e, quando um bom chulé nada dissolve, / saliva dum podólatra é toalete...” (p. 36). Nesse ciclo, destaque-se o belíssimo “Soneto para a tradição espanhola”, em que o poeta se decide pelo touro, em detrimento do toureiro (como fez, sempre, João Cabral, que elevou a arte do toureiro a uma verdadeira poética escritural; veja-se o também belíssimo “Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras*). Glauco, mais uma vez (bassê, gorda, touro), traz o outro – aquele para o qual falta voz, assento, torcida – à tona: “O touro, nessa história, participa / como quem passa em moto, enquanto a pipa, / que tem cerol na linha, o decapita... /// Mas vende caro a vida, e, tendo chance, / faz quem o fez dançar que também dance, / e a cor vermelha torna mais bonita...” (p. 34). Se os versos de Glauco incomodam, quem sabe seja não tanto pelo badalado teor sexual ou coprológico que portam, mas pelo que ativam em nós, apontando, sem falsos pudores lexicais, a estreita proximidade entre tais supostas diferenças: touro, toureiro e plateia.

Em “[4] O bom de bonde”, apenas 14 sonetos narram, em linear tom jornalístico, mas com toda uma arquitetura de conto ficcional, a história de Alcindo, o Sola Doce, desde a infância, quando mata, sem dó, seu rival, também criança, de irônico apelido Olé: “Alcindo, rindo, sádico mostrou-se, / pisando num linguão que, feito mola, / dum lado e doutro Olé retorce e enrola, / ainda agonizando. E o fim lhe trouxe” (p. 47). Se, em geral, o pé em Glauco é Eros, nesse ciclo ele é Tãatos; o prazer do gozo podólatra dá vez ao estertor do óbito, pois o Sola Doce no último soneto morrerá sob “a sola amarga da surrada / botina” (p. 51). A violência de índole fascista de Alcindo lhe alça à fama, entre os pares. Por conta disso, rapidamente galga graus no bonde e se emprega como motorista particular de Marcinho, o “chefão do tráfico”: “Nas ruas, quando a gangue se desloca, / ocupa vários carros, em comboio, / caminho abrindo à bala, quando há troca. /// No asfalto, não há trigo nem há joio. / Amigo é quem consome fumo ou coca. / Quem barra o morro, morre: ‘Oio por oio!’” (“Soneto para um bom de bonde (VII)”, p. 48). Certo dia, todavia, de namorico com a loira Vera, perde a hora e deixa o chefe em maus lençóis, acuado pela milícia. Passa, então, a ser perseguido pela polícia e pelo bonde do qual fazia parte. O final de sua vida se prevê: na treva trágica da tortura, “No centro duma pilha de ‘peneus’ / será queimado vivo!” (p. 51). Mais um marginal ganha a atenção do poeta, que não mitifica nem sublima a meteórica existência do cidadão que, vítima de complexas redes de reificação, e daí enredado por outras tantas circunstâncias e contingências que não alcança deslindar, vê a vida tão brevemente escapar-se.

O ciclo “[5] A cegueira ordeira”, com 61 sonetos, é o penúltimo e o maior de *Cinco ciclos e meio século*. Nele, relata-se a história de um cego em Bangkok, capital da Tailândia, que, dada a miséria, se prostitui para sobreviver. De imediato, é claro, o leitor de Glauco há de estabelecer analogias entre a situação do deficiente visual, personagem do ciclo, e a do próprio poeta. No entanto, desde sempre, poesia é máscara, fingimento, linguagem. Glauco Mattoso, aliás, começa por ser pseudônimo de outro sujeito, de ortônimo Pedro José Ferreira da Silva, tão indesvendável quanto o poeta de pública figura. Essa consciência de que o dito eu lírico se multiplica e se pulveriza, quem sabe, fez com que a história do malfadado cambojano de nascença se construísse à base de uma espécie de entrevista, editada, ao fim e ao cabo, por um jornalista, que não se nomeia nem sequer uma vez ao longo do relato. No último soneto, contudo, em *mise en abîme*, revela-se o autor do conjunto dos versos: “Assim encerra o cego uma entrevista / polêmica, mas franca. Cada frase / que aqui transformo em verso fica quase / igual à que colheu o jornalista” (p. 85). Com minúcias, o cego entrevistado diz das humilhações sofridas a todo o tempo, e o que, mesmo de forma mercantil, poderia ser prazer a dois se transforma em angústia e desacato para aquele que, devido a uma deficiência física, se submete a uma conspiração moral, sobretudo por parte dos “fregueses” que buscam o serviço sexual para desrecalcar violências de toda ordem sobre o subalterno, como na sequência dos sonetos IX e X do ciclo:

Sem jeito, lhe seguro no caralho,
ainda mole. O cara está pelado,
eu só de calção curto. Me atrapalho.

A cada instrução nova, golpeado
vou sendo. Finalmente, no trabalho
do tato, apalpo o pau com mais cuidado.

[...]

Me manda arregaçar a pele. Sinto
um cheiro repulsivo, mas me ordena
o cara a, bem de perto, uma dezena
de vezes, cafungar no sujo pinto.

Depois de relutar, enfim consinto
em pôr naquilo a língua. Nada amena
tarefa, reconheço. Ri da cena
o cara, e me golpeia com o cinto.
(p. 59-60)

Ainda uma vez, a figura do cego felador de Camboja se junta à do cão, à da gorda e à do bandido do bonde para ampliar o panorama de personagens que animam – a expensas de profundos traumas, e de algumas compensatórias doses de cáustico humor e de sadomasoquismo – o imaginário contemporaníssimo de Glauco Mattoso.

E é exatamente a figura de Glauco Mattoso a protagonista de “[6] Meio século de pena”, o sexto e último ciclo do livro, com cinquenta sonetos. O personagem-autor elabora uma autobiografia em versos em que a história do sujeito se entranha na história do país e do mundo, e vice-versa, constituindo, penso, num feito em tudo singular, num momento altíssimo de nossa poesia: todo o debate em torno de memória, autobiografia, testemunho, verdade e temas congêneres se encontra aqui nesse ciclo. Trata-se de encenar o trajeto, sempre em primeira pessoa (“Minha cronologia principia” é o primeiro verso do primeiro poema, p. 89), do sujeito em foco, desde seu nascimento (em 1951) até os seus 50 anos (em 2000) – o tal “meio século”. O tema transversal e predominante é, sem dúvida, a cegueira que, paulatinamente, veio abalando a visão do escritor – e daí a tal “pena”, lida como sofrimento e trauma, mas, decerto, como escrita e criação. No soneto de abertura, “Soneto remontando a 1951”, portanto, o glaucoma de nascença se anuncia; já no seguinte, de 1952, com

dois delicados aninhos, a rebeldia e o escândalo tomam vulto: “Nenê tá puto!” (pausa para a tosse) / ‘Fudê! Tomá no cu! Gugu! Dadá!’ / E assim, antes que a minha voz engrosse, / já digo aonde quero que alguém vá...” (p. 89). A podolatria de “Pedro Chininho” já se registra no terceiro poema, referente a 1953. A imagem do bonde em 1954 debuxa um tempo em que este transporte era o que havia. Os sonetos que remontam de 1955 a 1959 assinalam a consciência crescente da moléstia visual, a ida ao Hospital das Clínicas, a infância paulista de Pedrinho, a presença dos gibis, a operação e a opressão de “grossos óculos”, que lhe valeram apelidos de “quatrolho” e “cegueta”. Criança ainda, em 1960 e 1961 se vê às voltas com trotes e estupros: “Contei já várias vezes, mas repito. / Pegaram-me os colegas por vingança: / não sou, entre os meninos, mais bonito, / mas sou quem melhor nota em classe alcança...” (p. 93); “Currado fui durante quase um ano, / embora raramente é que me escondo, / da escola corro à casa... Pelo cano, / porém, acabo entrando, e bem redondo...” (p. 94). Não sendo este um espaço adequado e suficiente para exercícios de psicanálise, e preservada a autonomia lúdica do texto, mesmo assim se pondera: como não se deixar afetar, desde longe, por atos e contingências tão marcantes na constituição de um sujeito, como a trágica perda da visão e a atroz violência alheia? Parece que, para lidar com radicais transtornos, o poeta se muniu de feroz humor e autoironia, amparado numa inteligência rara que se apraz e se diverte sob a estratégica capa do submisso. Nos anos ginásiais, sucedem-se os colírios e os convívios, na “periferia brava”, até que “a ditadura aqui se instala” (“Soneto remontando a 1964”, p. 95). Os Beatles aparecem de 1964 a 1968, ao lado de “Gil, Mutantes, Gal, Caetano” e do clima contagiante dos festivais, quando então “Regimes endurecem na Latina / América” (1967-1968, p. 97). Em 1969, consegue a dispensa do serviço militar e opta pelo curso de Biblioteconomia. O episódio em “que fiz-me trotar” se registra em 1970, e em 1971 a experiência com uma namorada. O “Soneto remontando a 1972” é dos melhores do conjunto e vale a íntegra **45**.

Em 1973, nosso poeta se rememora pelo *campus* da USP, onde, agora, faz Letras, curtindo a “imagem dum Pessoa que não quis / a prática viver, só a teoria...” (p. 100). Começa, então, uma avalanche de produção crítico-criativa e as referências fulgurantes se desdobram: “Noxo: estórias” (1973); teatro e “Kaleidoscópio” (1974); “Apocrypho Apocalypse” (1975); “Maus modos do verbo” e passagem pelo Rio de Janeiro (1976); o início de *Jornal Dobrabil* (1977); o jornal *Lampião*, de militância *gay*, e o retorno a Sampa (1978). No “Soneto remontando a 1979”, um balanço afirmativo: a escolha da coprologia e da podolatria como temas, ou, em termos menos eufemísticos, nas palavras do poeta, “a merda tem por símbolo ser arte; / o pé, como fetiche, meu tesão” (p. 103). Em 1980, assinala o passeio por São Francisco e Nova Iorque. Em 1981, manifesta-se uma autocrítica até surpreendente, quando se refere à geração marginal:

Soneto remontando a 1972*Glauco Mattoso*

Colei grau, mas grau alto era o da lente,
e o nível da pressão pressa pedia.
Me aflijo: sei que tenho pela frente,
pela segunda vez, a cirurgia...

Ainda a medicina incompetente
revela-se: se aumenta a miopia,
no máximo a receita faz que aumente
o peso dos meus óculos... E eu lia!

Desesperadamente, eu lia tudo
que desse-me prazer ou que um estudo
acaso me exigisse... Foi a base.

Agora que não leio, essa bagagem
salvou-me de medíocre ter a imagem
e deu-me munição na atual fase...

“Dobrável” ganha, em livro, uma edição completa, ao mesmo tempo que publico, numa “Primeiros passos”, coleção de bolso, um tema então em topo e pico:

“Poesia marginal”, um verbetão com que, na teoria, pago o mico de fazer positiva avaliação daquilo que nem tanto qualifico...
(p. 104)

Sobrevêm, então, *sempre na rigorosa forma de soneto*, com rimas e ritmos medidos, alusões várias e vertiginosas: “Revista Dedo Mingo”, “Pueteiro”, “Línguas na papa” (1982); a colaboração no “Pasquim” (1983); “O que é tortura” (1984); “Calvário dos carecas” (1985); “Manual do podólatra amador” e a repercussão bem negativa de Hebe Camargo e Sylvio Luiz, apresentadora e comentarista esportivo (1986-1987); o “Rockabillyrics” (1988); o “Limeiriques” (1989); o “Dicionário do palavrão” e o “Glaucmix” (1990). Em 1991, chega enfim a aposentadoria do Banco do Brasil, onde começara a trabalhar há décadas (ver “Soneto remontando a 1968”), e certo desejo de recolhimento, coexistindo com o agito crescente de São Paulo e suas gangues racistas (1992). Uma viagem a Londres dá ensejo a belos e doridos versos: “Os parques, inda verdes vê-los pude. / O gótico, a que tanta gente alude, / da torre do Big Ben, o vi nublado... /// De volta, nada mais me restaria, / exceto interpelar Virgem Maria, / se nela acreditasse um punk irado...” (p. 110). O prazer da música avança, em paralelo à cegueira, que, por sua vez, redimensiona valores como solidão e amizade (1994-1996). Em “Soneto remontando a 1997” se conta o trabalho de tradução, com a parceria de Jorge Schwartz, de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges, tradução com a qual ganhariam um Jabuti na categoria. O computador “falante” inaugura, por assim dizer, a fase cega de Glauco (98) que, em 1999, registra ao mundo a assumida sonetomania, com a monumental aparição praticamente simultânea de *Centopeia*, *Geleia de rococó* e *Paulisseia ilhada*, e em 2000 de *Panaceia*. Ainda nesse soneto derradeiro, fixa-se o afeto a Akira, companheiro desde então. A saga de “Meio século de pena” se interrompe aqui – faz mais de dez anos.

Disseminado o caudal de informações, por meio dos 182 sonetos de *Cinco ciclos e meio século*, que não chegam a cinco por cento da totalidade sonetística do poeta, é hora de condensar algumas sucintas conclusões: 1) os personagens e eventos do livro – o cão, a gorda, hábitos e costumes, o bandido, o cego, a *persona* de Glauco Mattoso – se assemelham pela condição marginal e subalterna a que pertencem ou a partir da qual são interpretados via sonetos; 2) essa condição marginal se origina e se alimenta

basicamente da miserabilidade humana, seja pela sua precária existência física, seja pela hegemonia de certos valores morais; 3) alguns desses valores se traduzem por beleza, riqueza, força, fidelidade, lucro; 4) não há, no entanto, por parte do poeta e dos poemas, sinais de condescendência ou altruísmo, muito menos dissimulados bonmocismos; 5) ao contrário, a força afirmativa da vida se mostra mesmo pelo enfrentamento da crueldade, pela assunção da diferença e pela adoção do humor e da ironia; 6) tal adoção acaba não permitindo que a melancolia, o ressentimento e a atitude de choramingas se instalem; 7) toda essa filosofia se faz por meio de arte, de poesia, de soneto, entendido e executado como ferrenha forma fixa; 8) entre os traços estéticos mais notáveis, liste-se a obsessão pela simetria e pela ordem, provavelmente oriundas da necessidade de memorização compensatória da perda da visão; 9) os sonetos possuem, cada um, sua autonomia, que, contudo, se redimensiona quando se considera o ciclo como um todo; 10) de modo semelhante, esse livro, autônomo em si, funciona como metonímia da obra geral de Glauco Mattoso; 11) nesse livro ou na obra geral, os poemas podem ser lidos como reflexões filosóficas, em forma poética, acerca da cultura, do sujeito, do Brasil, da existência humana; 12) como ocorre com obras radicais, o leitor é levado a repensar os próprios pensamentos, questionando-se sobre as mesmices e os consensos do cotidiano dos quais se põe acriticamente cúmplice.

A propósito, para o arremate, vale indicar a plena consciência de Glauco no sentido de que o escritor, assim como o leitor, não está livre dos preconceitos, clichês, recalques e obscurantismos que seus textos apontam. Theodor Adorno, em 1969, acusara:

em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos (1998, p. 20).

Lidar com o teor e a técnica dos poemas de Glauco Mattoso implica ampliar, um pocadinho que seja, o acesso a alguns desses segredos.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade [1969]. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

MATTOSO, Glauco. **Cinco ciclos e meio século**. São Paulo: Annablume, 2009. Coleção Demônio Negro. 118 p.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia, segredo e juízo em *Cinco ciclos e meio século* (2009), de Glauco Mattoso. **Texto Poético**, v. 11, p. 164-172, 2011. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/81/77>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

GLAUCO MATTOSO, LEILA MÍCCOLIS E NICOLAS BEHR

riso e violência

Comunicação apresentada no XVI Congresso da Sociedade Internacional para o Estudo do Humor Luso-Hispânico, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), ocorrido de 14 a 16 de outubro de 2015, sob o título “Riso e violência em três poetas brasileiros contemporâneos (Glauco Mattoso, Leila Miccolis e Nicolas Behr)”.

Desde o seu início, a poesia brasileira lançou mão do humor, em sentido lato, como recurso fundamental: Gregório de Matos, no Barroco; Sapateiro Silva, no Arcadismo; Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, no Romantismo; Oswald, Bandeira e Drummond, no Modernismo, são alguns dos escritores em cujos poemas o riso aparece como elemento constituinte da forma. A produção poética brasileira do século XXI tem perpetuado essa tradição de poesia feita com humor. Embora minoritária (em relação à poesia “séria”, que geralmente exclui o humor de sua elaboração), ela encontra em poetas como Glauco Mattoso, Leila Mícolis e Nicolas Behr legítimos representantes de tal tradição.

De modo ainda mais raro, encontramos poemas que abordam graves problemas socioculturais com sutil – ou explícito – humor: *bullying* e tortura em *Cautos causos – contos líricos de Glauco Mattoso* (2012) de Glauco; machismo e preconceito em *Desfamiliares* (2013) de Leila; corrupção e pobreza em *A teus pilotis* (2014) de Behr. Para o comentário e a análise de poemas e temas tão diversos, vamos nos valer de máxima de Henri Bergson em seu clássico *O riso* [1900]: “seria quimérico pretender extrair todos os efeitos cômicos de uma só fórmula singela” (1983, p. 22). Ou seja, a proposta é perceber como se produz o humor em cada poema. Para tanto, levaremos também em consideração as reflexões de Theodor Adorno, em “A arte é alegre?” [1958], quando diz que

o momento da alegria na liberdade da arte advém da mera existência, que mesmo as obras desesperadas, e sobretudo estas, demonstram: o momento da alegria ou do cômico não se deixa simplesmente expulsar no curso da história. Ele sobrevive em sua crítica, como o humor sobre o humor (2001, p. 17).

Consideraremos igualmente a advertência de Yves de La Taille, ao afirmar, em *Humor e tristeza: o direito de rir*, que “temos, sim, o direito de fazer rir e rir de tragédias, contanto que o aspecto trágico não seja banalizado ou esquecido” (2014, p. 10).

A partir dos poemas, portanto, e de seus temas ligados a aspectos vários de violência, veremos como se relacionam questões éticas e morais com as questões estéticas e formais, tendo em mira o riso que tais obras produzem ou, ao menos, insinuam. Antes, porém, convém pontuar algumas relações entre os elementos básicos que conduzem esta reflexão: poesia, testemunho e humor.

Quando se estuda o testemunho na literatura, ocorre certo sequestro da lírica, mas, ainda mais, o sequestro absoluto do humor. As razões são evidentes: dor e humor só rimam na linguagem, não na vida real, histórica, concreta, cotidiana. A tendência preponderante dos estudos de testemunho na literatura brasileira é a de perpetuação do sofrimento “registrado” por aqueles que sobreviveram a e/ou testemunharam alguma catástrofe.

Para resgatar o humor como um recurso de linguagem respeitoso e crítico, mesmo diante de temas, eventos e situações violentas e catastróficas, propõe-se encarar o humor:

(a) como uma categoria que vai de encontro à “ideologia da seriedade”, que dita o que é epistemológica e politicamente correto;

(b) como um mecanismo positivo, afirmador, vital de atenuação (não de cura, alienação ou desprezo) do trauma e do ressentimento;

(c) como uma perspectiva de enfrentamento do mundo e, portanto, uma forma de pensamento;

(d) em sentido elástico, não o confundindo com riso ou gargalhada, nem como gesto de superioridade ou desprezo de quem ri em relação ao objeto do riso.

Com Verena Alberti, pergunta-se: “[...] de que modo o riso aparece como objeto e é justificado no texto? Como o autor explica o advento do riso e como define e classifica aquilo de que se ri? Quais as premissas, os exemplos e as referências que sempre retornam?” (1999, p. 36). Ou seja, como pode um poema se propor a (fazer) rir diante de situações tristes, doloridas, traumatizantes, desumanas?

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud, Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros. Afirma ainda: “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’ [Nietzsche]” (2003, p. 614).

A ideia geral do livro, aparentemente banal e óbvia, é que o riso – desde sempre – mantém uma relação dialética com a sociedade, com o contexto, com a história: tanto funciona como ferramenta de contestação e destruição de valores quanto pode impor a qualquer custo formas de pensamento. Num e noutro caso, o riso se faz rebelde ou conservador. Diferentemente do que crê o senso comum, o riso não é sempre destronador, tampouco é sempre autoritário. Não há fórmula que justifique ou apreenda o riso: ele é histórico, singular, proteico; não universal, essencial, uniforme. Yves de La Taille concorda com Robert Escarpit e diz que, “se consultarmos os especialistas, os dicionários e os filósofos para saber o que significa a palavra *humor*, teremos muita sorte se conseguirmos alguma clareza a respeito” (2014, p. 10).

Dissociando o chiste do cômico, Freud detecta que “rimas, aliterações, refrões, e as outras maneiras de repetição de sons verbais que ocorrem em versos, utilizam a mesma fonte de prazer – a redescoberta de algo familiar” (1977, p. 144). Daí,

resume os recursos de que lança mão a condensação típica do chiste (e que encontra correspondência também nos sonhos): uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras e similaridade fônica. Dito de diverso modo, o prazer provocado pelo chiste possui um núcleo verbal e um outro no *nonsense*.

Desde Aristóteles, há uma nítida distinção entre o sério e o ridículo. Já dizia o Estagirita que a comédia era imitação da ação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo – o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente (1984, p. 245). Para a tragédia reservam-se as ações e os caracteres elevados, nobres; o que for baixo, vil, plebeu, grotesco fica para a comédia. Decerto, passados quase dois milênios e meio, a ideologia da seriedade ainda impera em termos conjunturais.

No Brasil, a poesia com elementos de humor constitui quase que uma tradição paralela. Praticamente, todos os nomes canônicos da literatura – uns mais, outros menos – lançaram mão desse recurso do riso em algum momento de suas obras. No Barroco, é vasto o exemplário de Gregório de Matos, como no poema “A uma que lhe chamou ‘Pica-flor’”: “Se Pica-flor me chamais / Pica-flor aceito ser / mas resta agora saber / se no nome que me dais / meteis a flor que guardais / no passarinho melhor. / Se me dais este favor / sendo só de mim o Pica / o mais vosso, claro fica / que fico então Pica-flor” (1990, p. 651). No século seguinte, temos as *Cartas chilenas*, de Gonzaga, recheadas de críticas políticas (de modo alegórico) à conjuntura de então, e temos também a menos conhecida e bem curta obra do Sapateiro Silva, que espera novos estudos para sair da penumbra⁷¹.

Nosso Romantismo, aparentemente tão sério e trágico, se pensamos nas narrativas alencarianas, nos legou clássicos como o hilário “É ela! É ela! É ela! É ela”, de Álvares de Azevedo (2000, p. 275), mas, sobretudo, como obras-primas do humor fescenino, deixou-nos os despidorados e engraçadíssimos poemas de Bernardo Guimarães: “A origem do mênstruo” e “O elixir do pajé” (“E ao som das inúbias, / ao som do boré, / na taba ou na brenha, / deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea / de noite ou de dia, / fodendo se via / o velho pajé!” (1988, p. 45)). Estava preparado o terreno para o humor eschachado e sem culpa do século XX.

Que, entre nós, usou e abusou do cômico nas composições poéticas. Nossos poetas modernistas adotaram o poema-piada, percebendo a franca intimidade entre o riso e a linguagem coloquial. Oswald de Andrade fez um “Epitáfio” metapoético: “Eu sou redondo, redondo / Redondo, redondo eu sei / Eu sou uma redond’ilha / Das mulheres que beijei /// Por falecer do oh! Amor / Das mulheres da minh’ilha / Minha caveira rirá ah! ah! ah! / Pensando na redondilha” (1976, p. 197). Manuel Bandeira, entre tantos exemplos, é lembrado por sua “Irene sempre de bom humor”

71 Dele, veja-se, por exemplo, o soneto “Senhor Mestre Alfaiate, este calção” (SÜSSEKIND; VALENÇA, 1983, p. 68).

(2007, p. 144). E Carlos Drummond de Andrade, do mesmo jeito, soube ver a força de impacto que um poema ganha quando incorpora em seus versos a surpresa de um chiste ou de uma *boutade*, como em “Quadrilha”:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili
casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.
(1993, p. 57)

Com os modernistas, o humor entra de vez na história da poesia.

Nessa esteira do riso, os poetas contemporâneos se esparramam, sem cerimônia alguma. A Poesia Marginal, no conjunto, deve constituir o período em que o humor, em largo sentido, foi mais acionado. Não há quem, praticamente, não se renda ao poder corrosivo que o riso pode exercer. Chacal (1994, p. 68), Rubens Rodrigues Torres Filho (1985, p. 37), Paulo Leminski (1987, p. 30) e José Paulo Paes (1988, p. 21) são alguns – entre tantos – nomes que fizeram de suas obras um vasto campo de poemas em que riso, deboche, escracho, chalaça e ironia se misturam.

É a essa tradição que se filiam os três poetas aqui em pauta: Glauco Mattoso, Leila Miccolis e Nicolas Behr. Em suas muitas obras, humor e poesia se cruzam, basicamente, em busca de produzir um efeito reflexivo. O recorte que agora se propõe possui, contudo, um viés diferente: vamos ler e comentar poemas que, de alguma forma, abordam questões ligadas à violência, mas com algum toque ou teor de comicidade, o que é sempre uma equação delicada de se realizar. No caso de Glauco Mattoso, selecionamos poemas que tematizam *bullying* e tortura; com Leila Miccolis, veremos, em versos, formas de machismo e preconceito; e na obra de Nicolas Behr, recolhemos poemas que giram em torno de corrupção e pobreza.

Em *Cautos causos: contos líricos de Glauco Mattoso* (2012), como o título antecipa, o poeta conta várias histórias, bem bizarras, em versos de modulação narrativa. Numa delas, com extrema autoironia, o poeta relembra um “causo” de infância, em que foi vítima de *bullying*. O curioso é o modo como vai “desconstruir” o trauma: na sequência da história, será revelado que o menino tinha consciência de ser objeto de humilhação, e essa consciência fazia dele mais “sujeito” que os violentos agressores. É como se a vítima do *bullying* é que estivesse, secretamente, fazendo um silencioso trote com os selvagens sádicos. Seguem-se os dois sonetos “paulindrômicos” iniciais **46**.

#3301 ROCKABULLYING (I) [26/4/2010]*Glauco Mattoso*

Fui victima de bullying e planejo
depor sobre esse evento malfazejo.

Tentei narrar, em prosa e verso, mas
apenas de passagem fil-o e não
do jeito que eu queria, as scenas más.

“Que jeito?” Detalhando tempo e espaço
num typo de romance joyceano,
que faça passar lento um mez, um anno,
até que eu desabbafe, passo a passo.

“Por que não consegui?” Me faltou gaz
p’ra tanto canto em texto de ficção:
difficil é lembrar, voltar attraz.

“E agora? Está disposto?” Um novo ensejo
é dar-lhe esta entrevista, ao que antevejo.

#3302 ROCKABULLYING (II) [26/4/2010]*Glauco Mattoso*

“Onde a dificuldade? É doloroso?
Ou falta só memoria ao ‘eu’ Mattoso?”

De facto, foi traumatico, mas nada
me custa relembrar. O que complica
é a mente do poeta, hallucinada.

“Complica como?” Accabo mixturando
veridico e phantastico: à punheta
da epocha se somma o que intrometta
a penna do escriptor, e eu tudo expando.

Si eu desexaggerasse um pouco, em cada
capitulo, o occorrido, aquella rica
historia ficaria bem contada.

“Então vamos tentar! Serei curioso!”
Pois seja! E eu serei serio até no gozo.

A despeito do caráter traumático da experiência, o poeta se dispõe, sob a capa do “eu Mattoso” (paródia, decerto, da expressão “eu lírico”, com que se convencionou nomear as máscaras do sujeito no poema), a rememorar o ocorrido. Mas vai dar a ele os requintes de uma obra-prima, “num typo de romance joyceano”, a começar pela estrutura muito apropriada – e surpreendente – de uma entrevista, em que o entrevistador funciona, a um tempo, como uma espécie de psicanalista e, naturalmente, de um leitor curioso, ávido a ouvir, não sem certo prazer, a experiência humilhante sofrida pelo depoente. Acontece que, em síntese, não só a postura do jovem então ofendido como a do agora exímio e irônico poeta mostram quem, na verdade, estava sendo ludibriado.

Noutra sequência de *Cautos causos*, o relato vai se dirigir a uma prática bárbara de tortura, aqui chamada de “gravata de pirata”: trata-se de enterrar alguém na areia, deixando apenas a cabeça de fora, e contra a pessoa nessa situação desumana cometer as mais atroz selvagerias. Nos dois sonetos 47 (I e III), em redondilhas maiores, podemos vislumbrar o drama do torturado.

Nesses poemas, não se trata de qualquer riso produzido – as cenas e a linguagem não se prestam a esse fim. Mas, em ambos, o riso aparece na prática escarnecedora dos torturadores: no soneto (I), enquanto um ser humano sofre, inerte, com o corpo enterrado na areia, à mercê de torturas repugnantes, outro sujeito (covarde, fascista, bestial) expressa a sua “alegre cara alheia”, pouco se importando com a dor e a vergonha que cuida de provocar e multiplicar; no soneto (III), o cenário em que a tortura foi usada é evidenciado: na ditadura militar argentina do sabidamente cruel general Videla. Novamente, o riso aqui mostra seu lado perverso e autoritário, quando cúmplice de práticas que reduzem o homem a coisas: “Tem soldado / que, ao chutar, ri do judeu...”. O verso recorda – embora o cenário seja sul-americano – o genocídio perpetrado pelos nazistas contra os judeus (e ciganos, homossexuais, dissidentes etc.). Nesses poemas, vê-se o quanto de cínico e sádico pode o riso se manifestar.

A poesia de Leila Mícolis é francamente feminista, e com contundência denuncia a situação precária dos cidadãos que, em condição de minoridade (ou seja, distantes de uma posição de poder), sofrem com a dita “maioria” (aquela que, em contextos específicos, usufrui de mando e autoridade, como no verso de Caetano que sintetiza tal situação: “o macho adulto branco sempre no comando”, na canção “O estrangeiro”). O machismo e o preconceito racial, por exemplo, são escrachadamente ironizados nos poemas seguintes 48.

No primeiro, “Vã filosofia”, Leila aponta para certo tipo de “revolucionário retórico”, ou seja, aquele que fala e defende ideias transformadoras, mas, na prática, não as realiza: um simples gesto de arrumar a cama – como um gesto simbólico de solidariedade à convencional e conservadora divisão de tarefas entre os gêneros masculino e feminino (como se coubesse apenas à mulher os serviços caseiros, entre eles,

GRAVATA DE PIRATA (I) [4068]*Glauco Mattoso*

De cabeça para fora,
enterrado está, na areia
ou no barro, alguém que chora
ante a alegre cara alheia.

Indefeso, é exposto e, agora,
quem quizer o pisoteia,
até chuta: a qualquer hora
morrerá de bocca cheia.

Não só cheia de formiga,
mas de tudo que consiga
rebaixar um ser humano.

Elle serve de mictorio,
por exemplo: é o caso inglorio
que aqui narro e ao qual me irmano.

GRAVATA DE PIRATA (III) [4070]*Glauco Mattoso*

Na Argentina foi usado
esse methodo europeu
e asiatico. Um coitado
conta aquillo que soffreu:

“Me humilharam! Fui pisado
por pesadas botas! Eu
quasi morro! Tem soldado
que, ao chutar, ri do judeu...”

Esquerdistas e estudantes
entaipados foram, antes
que os mactasse um ponctapé.

Foi no tempo de Videla:
dictadura como aquella,
si existiu, não sei qual é...

VÃ FILOSOFIA...*Leila Miccolis*

Falas muito de Marx,
de divisão de tarefas,
de trabalho de base,
mas quando te levantas
nem a cama fazes...

BLACK, OUT!...*Leila Miccolis*

Não há preconceito de cor,
se costuma comentar.
No entanto, se preto for,
até gato dá azar...
Hipócrita pantomima difícil de desfazer:
negro em cima só nas fitas
de máquina de escrever.

o de arrumar a cama) – redundante em fiasco. O título remete à célebre frase shakespeariana, tão retomada por escritores, que diz haver mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia. O caráter metafísico da frase ganha aqui a tonalidade comezinha do cotidiano. A referência a Marx e a segunda pessoa do plural amplificam o contraste entre teoria e prática e, por conseguinte, engendram um fino humor.

O título do segundo poema também é bastante expressivo, ao confundir, com perspicácia, os sentidos de “blecaute” (interrupção de luz) e “black, out” (literalmente, “preto, fora”). O poema fala – e discorda – de uma opinião recorrente de que não haja preconceito racial entre nós. Os jornais diários e o cotidiano dão fartas mostras da inverdade de tal opinião. O racismo, explícito ou disfarçado, vige nos comportamentos mais banais. Para, jocosamente, comprovar a permanência do preconceito, Leila lança mão da crendice de que “gato preto dá azar” e, com sutileza, recorda que, nas máquinas de escrever antigas, a fita que continha a cor preta ficava na parte superior enquanto a cor vermelha na inferior. Mas esse lugar – do preto em posição favorável – é bem difícil de se observar na realidade social. O riso, então, funciona como porta para reflexões críticas, antagônicas ao senso comum.

Nicolas Behr, apesar de nascido em Mato Grosso, é plenamente identificado com Brasília, a capital do país, para onde foi ainda criança. Em torno dela, e de tudo o que ela representa política e simbolicamente, gira grande parte de seus poemas. Não à toa, para fazer frente à Brasília real, palco de negociatas e corrupções, criou a Braxília, paraíso e Pasárgada que a imaginação poética erigiu. Os dois poemas seguintes tratam de questões de censura e de pobreza em períodos distintos de nossa capital da República **49**.

O primeiro poema pertence ao livro *Grande circular*, de 1978, e, ao usar a expressão “chapa branca”, fala do uso da máquina pública em interesse próprio. A expressão, como se sabe, designa, literalmente, os carros oficiais, então identificados por portarem uma placa de cor branca; por extensão, passou a significar também tudo aquilo ou aquele que adere ao governo com intenção de favorecimento, daí o conhecido epíteto “imprensa chapa branca”, ou seja, aquela que busca se locupletar com benesses governamentais para enriquecimento certamente ilícito (foi o caso, conhecido, da Rede Globo durante os anos da ditadura militar: o poema, estando em livro de 1978, refere-se a esse período, que se estendeu de 1964 a 1985). Tal prática caracteriza, sem dúvida, um gesto de corrupção. O humor, a partir da autonomia de sua linguagem, não deve prestar vassalagem a qualquer poder; deve, ao contrário, pensar com independência e criticamente – e não como chapa branca – todo poder estabelecido.

Já o outro poema, datado de décadas depois (2014), fala da permanência da pobreza em um mundo supostamente desenvolvido e com tecnologia cada vez mais avançada. No entanto, a desigualdade socioeconômica continua como flagelo

(Sem título)*Nicolas Behr*

como anda o humor
aí em Brasília?
aqui o humor
anda de chapa branca

(Sem título)*Nicolas Behr*

(o poema não é um curativo)

periferidas
são essas casas
sem cascas
onde dói
o dia-a-dia

periferidas
são essas molduras
descascadas
em volta
do quadrado

periferidas
não têm feridas
preferidas

qualquer dor serve

difícil de ser debelado. O neologismo “periferida”, aglutinando periferia e ferida, sintetiza bem as dores e dificuldades da população que, nos subúrbios de Brasília ou de qualquer grande centro, sofre com descasos de toda ordem. Os jogos paronomásticos entre “casas” e “cascas”, “dói” e “dia-a-dia”, e “periferidas / feridas / preferidas” mostram que, a despeito da miserabilidade que rodeia as periferidas, o poema não descarta a linguagem. Mas, mais ainda, o poema tem consciência de que “não é um curativo”, ele nada ou pouco pode fazer para alterar profundamente o sistema econômico que concentra rendas, fortunas e propriedades em posse de pouquíssimas pessoas, no Brasil e no mundo. Mesmo assim, mostrando-se solidário à dor alheia, o poema faz da ferida uma “periferida”, com o leve humor que quase todo trocadilho contém.

Considerações finais

É próprio do humor não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud compara as técnicas do chiste com as do sonho (1977, p. 144). Bergson (1983) vê no riso uma proeminente função social, com a quebra da rigidez de movimentos automatizados pelos hábitos. Propp conclui ser inexequível subdividir o cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extraestético (1992, p. 78). Se recorremos aos conhecidos estudos de Bakhtin (1999), encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, irrequieto, nômade e anárquico. Para Nietzsche (1995), tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” constitui um gesto de autonomia do pensamento. O poeta W. H. Auden, em artigo intitulado “Notas sobre o cômico”, utiliza uma epígrafe de Lichtenberg bem provocadora: “A melhor maneira de se conhecer o caráter de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério” (1993, p. 285).

Enfim, são tantos os modos de abordagem e as nomenclaturas relativas ao humor que qualquer tentativa de homogeneização do conceito redundaria em redução, conforme se verifica, por exemplo, no vasto apanhado que fazem Concetta D’Angeli e Guido Paduano em *O cômico* (2007). Sigo, assim, a postura de Benedito Nunes em seu artigo “O riso modernista”, em que considera

o humorístico no sentido lato, compreendendo a verve do chiste, da piada, da anedota, da paródia, e das várias espécies do cômico – o burlesco, o bufo, o grotesco, ora carregado na ironia e no sarcasmo, ora apresentando o mesquinho e o ridículo, ora satirizando, ora intensificando o contraste até o absurdo – o que seria o humorismo propriamente dito, como uma atitude complexa em face do mundo (1993, p. 29).

Para lidar com a dor, o trágico, a catástrofe, o violento, lança mão da flexibilidade do conceito de humor, utilizando-o de modo diverso a cada contexto, a cada poema que se apresenta.

Quando um poema busca o recurso do humor aí se faz necessário o uso de variados auxílios para compreender a presença do humor em tal contexto. E se o contexto se mostra *a priori* inadequado para que essa presença (supostamente) malquista ocorra, então o caso exige mais e mais mediações. Numa palavra: tratar de tortura em tom de deboche não é coisa que se deva, em princípio, fazer. Quando o próprio torturado, no entanto, se dispõe a enfrentar o horror com humor, é porque – talvez, sempre talvez – a cicatriz, materialidade corpórea do trauma, pede um novo toque. É o que fez, por exemplo, Alex Polari, no poema “Trilogia macabra”, que analisei no capítulo “Alex Polari: uma questão de riso ou morte – análise de ‘Trilogia macabra’ (1978)”.

Da reflexão que o riso pode produzir, espera-se um efeito saudável não de apagamento nem de pacificação do trauma, mas da alegria de um triunfo, um triunfo que afirma a vida, que olha a cicatriz de frente e pensa, com alguma felicidade doridamente sisífica, que se aquela indesejada cicatriz puder ser alvo de – delicado, sim – deboche é porque algo se ultrapassou. Em suma, busca-se reafirmar a força regenerante do humor, não para abolir o trauma e sim para dar a ele leveza e alegria, driblando a melancolia e o ressentimento.

Recordemos precisa definição de Deleuze: “o humor *é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado*” (1974, p. 143). Dito doutro modo, o humor aparece mesmo quando não é chamado, quando não é querido, quando não é adequado – e essa inadequação mesma se torna um traço de sua presença; o humor funciona à margem do sério, do oficial, do previsível, do politicamente correto; o humor se transforma incessantemente; o humor escapa a normas e condutas. Nada disso faz do humor um instrumento sempre revolucionário, crítico, antissistêmico. Não mistifiquemos o humor. Ele pode, e com imensa frequência se verifica isso, funcionar como afirmador de estereótipos, preconceitos, autoritarismos. Há humor e humores. Ele tanto tira a máscara do rei como ofende sem dó os súditos.

Se um dos princípios do testemunho consiste exatamente no abalo da hegemonia do “valor estético” sobre o “valor ético”, por conseguinte nossa investigação há de manter vigilante a insistente lembrança de Adorno, que retoma em “A arte é alegre?": “depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível” (2001, p. 16). Assim, a reflexão sobre poemas que tematizam alguma espécie de catástrofe cotidiana estará sempre atenta ao reacionarismo ressentido e vingativo de que a prática do humor pode se travestir.

Continuando certa tradição da poesia brasileira – que, desde Gregório de Matos, usa o humor em seus versos para pensar criticamente a realidade em nosso entorno –, Glauco Mattoso, Leila Mícolis e Nicolas Behr fazem poemas que abordam aspectos violentos da vida (*bullying* e tortura, machismo e preconceito, corrupção e pobreza), mas que, envolvendo humor e ironia, nos obrigam a uma delicada convivência entre opostos tão flagrantes: o riso e a barbárie.

Referências

ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (Org.). **Teoria crítica, estética e educação**. Piracicaba: Editora Unimep, 2001. p. 11-18.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

AUDEN, W. H. **A mão do artista**. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Ateliê, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: _____. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BEHR, Nicolas. **A teus pilotis**. Brasília: Edição do Autor, 2014.

BEHR, Nicolas. *Grande circular* [1978]. In: _____. **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do *cómico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CHACAL. **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Trad. Caetano Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Obras completas de Sigmund Freud, v. VIII)

GUIMARÃES, Bernardo. **O elixir do pajé**. Sabará: Dubolso, 1988.

LA TAILLE, Yves de. **Humor e tristeza**: o direito de rir. Campinas: Papyrus, 2014.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos**: obra poética. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOSO, Glauco. **Cautos causos**: contos líricos de Glauco Mattoso. São Paulo: Lumme, 2012.

MÍCCOLIS, Leila. **Desfamiliares**: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012). São Paulo: Annablume, 2013.

MÍCCOLIS, Leila. **O bom filho a casa torra**. Rio de Janeiro: Blocos, 1992.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

NUNES, Benedito. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 29, 1993.

PAES, José Paulo. **A poesia está morta mas juro que não fui eu**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SÛSSEKIND, Flora; VALENÇA, Raquel Teixeira. **O Sapateiro Silva**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

TORRESFILHO, Rubens Rodrigues. **Aletradescalça**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LINO MACHADO

alegria e engajamento em
"Der Tod ist ein Meister aus
Deutschland" (2010)

Comunicação apresentada no I Congresso Internacional e XVI Nacional em Letras – Modernismo, Literatura e Marxismo em Época de Pós-Autonomia Literária, 2014, na Ufes, sob o título "Alegria e engajamento, a partir de Theodor Adorno, no poema 'Der Tod ist ein Meister aus Deutschland' (2010) de Lino Machado".

O poema “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” de Lino Machado, desde o título, retoma o célebre “Todesfuge” (“Fuga da morte”), de Paul Celan, publicado em 1952 (há uma versão anterior, de 1947, com o título “Tangosfuge”). Na oitava de suas dez estrofes, o poema de Machado diz que a morte é “Superior ao ponto / de não recusar / o Oscar deste ano, / do próximo / ou de qualquer outro, / sob vaias / afinal não letais / de críticos severos, / hiper-adornianos”. Se a leitura de Luiz Costa Lima dos versos do poeta romeno se faz “sob o signo da carnificina” (subcapítulo que abre o capítulo “Paul Celan” em *A ficção e o poema* (2012)), aqui, na leitura do poema de Lino Machado, levaremos em conta reflexões do filósofo alemão nos ensaios supracitados, como “Diante do passado recentíssimo, a arte não pode ser mais alegre quanto não pode ser séria por completo” (2001, p. 18) e “O que mais pesa contra o engajamento é que mesmo a intenção correta falseia quando é percebida e mais ainda quando justo por essa razão ela se mascara” (1991, p. 63). Noutras palavras, nossa leitura dos versos do poeta brasileiro se fará sob os signos – fugazes como um fogo de artifício – da alegria e do engajamento.

Para Adorno, o que faz uma arte alegre não é – em absoluto – a capacidade que tem, digamos, um poema de levar o seu leitor a rir. Se a arte, para o filósofo alemão, constitui uma espécie de historiografia inconsciente, que vai, em forma estética, absorver e expressar os conflitos sociais e, portanto, a dor que atinge, de muitas maneiras, pessoas e grandes comunidades, então essa arte alcançará a “alegria” exatamente quando se dispuser a ser um gesto de responsabilidade, de reflexão, de esclarecimento:

a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente (2001, p. 13).

A alegria é séria, porque modifica consciências, na luta obstinada contra a coisificação.

Outra preocupação do autor de *Minima moralia* foi definir, entender, precisar o conceito de arte engajada. A principal objeção do filósofo à arte que se enquadre nessa categoria reside na vontade apriorística de querer facilitar o “conteúdo”, como se este pudesse se descolar da “forma”; e isso, em hipótese alguma, contribui para a formação em direção à autonomia de todo o sujeito que se quer pensante. Ademais, assim posta, a arte ilude e se ilude: perde, ela mesma, a sua autonomia (que não se confunde com autotelia) e desdenha da capacidade alheia (que pode confundir panfletos e ideias): “Uma literatura que como a engajada, mas também como os filisteus éticos a querem, existe para o homem, acaba por traí-lo, traíndo a causa que o pode-

ria auxiliar se não gesticulasse arremedios como se estivesse a ajudá-lo” (1991, p. 70). Noutros termos, a boa vontade da literatura engajada seria vã, como se o tiro saísse pela culatra, e aquilo que deveria ajudar terminasse por atrapalhar.

No entanto, Adorno faz questão de distinguir “arte tendenciosa” de “arte engajada”: aquela “intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional”; esta “esforça-se por uma atitude” (1991, p. 54). No caso de Jean-Paul Sartre, dirá Adorno, implica uma “decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectadora” (p. 54). A despeito de sua rigorosíssima avaliação da filosofia existencialista (que não está aqui em escrutínio), Adorno acena para uma compreensão de que a arte engajada, com as limitações dadas pelo previsível *a priori* de sua produção, possa ser mesmo útil, no sentido de um chamamento para a questão social, de uma recusa à “neutralidade espectadora”. Se considerarmos esse aceno, há a possibilidade de pensar o engajamento como uma “atitude” estética que, diferentemente do tendenciosismo ou do panfletarismo, pode se caracterizar por um esforço que procura conjumar comunicação (em relação ao outro, ao público, ao sujeito) e inovação (em relação à forma, à construção, à expressão).

Arte engajada e arte alegre seriam, assim, artes mobilizadoras: o desejo de ambas – que pode se encontrar em uma mesma obra – se sintetiza no querer (prioridade ligada ao engajamento e à produção da obra) e no divertir (posterioridade ligada à alegria e à recepção da obra), desde que ambos – querer e divertir – signifiquem pensar⁷². E sem que alegria indique esquecimento da barbárie de Auschwitz (literal e metaforicamente) e sem que engajamento indique facilitação formal (“decisão” adotada, por exemplo, pelas mídias de massa).

Nossa perspectiva é, portanto, que uma arte – digamos, um poema – pode ser alegre e engajada, responsável e pensante. Ainda que trate com algum bom humor uma situação ou referência a um evento do porte de Auschwitz. É o que faz o poema “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, de Lino Machado **50**.

O poema tem dez estrofes (sendo a última uma estrofe monóstica) e um total de 66 versos. O menor verso tem uma sílaba poética, o maior tem onze sílabas. A constante irregularidade – estrófica e frasal – salta à vista, como um dos primeiros disfarces, que, creio, querem chamar a atenção. Essa mobilidade sintática e visual mal esconde os engenhos que dão liga ao poema em sua aparente dispersão. Aliás, a mobilidade mesma é constitutiva do poema, pois se trata de constatar o quanto a morte se adapta em qualquer canto que queira.

72 Na *Dialética negativa*, lê-se: “Lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade” (2009, p. 23). Ou seja, pensar é sair do lugar de consciência coisificada que as instituições e a indústria cultural incessantemente insistem em nos fixar, para o pleno controle do rebanho.

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*Lino Machado*

A morte é um mestre em toda a parte?

A morte
é capaz de tantas artes,
dançando conforme a letra
de cada mote?

Tão numerosas assim
as suas manhas
aprendidas
em leste, oeste,
sul
e bandas do norte?

Com certeza: um triplo
ou quádruplo
sim...

Um mestre que atua
para a minha admiração
e a tua
de modos diversos.
Nos trópicos,
por exemplo, tem rosto sombrio,
trágico,
mas colorido também,
berrante,
até festivo, nem um pouco restrito
a um só estilo –
grosseiro
quando for preciso,
tanto quanto
galante
disparando
alguns sorrisos.

A morte é um mestre,
sem dúvida –

e entre mais coisas
um mestre
de mil disfarces

– ou disfarce algum
o grande mestre utiliza:

um ator magnífico
apto a operar
com ene nuances
a partir
de uma única face,
tipo
que se transforma em tipos,
perito
em efetuar entrelaces.

Superior ao ponto
de não recusar
o Oscar deste ano,
do próximo
ou de qualquer outro,
sob vaias
afinal não letais
de críticos severos,
hiper-adornianos.

A morte,
grande intérprete
na neve
de palcos distantes,
no chão duro
deste meu agreste
e no mais
do mais do mais que enfim
ainda nos reste(m).

A morte, em síntese: um mestre.

De imediato, o título em alemão, num livro em língua portuguesa, provoca espanto: “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”. A epígrafe, que traduz o título, e seu autor – “A morte é um mestre na Alemanha / Paul Celan” – parecem querer desanuviar o espanto do título em alemão, impronunciável para a maioria dos leitores brasileiros. Um olhar atento e interessado, ainda que leigo às línguas, perceberá as diferenças entre o original (título) e a tradução (epígrafe) – distância que não deixa de ser uma forma de disfarce. O efeito que a frase em português produz (morte / mestre) parece não haver em alemão (embora, obviamente, outros efeitos lá repercutam). Deixando de lado a aliteração nasal que o vocábulo “Alemanha” (que não será repetido nem uma vez sequer no poema de Lino Machado) empresta à frase em português, os pares “morte” e “mestre” serão devidamente explorados no poema: o termo morte aparece cinco vezes, e mestre, quatro vezes; juntos, nove vezes.

Como se vê, morte e mestre funcionam como metonímias e metáforas: são palavras que se assemelham e, postas em proximidade, criam uma relação estreita entre si (o sentido de uma se estende à outra, e vice-versa); das seis letras de mestre, cinco estão em morte; ambas são paroxítonas e ecoam-se (MORTE / MES TRE) numa rima consonantal (BRITTO, 2006); para a morte se aponta um traço, metafórico, que lhe dá certa posição superior, a de mestre. As aproximações fonomórficas e semânticas entre as duas palavras se espraiam ao longo do poema, contaminando e absorvendo outras: os versos iniciais já coreografam essa dança: “A MORTE é um MES TRE em Toda a parTE? / A morTE / é capaz de TanTas arTEs, / dançando conforme a leTra / de cada moTE?”. A sedução dos efeitos sonoros ao mesmo tempo pacifica e amplifica aquilo que o poema pergunta: a morte, sendo um mestre, será mesmo capaz de atuar (arte, dança, letra, mote) em todos os lugares, tempos e contextos (em toda a parte)?

Aqui, antes de prosseguirmos a leitura do poema de Lino Machado, é necessário lembrar o poema “Todesfuge” (“Fuga da morte”) do romeno Paul Celan, ao qual o poeta brasileiro faz inequívoca menção **51**.

Sobre esse conhecido poema de Celan, há inúmeros estudos⁷³. Numa sintaxe que parece querer encenar a técnica musical da fuga, os melancólicos versos rememoram, feito um poderoso trauma que retorna, a “vida” no campo de concentração (onde o autor esteve, e ao qual sobreviveu). De lá, como se registra também em outros poemas de Celan, todos achavam que só se sairia pela chaminé, conseguindo assim um “túmulo nos ares”; o poema lembra que no *Lager* os mortos eram enterrados pelos próprios companheiros e ao som de música; do início ao fim, a onipresença da morte. Luiz Costa Lima comenta:

73 Ver, por exemplo, “Ninguém testemunha pelas testemunhas”: Paul Celan e Theodor Adorno, pensar a literatura após Auschwitz” (SOUSA, 2013) e “A dor dorme com as palavras”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe (OLIVEIRA, 2008).

Algumas células – o “leite negro”, o cavar de túmulo aéreo, o homem que brinca com serpentes, o *ritornelo* dos cabelos de ouro e dos cabelos de cinza, o comando dos cães e dos condenados, a ordem de abertura de vala, a fumaça que sobe aos céus – se entrelaçam em uma sintaxe que rompe com a linearidade das frases, esconde e revela o que ali se processa (2012, p. 318).

O trecho “a morte é um mestre que veio da Alemanha” aparece quatro vezes no poema. A força dessa imagem, em conjunto com todo o poema, e, ademais, toda a poesia de Celan, vai impactar gerações de leitores que terão nesse poema mais um testemunho (no caso, lírico) da catástrofe que foi a Shoah e toda a Segunda Guerra Mundial, com seus sessenta milhões de mortos.

A morte pode ser considerada a “vitoriosa” de qualquer guerra. No poema de Lino Machado, ela vem da Alemanha, sai do poema de Celan e ganha o mundo todo, “leste, oeste, / sul / e bandas do norte”; “Nos trópicos, / por exemplo, tem rosto sombrio, / trágico”; na penúltima estrofe, um paralelo refaz o vínculo entre a morte alemã, europeia, como em Celan, e a morte brasileira, tropical, severina: “A morte, / grande intérprete / na neve / de palcos distantes, / no chão duro / deste meu agreste”. Por isso, diferentemente do poeta prisioneiro do *Lager* que afirmará, logo após a guerra (em 1947), que “A morte é um mestre na Alemanha”, o poeta brasileiro, no século XXI (em 2010), responderá à pergunta do verso inicial – “A morte é um mestre em toda a parte?” – e às que se seguem, quanto à capacidade e às manhas dela, com uma reticente assertiva: “Com certeza: um triplo / ou quádruplo / sim...”. Duro e cruel, o poema responde que, sim, a morte atuou como “grande intérprete / na neve / de palcos distantes”⁷⁴, mas “ator magnífico”, incontestável “mestre / de mil disfarces”, continuou e continua atuando no agreste, nos trópicos, em toda a parte e a todo instante, sob disfarces e entrelaces⁷⁵.

A oitava estrofe provoca: a morte é “Superior ao ponto / de não recusar / o Oscar deste ano, / do próximo / ou de qualquer outro, / sob vaias / afinal não letais / de críticos severos, / hiper-adornianos”. Aqui entram em cena muitos aspectos, a começar o da espetacularização da morte pela indústria cultural (via cinema ou não). Curiosamente, e talvez não coincidentemente, o filme vencedor do Oscar de 2010 foi *Guerra ao terror*, que traz a presença de soldados norte-americanos no Iraque. Em “Engagement”, lemos:

74 Num dos mais conhecidos poemas de Celan, a imagem de um corpo que afunda e desaparece na neve (*Schnee*) ganha correspondência no próprio corpo vocabular: “Mais nenhuma arte de areia, nenhum livro de areia, / nenhum mestre. / Nada ganho dos dados. Quantos / mudos? / Dezesete. / Tua pergunta – tua resposta. / Teu canto, o que sabe ele? / fundonaneve / undonaeve, / U – a – e”. Em alemão, os três versos finais: “Tiefimschnee, / Iefimnee, / I – i – e” (CELAN, apud FELMAN, 2000, p. 49).

75 Noutro poema do mesmo livro – *Sob uma capa* (p. 63), intitulado “I. M. Paul Celan”, Lino Machado compõe: “O que se quer / imperativo / em nossa era /// ama também / ter o poder / de liquidar /// conjuntamente / passivo-e-ativo / vale dizer /// fazer render / ao máximo / o que incinera.”

Todesfuge*Paul Celan*

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer
bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite
bebemos e bebemos
cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de oiro Margarete
escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham
assobia e vêm os seus cães
assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra
ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao entardecer
bebemos e bebemos
Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve
escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de oiro Margarete
Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e vocês outros cantem e toquem
leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos
enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem a tocar para a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
bebemos-te ao meio-dia e pela manhã bebemos-te ao entardecer
bebemos e bebemos
na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete
os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as serpentes

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre que veio da Alemanha
grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus
e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
bebemos-te ao meio-dia a morte é um mestre que veio da Alemanha
bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e bebemos
a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos
atinge-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete
atiça contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo nos ares
brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre que veio da Alemanha

os teus cabelos de oiro Margarete
os teus cabelos de cinza Sulamith

Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou. A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigados com coronhas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer (ADORNO, 1991, p. 65).

Não importa que a alusão do poema de Lino Machado seja a este ou a outro filme: à morte, “ator magnífico”, as vaias não atingem, porque, afinal, a morte é não letal, a morte não morre. E também não importa, para a morte, que as vaias venham “de críticos severos, / hiper-adornianos”. A morte paira, quer em perspectiva metafísica, quer em perspectiva histórica, acima dos homens. Ou assim ela, a morte, se julga: mas ela só pode pensar isso de si mesma a partir da palavra, da imaginação, da intervenção de um olhar humano, que dá a ela uma voz, personificando-a (em versos, cores, movimentos, volumes). A morte invade a arte, que, reciprocamente, a invade.

Umas das mais delicadas e, a um tempo, contundentes questões do pensamento de Adorno está justamente em refletir acerca da banalização e do esvaziamento com que a indústria cultural se apropria da morte. A morte é transformada em espetáculo, dá lucro, pacifica as consciências (a partir de catarses aristotélicas, purgativas, não críticas) que, tranquilizadas, acabam por desprezar aquilo que apenas aparentemente parecem querer homenagear: os mortos. Em “Morrer, hoje”, de *Dialética negativa*, Adorno fala da morte nas duas perspectivas supracitadas:

A metafísica corrente da morte não é nada além da consolação impotente da sociedade quanto ao fato de os homens poderem perder, por meio das transformações sociais, aquilo que outrora podia tornar a morte suportável: o sentimento de sua unidade épica com a vida que se mostra como preenchida (2009, p. 306)

Mais à frente:

Morte e história, sobretudo a história coletiva da categoria do indivíduo, formam uma constelação. [...] A morte enquanto tal ou enquanto fenômeno biológico originário não pode ser destacada de suas imbricações históricas. [...] A morte nos campos de concentração tem um novo horror: desde Auschwitz, temer a morte significa temer algo pior do que a morte: o que poderia ainda existir nele que não tivesse morrido? (p. 307).

A morte – mestre, superior, não letal – está em tudo, em toda a parte; está, portanto, na arte. Para Adorno, a arte deve funcionar como a memória da dor humana; a arte historiografa a dor. Num mundo utópico, e assim justo e harmonioso, em que os conflitos seriam mínimos, sem dor e sem instituições autoritárias, a

arte (tal como concebida pelo filósofo) nem teria sentido. Mas no mundo real dor e morte são cúmplices, e alcançam dimensões que afetam a própria humanidade das pessoas, seja impondo-lhes uma “consolação impotente” que promete um além inexistente, esperança oca, seja impondo-lhes “algo pior do que a morte”, isto é, a transformação do sujeito em coisa – e Auschwitz é um emblema trágico e catastrófico disso.

Paul Celan e Lino Machado procuraram, cada um a seu modo e tempo, trazer esse debate, esse problema, esse conflito para o campo da poesia. O drama e o trauma de um encontram eco e solidariedade em outro. Poetas, lançam mão de artimanhas para enfrentar tema tão dolorido. A ideia de disfarce é comum a ambos os poemas (ademais, bem distintos). Em Celan, como Costa Lima detectou, há “uma sintaxe que rompe com a linearidade das frases, esconde e revela o que ali se processa”; em Machado, o *esconde-e-revela* se faz na dança dos versos polimétricos, na disseminação de rimas a mancheias (“quANdo for preciso, / tANto quANto / galANte / disparANdo / algUNs sorrisos”), nas imagens ligadas à representação (no sentido de fingimento: “mestre que **atua** / para a minha admiração / e **a tua**”, rosto sombrio e colorido, grosseiro e galante, mil disfarces, ator magnífico, ene nuances, entrelaces, grande intérprete etc.), mas sobretudo na utilização do disfarce anagramático que liga “morte” e “mestre” e tem seu ápice numa palavra do penúltimo verso do poema, que arremata a ideia de que a morte interpreta em quaisquer palcos que “ainda nos reste(m)”. Este “reste(m)” é um anagrama (logo, um disfarce) perfeito da palavra “mestre”, em que, por sua vez, se inscreve a “morte”⁷⁶.

Mais do que um engenhoso jogo verbal, o poema pode estar, em síntese, emulando a própria ideia de superioridade da morte, que se faz indiferente às vaias “de críticos severos, / hiper-adornianos”. Para Adorno, como vimos, a arte é memória da dor e pensamento de resistência, em forma estética. A arte é um enigma, cujo conteúdo de verdade pode ser desentranhado por um olhar “severo”, objetivo, como o olhar que o filósofo alemão lançava às coisas, às pessoas, aos conceitos. Quando o poema transforma, anagramaticamente, e com indisfarçável bom humor, o “mestre” em “reste(m)”, com o /m/ entre parênteses, como quem dá uma piscadela para o leitor, parece querer afirmar que a morte é, sim, em síntese, um mestre (um mestre do mal, da dor, de violência, da finitude, de genocídios – que seja). Mas o poema também afirma que, apesar da morte, e de tudo o que ela engendra, a arte, também com os seus disfarces e mistérios, a arte se perpetua – a arte é mestre.

De poema em poema, de ensaio em ensaio, às vezes alegres, às vezes engajados, entre vivas e vaias, cumpre-se o severo *dictum* adorniano:

76 O título do livro em pauta – *Sob uma capa* – explícita e alerta, quiçá ironicamente, esse vetor da obra, ou seja, de que se compõe de poemas à base de camadas.

A afirmativa de que após Auschwitz não é mais possível escrever poesia não deve ser cegamente interpretada, mas, com certeza depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível (2001, p. 15-16).

Já que a morte e a arte – mestres – continuam atuando por toda a parte, uma atitude (sem dúvida, ética) é tentar fazer tudo para que o que reste de Auschwitz sejam poemas como esses, de Paul Celan e Lino Machado. Sem mistificação, mas com um tom de utopia, poderíamos assim encerrar: a arte, em síntese: mestre da morte.

Referências

ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (Org.). **Teoria crítica, estética e educação**. Piracicaba: Editora Unimep, 2001. p. 11-18.

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. Engagement. In: _____. **Notas de literatura**. 2. ed. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-71.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de (Org.). **Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução**. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 55-64.

CELAN, Paul. **Sete rosas mais tarde**: antologia poética. Sel., trad. e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. Paul Celan. In: _____. **A ficção e poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 312-367.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-72.

MACHADO, Lino. **Sob uma capa**. Vitória: Secult, 2010.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **“A dor dorme com as palavras”**: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SOUSA, Marcos Eduardo de. “Ninguém testemunha pelas testemunhas”: Paul Celan e Theodor Adorno, pensar a literatura após Auschwitz. In: CONGRESSO NACIONAL DE LETRAS, ARTE & CULTURA, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE LETRAS, ARTE & CULTURA, 1., 2013, São João Del Rei. **Anais...** São João Del Rei: UFSJ, 2013. p. 626-632. Disponível em: <https://www.academia.edu/5274786/_Ningu%C3%A9m_testemunha_pelas_testemunhas_Paul_Celan_e_Theodor_Adorno_pensar_a_literatura_ap%C3%B3s_Auschwitz>. Acesso em: 4 fev. 2015.

**PREFÁCIO E AFINS
EM TORNO DE POESIA**

3



CASÉ LONTRA MARQUES

Mares inacabados (2008)

Para os que navegamos nestas águas, um aviso: tempo instável, sujeito a tempestades. Mas, também, a bonanças. Porque os versos de Casé Lontra Marques são feitos de matéria nada onírica, vêm do corpo mais compacto que há: a palavra prensada – nela, o peso pênsil do pensamento se agarra, feito um naufrago à tábua. As frases fingem o abstrato e, logo, plásticas, traçam a madeira: “Algo branco / seduz a cidade com solidez de fumaça”, “Ninguém viu quando a metáfora tropeçou // na fome do operário”. Às vezes, o movimento se inverte e o concreto enterra o etéreo: “Súbito / soco no tórax / do tempo”, “Não entregarei o braço / para o marasmo roer” – tem, sim, tudo isto um tom entre o aforismo e o enigma – entendemo-nos, então: estamos à deriva. (O belo de um livro é nos deixar, imperdoavelmente perdidos, numa ilha.) Tanta oscilação faz dos versos ondas incessantes, num vaivém de acidez e doçura, de violência e delicadeza, de força e cansaço. Sendo sentidos, não há, entre tantos, flor, lua ou coração nos versos de Casé: há costelas, medulas, pulmões, dentes, crânios, vértebras. Da saliva, sede e fome, surge o mar maior, a palavra que mais está: o corpo compacto, “catando cáries na arcada quase escancarada”, quase na palma da pálpebra. Aberta, a pálpebra encara o sol: insolação. Fechada, apara o sono: insulação. Mas não, não nos afoguem muito – há mares, tantos mares vêm, dando todas as boas-vindas e abonando obra e braço de Casé Lontra Marques. Agora, leitores, com ele, olhemos estes *Mares*, crusoés catando arcas, sem marasmo a nos roer naus e margens.

Referência

SALGUEIRO, Wilberth. Orelha. In: MARQUES, Casé Lontra. **Mares inacabados**. Vitória: Flor&Cultura, 2008.

VITOR CEI

*Novo aeon; Paul Seixas no
torvelinho de seu tempo (2010)*

Um livro em alto e bom som

Entender arte e história não é tão tranquilo quanto pode, para alguns, parecer. Se o artista em foco é Raul Seixas, mais ainda surpreendemo-nos os leitores, porque o estereótipo criado em torno da figura do soteropolitano gira sobre termos como maluco beleza, doidão, anarquista, viajandão etc. Por contaminação, aos fãs e tientes do cantor e compositor se colam, com frequência, semelhantes epítetos. Por extensão, o olhar prévio (inevitável) que se lança a um estudo sobre Raul Seixas já sai impregnado (diria Freud, “sobredeterminado”) com uma expectativa: a de ser o tal estudo uma proposta de adesão, não de reflexão.

Noutras palavras, se em certos circuitos gostar de Raul e saber de sua obra é estar antenado e ganhar franquia para uns tantos círculos amiúde esotéricos, na universidade confessar admiração pelo cantor é gesto corajoso, quase atrevido, pois indica(ria) anacronismo adolescente e tendência para o fácil – para o pop. Mesmo com todo o debate em torno da indistinção pós-moderna entre alta e baixa cultura, o fato é que, na prática cotidiana, as coisas não funcionam assim.

Vira e mexe me amparo em versos do nosso filósofo: “Pra passar a noite na cocheira tem que ter o mesmo cheiro do cavalo pra não incomodar” (“Negócio é”). E daí? Daí que quero registrar o acerto, sim, da escolha do tema e, sobretudo, do tom do estudo, perfeitamente acadêmico (no sentido forte e alto do termo, equivocadamente tão atacado, posto que incompreendido, confundido com chatice hermética e caretice vetusta). Para que o cavalo não refugue, e aceite a companhia, e assim se dê ao estudo, é bom saber do cheiro do cavalo. Mas saber impossível ser o cavalo (erro fatal dos raulseixistas ortodoxos – e che-guevaristas, jim-morrisonianos, janis-joplinianos, mahatma-gandhistas, arthur-rimbaudianos e afins). De todo este clichê, o estudo de Vitor Cei Santos escapa.

Escapa porque entende que a intimidade se faz de um avanço e dois recuos. Avanço, recuo. Concordo inteiramente quando se diz, às tantas, que “fãs e divulgadores da obra de Raul Seixas, apesar do discurso rebelde, apresentam uma prática adequada aos valores sociais dominantes”. Lá pelos anos 80, eu, jovem arranhador de violão via Vigu’s, discordaria, com alegre ar superior; agora, eu, calvo professor, sei que o Monstro Sist é invencível, sempre foi. (Mas não há melancolia, nem indiferença na descoberta. É dele, Sist, que devemos extrair alegria e vontade. Onívoro, transborda. Então nos regozijamos. Como disse Camus noutra contexto, é diante mesmo da tarefa eterna de desafiar o insuperável que devemos imaginar Sísifo feliz.)

Parodiando conhecida canção de Raul, Vitor domina o início, o fim e os meios. Há método e planejamento, argumentos a mancheias, análises seguras. A objetividade do trajeto ganha correspondência na limpidez da sintaxe. Solidamente apoiado em textos densos, que arrebanham décadas de Brasil e discutem macrotó-

picos como modernidade e pós-modernidade, razão e ocultismo, indústria cultural e niilismo, para dar a ver a especificidade místico-filosófica do baiano, este livro, não tenho dúvida, representa uma altíssima contribuição para, de imediato, (a) um entendimento mais pleno da obra de Raul; a seguir, (b) o lugar dessa obra e desse sujeito num Brasil recente; e, mais, (c) as relações dessa obra e desse lugar com o panorama mais amplo da cultura mundial. As análises das canções servem de trampolim para encorpadas considerações conjunturais, entrando na roda do discurso pitadas de crítica literária e musical, história, filosofia, sociologia e teoria da comunicação, para não listar em demasia as áreas de saber aqui solicitadas.

*

Nascido em 1964, acompanhei, em P&B via TV, a trajetória de Raul Seixas, inclusive sua ida ao programa de Flávio Cavalcanti, na Tupi, em 1973, cantando “Ouro de tolo”. Eu mesmo, acho que em 1977 ou 78, numa rádio lá de Cachoeiro de Itapemirim, com meus encaracolados treze anos, cheguei a quase cantar ao vivo a música “Eu nasci há dez mil anos atrás”, *hit* de outrora. Na minha cabeça e de meus colegas, naquela vidinha algo tacanha de interior, as canções, o visual, a *performance* de Raul Seixas eram um convite à liberdade, à rebeldia, ao desregramento dos sentidos. Foi com esse espírito, já nos 80, morando no Rio de Janeiro, que fui assistir a um *show* do baiano no Parque Lage; ele, bem bêbado, tentou, mas não conseguiu nem sequer começar o espetáculo, para delírio, irônico, da plateia, entre zangada e orgulhosa.

Talvez Raul tenha sido um maluco útil para o Monstro Sist, que tem seus respiradouros. Foi, sim, preso e exilado, mas por pouco tempo. Não havia militância nem interesse da parte dele em construir uma obra engajada politicamente. O teor subversivo não era localizado, mas universal: o que Raul queria, utopicamente, era “só” mudar a Sociedade, não o governo. Para saber até que ponto ele fez isso, ou não, e os desencantos existenciais dessa empreitada, o livro de Vitor dá conta com precisão, amalgamando letras, entrevistas e outros textos avulsos do artista: “Eu sou tão grande ator que todo mundo acredita que sou cantor e compositor”, disse um dia. O trânsito entre pessoa, *persona* e personagem é incessante, fluxo que não estanca.

Para mobilizar este circuito que fricciona modernidade e contemporaneidade, Fredric Jameson se afigura como o “principal interlocutor”, e não à toa: a linguagem de Jameson – feito a de Vitor – é sem firula, escorreita, inteligente, conceitual, passeia do detalhe à paisagem. Theodor Adorno também marca forte presença, afinal pensar “esoterismo, autoritarismo, censura, indústria cultural, niilismo, reificação, redemocratização, melancolia” pressupõe um diálogo com o pensamento do filósofo

alemão. Outro alemão, Nietzsche, completa o tripé, fortíssimo, sobre o qual Vitor fixa sua grande angular.

*

De forma simbólica ou não, é tão forte e sedutor quanto demasiadamente perigoso afirmar, como faz o mago aristocrata Aleister Crowley, que “O homem tem o direito de matar aqueles que possam frustrar esses direitos” de fazer o que quiser, base filosófica do *hit* “Sociedade alternativa” de Raul Seixas. Com ou sem Freud, o fato é que a civilização tenta se equilibrar em oposição ao vigor do caos, à livre libido, às potências da destrutividade. Não se trata de ser ou parecer careta. O lance é tentar entender o porquê da influência de certos bordões em subjetividades em processo de modelagem. O tiro pode sair pela culatra, se tais “mensagens” são lidas – e não é difícil fazer isto – em perspectiva fundamentalista ou fascista. Sabemos que a perspectiva de Raul Seixas é afirmadora, libertária, individual, não de massa nem rebanho. A questão ética – de matar o outro que me obstrui – atravessa, por exemplo, os personagens Raskólnikov de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e Lafcadio de *Os moedeiros falsos*, de André Gide. Em suma, a personalidade complexa de Raul Seixas encontra correspondência na complexa época em que viveu – e vivemos ainda. Destriçar as contradições intrínsecas de um (Raul) e de outro (Sist) é a mais refinada e sutil das tramas da escrita de Vitor Cei Santos.

Em 21 de agosto de 2009, completaram-se vinte anos do falecimento do artista, com 44 anos vividos a mil, e este estudo de Vitor vem em boa hora: muito além da celebração, é um convite à cerebração. As deliciosas e ousadas análises de “Meu amigo Pedro”, “S.O.S.”, “Metamorfose ambulante”, “Eu sou egoísta” e “Sapato 36”, por exemplo, esperam sua audição, leitor, que há de ter, decerto, um olho nas canções. Em síntese, este livro aciona em nós os prazeres de pensar música e história – ao som, alto e bom som, de Raul Seixas.

Referência

SALGUEIRO, Wilberth. Um livro em alto e bom som. In: SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

DOUGLAS SALOMÃO

Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade (2011)

Apresentação

Certa feita, num desses papos de corredor que não levam longe, conversávamos eu e Douglas, e às tantas disse-lhe de um poema em forma oval de Ana Cristina Cesar. Este papo foi longe: a Ana C. se somaram Augusto de Campos e Arnaldo Antunes – e toda uma trama se construiu em torno de “Gota a gota”, “Ovonovelo” e “Rio”.

Valendo-me do “enlace de três” que abre o título do livro de Douglas Salomão, recordo três visões de Roland Barthes:

Tenho uma doença: eu vejo a linguagem. Na primeira visão, o imaginário é simples: é o discurso de outro como eu o vejo (cerco-o de aspas). Depois, vejo minha linguagem sendo vista: vejo-a nua (sem aspas); a terceira é a das linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechados (1977, p. 170).

Em minha longa e fraterna convivência com Douglas, impressionou-me sempre a sua “saudável doença”, seus olhos de lince para a arte em geral e para a literatura em particular, transitando veloz entre o macro e o micro. O excelente poeta nos traz agora, sob a capa do ensaísta, com a mesma lucidez, uma singular reflexão sobre a poesia visual, a partir de poemas de um trio de altíssimo quilate: Augusto, Ana C. e Arnaldo.

Verá o leitor, por conta própria, o que decisivamente afirmo: a escrita de Douglas exuberava em clareza, correção, sensibilidade, perspicácia, agudeza, inteligência. A capacidade de ver o poema como que nascendo nos deslumbra (“como é que a pena sai da penumbra?”, perguntava Leminski). E Douglas, diria Drummond, tem as chaves – porque ter as chaves é, para quem interpreta, o mesmo que inventar as chaves: desde que as portas se abram. (Às vezes, em lances também de mestria, quando a porta não abre com uma tal chave, Douglas reinventa a própria porta, e passamos, leitores, a crer na recém-criada porta.) Este olhar-poeta se acumplicia do poema que vê, toma posse dele, do corpo dele, estende o afeto até o poeta.

É patente a admiração de Douglas pelo “trio em A maior” (parodiando conto célebre de Machado). Em raro momento, quando o ensaísta cede ao tom lírico, o texto ecoa, contemplando o salto: “E a poeta, em 29 de outubro de 1983, atirou-se de um prédio, talvez para descobrir os mistérios daquela brisa marinha que tanto a instigou”. De tal modo os poetas e Douglas se metamorfoseiam no trânsito da palavra ao visual que o autor não se segura e cria este engenhoso “tensão – *d’après* Augusto”, esplêndido *insight* visual, já em si um ensaio em disfarce poético:

a c

a c c

a a

O texto de Douglas vai, passo a passo, nos desarmando, pois, com a paciência possível, dispõe as armas na mesa. Além de toda a parte dedicada a panoramas historiográficos (Poesia visual, Concretismo, Anos 70), com generosa exemplificação, os capítulos que se dedicam a “Ovonovelo”, “Gota a gota” e “Rio” são fascinantes, surpreendentes, orgásticos. Estas análises são verdadeiras aulas de como domar um poema, de como tomar uma sopa sem queimar os lábios, de como restaurar cicatrizes.

Há mil surpresas na pesquisa de Douglas. Cito, como aperitivo, duas: em “Breve *upgrade* para a visualidade em questão”, que serve de introdução à leitura de “Rio”, Arnaldo Antunes surge, insólito, aos 20 anos, com belíssimo poema publicado na revista *Almanak* em 1980, “[foda (...) toda]”. Logo a seguir, se apresenta a tradução intersemiótica de Carlos Valero Figueiredo, baseada em versos do poema “Eldorado” de Edgar Allan Poe, simplesmente impactante (impacto para o qual contribui a análise, em bisturi, de Douglas).

Douglas, como eu, gosta do trabalho micrológico, da minúcia, do detalhe. (Vejam *Zero*, seu premiado livro de poemas visuais – e confirmam.) O rendimento que consegue do “nove” do poema “Ovonovelo” de Augusto; do sintagma “A noite despençou e quebrou três estrelas” de “Gota a gota” de Ana Cristina; e da “conexão icônica que se estabelece entre o sinal gráfico de dois-pontos (:) e os dois pingos das letras ‘is’ (‘i’)” do poema “Rio” de Arnaldo Antunes, não dá pra resumir aqui: é digno de “Oh!”. Se Davi Arrigucci, seguindo a lição do próprio poeta (Bandeira), desentranha do poema a humilde beleza do cotidiano nele inscrita, diria que Douglas Salomão “desencanta” do poema o que está lá encantado, às vezes sob pilhas de poeira.

Para ter olhos livres, como queria Oswald, é preciso reeducar os sentidos, replicaria Haroldo. Ver a neblina. Ver os círculos. Ver a linguagem.

(Em tempo: esta Apresentação, de loas e louvores a Douglas, não se fez à toa, do nada, de repente. Feito ela, o livro de Douglas vem de longe – e longe vai. Ponha a lente, a lupa e, sem pingo de receio, se lance. É só assim, lançando-se, que se lê.)

Referências

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: SALOMÃO, Douglas. **Um enlace de três**: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade. Vitória: Edufes, 2011.

FERNANDA SCOPEL

*O vervo satírico: provérbio e
proverbialização na sátira
galego-portuguesa (2012)*

O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa, de Fernanda Scopel Falcão, é um excelente estudo de cantigas satíricas do século XIII, tempo dos reis Afonso X, de Castela, e Afonso III, de Portugal. Há um destaque especial para a análise de cantigas de João Soares Coelho, antecedida por uma refinada reflexão acerca dos gêneros provérbio e proverbialização. Acompanha também um atraente e útil Anexo, com versos e *vervos* (provérbios utilizados nas cantigas) galego-portugueses, e um Prefácio do professor Paulo Roberto Sodré, doutor em literatura portuguesa, com vasta pesquisa em medievalismo.

Embora crescentes, no Brasil e em âmbito mundial, há ainda carência de estudos especializados sobre cantigas de escárnio e maldizer. Este livro de Fernanda Scopel vem, assim, contribuir para o debate e a divulgação de assuntos fundamentais para o entendimento não só da cultura medieval portuguesa, mas da nossa própria cultura, que tem naquela um dos alicerces de sua constituição.

A pesquisa há de interessar a todos aqueles que lidam com a literatura, seja como leitura espontânea e descompromissada (e deveras prazerosa) de textos instigantes e diferentes, seja como aprofundamento teórico por parte de leitores profissionalmente ligados ao campo temático em pauta (sobretudo leitores das áreas de Letras, História, Sociologia, Artes e afins).

Por tudo isso, não resta dúvida de que a publicação deste livro significa um grande contributo que a Edufes oferece a leitores leigos, curiosos e peritos, sem receio do riso – nem do siso.

Referência

SALGUEIRO, Wilberth. Quarta capa. In: FALCÃO, Fernanda Scopel. **O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa**. Vitória: Edufes, 2010.

VITOR VOGAS

Irmãos de leite (2014)

Uma história alucinante

Alucinante e muito, muito triste, saibam desde já, esta história de Vitor Vogas. Tome fôlego, você que entra agora. A esperança ficou mais uma vez, parece, para trás. O que, desde o título, *Irmãos de leite*, poderia ser uma promessa de felicidade logo se esvai: seremos testemunhas de ofensas, desigualdades, desgraças, *bullyings*, vícios, mentiras, preconceitos, torpezas. A quadrilha não é longa: Maria vai trabalhar na casa de Luzia; seus filhos, João e Pedro, nascem no mesmo dia; para este, branco, regalias e poderes; para aquele, negro, estorvos e humilhações. Há outros membros importantes nessa dança: o pai de Pedro, autoritário; Bruna, namorada de um, paixão de ambos; Baiaco, chefe do tráfico; as amigas da favela de Luzia; os adolescentes colegas das escolas dos nossos heróis; e nós, afinal o narrador faz questão de nos envolver no enredo: “Vejam só como é a vida”, “Quem lhes disse”, “Como vimos” são formas de afirmar que pertencemos ao mundo, ao livro, ao palco em que tudo se encena.

Já na primeira parte, o narrador não deixa dúvidas de que tem ciência das mal dissimuladas disparidades econômicas, quando Maria consegue um “quartinho lá dos fundos” na casa dos patrões: “Pois assim era o trato / Tudo em troca do sustento / E de um pequeno quarto / No mais, recebia apenas / Certa remuneração / A quantia era pequena / Alta, a consideração”. A ironia do último verso se revela de cabo a rabo no desenrolar das cinco partes da triste saga dos quase irmãos, quase amigos: “Na casa de Dona Luzia / Maria era ‘parte da família’ / Se bem que às vezes parecia / Que era como parte da mobília”, dispara mais uma vez o narrador, alertando-nos para a coisificação de que o subalterno é vítima. Em paralelo à trama central, que gira em torno do crescente processo de decadência e dependência de Pedro e João, damo-nos conta de outras situações dolorosas de nosso cotidiano: a precariedade da escola pública, o futebol como possibilidade de reconhecimento, a exploração do trabalho das empregadas domésticas, a hipocrisia das relações sociais.

A certa altura de *Irmãos de leite*, João diz a Pedro: “Toda noite eu vejo a tragédia / Na vida desse monte de comédias”. Esses dois versos sintetizam muito do que se conta (e como) aqui na trama: a mistura de tons e de gêneros, do patético ao sublime, do cômico ao excelso; a força trágica do destino, contra a qual cabe ao homem se revoltar; as marcas de autodestruição da juventude e a banalização da violência contemporânea. A diferença métrica dos versos de oito e dez sílabas exemplifica a própria tensão rítmica (e, por extensão, existencial) que paira sobre toda a história. Essa diferença se disfarça, contudo, não só na própria rima consoante (tragédia / comédia; Maria / Luzia) que faz fluir a leitura, mas mesmo internamente, pois o primeiro verso tem suas tônicas nas sílabas 1, 3, 5 e 8, enquanto o segundo, nas sílabas 2, 4, 6 e 10. Assim, o que parece irregular se harmoniza (sem deixar de ser irregular

– é o risco do bordado): esse é um movimento constante na narrativa em versos de Vitor Vogas. Não o único, é claro.

A saga dos manos ensina, comove, deleita. Somos seduzidos pela leitura, tragados, a vontade é de ir adiante, passar à parte seguinte, torcer para que não capitulem, mas o destino parece incontornável. Às tantas, o poeta-narrador diz que, “Como nos ensina Machado, / A vida é uma enorme loteria”. O trecho de “Teoria do medalhão” continua, amargo: “os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra”. A vida é uma enorme guerra, as batatas são insuficientes, às vezes nenhuma tribo sobrevive – é o caso aqui.

Se Machado aparece explícito, em *Irmãos de leite* há muitas outras alusões, conforme o gosto e o repertório do leitor. A mim, há cenas e trechos que lembraram, por exemplo, a conscientização da situação de explorado, no poema “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes; o desejo misto de reparação e vingança, como no conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca; a vida de quem entra no mundo dos pequenos crimes, e nele é afogado, feito a canção “O meu guri”, de Chico Buarque. Tudo é muito real em *Irmãos de leite*: sabemos que se trata de poesia, de ficção, mas o mundo se impõe pleno, impactante, cruel. Por isso, quando “o pano desce” é “tarde demais”: fim de jogo, fim do livro. Sim, o pano desce, mas o drama daqueles irmãos, tão similar ao de tanta gente, perdura palco afora. O eco de um no outro – ““VVooocêê??”” – nos atinge, plateia. De leite ou de sangue, íntimos e estranhos, o que importa (diz-nos, enfim, Vitor Vogas) é querer a vida. Querer a vida é tudo o que podemos, antes que o tarde demais desça sobre joões e pedros, sobre você, sobre todos nós.

Referência

SALGUEIRO, Wilberth. Uma história alucinante. In: VOGAS, Vitor. **Irmãos de leite**. Vitória: Secult, 2014.

JORGE VERLY

Calendário (2014)

Prefácio

Como o título e as partes internas (Os meses; Os dias) parecem explicitar, o grande tema dos versos de *Calendário*, de Jorge Verly, é mesmo o tempo e o que dele deriva: a finitude, o incompleto, a morte. O desejo de entender as engrenagens do tempo, tanto na dimensão física quanto metafísica, e de seu poder diante da vida humana se confunde com a própria impossibilidade de realização desse desejo.

A tentativa de estancar o tempo em meses e dias se torna uma forma de o sujeito pertencer ao mundo. Daí, ganha volume a noção de instante (“o relâmpago do milésimo segundo”), que é aquele relance em que o olhar apreende algo que terá abrigo no poema. A sensibilidade do poeta se movimenta incessante: do instante, se projeta ao pretérito (“Estou há milênios a. C.”) e ao futuro (“o dia que virá”). O poema é a casa do espanto. O problema é que o poema - pensado, em andamento, pronto – traduz outra forma de espanto. O poeta sabe que o poema é um corpo, e por isso se compara a um cirurgião, no belo “A impossível exegese”.

Em face disso, algumas imagens e figuras se fazem constantes nos versos de Verly. Desde os primeiros poemas, a presença do estilhaço, do caco e do fragmento se impõe, e a preferência por poemas e versos curtos se explica. Corpo do poema, corpo do poeta: em “Açougue”, carne, peito, fígado, sangue, olhos e coração, distribuídos ao longo de poucas linhas, mostram que a integridade é tão somente máscara. Mesmo os objetos e as coisas parecem se cercar de mistérios que deixam atônito o sujeito que não se rende a falsas evidências. Não é à toa que tantos poemas terminem com um incontornável sinal de interrogação: o radical espanto produz perguntas. Em “Tarde”, após se entupir de café, “como se ligado a um potente / gerador. / Eletrifico-me. / Que ninguém se aproxime: dou choques” – a intensidade é tanta que o corpo extravasa e só um poema pode se aproximar e absorver a força que escapa da represa.

Quando escapa, ganha forma e beleza, como em “Outubro”: “Luto: / um urubu / que vai se imiscuindo / em tudo”. Em quatro versos, o sentimento de luto se imiscui em “tudo” por meio da repetição do fonema /u/, que se infiltra, tônico ou átono, do título ao fim: “...TU/bro, LU/to, um, u/ru/BU, ...cu/(in)/do, TU/do”. Nem tudo, no entanto, em *Calendário* se faz à luz de tensões de timbre fúnebre. Há muito humor aqui – leiam-se os deliciosos “Estudo de ontologia fundamental”, “Divã” e os quatro poemets de “Microcosmos” –, assim como reflexões de ordem metapoética, cenas e episódios eróticos (entre vulvas e prepúcios), predileção pela imagem da pedra e a composição de um vasto bestiário.

Ademais, todo poeta, de um jeito ou de outro, deleita-se em mimar o leitor com pistas de textos e autores que compõem seu *paideuma*. Verly, em *Calendário*, segue essa tradição: Mallarmé, Eliot, Drummond, Cabral, Bandeira são alguns dos

nomes que, na superfície da letra, se dão de brinde; outros, decerto, estão lá à espera da chave que cada leitor possui, intransferível, porque cada um de nós tem seu próprio “resíduo, / caraca da memória / que teima / em fazer sentido”. Este é um livro, enfim, sobre o tempo e seu poder sobre a gente. O poeta, o que tenta, quer, já se disse, entender-se diante desse que é um dos deuses mais lindos. O livro se oferece, enquanto nos entretém, como uma forma de entendimento, um outro nível de vínculo. Assim, aos que, feito Verly, enfrentam o tempo de cara, só nos resta o gesto alegre de desejar uma vida longa – vida longa aos versos desse *Calendário*.

Referência

SALGUEIRO, Wilberth. Prefácio. In: VERLY, Jorge. **Calendário**. Vitória: Secult, 2014.

JIEGO RIBEIRO

*Máquinas fantasmas na escritura:
a modernidade em Pedro Kilkerry*
(2015)

Pedro Kilkerry não é um escritor fácil: seus poemas, singulares, pedem um leitor forte, curioso, refinado, feito um Augusto de Campos, referência incontornável quando se pensa na obra do poeta simbolista. E seus poemas encontraram em Jiego Ribeiro esse outro leitor ousado, vertical, teórico sensível às construções de tal harpa esquisita.

Jiego, para investigar as maneiras como a escritura poética se entrelaça à máquina social, vai buscar em ideias e conceitos de Adorno, Habermas, Costa Lima, Hegel, Freud, Arendt, Jakobson aquela interlocução que todo exercício crítico exige. E, nessa investigação, o ensaísta discute questões complexas (como a obra de Kilkerry): a Modernidade, o Novo, a dissonância, a autonomia da arte, a mimesis da produção, a mimesis da representação, aspectos da lírica, relações entre arte e vida.

O texto ganha ainda maior densidade quando se lança em análises pontuais – micrológicas, reveladoras, fascinantes – de muitos poemas (“Horas ígneas”, “Da Idade Média”, “Cetáceo” etc.). Quanto a este último, por exemplo, o intérprete afirma: “Não apenas o balanço da jangada é suficiente, mas também o do próprio leitor, ele deve embriagar-se com os baloiços da lírica moderna”. Este estalo de Jiego pode ser pensado de maneira semelhante para o leitor do livro em pauta, que deve se deixar embriagar, sem perder a razão, não só com a lírica de Kilkerry, mas também com a escrita de Jiego.

Nesse movimento, de lúcida embriaguez, poderemos entender que a arte de Kilkerry é lida a partir de “camadas internas de sentidos da linguagem estética” – camadas internas que se conectam (e, assim, se multiplicam) a outras, perfazendo um circuito que amalgama forma e história. O livro de Jiego nos convida e encoraja, feito o alexandrino que abre “Ritmo eterno”: “Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora”. É por dentro do poema que a Vida, maiúscula, nos vê. Ler este livro é um modo de descobrir o que “há lá fora”.

Referência

SALGUEIRO, Wilberth. Prefácio. In: RIBEIRO, Jiego. **Máquinas fantasmas na escritura**: a modernidade em Pedro Kilkerry. Vitória: Edufes, 2015.

MARCUS NEVES

*Entre campos: a música de
invenção na poética de Augusto
de Campos (2015)*

Há algumas obras, raras, e é o caso de *Entre campos: a música de invenção na poética de Augusto de Campos*, de Marcus Marvila, que me fazem recordar uma lúcida fala de Guimarães Rosa, em 1965, ao amigo Günter Lorenz:

a crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma, a permitir o acesso à obra. Só raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão (ROSA, 1991, p. 75).

Marcus elabora, com agudo engenho, uma leitura bastante sofisticada de poemas de Augusto – à maneira, aliás, que este faz do autor mineiro em “Um lance de ‘Dês’ do *Grande sertão*”. Aqui, neste ensaio, de 1959, após analisar a disseminação de sons e sentidos do “tema-timbre Diadorim”, o articulista arremata, dizendo da paixão-mor de Riobaldo que ela tem uma “natureza ambígua entre Deus e o Demo, *demidivina* (se nos perdoa o autor ajuntar este mau diamante ao diadema de dês de Diadorim)” (CAMPOS, 1991, p. 338). Rosa, Augusto, Marcus se juntam no gesto de querer a invenção, seja na obra artística, seja na obra crítica, ou, mais, quando os limites, em boa hora, se esboroam.

O olhouvido poético-musical de Marcus está atento, superlativamente atento, com todas as antenas a postos, e é por isso que ele tem êxito quando vai à cata e nos aponta o que e como o autor de *Viva vaia*, por sua vez, fez com outras obras, desdobrando-as em obra própria. Augusto toma para si certas técnicas de composição de músicos inventores, incorporando-as no poema. Marcus identifica e analisa as técnicas dos compositores e do poeta. Se estão em pauta o mundo sonoro de Schoenberg, Cage e Scelsi, e o mundo verbivocovisual de Augusto – isso, esse exercício, já não será, decerto, de pouca monta. Bem ao contrário.

Quanto a Schoenberg, por exemplo, vale lembrar uma reflexão de Adorno, de 1952, em que o filósofo alemão diz que o compositor austríaco (naturalizado norte-americano) foi contra a “expectativa de que a música deve apresentar-se ao ouvinte acomodado como uma sequência de estímulos sensoriais agradáveis” (2001, p. 146). Está aí a ideia de recusa, que é recusa às facilidades, às previsibilidades, à mesmice, à ensimesmice. Marcus recupera – e adota – frase de Augusto: “Em defesa de Mallarmé, afirmou Valéry, certa vez, que o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recusas” (2006, p. 15). Quem pratica esse trabalho severo, severino, e tem como princípio a arte e, por extensão, a crítica da recusa, corre o risco de ter reclusa a obra. Mas é justo neste momento, em que arte e crítica se tocam, que aquela solidão (de que fala Rosa) se atenua, se abranda. E o leitor é, então, chamado a participar dessa estranha tribo que, pela recusa e pelo risco, amplia horizontes, limites, campos.

Referências

ADORNO, Theodor. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 145-172.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande sertão. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, v. 6) [também em **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.]

ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, v. 6).

SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: NEVES, Marcus Vinicius Marvila das. **Augusto de Campos e a música de invenção (uma escuta entre poemas)**. Curitiba: Prismas, 2015.

**BIBLIOGRAFIA
GERAL**

4





ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (Org.). **Teoria crítica, estética e educação**. Piracicaba: Editora Unimep, 2001.

ADORNO, Theodor. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 145-172.

ADORNO, Theodor. **As estrelas descem à Terra**: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2008a.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade [1949]. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 104-123.

ADORNO, Theodor. Engagement. In: _____. **Notas de literatura**. 2. ed. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-71.

ADORNO, Theodor. **Mínima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2001.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ADORNO, Theodor. O artista como representante [1953]. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 151-164.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 15-45.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. In: _____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-49.

ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 104-123.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.

ADORNO, Theodor. Televisão e formação. In: _____. **Educação e emancipação**. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995b. p. 75-95.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética** [1970]. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2008b.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ALCIDES, Sérgio. Melancolia “gauche” na vida. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 29-48.

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 63. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade: poesia completa**. 2. reimpr. da 1. ed. [2002]. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Fábio. **Luminar presença & outros poemas**. Olinda: Livro Rápido, 2005.

ANDRADE, Mário de. Castro Alves. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 109-123.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANTUNES, Arnaldo; XAVIER, Marcia. **Et eu tu**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ASCHER, Nelson. **Parte alguma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: _____. **Obra completa**. Nona reimpressão. São Paulo: Nova Aguilar, 1994. v. 1.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade [1873]. In: _____. **Obra completa**. 9. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III, p. 801-809.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Ateliê, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BALEIRO, Zeca. **O disco do ano**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. 1 CD.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem – Estrela da manhã**. Madri: Allca XX, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: _____. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê, 2002.

BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: 70, 1987.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BASTOS, Laíse Ribas. Nicolas Behr: um (anti)dizer poético. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 23-25 jul. 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 2007. p. 1-9.

BEHR, Nicolas. **A teus pilotis**. Brasília: Edição do Autor, 2014.

BEHR, Nicolas. Entrevista. In: MARCELO, Carlos. **Nicolas Behr: eu engoli Brasília**. Brasília: Edição do Autor, 2004. p. 45-57.

BEHR, Nicolas. **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BEHR, Nicolas. **Restos vitais**. Brasília: Edição do Autor, 2005.

BEHR, Nicolas. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006.

BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 disco sonoro.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 5. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1983. Obras Escolhidas, v. 1, p. 222-232.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do *cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Nathaniel Hawthorne [*Outras inquisições*]. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2000. v. II.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BRITTO, Paulo Henriques. **Claudia Roquette-Pinto**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de (Org.). **Sob o signo de Babel**: literaturas e poéticas da tradução. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 55-64.

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

BUARQUE, Chico. **Chico**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

CACASO. **Lero-lero** [1967-1985]. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CACASO. Tudo da minha terra. In: _____. **Não quero prosa**. Campinas: Editora Unicamp, 1997. p. 18-43.

- CALCANHOTO, Adriana. **Maré**. Rio de Janeiro: Sony/BMG, 2008. 1 CD.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 64-75, mar./maio. 2002.
- CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiáda barrocodélica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 212-220.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 111-145.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
- CELAN, Paul. **Sete rosas mais tarde**: antologia poética. Sel., trad. e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CÉSAR, Chico. **De uns tempos pra cá**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.
- CHACAL. **Belvedere**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHACAL. **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

CHACAL. **Muito prazer**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Coordenação: Carlos Süssekind. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHICO Buarque. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 17 set. 2012.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et alii. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CICERO, Antonio. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Eduardo Alves da. **No caminho, com Maiakóvski**. São Paulo: Geração, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. Edição Especial Poesia Brasileira Contemporânea – Apresentação. **Eutomia**, ano V, v. 1, n. 9, p. 91-97, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/877/660>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

COSTA LIMA, Luiz. Paul Celan. In: _____. **A ficção e poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 312-367.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A ideologia nas canções de exílio: ufanismo e crítica**. 1988. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 1988. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3969/1/1988_SylviaHelenaCynt%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2017.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 125-140.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Trad. Caetano Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DALL'ALBA, Eduardo. **Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Porto Alegre: AGE, 2003.

DALVI, Maria Amélia. A poesia contemporânea em livros didáticos e a formação de leitores especializados: a trapaça institucionalizada. **Contexto**. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, n. 20, p. 183-218, jul./dez. 2011.

DALVI, Maria Amélia. **Drummond: a invenção de um poeta nacional pelo livro didático**. Vitória: Edufes, 2011.

DALVI, Maria Amélia. **Drummond, do corpo ao corpus: o amor natural** toma parte no projeto poético-pensante. Vitória: Edufes, 2009.

DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 16, p. 40-53, dez. 1986.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. **A escritura e a diferença**. 2. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 227-249. (Debates, 49) [1967]

DICK, André (Org.). **Prévia poesia**. São Paulo: Risco, 2010.

DICK, André. Poesia brasileira contemporânea: algumas notas. **Eutomia**. Edição 9, ano V, v. 1, n. 9, p. 98-129, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/878/661>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ESCOBAR, Carlos Henrique. Apresentação. In: POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes** [1978]. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979.

FALCÃO, Fernanda Scopel. **O *vervo* satírico**: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa. Vitória: Edufes, 2010.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-72.

FERRAZ, Paulo (Org.). **Roteiro da poesia brasileira**: anos 90. São Paulo: Global, 2011.

FERRAZ, Paulo. **Evidências pedestres**. São Paulo: S. Grifo, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**. *Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

FRANCHETTI, Paulo. Poesia contemporânea e crítica de poesia. **Contexto**, Vitória, n. 23, p. 94-112, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8246/5863>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

FREITAS FILHO, Armando. **Lar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREITAS FILHO, Armando. **Raro mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREITAS, Marcus. **[Perfil no Twitter]**. Disponível em: <<http://twitter.com/marcusvfreitas/>>. Acesso em: 31 ago. 2012.

FREITAS, Verlaine. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (Org.). **Theoria Aesthetica**: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005. p. 45-56.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Obras completas de Sigmund Freud, v. VIII)

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURIATI, Gilda. **Brasília na poesia de Nicolas Behr**: idealização, utopia e crítica. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006. p. 59-81.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006. p. 49-57.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006a. p. 97-105.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006b. p. 107-118.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GIL, Gilberto. Quanta. In: _____. **Quanta**. [S.I.]: Warner Music, 1997. 1 CD, faixa 1.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva e a política do esquecimento. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012a. p. 217-238.

GINZBURG, Jaime. Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 331-338.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 51-59.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira após Auschwitz. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 207-215.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012b. p. 423-434. [Sobre a crônica “Lixo”, de 1995]

GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Escritas da violência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. I: O testemunho.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, Bernardo. **O elixir do pajé**. Sabará: Dubolso, 1988.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: 70, 1997.

HENRIQUES NETO, Afonso (Org.). **Roteiro da poesia brasileira**: anos 70. São Paulo: Global, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Enter**: antologia digital. [s. d.]. Disponível em: <<http://www.oainstituto.org.br/enter/enter.html>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, 2010, p. 134-148, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26163/18730>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. [1980]

HOUAISS, Antônio (Coord.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46)

IOKOI, Zilda. A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade. In: SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Org.). **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. São Paulo: Hucitec, 2009. v. II, p. 499-523.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. 10. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.

JAUSS, Hans Robert. **História da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-103.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique** – Revista de Teoria e Análise Literárias, Coimbra, n. 27 (Intertextualidades), p. 5-49, 1979. Trad. Clara Crabbé Rocha.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada [1960]. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

JOCENIR. **Diário de um detento**: o livro. São Paulo: Labortexto, 2001.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 41-60.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lucia Helena Franco Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUPPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LA TAILLE, Yves de. **Humor e tristeza**: o direito de rir. Campinas: Papirus, 2014.

LEITE, Sebastião Uchoa. **A ficção vida**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LEITE, Sebastião Uchoa. **A regra secreta**. São Paulo: Landy, 2002.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios crípticos**: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias. Curitiba: Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. NOVAES, Adauto (Coord.). In: _____. **Os sentidos da paixão**. 9. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1995. p. 283-306. [1. ed. 1987]

LEMINSKI, Paulo. **Vida**. Porto Alegre: Sulina, 1990.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (Org.). **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: 34, 1999.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes** [1986]. 2. ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LIMA, Marleide Anchieta de. **Deambulações do olhar**: a escrita interartes de Afonso Henriques Neto. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói 2010. Disponível em: <http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-09-15T141642Z-2629/Publico/Marleide%20Lima-Dissert.pdf>. Acesso em: 26 set. 2013.

LIMA, Ricardo Vieira (Org.). **Roteiro da poesia brasileira: anos 80**. São Paulo: Global, 2010.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Solarium**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira: anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.

MACHADO, Lino. **Sob uma capa**. Vitória: Secult, 2010.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Hino ao crítico. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (Sel. e Trad.). **Nova antologia de poesia russa moderna**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 181-182.

MARCELO, Carlos. **Nicolas Behr: eu engoli Brasília**. Brasília: Edição do Autor, 2004.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Casé Lontra. **Mares inacabados**. Vitória: Flor&Cultura, 2008.

MARVILLA, Miguel. **Tanto amar**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1991.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos: obra poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOSO, Glauco. **Cautos causos: contos lyricos de Glauco Mattoso**. São Paulo: Lumme, 2012.

MATTOSO, Glauco. **Centopeia: sonetos nojentos e quejandos**. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

MATTOSO, Glauco. **Cinco ciclos e meio século**. São Paulo: Annablume, 2009. Coleção Demônio Negro. 118 p.

MATTOSO, Glauco. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MATTOSO, Glauco. O poeta põe, a crítica tica. In: MASSI, Augusto (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 162-170.

MATTOSO, Glauco. **Raymundo Curupyra, o caypora**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Play it again*, marginais. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). **Poesia hoje**. Niterói: Eduff, 1998. p. 53-68.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina [1954-55]. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 169-202.

MELO, Alberto da Cunha. **Meditação sob os lajedos**. Natal: EDUFRN, 2002.

MÍCCOLIS, Leila. **Desfamiliares**: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012). São Paulo: Annablume, 2013.

MÍCCOLIS, Leila. **O bom filho a casa torra**. Rio de Janeiro: Blocos, 1992.

MICELL, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil – 1920-1945**. São Paulo: Difel, 1979.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRÓ. **Quase crônico**. Recife: Copiadora Nacional, 2010.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário. **Gragoatá** (UFF), v. 20, p. 147-163, 2006.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOTTA, Waldo. **Recanto**. Vitória: Imã, 2002.

MOURA, Murilo Marcondes de. Posfácio – Desejo de transformação. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 1-18. E-book.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

NEVES, Marcus Vinicius Marvila das. **Augusto de Campos e a música de invenção (uma escuta entre poemas)**. Curitiba: Prismas, 2015.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Abralic, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2017. [Sobre a novela *A mancha*, de 2004]

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo** (Como se chega a ser o que se é). 5. ed. Trad. e prefácio: José Marinho. Lisboa: Guimaráes, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

NUNES, Benedito. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 29, 1993.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **“A dor dorme com as palavras”**: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PAES, José Paulo. **A poesia está morta mas juro que não fui eu**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PASCHE, Marcos. Imagens da época: sobre o livro *Roteiro da poesia brasileira: anos 2000*. In: _____. **De pedra e de carne**: artigos sobre autores vivos e outros nem tanto. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012. p. 80-89.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. In: _____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 14-38.

PEDROSA, Celia. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Eduff, 2011.

PENNA, João Camilo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: _____. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 299-354.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

PINTO, Manuel da Costa (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poesia e prosa: obras escolhidas**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. p. 595-605.

POLARI, Alex. **Camarim de prisioneiro**. São Paulo: Global, 1980.

POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes** [1978]. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979. (Publicado pela Global para Comitê Brasileiro pela Anistia-RJ e Teatro Ruth Escobar)

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**. Campinas: Mercado das Letras, 1988.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 3. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, Jiego. **Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerry**. Vitória: Edufes, 2015.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, v. 6).

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SAID, Roberto. **A angústia da ação**: poesia e política em Drummond. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SALGUEIRO, Wilberth. A dourada dor: leitura de “Como é bom ser um camaleão”, de Chacal – uma colorida, mas triste, história. In: AMARAL, Sérgio; NASCIMENTO, Jorge (Org.). **Pensamentos, críticas, ficções**. Vitória: PPGL/MEL, 2008. p. 643-649.

SALGUEIRO, Wilberth. A graça na desdita: poesia, humor e história a partir de “Nova canção do exílio” (1978) de Luis Fernando Verissimo. In: CARVALHO, Raimundo; CURTISS, Alexandre; SALGUEIRO, Wilberth. **Todos os poemas o poema**. Vitória: Edufes, 2014. p. 129-149.

SALGUEIRO, Wilberth. A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Braxília de Nicolas Behr. **Texto Poético**, v. 7, p. 1-18, 2. sem. 2009. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/143/144>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. A poesia brasileira lida numa antologia: exercícios de solidão. **Texto Poético**, v. 15, p. 79-108, 2013. Disponível em: <<http://www.revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/135/133>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: NEVES, Marcus Vinicius Marvila das. **Augusto de Campos e a música de invenção (uma escuta entre poemas)**. Curitiba: Prismas, 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: SALOMÃO, Douglas. **Um enlace de três**: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade. Vitória: Edufes, 2011.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap). **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 284-303, 2012.

SALGUEIRO, Wilberth. Modos de criança na poesia brasileira recente (a partir de considerações de Theodor Adorno sobre a infância). In: ALMEIDA, Júlia; SIEGA, Paula (Org.). **Literatura e voz subalterna**: anais. Vitória: GM, 2013. v. 1. p. 437-447. Disponível em: <<http://www.letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/XV%20CEL%20-%202013%20-%20Literatura%20e%20voz%20subalterna.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. Nicolas Behr à sombra de Drummond. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (Orgs.). **Pessoa, persona, personagem**. Vitória: PPGL, 2009. p. 392-401.

SALGUEIRO, Wilberth. Notas: tentando ouvir-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta. In: _____. **Lira à brasileira**. Vitória: Edufes, 2007. p. 123-132.

SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira: dos anos 1980 em diante. **O Eixo e a Roda**, v. 22, p. 15-38, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth. O poema refém da teoria e da interpretação: exercícios críticos em torno de Paulo Leminski. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16, p. 119-143, 2010. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/view/242/245>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. Orelha. In: MARQUES, Casé Lontra. **Mares inacabados**. Vitória: Flor&Cultura, 2008.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 8-12 jul. 2013, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Realize, 2013. v. 1. p. 1-12. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_41_0616080ef6de27bdcc1f62791fa17a95.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia, riso e testemunho em Umbigo (2006) de Nicolas Behr. **Texto Poético**, v. 13, p. 166-175, 2012. Disponível em: <<http://revistatextopoeico.com.br/index.php/rtp/article/view/118/115>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia, segredo e juízo em *Cinco ciclos e meio século* (2009), de Glauco Mattoso. **Texto Poético**, v. 11, p. 164-172, 2011. Disponível

em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/81/77>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia *versus* barbárie – Leminski recorda Auschwitz. In: _____ (Org.). **O testemunho na literatura**. Vitória: Edufes, 2011. p. 137-151.

SALGUEIRO, Wilberth. Prefácio. In: RIBEIRO, Jiego. **Máquinas fantasmas na escritura**: a modernidade em Pedro Kilkerry. Vitória: Edufes, 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. Prefácio. In: VERLY, Jorge. **Calendário**. Vitória: Secult, 2014.

SALGUEIRO, Wilberth. Quarta capa. In: FALCÃO, Fernanda Scopel. **O verbo satírico**: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa. Vitória: Edufes, 2010.

SALGUEIRO, Wilberth. *Sentimento do mundo*: movimentos e armadilhas de um livro-farol. In: PIRES, Antônio Donizeti; ANDRADE, Alexandre de Melo (Org.). **No pomar de Drummond**: nova seara crítica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 57-85. Disponível em: <<http://master.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/serie-estudos-literarios-n14.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. Tortura sob deboche: uma questão de riso ou morte (análise de “Trilogia macabra”, de Alex Polari). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Abralic, 2011. v. 1. p. 1-10.

SALGUEIRO, Wilberth. Um livro em alto e bom som. In: SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SALGUEIRO, Wilberth. Uma história alucinante. In: VOGAS, Vitor. **Irmãos de leite**. Vitória: Secult, 2014.

SALOMÃO, Douglas. **Zero**. Vitória: Secult, 2007.

SALOMÃO, Waly. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SANDMANN, Marcelo. Poesia em estado de sítio. **Sebastião**, São Paulo, n. 2, p. 81-87, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. As ilusões perdidas da poesia. **Jornal do Brasil**, 15 dez. 2001.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. **Nas malthas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.

SANTIAGO, Silviano. Vontade e corrosão na poesia de Drummond. **Folha de São Paulo**, 25 fev. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2502200112.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTOS, Tiago Borges dos. **Lira Pau-Brasília**: entre fardas e superquadradas: poesia, contracultura e ditadura na Capital (1968-1981). 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. **Alea**, v. 14/1, p. 106-124, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a08.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34, 2005. p. 81-104.

SILVESTREIN, Ricardo. O menos vendido [publicado em *O menos vendido*, 2006].
LIMA, Ricardo Vieira (Org.). **Roteiro da poesia brasileira**: anos 80. São Paulo: Global, 2010. p. 184.

SIMON, Iumna Maria. Poema e bala perdida. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 32, p. 145-159, jul./dez. 2008a. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2004/1583>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

SIMON, Iumna Maria. Tentativa de balanço. **Novos Estudos Cebrap**, n. 94, p. 163-176, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n94/n94a09.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos Estudos Cebrap**, n. 91, p. 109-120, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n91/a06n91.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Poemas desconcertantes**. Vitória: Cousa, 2012.

SOUSA, Marcos Eduardo de. "Ninguém testemunha pelas testemunhas": Paul Celan e Theodor Adorno, pensar a literatura após Auschwitz. In: CONGRESSO NACIONAL DE LETRAS, ARTE & CULTURA, 4.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE LETRAS, ARTE & CULTURA, 1., 2013, São João Del Rei. **Anais...** São João Del Rei: UFSJ, 2013. p. 626-632. Disponível em: <https://www.academia.edu/5274786/Ningu%C3%A9m_testemunha_pelas_testemunhas_Paul_Celan_e_Theodor_Adorno_pensar_a_literatura_ap%C3%B3s_Auschwitz>. Acesso em: 4 fev. 2015.

SOUZA, Marcelo Paiva de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. **Contexto**, Vitória, n. 13, p. 37-56, 2006.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 49-90.

SÛSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SÛSSEKIND, Flora; VALENÇA, Raquel Teixeira. **O Sapateiro Silva**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

THIENGO, Mariana. Literatura e Direitos Humanos: uma aproximação entre Luis Fernando Verissimo e Antonio Candido. **Contexto**, Vitória, n. 11, p. 177-186, 2004. [Sobre a crônica “O povo”, de 1973]

TONON, Elisa. A poesia brasileira em suas antologias: tempo e representação. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: DLVC/FFLCH/USP, 2008. Disponível em: <http://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/05_10.pdf>. Acesso em: 17 out. 2012.

TORRESFILHO, Rubens Rodrigues. **Aletra descalça**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TRINDADE, Cairo. **Liberatura**. Rio de Janeiro: Gang, 1990.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELOSO, Caetano. **Cê**. Buenos Aires: Universal Music, 2006. 1 CD.

VELOSO, Caetano. **Noites do norte**. [S.I.]: Universal, 2000. 1 CD.

VERISSIMO, Luis Fernando. Nova canção do exílio. In: _____. **Poesia numa hora dessas?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VERLY, Jorge. **Calendário**. Vitória: Secult, 2014.

VOGAS, Vítor. **Irmãos de leite**. Vitória: Secult, 2014.

WISNIK, José Miguel. *Drummond e o mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YOKOZAWA, Solange. Reconfigurações da memória na poesia brasileira contemporânea. In: YOKOZAWA, Solange; BONAFIM, Alexandre (Org.). **Poesia brasileira contemporânea & tradição**. São Paulo: Nankin, 2015. p. 43-64.

Esta publicação foi composta utilizando-se as famílias tipográficas
Helvetica Neue e Adobe Caslon.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a
fonte e que não seja para qualquer fim comercial.

