

WILBERTH SALGUEIRO

GLAUCO

XISTO

LEMINSKI

DRUMMOND

ANA C.

CABRAL

ARNALDO

LEILA

CECÍLIA

AUGUSTO

CAETANO

LIRA À BRASILEIRA
ERÓTICA, POÉTICA, POLÍTICA

Wilberth Salgueiro

LIRA À BRASILEIRA:

ERÓTICA, POÉTICA, POLÍTICA

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari - 514 - Campus de Goiabeiras
CEP 29 075 910 - Vitória – Espírito Santo, Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte
Vice-Reitora | Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto
Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis
Secretário de Cultura | Orlando Lopes Albertino
Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial

Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Maria Helena Costa Amorim, Sandra Soares Della Fonte, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

Revisão de Texto | Regina Gama e Tânia Canabarro
Projeto Gráfico: Capa e Diagramação | Denise Pimenta

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

Salgueiro, Wilberth.
S164l Lira à brasileira : erótica, poética, política / Wilberth Salgueiro. - Vitória : Edufes, 2013.
204 p. ; 21 cm

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-147-4

1. Poesia brasileira – Crítica e interpretação. I. Título.

CDU: 82-1.09

LIRA À BRASILEIRA:
ERÓTICA, POÉTICA, POLÍTICA



Vitória
2013

(...)

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

O mais é enchimento, e se consome.
As tais Formas eternas, as Idéias,
e a mente que as inventa, acabam em pó,
e delas ficam, quando muito, os nomes.
Muita louça ainda resta de Pompéia,
mas lábios que a tocaram, nem um só.
(...)

“Três epifanias triviais” (*Macan*),
de Paulo Henriques Britto

para Maria Amélia,
sobre os tempos

porque há – dela,
em mim – um ímã dez

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
I. POÉTICA	13
Drummond em três tempos	15
De como se lia Cecília Meireles: breve revisão crítica e alguns exercícios comparativos	39
Quatro poetas (Arnaldo, Augusto, Carlito, Glauco) e algumas provocações em torno do par cidade-poesia	57
O verbo, e o voco, no visual: dois exemplos de poesia-zen (Pedro Xisto e Arnaldo Antunes)	63
II. POLÍTICA	73
Militância e humor na “poesia de testemunho” de Leila Mícolis	75
Sobras: o Brasil segundo Glauco (do <i>Jornal Dobrabil</i> aos <i>Cem sonetos panfletários</i>)	93
Tempos de Paulo Leminski: entre estória e história	105
Notas: tentando ouvir-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta	123
III. ERÓTICA	133
Sodomia em verso: um tema quase escuso	135
E o Juca pirou: o império da paródia (do indianismo sublime de G. Dias à poesia bem obscena de B. Guimarães e de <i>Cantáridas</i>)	145
Cabral (se) descobre (em) Sevilha: a cidade feita, medida	159
Um ambivalente amor: análise da canção “O queres” de Caetano Veloso	167
Por uma estética do excêntrico na poesia: prazer e razão (também em <i>Et eu tu</i> , de Arnaldo Antunes)	179
Bibliografia geral	193

APRESENTAÇÃO

Livros como este de Wilberth Claython Salgueiro exigem novos regimes de leitura, pois a tradição exegética se vê de imediato problematizada. Seria preciso interpretá-lo como coletânea de ensaios simultaneamente de crítica e de poesia, imprimindo-se toda a força aos genitivos. Tudo aqui se experimenta e reinventa, o poema, a voz, a escrita, o corpo, os afetos, a história e as paixões. Motivo pelo qual a crítica se exerce de forma extremamente criativa, e não como atitude reativa ao gesto criador primeiro. Pois não há mais primariedade na invenção literária. Embora nem a crítica nem a teoria se confundam com o poema, ambas (crítica/teoria) se afirmam aqui pela força que move o último (o poema), escavando o horizonte além do qual se encontra o leitor. Nós.

O traço de genialidade vem desse reconhecimento de que, longe de todo servilismo impotente, o crítico é mais que um intermediário, pois seu texto guarda já e ainda a potência de escrita que em certo ponto o mobilizou. Genial seria o sujeito que interrompe a genealogia, fundando sua própria tradição de leitura, sem submissão a pai nem mãe autorais, mas em diálogo profícuo com estes, seguindo as vias da desleitura (com Harold Bloom e mais além). Reconhecemos, pois, o estilo Wilberth Salgueiro de escrever e pensar, como registros de uma assinatura forte.

Pois é ao gesto de um (crítico) poeta lendo outros que se vai assistir, direto e em muitas cores, mas com o grau de distanciamento que o estudo exige. E sem pose. Nem os poetas eleitos nem o próprio crítico (poeta) posam de nefelibatas, aqueles que se assentam sobre as nuvens. Ao contrário, poesia, se há, vem do dia a dia e para ele retorna, como matéria vertida que de si mesma alimenta. Daí abrem-se portas, janelas, que, como diz a canção, dão para dentro. E, eu diria, também para fora. Para o aberto, o azul do azul, de Mallarmé e de outros poetas (críticos).

Entre os inúmeros acertos, assinalaria a retomada de uma autora canonizada mas hoje relativamente pouco lida pela crítica universitária e outra, Cecília Meireles. Notáveis o modo de compreensão dessa

escrita, no sentido de explorar sua fortuna crítica, e a reflexão a que sua produção poética dá vez, habilitando-a a outras leituras neste novíssimo século, tal como ocorre com originalidade na última parte da abordagem.

Igualmente, o ensaio de abertura propõe uma re-visão de Drummond, que me parecia bastante urgente, no momento em que a existência mesma da literatura, e da poesia, se encontra ameaçada por veleidades que se dizem estritamente “culturais”. Ora, o próprio da cultura é dar ensejo à multiplicidade de discursos, inclusive para que entrem em fértil contradição ou contracanto, e não dissipá-los no vastíssimo nada, em nome de querelas ideológicas. A importância da crítica literária se vê demonstrada por uma política de leitura que agencia nomes do passado (recente ou remoto: Carlos Drummond, Cecília Meireles, Ana Cristina, João Cabral, Pedro Xisto, Paulo Leminski, Sérgio Sampaio, Gonçalves Dias, Gregório de Matos) e do mais agudo presente (Carlito Azevedo, Glauco Matoso, Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Augusto de Campos, Bith, Leila Miccolis). A letra interpretativa se reduplica em torno de nomes canônicos e não-canônicos, potencializando a força transgressiva de cada um, nos planos estético, ético e finalmente erótico.

Seria injusto destacar qualquer dessas análises de alto teor avaliativo-interpretativo, em sentido nietzschiano, todavia não posso sinalizar o que mais encantou nesse debruçar sobre poetas, nome (in)comum de dois gêneros. O teclado reconquista a leveza da pluma nos refinados comentários sobre o erotismo ligado à plasticidade dos (não) poemas de Arnaldo, artista reconhecidamente hipermediático. Há ainda as excepcionais leituras de Leminski, de quem Wilberth Salgueiro é grande especialista, explorando aspectos sonoros, imagéticos e ressonâncias históricas. Importa do mesmo modo dar relevo ao “passeio” pela Sevilha de Cabral, tema de seus dois últimos livros, e onde se recolhem elementos que vão da paisagem física à da existência, em intenso trânsito entre o masculino e o feminino. No mais, incumbe a cada um os prazeres da descoberta nas dobras dos textos reunidos.

Uma crítica amorosa assim, como queria Roland Barthes, exige no mínimo a erotização estética e política de seus leitores. Mais uma vez, nós. Cabe então fazer uso do que é ofertado, mobilizando-nos para recriar a vida, por meio da mais densa poesia.

POÉTICA

DRUMMOND EM TRÊS TEMPOS^{1*}

para Miguel

Resumo: em “I – Agora serei eterno”, feito um preâmbulo, se aponta – com alguma apologia – a dimensão da obra do poeta centenário em nossas letras; em “II – Traços, impressões, histórias”, propõe-se uma apresentação geral da poesia drummondiana, destacando os principais tópicos de sua vasta produção; em “III – Pedras que se tocam: um poema no meio do caminho”, recuperam-se alguns poemas de autores contemporâneos que reescrevem parodicamente a obra de Drummond, valendo-me da teoria da desleitura de Harold Bloom.

I – “AGORA SEREI ETERNO”²

Um dia, em versos célebres, um certo Carlos disse: “E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno.” E parece que a sina vai-se cumprindo na data que se anuncia: o mundo, depois de Drummond, faz cem anos. Sim, porque nenhum outro poeta brasileiro se lançou tanto fora das páginas quanto o *gauche* itabirano.

Nascido no início dos Novecentos, em 31 de outubro de 1902, Carlos Drummond de Andrade testemunhou a Semana de Arte Moderna, a ascensão e o ocaso da era getulista, as duas grandes guerras, a Poesia Concreta, a ditadura militar, a tecnologia irrefreável, os novos inocentes do Leblon. Quem lê sua poesia está lendo a história pensada em versos, fazendo o vaivém entre ideologia e estética.

Dezenas de livros formam o conjunto de sua obra literária, basicamente composta de poemas e crônicas. Missão impossível é apontar qual destas obras conteria a suma de suas variadas vertentes, desde a político-social até a faceta (*lato sensu*) erótica, passando pelos incessantes exercícios metalingüísticos. Alguns arriscam prognósticos, feito Italo Moriconi ao afirmar que “*Claro Enigma* é, sem sombra de dúvida, não apenas o melhor livro de poesia do século, como também a obra mais exemplar do significado profundo do deslocamento estético e intelectual representado pelo modernismo

¹ * Texto publicado em REEL – Revista eletrônica de estudos literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. - Ano 1, nº 0, jun. 2005. Vitória: PPGLMEL, 2005. http://www.ufes.br/~mlb/reel/artigos_wilberth.asp. Acessado em 07/08/2005.

² Parte publicada no jornal *A Gazeta*, de Vitória, em 27 de outubro de 2002.

canônico”³.

Ao léu, como não nos reconhecermos personagens de versos – tão aparentemente simples – que circulam e se rejuvenescem nos mais distintos círculos socioculturais: “E agora, José?”; “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.”; “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração”; “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro”; “Trouxeste a chave?”.

A força avassaladora da poesia de Drummond talvez venha do fato de ser uma poesia absolutamente sedutora: seduz porque quer compartilhar com o leitor as pedras de que é feita. Às vezes, são as pedras duras da palavra, como um “soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler”; em outras, são pedras que paralisam, para depois empurrar, nossa existência: “Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?”; por fim, há as pedras de toque deliciosamente amoroso: “Carlos, sossegue, o amor / é isso que você está vendo: / hoje beija, amanhã não beija, / depois de amanhã é domingo / e segunda-feira ninguém sabe / o que será”.

Sem sair de cena, Drummond (“essa ausência assimilada”) nos ensina com seus versos a sermos, por momentos, eternos carlos na vida.

II – TRAÇOS, IMPRESSÕES, HISTÓRIAS⁴

Carlos Drummond de Andrade estréia em livro no ano de 1930, com *Alguma poesia*. Em já clássico artigo⁵, Mário de Andrade dá as boas-vindas ao poeta que surge, ao lado – neste ano – de outros três livros, a saber: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas*, de Murilo Mendes. Em que pese a argúcia no detectar o acontecimento ali no calor mesmo da hora, Mário tende a psicologizar, sem mediações, certas figuras freqüentes na obra inaugural de Drummond. De todo modo, soube ver que vinha para ficar uma das vozes mais poderosas que a poesia brasileira raramente tivera.

Em *Alguma poesia*, dedicado “a Mário de Andrade, meu amigo”, aparecem indelévels o fino senso de humor que se estende à ironia contida, travestido nos modernistas poemas-piadas e de circunstância que capturam o cotidiano em versos predominantemente livres e em linguagem coloquial. Com emoção

³ MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 90.

⁴ Parte publicada, com modificações, na revista *Ipotesi* (2003, v. 12, p. 99-108), do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, com o título “Aos que me dão lugar no bonde: breve guia para Drummond”.

⁵ ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 26-45.

reservada e cultivando uma doce e melancólica nostalgia, Drummond oscila entre o trivial e o cósmico, passeando entre a província e a cidade. O poema que abre o livro transformou-se, sem exagero, no hino poético a que todos, leitores e exegetas, devemos retornar. Vale a pena relê-lo, trazendo em contracanto a “versão” feita por Adélia Prado:

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua

mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.⁶

Parodiando Alfredo Bosi ao referir-se à Carta de Caminha, diria que este poema é a própria certidão de nascimento do poeta. Revirado de ponta-cabeça, as faces expostas ao público antecipam-se ao corpo, mostrando já as idiosincrasias do sujeito lírico. Em livrete recentemente lançado na coleção Folha Explica, Francisco Achar elenca, de forma resumida, que máscaras o poeta escolhe para exibir, estrofe a estrofe: o poeta desajeitado, desajustado, *gauche* (1); o olhar erotizante e distanciado (2); a perplexidade, jamais perdida, diante do mundo (3); a relação sempre problemática com o outro, possivelmente o próprio poeta (4); o desencanto, em tom elegíaco, frente à transcendência (5); a reflexão quanto ao poder transformador ou conservador da palavra (6); a blague anti-romântica e auto-irônica (7)⁷.

Tamanha é a força desse poema fundador que outros poetas o tomam como modelo: modelo, sim, mas não de servilismo. A referência é já reverência. Rapidamente, para que avancemos, recorde-se o também conhecido “Com licença poética”, de Adélia Prado:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher;
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 4.

⁷ ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 20-23. (Folha explica)

Num gesto de pura rebeldia amorosa e edípiana, Adélia nega para poder afirmar-se. Repete, enviesada, a estratégia drummondiana ao colocar seu poema também como abertura do seu livro de estréia, *Bagagem*, de 1976. Italo Moriconi encerra seu importante e já citado livro, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, exatamente com este poema de Adélia, a partir da idéia de que “o pastiche pós-modernista apropria-se das palavras sagradas do passado e lhes dá uma outra direção”. E arremata: “Se no ‘Poema de sete faces’ quem fala é um eu (o de Carlos) como projeção do eu universal que todo indivíduo macho é, em ‘Com licença poética’, de Adélia, o eu por detrás do poema é no plural, é esse ‘nós’, é um sujeito plural. A espécie. ‘Espécie ainda envergonhada’, diz a poeta. E nós completamos: ainda enrustida, ainda recalcada, ainda oprimida, em muitos casos. Mas a poeta lamenta um pouco sua sorte: carregar bandeira (a bandeira da mulher) é ‘carga muito pesado’. Não é fácil ser mulher num mundo de homens. Ser mulher é sina e obriga a fazer concessões: ‘Aceito os subterfúgios que me cabem, sem precisar mentir’.”⁸

A *Alguma poesia* pertencem pérolas como “Infância” (“E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoe.”), “Toada do amor” (“E o amor sempre nessa toada: / briga perdoa perdoa briga. // Não se deve xingar a vida, / a gente vive, depois esquece. / Só o amor volta para brigar, / para perdoar, / amor cachorro bandido trem. // Mas, se não fosse ele, também / que graça que a vida tinha? // Mariquita, dá cá o pito, / no teu pito está o infinito.”), “Política literária”, “Poesia”, “Cidadezinha qualquer”, “Anedota búlgara”, “Cota Zero”, “Explicação” (“Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou. / Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”), o antológico “No meio do caminho”, ao qual retornarei, e o impagável “Quadrilha” :

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,

⁸ MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 145.

Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história.

Será total coincidência que, nesta quadrilha em que os pares não se encontram, haja, como no “Poema de sete faces”, também sete personagens? João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim, Lili e ninguém / J. Pinto Fernandes seguem destinos ímpares, imprevistos, incorrespondentes. Fulgura aqui a mestria do poeta ao construir seu poema em hábeis e sutis paralelismos sintáticos e rítmicos, que, no entanto, desmoronam em âmbito semântico. A quadrilha – dança e bando – se faz de desencontros para, enfim, se desfazer com a entrada de um elemento estranho ao grupo, tratado, ao contrário de todos, pela inicial e pelos sobrenomes, J. Pinto Fernandes, em que se destaca a alusão algo zombeteira da supremacia falocêntrica do sujeito “que não tinha entrado na história” mas leva vantagem sobre os precedentes.

Na maravilhosa e dançante canção “Flor da idade”, de 1975, Chico Buarque retoma a quadrilha drummondiana, atualizando-a em carnalizada e plurissexual versão, bem ao modo da liberação comportamental dos nossos anos setenta:

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que
 amava Paulo
 que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que
 amava Dora
 que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava
 Dito que amava Rita que amava
 Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que
 amava
 a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda
 a quadrilha.⁹

Aqui, com Chico, homens amam mulheres que amam mulheres que amam homens que a outros homens amam numa corrente que une toda a quadrilha.

Em “Autobiografia para uma revista”, Drummond comenta que seu primeiro livro, *Alguma poesia*, “traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo”. Na seqüência, afirma categoricamente: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as

⁹ HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*. Philips, 1975.

forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...”¹⁰

Torna-se sobremaneira fundamental divulgar tais pensamentos de Drummond quanto à arte de fazer poesia, posto que a aparente simplicidade de seus poemas tem alimentado de equívocos e ilusões uma série de poetastros. Dirá Silviano Santiago no “Posfácio” ao livro *Farewell*: Drummond é o poeta “que recebeu a maior consagração por parte da crítica, tanto da militante em jornais, quanto daquela outra que ocupa a cátedra das escolas e que, diante de mais jovens, reelabora os poemas dele na sala de aula. Esse desconcerto entre simplicidade e qualidade, aliás, é tema recorrente na vasta bibliografia crítica sobre Drummond”¹¹.

Nesse sentido, também impera a lembrança de certas lições de poetas-críticos, como Ezra Pound, de rigor sem condescendência. Ao estabelecer princípios para o ato poético, Pound é objetivo: “Para começar, considere as três proposições (exigência de tratamento direto, economia de palavras, e seqüência da frase musical) não como dogma – nunca considere coisa alguma como dogma – mas como resultado de uma longa meditação a qual, mesmo que seja de outrem, pode merecer consideração”¹².

Para ler (curtir, estudar) a poesia de Drummond, não envelheceram as “espécies de poesia” propostas por Pound: na melopéia, as palavras estão carregadas acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado; na fanopéia, prevalece o conjunto de imagens de que se nutre o poema; e na logopéia, “a dança do intelecto entre palavras, isto é, o emprego das palavras não apenas por seu significado direto mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que *esperamos* encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia” (p. 37). Drummond tinga os versos com suave e significativa sonoridade (melopéia), desenhando com traços minimalistas paisagens, pessoas e situações (fanopéia). Mas sua poesia é hegemonicamente logopaica, posto que a atravessam, sempre, pensamentos que produzem pensamentos. Ao ler (estudar, curtir) a poesia de Drummond nosso lirismo se ilumina, e passamos a nos exercer no máximo das nossas forças ativas.

¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Op. cit.*, p. 1344-1345.

¹¹ SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 107.

¹² POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 11.

Quatro anos depois, em 1934, vem a lume *Brejo das almas*. Outras pérolas se inscrevem no imaginário de nossa historiografia poética: “Soneto da perdida esperança” (“Perdi o bonde e a esperança. / Volto pálido para casa.”), “O amor bate na aorta” (“O amor bate na porta / o amor bate na aorta, / fui abrir e me constipei”), “Não se mate”, “Segredo”, “Necrológio dos desiludidos do amor”. Já os títulos dos poemas justificam o que disse John Gledson: “é um livro sobre o fracasso”¹³.

O livro seguinte, *Sentimento do mundo*, de 1940, traz em plenitude o que Affonso Romano de Sant’Anna denominou de “eu menor que o mundo”¹⁴, caracterizando a oscilação constante nas relações do sujeito lírico com o seu entorno. Clássicos aqui são o poema-título “Sentimento do mundo”, “Confidência do itabirano” (“Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”), “O operário no mar”, “Congresso internacional do medo”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Inocentes do Leblon”, “Os ombros suportam o mundo” (“Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus. / Tempo de absoluta depuração.”), “Mãos dadas”, “Mundo grande” (“Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor. / Nele não cabem nem as minhas dores.”)

O “hábito de sofrer, que tanto me diverte” (“Confidência do itabirano”), perpetua-se, mas diluído, em *José*, de 1942. Dentre tantos, três poemas emergem: a erótica verbal, com a batalha travada entre o poeta e a palavra, de “O lutador” (“Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã.”); o questionamento do sentido da existência humana, com “A mão suja” (“Minha mão está suja. / Preciso cortá-la. / Não adianta lavar. / A água está podre.”); a aguda desesperança e a máscara que permite ligar a extrema solidão do poeta à dor universal aparecem em “José” (“Com a chave na mão / quer abrir a porta, / não existe porta; / quer morrer no mar, / mas o mar secou”).

Com seu quinto livro de poemas, *A rosa do povo*, de 1945, Drummond se instaura definitivamente como um cânone da altíssima poesia brasileira. Feito de sensações, reminiscências, reflexões e desilusões do imediato pós-guerra, *A rosa do povo* envereda por um realismo social (francamente ao lado dos oprimidos e miseráveis, sem demagogias populistas) enquanto firma uma noção mais nítida do processo de criação: complexos, duros, cruéis são os tempos da opressão. Para falar novamente com Affonso Romano, agora, nem maior nem menor, o poeta se sente igual ao mundo. Deve, com sua arma, a palavra, ajudar a combater os horrores do mundo, os horrores de

¹³ GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 16.

¹⁴ Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Auschwitz.

Data dessa época, exatamente de 11-II-45, uma importantíssima carta do amigo Mário de Andrade, em que se diz: “*Pela primeira vez* se impôs a mim o meu, o nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. (...) Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e artepurismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não-conformista não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. (...) É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir brotar [sic] uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim: fero, agressivo, enojado, intratável e tristíssimo.”¹⁵

Hoje, em tempos de guerra (guerra urbana, rural, internacional, interétnica, de classes: por espaço, terra, dignidade, respeito e dinheiro), reler *A rosa do povo* é concordar com Italo Calvino, em “Por que ler os clássicos”, quando define, nas duas últimas vezes, o *clássico* como “aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” e também, enfim, como “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”¹⁶.

Lá, em *A rosa do povo*, estão os poemas que esperam ser lidos, à luz dos dias que correm: “Consideração do poema” (“Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa.”), “Procura da poesia”, “A flor e a náusea” (“As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.”), “O medo”, “Nosso tempo” (“O poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, / um verme.”), “Áporo”, “Nova canção do exílio”, “O mito”, “Caso do vestido”, “O elefante”, “Morte do leiteiro” (“Da garrafa estilhaçada, / no ladrilho já sereno / escorre uma coisa espessa / que é leite, sangue... não sei. / Por entre objetos confusos, / mal redimidos da noite, / duas cores se procuram, / suavemente se tocam, / amorosamente se enlaçam, / formando um terceiro tom / a que chamamos aurora.”), “Morte no avião”, “Consolo na praia”, “Carta a Stalingrado”, “Canto ao homem do povo Charles Chaplin” (“Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo, / crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos ditadores, / ó Carlito, meu e nosso amigo,

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 243.

¹⁶ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 15.

teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança.”).

Após *Novos poemas*, de 1949, outro estrondo no panorama da poesia brasileira, com *Claro enigma*, de 1951, que tanta celeuma provocou já com a epígrafe de Paul Valéry: “Les événements m’ennuient”. Teria o poeta esgotado o veio social, tirando o pé que firmara com contundência em solo histórico? Em texto pouco lido, Sérgio Buarque de Holanda arrisca um imediato diagnóstico que diria seguro: “Quando muito pode-se dizer que o humanismo característico dos primeiros livros, coado, já agora, por uma experiência maior da vida e dos homens, tende a diluir-se numa ‘ingaia ciência’ de madureza, que já não consegue surpreender-se e nem indignar-se, pois sabe ‘o preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos’”¹⁷.

Que dizer de obras-primas como o quinto poema do livro – “Confissão”?

Não amei bastante meu semelhante,
não catei o verme nem curei a sarna.
Só proferi algumas palavras,
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
(Cego é talvez quem esconde os olhos
embaixo do catre.) E na meia-luz
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
e tudo que ele implica de suave,
de concordâncias vegetais, murmúrios
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
que se esfacelou na asa do avião.¹⁸

Poemas como esse legitimam a radical afirmação feita no início, por Italo Moriconi, que repriso: “*Claro Enigma* é, sem sombra de dúvida, não apenas o melhor livro de poesia do século, como também a obra mais exemplar do significado profundo do deslocamento estético e intelectual representado pelo modernismo canônico”. Naturalmente, o interesse do crítico é também

¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Rebelião e convenção - II”. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958, volume II*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 507. [Artigo publicado no jornal *Diário Carioca* (RJ): 27 de abril de 1952.]

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Op. cit.*, p. 202.

confessadamente didático, visando a um público mais amplo, daí tais afirmações de efeito. Lembremos que são de *Claro enigma* “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, “Memória” (“Amar o perdido / deixa confundido / este coração. // Nada pode o olvido / contra o sem sentido / apelo do Não. // As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão. // Mas as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão.”), “Ser”, “Oficina irritada”, “Os bens e o sangue”, “A mesa”, “A máquina do mundo”. Os três últimos citados, por exemplo, são poemas longos, difíceis, intrincados. Recentemente, fazendo jus à complexidade do poema drummondiano, Haroldo de Campos lançou *A máquina do mundo repensada*, relendo a um só tempo o poema que inspira o título, os *Lusíadas* de Camões, e a obra máxima de Dante.

Depois desse sétimo livro de poemas, ainda mais de uma dezena de novos títulos virão se somar. A linha geral é uma tendência paulatina ao chamado memorialismo poético. Drummond começa a repassar a vida e, nesse recordar individual, a história coletiva se denuncia. Já o título seguinte tensiona o próprio e o geral: *Fazendeiro do ar* (1953). Em *A vida passada a limpo* (1959) sonetos belíssimos (como os dois “Sonetos do pássaro”) se misturam a homenagens em tom menor. *Lição de coisas*, de 1962, traz experimentações, novas oferendas, o antibélico “A bomba”, o logopaico “Isso é aquilo”, o fanopaico “Cerâmica” (“Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara. // Sem uso, / ela nos espia do aparador.”).

A esta altura, creio já termos percorrido um recorte suficiente da obra de Drummond que, sem dúvida, foi canonizada pelos leitores e pelos críticos. Há um texto precioso e preciso de Antonio Candido, de 1965, “Inquietudes na poesia de Drummond”, que trata da poesia do mineiro de 1930 a 1962. De saída, interessa-nos a reflexão que faz Candido ao atribuir semelhanças da poesia de *Lição de coisas* (62) à de *Alguma poesia* (30) e *Brejo das almas* (34): em ambos os momentos, “o poeta parece relativamente sereno do ponto de vista estético em face da sua matéria, na medida em que não põe em dúvida (ao menos de maneira ostensiva) a integridade do seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade da sua criação”¹⁹. Mas entre as obras que vão de 1935 e 1959, percebe-se uma desconfiança aguda do *ser* e do *mundo*. Pode-se então dizer que sua obra se polariza em problemas sociais e individuais, permeados pela questão do problema da expressão. Dessa tríade (sujeito, mundo, expressão) surgem as inquietudes, a cujo serviço estará a metáfora do *torto*: “Na obra de Drummond, essa torção é um *tema*, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética” (p. 114-115).

¹⁹ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 111.

Tais inquietudes se dão de forma diversa: náusea, sujeira, estados angustiosos de sonho, sufocação, sepultamento (emparedamento; morte antecipada), sentimento de culpa, negação do ser, automutilação – tudo isso acaba solidificando a imagem melancólica da poesia drummondiana. Mas, adverte Candido, o poeta tempera tais inquietudes com um “humorismo ácido”, que dissolve um pouco a dor da existência, em que se inclui a procura vã da palavra perfeita. Daí, dois motivos avultam: o obstáculo e o desencontro, de que são exemplos “No meio do caminho” e “Quadrilha”.

Antonio Candido traça, a partir de uma outra inquietude, uma hipótese bem instigante: esse caminhar de Drummond em direção à poesia memorialística, essa busca do passado através da família e da paisagem natal constituiriam uma solução de encontro entre o pessoal e o social, hipótese que teria sua configuração exemplar em “Os bens e o sangue”.

Compondo o círculo maior que perpassa as outras inquietudes, há “a meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” (p. 139). No livro inaugural, *Alguma poesia*, “domina a idéia de que a poesia vem de fora, é dada sobretudo pela natureza do objeto poético”, como em “Poema que aconteceu”: “Nenhum desejo neste domingo / nenhum problema nesta vida / o mundo parou de repente / os homens ficaram calados / domingo sem fim nem começo. // A mão que escreve este poema / não sabe que está escrevendo / mas é possível que se soubesse / nem ligasse.” Já em *Brejo das almas*, “a legitimidade da poesia é bruscamente questionada, tornando-se ela própria uma espécie de objeto”. A seguir, em *Sentimento do mundo* e *José*, ocorre o mallarmeano embate com a palavra, como em “O lutador”, chegando a becos de fato sem saída. Em *A rosa do povo*, essa luta se intensifica, como se intensificam os questionamentos sociais. Se Bandeira desentranhava do cotidiano a poesia, Drummond a desentranhará diretamente da palavra, num processo de dessublimação crescente que começa com *Lição de coisas*.

De tudo que resta dito até o momento, para que não nos acomodemos na impossibilidade da síntese, resumamos: embora múltipla, é possível rastrear uma estética drummondiana. Aparentemente dispersa, sua obra veio se construindo como um projeto em que as questões – e as formas em que se expressam – se pulverizam, mas podem ser resgatadas num esforço analítico-interpretativo. Sabendo indissociáveis as poundianas “espécies de poesia”, podemos no entanto considerar, genericamente, a poesia de Drummond centrada prioritariamente em jogos logopéicos, tendo os fundamentos da melopéia e da fanopéia um caráter suplementar imprescindível. Drummond seria, para usar expressão de Roland Barthes em *O prazer do texto*, um Pensafrases. Ou, dito de outro modo em *Crítica e verdade* pelo mesmo Barthes, “o escritor não pode definir-se em termos de função ou de valor, mas apenas por uma certa *consciência de fala*. É escritor todo aquele para quem a linguagem

constitui um problema, todo aquele que experimenta a sua profundidade, não a sua instrumentalidade ou beleza²⁰.

Em suma, como propôs Antonio Candido, podemos afirmar que as inquietudes básicas da poesia drummondiana giram em torno do estar-no-mundo e os impasses éticos e estéticos que daí derivam.

Para suspender esse capítulo em que se passeia pelas obras canônicas de Drummond, vamos dar um salto nas obras ditas memorialísticas, sobretudo as compostas pela trilogia *Boitempo*, e dizer duas palavras acerca das obras postumamente publicadas – *O amor natural* e *Farewell*. Ainda na toada do resumo, não seria demasiadamente equivocado dizer que elas se completam se pensarmos em termos de eros e tanatos. Na primeira delas, destaque-se o fetiche do poeta pela “bunda” – som, imagem e estrutura. Um dos vários poemas dedicados e/ou construídos a partir do erótico objeto ganhou lugar de honra na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (aliás, Drummond é o poeta com maior número de poemas na seleção). Ei-lo:

A BUNDA, QUE ENGRAÇADA

A bunda, que engraçada.
Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai
pela frente do corpo. A bunda basta-se.
Existe algo mais? Talvez os seios.
Ora – murmura a bunda – esses garotos
ainda lhes falta muito que estudar.

A bunda são duas luas gêmeas
em rotundo meneio. Anda por si
na cadência mimosa, no milagre
de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte
por conta própria. E ama.
Na cama agita-se. Montanhas
avolumam-se, descem. Ondas batendo
numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz

²⁰ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987, p. 46.

na carícia de ser e balançar.
Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda, redonda.²¹

Em 1985, justificando o ineditismo deste livro, Drummond diz: “(...) eu não sei quando sairá. Nem mesmo se sairá. Ele está guardado na gaveta, sem pressa nenhuma. São poemas eróticos, que eu tenho guardado, porque há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia. E eu não gostaria que os meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação. Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido, e não ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho... Eu não quero ser chamado disso não.”²²

Uma análise de ordem estilística que se detenha no ritmo (alternância entre sílabas átonas e tônicas, o corte dos versos) e nos jogos sonoros (basicamente assonância e aliteração nasalizante) perceberá como o poema desenha uma imagem acústica da bunda, ao tempo em que, a partir dela, constrói considerações que transcendem o corpo – com sensibilidade e suave humor.

De *Farewell*, destacaria o conjunto de 32 poemas dedicados a obras plásticas (3 esculturas e 29 quadros) intitulado “Arte em exposição”²³. São poemas em que a perícia do observador de artes se realiza na elaboração dos versos, que passam a funcionar também como um guia possível (bem pessoal, naturalmente) de entendimento poético-cognitivo das pinturas. Para se ter uma idéia do trabalho de leitura intersemiótica que Drummond leva a cabo, fiquemos com a leitura de dois poemas referentes a dois quadros bastante conhecidos:

O GRITO (*Munch*)
A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro.

GIOCONDA (*Da Vinci*)

²¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 25-6.

²² In: BARRERO, Mattos. “Drummond; brinqueado de armar”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º set. 1985, p. 31. *Apud*: BARBOSA, Rita de Cassia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987, p. 8. (Série Princípios, 110)

²³ Cf. CALGARO, Márcia Jardim. “Poemas e pinturas em exposição: visitando quadros e a poesia de Carlos Drummond”. Dissertação. Ufes, 2002.

O ardiloso sorriso
 alonga-se em silêncio
 para contemporâneos e pósteros
 ansiosos, em vão, por decifrá-lo.
 Não há decifração. Há o sorriso.

No posfácio ao livro, Silviano Santiago aponta que Drummond “raramente aprecia o *todo* do quadro, ou seja, os diversos movimentos da sua composição. Trata-se antes de um olho crítico seletivo e, principalmente, obsessivo. Seus olhos vão diretamente ao detalhe que dá forma ao quadro ou à escultura e que, para ele, ilumina o todo, se ilumina sob a forma de poema”²⁴. À maneira do *punctum* barthesiano, de que fala em *A câmara clara*, Drummond transita pela arte verbal tendo como tela de fundo grandes clássicos da pintura universal. Então, que a celeberrima Gioconda de que nos fala o poeta sirva de enigmático guia para o capítulo final desse excuro, agora adentrando caminhos de pedra.

III – PEDRAS QUE SE TOCAM: UM POEMA NO MEIO DO CAMINHO²⁵

“drummond perdeu a pedra: é drummundano”
 (“Soneterapia”, de Augusto de Campos)

PEDRA FUNDAMENTAL

Poema basilar da literatura brasileira, “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, já produziu centenas de paródias, pastiches e apropriações poéticas e críticas de toda ordem. O próprio Drummond, em 1967, encarregou-se de organizar um interessantíssimo livro – *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*²⁶ – em que reuniu parte das polêmicas envolvendo o poema, desde o elogio da genialidade ao escárnio puramente rancoroso. A *pedra* drummondiana representa, ainda, à beira do terceiro milênio, um obstáculo que os poetas novos (*o efebo*) devem enfrentar para que possam postular o ingresso na *tradição*. Os movimentos de desleitura propostos por Harold Bloom, em *A angústia da influência – uma teoria da poesia*, servirão de base para o exercício comparativo entre o poema-pai e

²⁴ SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 128.

²⁵ Parte publicada, com modificações, na revista *Contexto* (2000, nº 7, p. 173-183), do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo, com este mesmo título – “Pedras que se tocam: um poema no meio do caminho”.

²⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

os poemas-filhos de Ana Cristina Cesar (“pedra lume”), Bith (“uma pedra a mais”) e Carlito Azevedo (“A leitura que faltava”).

Este resumo antecipa a vontade de interagir discursos de naipes suplementares como a recuperação historiográfica de um poema (de Drummond), a persecução teórica de um conceito (de desleitura) e a análise comparativa dos quatro poemas referidos. Pretendo, então, seguir três etapas: primeiramente, em “Pedra de escândalo”, apresentar alguns dados significativos retirados do livro organizado por Drummond; na seqüência, em “Pedra filosofal”, sintetizar as seis “razões revisionárias” propostas por Bloom; finalizando, em “Pedra de toque”, averiguar os diversos efeitos parodísticos dos poemas selecionados, num viés comparativo.

PEDRA DE ESCÂNDALO NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

“No meio do caminho” foi escrito em fins de 1924 ou início de 25 e publicado, pela primeira vez, em 1928, na primeira página do nº 3 da *Revista de Antropofagia* e, depois, no livro *Alguma poesia*, de 1930, sobre o qual, aliás, comentou Medeiros de Albuquerque, no *Jornal do Comércio*, de 8-6-1930: “O título diz: *alguma poesia*, mas é inteiramente inexato: não há no volume nenhuma poesia...”

Na apresentação do livro *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*, Arnaldo Saraiva, desde já inserido na tribo dos simpatizantes ao poema, alerta para o imediato estranhamento provocado pelo poema de Drummond, definindo o momento de então: “Com o olho, ou ouvido, educado dentro dos esquemas parnasianos, quando não (ultra-)românticos, não poderiam esses comuns leitores descortinar poesia onde faltava o grande tema – a frase-bombástica, a pompa verbal, a solenidade melódica.” (p. 9)

Dentre os comentários do próprio autor acerca da obra que tanto furor causou, destaque o esclarecimento da relação entre o “no meio do caminho” de

Drummond e o *Nel mezzo del cammin di nostra vita* de Dante. Segundo Saraiva, o poeta mineiro ter-lhe-ia informado que “na data em que escreveu ‘No meio do caminho’ ainda não tinha lido a *Divina Comédia*, mas que, sendo o verso inicial deste livro tão popularizado e glosado pela literatura ocidental, é lícito admitir que deixara eco em seu poema” (p. 10). Diante de tanta celeuma produzida por um artefato estético, o autor relata a impressão que queria transmitir na fatura do poema, em entrevista publicada no *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, em 14-11-1954: “Mas é mesmo chateação o que estava sentindo. Queria dar a sensação de monotonia, não senti essa sensação?”

A “biografia” do poema acusa que, apesar das acirradas divergências de gosto e de interpretação desde o seu aparecimento, somente na sua “adolescência”, a partir de 1940, o poema passou a ser alvo intenso de ataques ou elogios. São quatro as hipóteses mais prováveis para tal recrudescimento: 1) o fato de o poeta exercer um cargo político importante, o de Chefe de Gabinete do ministro Gustavo Capanema, e, portanto, ter-se tornado uma pessoa mais pública, de prestígio e exposta; 2) a própria projeção do poeta, com outros dois livros publicados – *Brejo das Almas*, 1934 e *Sentimento do Mundo*, 1940 – depois do *Alguma poesia*, 1930; 3) com a ascensão da geração conservadora de 45, um grupo de poetas (?) dedicou-se à oposição aos procedimentos iconoclastas modernistas. Conforme Arnaldo Saraiva, “Ledo Ivo chegaria mesmo a escrever que era necessário jogar ‘uma pedra na vidraça da janela’ de Drummond e voltar a Bilac”; 4) por fim, foram fundamentais para trazer à tona o debate sobre o poema, três artigos bélicos e ressentidos de Gondin da Fonseca, em 1938, no *Correio da Manhã*, jornal de grande circulação na época.

Num desses artigos, de 9 de julho, o articulista investe, com visível irritação, contra o poema e contra o poeta, demonstrando radical intolerância e incompreensão crítica: “O Sr. Carlos Drummond é difícil. Por mais que esprema o cérebro não sai nada. Vê uma pedra no meio do caminho, – coisa que todos os dias sucede a toda gente (mormente agora que as ruas da cidade inteira andam em concerto) e fica repetindo a coisa feito papagaio. [Cita trecho] Homem! E não houve uma alma caridosa que pegasse nessa pedra e lhe esborrachasse o crânio com ela?”

Pouco tempo depois, em 26 de agosto, o mesmo Gondin no mesmo jornal, visando à ridicularização do poema drummondiano, publica a sua versão ou, diria melhor, a sua aversão:

Eu tropecei agora numa casca de banana.
 Numa casca de banana!
 Numa casca de banana eu tropecei agora.
 Caí para trás desamparadamente,
 E rasguei os fundilhos das calças!

Numa casca de banana eu tropecei agora.
 Numa casca de banana
 Eu tropecei agora numa casca de banana!

Se o poema produziu paródias ridicularizantes como esta, também à época instigou homenagens mais densas que optaram em resgatar a pedra de Drummond no sentido primeiro de obstáculo existencial, como neste soneto de João Alphonsus, intitulado “A pedra no caminho”, publicado na *Folha da manhã*, de 25-10-1942:

No meio do caminho sem sentido
 Em que a minha retina se cansava,
 Em face ao meu espírito perdido
 Naquela lassidão estranha e escrava,

No meio do caminho sem sentido,
 Só uma pedra... Nada mais se achava!
 Que tudo se perdeu no amortecido,
 Morto marasmo de vulcão sem lava...

Que tudo se perdeu na estrada infinda...
 Só a pedra ficou sob o meu passo
 E na retina se conserva ainda!

Nem coração, furor, ódio, carinho,
 Nada restou senão este cansaço,
 A pedra, a pedra, a pedra no caminho!

Registre-se ainda o testemunho crítico de Mário de Andrade, que, em duas cartas a Drummond, a primeira, sem data, de 1924 ou 25, e a segunda, de 1-8-1926, assim se referiu ao poema: “O ‘No meio do caminho’ é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual.”; “Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo.”

Para se ter uma noção mais próxima do efeito explosivo que teve a pequena obra do *gauche* mineiro, alinhio alguns qualificativos e algumas expressões sobre ela: “pilhéria” (Henri), “bobagem” (Cavaradossi), “poema gozado” (Augusto Linhares), “poemeto futurista”, “marca indelével de uma fase de loucura da literatura brasileira” (Paula Reis), “sopa de pedra”, “divina comédia da estultície” (Gondin da Fonseca), “pitorescos versinhos” (James Priesti), “não que (...) apresente qualquer coisa de excepcional” (Paulo

Mendes Campos), poema mais característico da “nossa época tão prosaica e tão agitada” (João Alphonsus), “Mensagem tão simples e impressionante” (Soares de Faria), “pequeno (e bom) poema” (Rubem Braga), “estupendo” (Alcântara Machado), “poema formidável de desalento” (Manuel Bandeira), “o poema mais sério, o poema que nós todos desejaríamos ter escrito” (Cyro dos Anjos), “completamente agradável, impressionante e desorientador” (Paulo Mendes de Almeida), “sem beleza, porém extremamente exuberante de poesia” (Octávio de Freitas Júnior), “coisa mais desesperadamente humana e angustiada que se possa imaginar” (Pedro Vergara), “a melhor coisa do mundo” (Prudente de Moraes, neto).

Em síntese, referindo-se à repercussão do poema, Drummond foi “ácido / lúcido / até o osso” ao dizer, no *Estado de S. Paulo*, em 8-1-1966, que “serviu até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais”. Encerremos essa pedra de escândalo, firmando-nos com Murilo Mendes, num de seus murilogramas, de 1965, a Drummond:

NO RASTRO DO POEMA

No meio do caminho da poesia

selva selvaggia
 Território adrede
 Desarrumado
 Onde palavras-feras nos agridem
 Encontrei Carlos Drummond de Andrade

esquipático
 fino
 flexível
 ácido
 lúcido
 até o osso.

PEDRA FILOSOFAL

Já passaram pela esteira aberta pelo poema “No meio do caminho” de Drummond muitas apropriações de caráter intertextual. Neste trabalho, não me interessam possíveis significados imanentes do poema original e de seus sucessores. Antes, instiga-me outra questão: a possibilidade de se transformar a pedra do poema na própria metáfora do pai que se quer “superar”, de algum modo. Drummond, sem dúvida, representa no quadro da história da

poesia brasileira um cânone, marco de referência, obstáculo a ser transposto. Drummond vira então a própria pedra para o poetas jovens, desejosos de se instaurarem na tradição dos poetas fortes. Mas no meio do caminho tem um Drummond.

Em seu livro *A angústia da influência – uma teoria da poesia*²⁷, Harold Bloom desenvolve reflexões de interesse para este estudo. Ali, Bloom, algo firmado numa genealogia nietzschiana e, sobretudo, freudiana, discorre sobre as relações de cunho edípiano 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.” (p. 64)

A despeito das polêmicas que envolvem os escritos de Bloom – e a teoria da angústia da influência, cuja prática analítica teve no livro *Um mapa da desleitura* seu efetivo exercício, tal como seu “cânone ocidental”, vitalizaram, para o bem ou para o mal, o debate no circuito acadêmico mundial –, aqui assumo o caráter central da idéia bloomiana de 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.” (p. 107)

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. Esta crítica deverá ter “a arte de descobrir os caminhos secretos levando de poema a poema” (p. 134). O leitor forte detecta, então, exercendo seu repertório particular e traçando pontos comparativos, a luta entre poetas pela supremacia da obra. Se o poeta precursor possui, *per se*, 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

²⁷ BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

canonização que congela, correndo, no entanto, o risco de, vencedor, tomar seu lugar no panteão.

A proposta de Bloom para a detecção do modo de relação entre o poeta ebeo e o poeta pai inclui seis razões revisionárias. Como nos diz em *Um mapa da desleitura*, “o amor inicial pela poesia do precursor é rapidamente transformado em disputa revisionária, sem a qual a individuação é impossível”²⁸. Eis, resumidamente, os movimentos de desleitura propostos: 1) *Clinamen*: desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; movimento corretivo; 2) *Tessera*: complementação e antítese (preserva os termos, mas altera o significado, “como se o precursor não tivesse ido longe o bastante”); 3) *Kenosis*: descontinuidade, esvaziamento; “o poeta posterior supostamente se torna humilde (...) o precursor também se vê esvaziado”; 4) *Demonização*: “O poeta posterior se apresenta aberto ao que acredita ser uma potência no poema-ascendente que não pertence, de fato, a este, mas sim a uma extensão ótica imediatamente além do precursor.”; 5) *Askesis*: autopurgação, isolamento, diminuição; “as virtudes do precursor também se vêem truncadas”; 6) *Apophrades*: retorno dos mortos; “como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor”.

Arthur Nestrovski, tradutor e apresentador do livro *A angústia da influência*, retoma o belo conto de Borges, “Kafka y sus precursores”, em que se relativiza a questão da primazia da anterioridade na fundação de paradigmas. Um escritor forte impõe ao passado suas marcas e, assim, altera a percepção que se possa ter desse passado. *Depois* que Kafka construiu sua obra, outras obras de *antes* de Kafka passaram a ser kafkianas. Diz Nestrovski: “todo escritor *cria* seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro” (p. 12).

Vista por esse prisma, a pedra de Drummond passa a significar, agora de forma metonímica, o objeto de desleitura do poeta jovem, no intuito de, pelo menos, inscrever sua assinatura no livro dos poetas que venceram – ou tentaram.

PEDRA DE TOQUE

Penso, com Italo Moriconi, 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”²⁹. Nesse sentido, ao fazer

²⁸ BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995, p. 22. (Biblioteca Pierre Menard)

²⁹ MORICONI, Italo. “Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)”. In: *Travessia 24. Poesia brasileira contemporânea*.

historiografia jogamos contra o poema que, se forte, há de se insurgir. O exercício comparatista permite uma diversidade generosa de enfoques, oferecendo ao analista a oportunidade de escolher o modo de aproximação entre textos originalmente produzidos em contextos os mais díspares. Descontada, no entanto, a arbitrariedade de qualquer comparação, restam os elementos incontestáveis de semelhança motivada.

A motivação entre textos poemáticos que buscam sua afirmação na história da poesia atuando justamente “contra” uma força hegemônica na história da poesia brasileira é o que vai constituir o campo de referência principal desta parte derradeira. Refiro-me, especificamente, à motivação existente entre três poemas de poetas contemporâneos, “jovens”, e o poema-pai de Drummond, “No meio do caminho”. Irmana os três poemas a vontade de desler, de alguma forma, o pai; distingue-os, contudo, o próprio movimento de desleitura – na acepção bloomiana – adotado.

Doravante, não intento elaborar qualquer espécie de análise de texto, abrindo o leque interpretativo para elucubrações de caráter psicanalítico, estilístico, sociologizante, formalista etc. Tão-somente procurarei apontar, justificando, qual o tipo de “revisão” que cada um dos poemas executa em relação ao de Drummond. Pela ordem de publicação, vejamos pois os poemas de Ana Cristina Cesar, Bith e Carlito Azevedo, numa espécie de abecê orográfico:

pedra lume
pedra lume
pedra
esta pedra no meio do
caminho
ele já não disse tudo,
então?³⁰

uma pedra a mais
bem no meio da lagoa
— minhas digitais³¹

A LEITURA QUE FALTAVA

No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um

Florianópolis: Editora da UFSC, 1992, p. 19.

³⁰ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 193.

³¹ BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990, p. 64.

mineral da natureza das rochas duro e sólido
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no
 meio da faixa de terreno destinada a trânsito
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
 no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
 mineral da natureza das rochas duro e sólido.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
 na vida de minhas membranas oculares internas em que
 estão as células nervosas que recebem estímulos luminosos e
 onde se projetam as imagens produzidas pelo sistema ótico
 ocular, tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio da faixa de terreno
 destinada a trânsito
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no
 meio da faixa de terreno destinada a trânsito
 no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
 mineral da natureza das rochas duro e sólido.³²

Em que pese o fato de estarem estreitamente interligadas as razões
 revisionárias, do poema de Ana C. pode-se dizer que realiza uma desleitura
 pela “demonização”, isto é, o poema-ascendente representa uma potência
 que o transcende. Em outras palavras, a “pedra” referida é obstáculo, sim,
 mas simultaneamente é “lume” – fogo, luz, brilho – que propicia a criação.
 O impasse que a “pedra” drummondiana legou aos poetas posteriores está
 menos no poema em si do que no poeta. O enfrentamento do ser-poeta-
 forte-Drummond é exatamente a motivação que faz o poema de Ana Cristina
 perguntar “ele já não disse tudo, / então?”, ainda que com sutil e costumeira
 ambigüidade no tom interrogativo de “então?”. Ao invés do silêncio, o poeta
 que se quer forte questiona e toca na pedra da tradição, moldando-a a seu
 gosto.

Harold Bloom, ao defender sua teoria, diz ser a história da poesia
 indistinguível da influência poética, reafirmando seu interesse pelos “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” (p. 33). O poema de Bith retoma, como os demais
 selecionados, a pedra drummondiana, mas de maneira “complementar” e

32

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: LYNX, 1991, p. 48.

“antitética” (para usar os termos de Bloom), caracterizando-se, assim, por revelar uma desleitura do tipo *Tessera*. A téssera é um objeto que, entre antigos cristãos, servia de senha. A pedra de Drummond é fundadora, a de Bith é “perpetuadora”, porque “a mais”; a pedra de Drummond está “no caminho”, a de Bith “no meio da lagoa³³”; a pedra de Drummond se fixa “nas retinas tão fatigadas”, a de Bith nas “digitais”, tentativa que faz o poeta de individualizar-se. Complementando e opondo-se ao poema-pai, a identidade do poeta novo se consumará e se estenderá a partir da própria pedra fundadora, que, ao ser lançada na lagoa, produzirá ondas que mimetizarão as linhas das digitais que singularizam um indivíduo. Desde sempre, como vimos em “Pedra do escândalo”, Drummond, com seu poema, tornou-se a pedra; Bith, como Ana C. e sua “pedra lume”, busca um lugar para a própria pedra, nem que seja – e por isso mesmo – “uma pedra a mais”.

O poema de Carlito Azevedo, “A leitura que faltava”, resulta num misto de *Kenosis* e de *Apophrades*. O primeiro movimento supõe uma espécie de esvaziamento, em que se dessacraliza o poema precursor; o segundo movimento de desleitura supõe uma espécie de simulacro que o poeta jovem faz da obra do precursor: numa roupagem fantasmagórica, Carlito se finge traduzindo o poema como que literalmente, ocasionando um choque de literalidade e literariedade. Aquilo que Drummond dissera e fizera do próprio poema – “Mas é mesmo chateação o que estava sentindo. Queria dar a sensação de monotonia, não senti essa sensação?” – Carlito eleva à enésima potência pela transfiguração de um signo poético num outro signo pretensa e falsamente dicionarizado. Algo como um processo de desmetaforização e subsequente remetaforização: nesse processo, a instauração da marca de enfrentamento.

Enfim, como já prenunciava a epígrafe de Augusto de Campos, a pedra de Drummond ganhou o mundo, agora é ‘drummundana’. Ana Cristina Cesar, Bith e Carlito Azevedo representam algumas das vozes poéticas brasileiras contemporâneas que querem o enfrentamento, querem a desleitura, querem um lugar, querem a própria poesia como pedra de toque das próprias forças poéticas. Sim, no meio do caminho tem um Drummond. Cabe, todavia, aos poetas jovens não se deixarem petrificar pelo olhar do poeta forte.

³³ A imagem da lagoa, neste poema, pode ser pensada também em outro corte comparativo com o famoso haikai de Bashô (“velha lagoa / o sapo salta / o som da água” – em tradução de Leminski), o que faria supor o desejo do poeta em dialogar com dois poetas fortes, um da cultura ocidental, outro da oriental.

DE COMO SE LIA CECÍLIA MEIRELES: BREVE REVISÃO CRÍTICA E ALGUNS EXERCÍCIOS COMPARATIVOS^{1*}

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.
("Auto-retrato" – Cecília Meireles)

para Eliana Yunes

Pertence também ao poema em epígrafe a seguinte estrofe: "Múltipla, venço / este tormento / do mundo eterno / que em mim carrego: / e, una, contemplo / o jogo inquieto / em que padeço". Recorde-se o título do poema, "Auto-retrato"², para que os estilhaços vindouros ganhem liga e luz singulares.

É passada a hora de arrematar esforços no sentido de dar a Cecília o que pode ser de Cecília, isto é, deslocar sua obra do lugar praticamente fixo, marcado, rotulado, clichêrizado – numa palavra: estereotipado – em que a entrincheiraram. Barthes, resgatando do limbo este étimo, diz: "(...) aquele que não suporta a consistência se fecha a uma ética da verdade; ele larga a palavra, a oração, a idéia, logo que elas pegam e passam ao estado de sólido, de estereótipo (*stereos* quer dizer sólido)"³. A poeta se vê "tantas", "múltipla", e deseja "estar ao mesmo tempo" em mais de um lugar. A crítica

¹ * Texto parcialmente apresentado no evento "Mulheres de palavra – Palavra de homem", no dia 17/5/2001, na PUC-Rio, com o título então de "Cecília Meireles hoje: isto & aquilo", assim publicado no livro *Mulheres de palavra*, com organização de Eliana Yunes e Maria Clara Lucchetti Bingemer (São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 147-160). Com o título atual, e integralmente, saiu em *Poesia: horizonte e presença*, organizado por Raimundo Carvalho, Reinaldo Santos Neves e Wilberth Salgueiro (Vitória: Edufes, 2002, p. 593-618).

² MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 271. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira) [Poema "Auto-retrato", de *Mar absoluto e outros poemas*] Doravante, indicarei apenas o título do livro de Cecília e a página em que o poema se encontra nessa edição.

³ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 65.

literária, entretanto, desde sempre, tem contribuído para mantê-la, cânone e inabalável, num espaço, ainda que respeitoso e sagrado, bastante limitado, se trazemos para o confronto a sua grandiosa produção.

Em resumo: creio que o melhor tributo que se pode oferecer hoje à fortuna crítica da obra ceciliana é lançar-lhe luz nas partes penumbrosas, simultaneamente ao gesto de produzir um abalo na estátua que ela porventura tenha se tornado. Não afirmo, posto que seria pueril, que a crítica “errou”: a Cecília estandardizada lá está, intocável, tranqüila por ter adquirido seu quinhão na história da poesia brasileira. Como afirmou certa vez Guimarães Rosa, “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”⁴. É preciso imaginar Cecília além da solidão em que a colocaram.

Mas, afinal, de que Cecília, a Cecília, falamos (como se “cecília” fosse um conceito auto-evidente)? Para nos auxiliar nessa travessia, seguirei um método que a situação exige: tentarei mostrar, em breves pinceladas e a saltos de canguru, como se construiu – e o que significa – a Cecília que conhecemos e admiramos até hoje; num passo imediato, trarei algumas vozes “dissonantes”, que procuram, para melhor distinguir, rasurar a imagem já dada como pronta, oficial, da nossa principal poeta modernista. Por necessidade de economia espaço-temporal, e por aversão a paráfrases, recorrerei de imediato aos textos-chave, destacando neles o que interessa ao percurso arquitetado. Coloco, assim, *lête-à-lête*, o mesmo e o outro, o padrão e a alternativa, a repetição e a diferença. Ao cabo, veremos que deduções serão inevitáveis.

Antes, porém, ouçamos mais uma obra de Cecília, em que, novamente, como que a sinalizar para uma determinada compreensão, vigora a constatação da diversidade e a incorrespondência afetivo-amorosa:

“Lua adversa”
 Tenho fases, como a lua.
 Fases de andar escondida,
 fases de vir para a rua...
 Perdição da minha vida!
 Tenho fases de ser tua,
 tenho outras de ser sozinha.

⁴ ROSA, Guimarães & LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 75. (Fortuna Crítica, vol. 6)

Fases que vão e que vêm,
 no secreto calendário
 que um astrólogo arbitrário
 inventou para meu uso.
 E roda a melancolia
 seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
 (tenho fases, como a lua...)
 No dia de alguém ser meu
 não é dia de eu ser sua...
 E, quando chegar esse dia,
 o outro desapareceu...
 (*Vaga música*, p. 241)

Para que essa apreciação, que se quer didática, tenha efeito, recosturemos a linhagem (como já dito, por recorte e seleção) que elege e constrói a imagem – o estereótipo – da poeta Cecília Meireles. Começemos com Menotti del Picchia, que, em artigo de 1942, comenta o livro *Vaga música*, do mesmo ano: “Cecília levita como um puro espírito, nos seus transes de inspiração, na linha demarcadora que limita o consciente objetivo e o sensitivo subconsciente lírico, místico e imaterial. É essa instabilidade entre os dois mundos que forma a constância do mistério da sua poesia”⁵. Levitação, espírito, transe, inspiração, sensitivo, místico são algumas das palavras-chaves que iniciam por modelar, consubstanciar a lírica ceciliana. Adiante.

Num ensaio escrito em 1961, publicado em 64 e reformulado em 91, para publicação no livro *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, com o revelador título “O eterno instante na poesia de Cecília Meireles”, Nelly Novaes Coelho procura percorrer toda a obra de Cecília, apontando-lhe, por fases “evolutivas”, as características temáticas e estilísticas que se “expressam pela obsessiva sondagem do tempo, da morte, da fugacidade da vida, da eternidade almejada e da possível tarefa do poeta como nomeador ou arauto das realidades vislumbradas”⁶. Aqui, destacam-se, desde o título, duas constantes indicadas pela crítica na poética ceciliana, resumidas na tensão efêmero-eterno, de que é exemplar a sua estrofe talvez mais conhecida: “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta” (“Motivo”, *Viagem*, p. 109).

⁵ PICCHIA, Menotti del. “O inconsciente na poesia”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, p. 59.

⁶ COELHO, Nelly Novaes. “O eterno instante na poesia de Cecília Meireles”. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 36.

Leodegário Azevedo de Amarante Filho, num dos capítulos de seu livro *Poesia e estilo de Cecília Meireles*, de 1970, que traz como subtítulo expressivo “a pastora de nuvens”, afirma: “A pureza espiritual da poesia de Cecília Meireles, marcada pelo desapego constante às coisas materiais, poesia de essência profunda, naturalmente a levaria a escrever os onze poemas de *O aeronauta*. Inspirada em motivos do eterno, e não do que é mundano, herança apuradíssima do Simbolismo na moderna poesia brasileira, sua mensagem poética é sempre de cunho transcendente”⁷. Vemos já consolidada uma imagem para a poesia de Cecília, neste alentado estudo, num misto de pureza, espiritualidade, essência profunda, herança simbolista, cunho transcendente.

Dentre os livros formadores de opinião numa graduação de Letras, o manual *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, cuja primeira edição é de 1970, demonstra até mesmo em termos de distribuição gráfica a importância de Cecília Meireles no panorama da poesia brasileira, sendo a única poeta a ter três (!!!) páginas para si – a outra poeta, nomeada em “capítulo individual”, que logrou meia página foi a parnasiana Francisca Julia. Nas três páginas de Cecília, Bosi ratifica a “vertente intimista” a que sua poesia pertenceria e conclui que sua obra “parte de um certo distanciamento do real imediato e norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada”, sempre buscando o “tom fundamental de fuga e de sonho que acompanha toda a sua lírica”⁸.

Num estudo seguro e preciso, de 1984, Ruth Villela Cavalieri, em *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*, vai procurar, “na prática poética da autora, selecionar os elementos que se articulam no questionamento do tempo a partir da sua colocação como um produto da negação mais radical da morte, negação que, sem a contraparte de afirmação incondicional da vida, acelera a fuga e o absentismo em relação ao prazer de viver”⁹. Verifica-se, com o paulatino aperfeiçoamento dos estudos de pós-graduação nas últimas décadas, o surgimento de perspectivas inovadoras, que buscam não o mimetizar discursos estabelecidos, mas o descortinar clareiras onde o pensamento possa se assentar. Ainda que renitente em certas leituras-imagens já desgastadas da produção de Cecília, Ruth constrói um olhar moldado por uma visada essencialmente teórica, sobretudo apoiada em textos de caráter antropológico e historicista.

⁷ AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles (a pastora de nuvens)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970, p. 108. (Coleção Documentos Brasileiros, 149)

⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 461 e 463.

⁹ CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 110.

Finalmente, como último exemplo da mostra de linhagem que veio formando uma representação específica e algo congelada de Cecília Meireles e de sua obra, ficamos com um trecho da análise do poema “Lembrança rural”, levada a cabo por Carlos Felipe Moisés, no livro *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*, de 1996. Ali, pelas tantas, o analista compara poema e poeta: “É a paisagem, e a própria Cecília, que são suaves, delicadas, fluidas, leves...”¹⁰ Resta, pois, contemporaníssima, a visão de Cecília e, por conseguinte, da poesia por ela produzida, como “seres”, repita-se, “suaves, delicados, fluidos, leves”. Mas será esta, ou tão-somente esta a possibilidade de enfrentar a obra cecilianiana?

Façamos agora um movimento diferente, tentando resgatar na história da nossa crítica literária aquelas vozes que chamei “dissonantes”, não satisfeitas com a simples confirmação de valores – ou, ao menos, investigando possibilidades outras de especulação poético-analítica. Como numa espécie de exercício à Harold Bloom¹¹, tentemos “desler” Cecília, tirá-la de seu pedestal de “namoradinha do Brasil”, para que, tocada, renasça em corpo jovial e desafiador. Para avaliar a dificuldade que é fazer tal exercício, antes de adentrarmos pelas leituras mais, digamos, ousadas, paremos um pouco no conhecido poema “Mulher ao espelho”, de *Mar absoluto e outros poemas*:

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz,
já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal faz esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.

¹⁰ MOISÉS, Carlos Felipe. “Lembrança rural”. *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996, p. 45.

¹¹ Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nestovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços, e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho.

Este belíssimo poema, que mereceria uma paciente exegese, mas que não caberia nos limites aqui propostos, exhibe a complexa Cecília que temos buscado desenhar: a clássica metáfora do espelho vem servir como instrumento para especulação em torno da identidade, discurso e prática femininos. Sujeito cindido historicamente, a mulher experimenta faces e disfarces distintos, musa e prostituta, santa e pecadora. Mas não importa “esta ou aquela” máscara, posto que “tudo é tinta”, “por fora”, “moda”. O poema e a poeta parecem dizer: não adianta querer entronizar a mulher em papel fixo, seja servil ou cruel, loura ou morena; a identidade escapole, foge, se metamorfoseia: “o querer e o estares sempre a fim / do que em mim é de mim tão desigual”, cantou outro poeta.

Não obstante, o mesmo poema fixa, sim, imagens que dão vazão e razão àqueles mantenedores de uma “eterna Cecília”, comparecendo aqui a dualidade infinito e finitude, mundo terreno e transcendental, “o sentimento da ausência e do nada” de que falava Alfredo Bosi. Nestas fimbrias, nestas encruzilhadas, nestes caminhos que se bifurcam é que vejo, antecipo, a possibilidade de estudos praticamente inaugurais em relação à poesia de Cecília.

Passemos, cada vez mais breves e contundentes, a expor um outro lado: o da problematização, o do abalo, o da desconstrução do dado. Num artigo de 1949, intitulado “Poesia masculina e poesia feminina”, recuperado por Ana Cristina Cesar, Roger Bastide é peremptório, após comentar a poesia de Cecília: “No fundo, a idéia de procurar uma poesia feminina é uma idéia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer”¹².

¹² BASTIDE, Roger. “Poesia masculina e poesia feminina”. *Apud*: CESAR, Ana Cristina. “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. *Escritos no Rio*. São Paulo /

Trinta anos depois, em 1979, em original trabalho nomeado “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, escrito a partir da ficcionalização de *dramatis personae* (apropriação paródico-pasticheira de textos alheios), a própria Ana C. retoma as considerações de Bastide e as leva à frente, em reflexões que valem a pena lembrar: “No Brasil, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E exatamente por ser o primeiro ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. Quando as mulheres começam a produzir literatura, é nessa via que se alinham. Repare que não estou criticando Cecília, mas examinando a recepção de sua poesia, o lugar que ela abre. Cecília é boa escritora, no sentido de que tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas *como se sabe não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira. (...) Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres.*” (grifos meus)¹³.

Esse texto crucial e definitivo da poeta-ensaísta Ana Cristina mexe e remexe na estátua Cecília, faz-lhe cócegas, espicaça e provoca, intervém, tira para dançar, polemiza. Ana C. não está preocupada em manter os “bons” valores da tradição poética e feminil que fizeram Cecília representar, como também não tem interesse em derrubar o que há nela de literário – técnica, virtuosismo, sensibilidade musical. Quer, sim, entender o conceito trançado que o senso comum atribui ao “poético” e ao “feminino”, para dissociá-lo e não deixar que nem um nem outro – e, ademais, nem Cecília – se estagnem nas águas do estereótipo.

Movimento semelhante de revisão do papel de Cecília na literatura e na cultura brasileira foi realizado, em 1996, por Valéria Lamego, com *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Neste livro, vem abaixo a figura, pública, de algum modo fraca e alienada da modernista, professorinha, e poeta infantil Cecília Meireles. A própria pesquisadora em artigo publicado na *Folha de São Paulo* afirma que Cecília, em “960 artigos publicados na ‘Página’ [Página de Educação, no jornal *Diário de Notícias*], entre junho de 1930 e janeiro de 1933, lutou pela instauração de uma república democrática, bem diferente daquela regida pelo populismo autoritário do regime que se descortinava após a revolução”¹⁴.

Como disse outro articulista, “não há nada de solilóquios nos artigos de Cecília, dirige-se persuasivamente ao público leitor, ao elemento médio e

Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense / UFRJ Ed., 1993, p. 141.

¹³ CESAR, Ana Cristina. “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. *Escritos no Rio*, p. 141.

¹⁴ LAMEGO, Valéria. “A musa contra o ditador”. *Folha de São Paulo*. 4 Ago 96.

esclarecido; em suas posições não há nada de abstrato e subjetivo, suas idéias partem do dado objetivo e concreto, sempre percebendo um ‘sentido coletivo’, freqüentemente carregados de uma ‘densidade dramática’ indignada. São artigos bem-humorados, eloqüentes, irônicos, cáusticos e combativos. Age como uma publicista esclarecida das idéias da ‘Escola Nova’ de Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira ao qual Cecília se juntou no Grupo do Manifesto, que assinou, em março de 1932, o ‘Manifesto da Nova Educação ao Governo e ao Povo’. É surpreendente vermos essa ‘primeira-dama de nossa poesia’ chamar Getúlio Vargas diretamente de ‘Sr. Ditador’, criticar seguida e veementemente o restabelecimento do ensino religioso obrigatório e, entre outras, realizar uma das mais contundentes demolições jamais feita do ‘Hino Nacional’¹⁵.

A força dessa “descoberta” vem motivando um verdadeiro *revival* nos estudos cecilianos. Como a jovem Capitu, “fruta dentro da casca”, Cecília mal começa a nos surpreender, e parece guardar ainda boas novas aos futuros pesquisadores. Ressalte-se, porém, com Murilo Marcondes de Moura, que “a imagem que ainda persiste de sua poesia é a da abstração evanescente e da forma frágil, drasticamente separada da ‘prosa do mundo’. No entanto, ela foi uma das cronistas mais militantes, desde os escritos sobre educação no início dos anos 30, e essa produção ininterrupta não deve ser lida como algo alheio à sua obra poética. Seria possível propor, incentivados por leituras recentes de sua obra, como a de Valéria Lamego por exemplo, a problematização daquele retrato de poeta a partir das leituras das crônicas presentes no volume em questão. O resultado pode surpreender, pois a ‘mundanidade’, congenial à crônica, só aparentemente está ausente da obra poética da autora. Já não convencem as propostas de alguns leitores, naturalmente conservadores, que recomendavam a obra de Cecília Meireles como antídoto ao que eles consideravam excessos e/ou vulgaridades do modernismo. Como acontece não poucas vezes, o equívoco passou por verdade, de modo que muitos já nem se deram ao trabalho de ler, ou então simplesmente leram ‘contra’. O momento parece ser favorável à poesia de Cecília Meireles, no sentido de uma leitura renovada.”¹⁶

Na onda do momento, porque Cecília é centenária, que tal irmos à cata de poemas, em Cecília, “anticecilianos”, como o deslumbrante “Os dias felizes”:

Os dias felizes estão entre as árvores como os pássaros:
viajam nas nuvens,
correm nas águas,
desmancham-se na areia.

¹⁵ VENANCIO FILHO, Paulo. “O combate diário pela modernidade”. *Folha de São Paulo*, 12 Jan 97.

¹⁶ MOURA, Murilo Marcondes de Moura. “A prosa de Cecília”. *Folha de São Paulo*, 12 Set 98.

Todas as palavras são inúteis,
desde que se olha para o céu.

A doçura maior da vida
flui na luz do sol,
quando se está em silêncio.

Até os urubus são belos,
no largo círculo
dos dias sossegados.

Apenas entristece um pouco
este ovo azul que as crianças apedrejam:

formigas ávidas devoram
a albumina do pássaro frustrado.

Caminhávamos devagar,
ao longo desses dias felizes,
pensando que a Inteligência
era uma sombra da Beleza.¹⁷
(*Mar absoluto e outros poemas*, p. 349)

Tal poema, à espera de interpretações mais longas, foi alvo de preciso e curto comentário de Vinicius Torres Freire: “poemas como ‘Os dias felizes’ redimiram muitas das baladinhas e cançonetas de moça triste que escreveu. No seu melhor, Cecília exprime seu desconforto com instantâneos de imagística ao mesmo tempo natural e supra-real. A imagem da tristeza, como no caso de ‘Os dias felizes’, é um ‘pássaro frustrado’: formigas que sugam a proteína de um ovo azul quebrado por crianças. A natureza não é usada como um lugar de consolo e, nos melhores poemas, não há bucolismo. Há construção e não comunicação de sentimentos. E a tristeza é contraposta no mesmo poema à imagem dos dias felizes como ausência completa de avidez e interesse pela moenda produtivista deste mundo: os dias felizes estão entre árvores como pássaros, no silêncio”¹⁸.

Espero, enfim, ter colaborado para que lancemos um novo olhar à obra

¹⁷ MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 349. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira) [Poema “Os dias felizes”, de *Mar absoluto e outros poemas*]

¹⁸ FREIRE, Vinicius Torres. “Cecília sobrevive aos fãs fajutos”. *Folha de São Paulo*. 24 Jul 94.

(em verso e em prosa) de Cecília, olhar que consiga ver as “Tantas Cecílias / Com mil refletores”, para falar com Chico Buarque¹⁹. E para terminarmos, mesmo, inopinadamente e em clave musical, recordemos o belíssimo poema “Improviso”, feito por Manuel Bandeira para Cecília Meireles, demonstrando, em versos, a tese que tentei aqui expor, com auxílios preciosos, qual seja, a da convivência de uma Cecília plural com e contra a Cecília oficial, de uma Cecília (a) que seja “aquilo” de que dela se fala mas também “isto” que recentemente e doravante se vê, de uma Cecília (b) clássica no sentido que lhe concede Italo Calvino ao dizer que “os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”²⁰, e (c) de uma Cecília – agora com Bandeira – “forte e frágil”, “libérrima e exata”, “lacrimějante e enxuta”, “matéria e transparência”:

“Improviso”

Cecília, és libérrima e exata
 Como a concha.
 Mas a concha é excessiva matéria,
 E a matéria mata.

Cecília, és tão forte e tão frágil.
 Como a onda ao termo da luta.
 Mas a onda é água que afoga:
 Tu, não, és enxuta.

Cecília, és, como o ar,
 Diáfana, diáfana.
 Mas o ar tem limites:
 Tu, quem te pode limitar?

Definição:
 Concha, mas de orelha:
 Água, mas de lágrima;
 Ar com sentimento.
 — Brisa, viração
 Da asa de uma abelha.²¹

¹⁹ HOLANDA, Chico Buarque de. “Cecília”. In: *As cidades*. BMG, 1998. Faixa 10.

²⁰ CALVINO, Italo. “Por que ler os clássicos”. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 12.

²¹ BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,

Alguns exercícios comparativos²²

Cecília Meireles, num artigo chamado “O divino Bashô”, do livro *Escolha o seu sonho*, conta que Kikaku, um dos discípulos preferidos de Bashô, propusera-lhe o seguinte haikai: “Uma libélula rubra. / Tirai-lhe as asas: / Uma pimenta?”. Bashô então, diz Cecília, “diante da imagem cruel, corrigiu o poema de seu discípulo, com uma simples modificação dos termos”: “Uma pimenta. / Colocai-lhe asas: / uma libélula rubra”.²³

Esta história, cuja ordem dos vocábulos altera o imaginário, posto que na solução do mestre japonês terminamos com uma vivíssima libélula rubra, acentua a atenção de nossa poeta para a simplicidade e a precisão da beleza – seja em poesia alheia, seja na própria.

Pretendo, em forma de fragmentos, trazer Cecília para um diálogo com outros poetas, sobretudo brasileiros. Colocar sua obra num fluxo comparativo é um modo de medi-la, sem medo do discurso encomiástico vazio, tampouco da iconoclastia barata.

*

Murilo Mendes e Cecília Meireles, por lance do acaso, estão inextricavelmente ligados pelo ano que nasceram: pertencendo a uma mesma geração de poetas, suas trajetórias contudo seguiram trilhas distintas. Seus nomes, suas obras sustentam efemérides comemorativas Brasil afora. Em 2002, é a hora e vez de Carlos Drummond de Andrade. “Eta vida besta, meu Deus!” Ou: “Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.”

Outro modernista, Mário de Andrade, numa crônica de 29 de setembro de 1929, intitulada exatamente “O culto das estátuas – II”, fala desse esforço dos amigos (vivos) para restaurar a memória do amigo morto: “Não é o morto que tem de vencer, esse já está onde vocês quiserem, pouco se amolando com as derivações da existência terrestre. Quem tem de vencer é o grupo de amigos. E se observe que muitas vezes esses amigos (do morto), nem se dão entre si. O ‘grupo’ se justifica apenas pela admiração sentimentalizada do morto e esses indiferentes se sentem irmãos. Isso é lindo e muito comovente. Só não

1993, p. 276. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira) [*Belo belo*, 7/10/1945]

²² Nota fundamental: esta segunda parte constitui um esboço inacabado de ensaio sobre a poesia de Cecília Meireles, a partir de uma perspectiva comparatista com alguns de seus pares (ora com a poética modernista, ora com a escrita dita feminina).

²³ MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 14.

acho comovente o derivativo: — Vamos fazer estátua, gente!”²⁴ Alguns dias depois, em carta de 12-X-29 a Prudente de Moraes Neto, Mário declara: “É incontestável que esse problema problemático de ficar ou não ficar jamais me preocupou e o considero pueril. Uma placa neste 108 da rua Lopes Chaves, uma estátua, ou melhor, um bronzinho, homenagens e muitos discursos pelo centenário da minha morte, não me interessam nada”²⁵.

A despeito das opiniões do autor de *Macunaíma*, a história dos monumentos ainda é hegemônica. Reverenciamos para iluminar o passado, porque as instituições catalogam e conservam, e também para atualizar o mundo dos vivos, em que reina a “sede de nomeada. Digamos: — amor da glória”²⁶.

*

Na primeira parte deste ensaio, dizia ser o centenário de Cecília Meireles ocasião mais que propícia para “arregimentar esforços no sentido de dar a Cecília o que pode ser de Cecília”, e que “o melhor tributo que se poderia oferecer hoje à fortuna crítica da obra ceciliana é lançar-lhe luz nas partes penumbrosas, simultaneamente ao gesto de produzir um abalo na estátua que ela porventura tenha se tornado”. Percorri parte da fortuna crítica de Cecília que contribuiu para levá-la e mantê-la no lugar de “a principal poeta do Brasil” e alguns outros estudos que querem, como eu, lançar vida ali onde o imobilismo se instalou. Cruzei as reflexões, de um lado, de Menotti del Picchia, Nelly Novaes Coelho, Leodegário Azevedo e Ruth Cavalieri, com as de, por outro, Roger Bastide, Ana Cristina Cesar, Valéria Lamego e Murilo Marcondes. Concluí que Cecília é, sim, clássica – por poder ser, sempre, outra.

*

Agora, procurarei, como remate, fazer reverberar versos de outrem em Cecília, e vice-versa. Minha hipótese é que esse atrito – tão intertextual quanto erótico – produza filiações inauditas. Pouco importa para este exercício o caráter de prioridade (embora se vá apontar tal fato), mas a *relação* obtida. Como num processo de composição ideogrâmica, “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”²⁷. Fazer os

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades / SCET-CEC, 1976, p. 149.

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*. Organizado por Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 295.

²⁶ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis – obra completa em 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 515.

²⁷ FENOLLOSA, E. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: *Ideograma*. CAMPOS, Haroldo de (org.). Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 124.

poemas de Cecília entrarem em contato com seus pares modernistas (Mário, Bandeira, Drummond, Murilo, Cabral) e suas “ímpares femininas” (Clarice, Hilda Hilst, Ana Cristina Cesar) parece-me uma estrada interessante, com curvas e buracos que acordam, mais que retas a adormecerem leitores.

*

Diga-se, em prol do ensaio, que a vinda de Cecília Meireles ao mundo marcou-se por acontecimentos irrefutáveis: antes de nascer, três irmãos já haviam morrido; durante a gravidez de sua mãe, morreu-lhe o pai; meses após nascer, vai-se a mãe. Muitos anos mais tarde, suicida-se o marido. Trágicas coincidências que, sem dúvida, impõem um modo de pensar a vida e um modo de escrevê-la. Têm razão os críticos tradicionais, de Darcy Damasceno aos contemporâneos, quando afirmam ser a tensão entre o efêmero e o eterno a mola-mestra de sua poesia²⁸. Pudera. Tivesse Cecília a pena da galhofa de um Machado, diria “Matamos o tempo; o tempo nos enterra”²⁹ e pagava-se tudo com um piparote.

*

Um poema da maturidade existencial, de 1957, Cecília intitulou “Biografia”:

Escreverás meu nome com todas as letras,
com todas as datas,
e não serei eu.

Repetirás o que me ouviste,
o que leste de mim, e mostrarás meu retrato,
e nada disso serei eu.

Dirás coisas imaginárias,
invenções sutis, engenhosas teorias,
e continuarei ausente.

Somos uma difícil unidade,
de muitos instantes mínimos,
isso seria eu.

Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,
aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente.

²⁸ Cf. DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, e ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973 (Poetas modernos do Brasil, 3).

²⁹ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis – obra completa em 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 617.

Como me poderão encontrar?

Novos e antigos todos os dias,
transparentes e opacos, segundo o giro da luz,
nós mesmos nos procuramos.

E por entre as circunstâncias fluímos,
leves e livres como a cascata pelas pedras.
— Que mortal nos poderia prender?³⁰
(*Poemas II*, p. 1118-1119)

Cecília elege um interlocutor (seu possível leitor à cata de identidade) e dele se esquiva: nem o nome, nem as datas, nem o retrato, nem “engenhosas teorias” a tornarão presente ou dela constituirão *uma fácil unidade*. A poeta se diz feita de “instantes mínimos”, “fragmentos”, “jogo misterioso” – acontecimentos, fluxos, pois “por entre as circunstâncias fluímos”.

Eis, então, que uma primeira aproximação se faz: é famoso o verso de Mário de Andrade – “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”, primo do outro: “o plural é que eu venero” –, com o qual se propaga a pluralidade do escritor paulista. A obra de Cecília – em verso e em prosa – é vasta e está a reclamar estudos e pesquisas que persigam o caminho que ela mesma indicou, cedo, ao definir-se liricamente como “inúmera”, em “Compromisso”, de *Mar absoluto*:

Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística. (p. 275)

*

Em seu “primeiro” livro, *Viagem*, aquele por ela considerado inaugural, Cecília tem um poema cujo valor diferencial nos faz lê-lo na íntegra:

GARGALHADA

Homem vulgar! Homem de coração mesquinho!
E te quero ensinar a arte sublime de rir.
Dobra essa orelha grosseira, e escuta
o ritmo e o som da minha gargalhada:

Ah! Ah! Ah! Ah!
Ah! Ah! Ah! Ah!

³⁰ MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 1118-9. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

Não vês?

É preciso jogar por escadas de mármore baixelas de ouro.
Rebentar colares, partir espelhos, quebrar cristais,
vergar a lâmina das espadas e despedaçar estátuas,
destruir as lâmpadas, abater cúpulas,
e atirar para longe os pandeiros e as liras...

O riso magnífico é um trecho dessa música desvairada.

Mas é preciso ter baixelas de ouro,
compreendes?

– e colares, e espelhos, e espadas e estátuas.

E as lâmpadas, Deus do céu!

E os pandeiros ágeis e as liras sonoras e trêmulas...

Escuta bem:

Ah! Ah! Ah! Ah!

Ah! Ah! Ah! Ah!

Só de três lugares nasceu até hoje esta música heróica:
do céu que venta,
do mar que dança,
e de mim. (p. 121)

Como não ver nesse poema publicado em 1939 ecos de uma atitude modernista, como na “Poética” de Bandeira (“O lirismo dos clowns de Shakespeare”) ou mesmo em certos arroubos tipicamente oswaldianos? Esse gesto de “derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas”, que chegou ao tropicalismo, ganha sua versão na lira ceciliana, jamais lida sob a luz de uma força nietzscheana, por exemplo. Por que não? Rir, para Zaratustra, é uma arte sublime. Mas vale a advertência de “Gargalhada”: para “jogar por escadas de mármore baixelas de ouro” é preciso ter baixelas de ouro... Essa música desvairada e heróica, de que o riso magnífico é parte, para o senhor de si encontra correspondência apenas nas forças da natureza, no “céu que venta” e no “mar que dança”. Rui, com esse e muitos outros poemas, a capa de mística seriedade e pueril beletrismo, de inefável espiritualidade e transcendência espiritual com que querem, por vezes, cercar e dogmatizar sua obra. É nela mesma, na obra, que estão os segredos para desfazer os nós. Dizia Drummond: “Sob a pele das palavras há cifras e códigos”. Compete a nós, leitores, e, mais, pesquisadores, dispor novas combinações para o

emaranhado que se refina na poesia cecilianiana.

*

Naturalmente, não tenho nenhum interesse em esvaziar aquilo que de Cecília ultrapassa as gerações. Há um tom-Cecília inelutável: a morte, como *topos* tradicional, comparece onipresente. A dita “vida breve” não é patente de Cecília nem de seus pares. No entanto, não custa atentar para a semelhança de tratamento que ela e, mais uma vez, Manuel Bandeira emprestam ao tema. Ainda em *Viagem*, de 1939, podemos ler (“Miséria”):

Morrer é uma coisa tão fácil
que todas as manhãs me admiro
de ter o sono conservado
fidelidade ao meu suspiro. (p. 174)

Agora, em direção temporal reversa, vamos encontrar em Bandeira o famoso verso “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir”, do poema “Lua nova”, em *Opus 10*, de 1952 (posteriormente reaproveitado em “Antologia”, de *Estrela da tarde*, de 1960). Registre-se que o imponderável e o devir também marcam presença na obra de gerações mais novas, como que perpetuando uma espécie de gostoso desconforto nesse enfrentamento diário da vida (perpetuação que se estende, é claro, na atitude poética). Leia-se, e confirme-se, de Augusto Massi: “Iniciação”: “Toda manhã / ressuscitar / para a morte definitiva.”³¹ Impressiona, como se viu, menos a recorrência do tema, mas a escolha da imagem – a manhã – como modelar para o sentimento de brevidade que assola o ser.

Para encerrar esse vaivém entre Cecília e Bandeira (não à toa este a entendeu tão bem no belíssimo poema “Improviso”), fique para o futuro o cotejo entre dois poemas incrivelmente aparentados: “O cavalo morto”, de Cecília, e “Boi morto”, de Bandeira, respectivamente em *Retrato natural*, de 1949, e *Opus 10*, de 1952. Neles, antecipam os títulos, prepondera a visão de um animal morto, visão que se espetaculariza nos poemas pela repetição, em anáforas e estrofes reiterativas da imagem que gruda nas retinas hipnotizadas.

*

Em seu bélico e belíssimo livro *A rosa do povo*, de 1945, Drummond executou o cru e maravilhoso poema “A flor e a náusea”, do qual já lemos versos por aí dispersos: “Sob a pele das palavras há cifras e códigos”, “Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase”, arrematando: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” Em 1949, em *Retrato*

³¹ MASSI, Augusto. *Negativo*: 1982-1990. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 25.

natural, após *Mar absoluto*, do mesmo ano de 1945, tido como o livro em que transparecem as preocupações mais estreitas com o contexto histórico coletivo, Cecília lança o poema “A flor e o ar”, prevalecendo o cecilianismo da solidão e da desesperança individuais, com toques fatalistas: “Neste destino a que vim, / tudo é longe, tudo é alheio. / Pulsa o coração no meio / só para marcar o fim.”

É certo que não se cobre de Cecília, nem de qualquer outro poeta, posições engajadas. Quero chamar a atenção, contudo, para a convivência de uma atuação marcante na vida pública – exercendo, sem traição, com fervor seu papel de intelectual participante³² – com uma poesia taxada de etérea, evanescente, espiritualista. Não que haja paradoxo entre a vida de intelectual, participante, e a vida de poeta, solipsista. Mas esta, a vida de poeta, é a faceta com a qual ela, Cecília, se torna pública. A flor de que fala Drummond não é, nem poderia ser, a mesma flor que flore em Cecília. Em Drummond, a flor traz a náusea existencial; nela – “(...) não tenho mão para flor: / Pergunto, ao pensar no amor (...)” –, é suporte para rima.

*

Rascunhos derradeiros: então a poesia de Cecília se lia de um jeito, e hoje de outro?

Há flores em quase toda obra – de Mallarmé a Murilo e Cabral.

Clarice e Cecília: exterioridades, até, que se tocam. Mas uma fere, outra afaga. Fogo e ferida. Paixão, arroubo, estranheza *versus* contenção, silêncio, marasmo.

Quem se dispuser a ler “Sem fim”, em *Baladas para El-Rey*, de Cecília, e após o poema escrito e ilustrado ainda criança por Ana Cristina Cesar, entenderá um pouco a potência de ambas. Dos textos, antecipo as primeiras estrofes: “Era uma vez uma donzela, / nos bons tempos do rei Guntar... // Era uma vez uma donzela, / profunda, imensamente bela, / e que tinha medo de amar... [...]”. Em Ana C.: “Era uma vez o conde Del Mar / que tinha o rei na barriga. // Era uma vez a princesa Anabela / que resolveu furar a barriga do conde. [...]” A contundência e a imprevisibilidade de uma se chocam com a entrega e suspensão da outra.

Tão estudada sob a luz do feminismo, Cecília também contribuiu para o assunto em “Expressão feminina da poesia na América”, em que historiciza a situação da mulher e conclui: “Vemos como, de uma poesia quase essencialmente doméstica, a mulher tem alcançado experiências *idênticas* à do homem, no domínio literário. E vemos que essas experiências não se resolvem *apenas* em composições plasticamente arquitetadas, mas que, sob

³² Cf. LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

essa arquitetura, existe uma elaboração e uma investigação de *caminhos interiores*, com os recursos inerentes à *Poesia*, isto é, por uma forma de *Conhecimento* que não é nem o científico nem o filosófico. Não se pode dizer, porém, que isso seja um privilégio da mulher; é um privilégio dos verdadeiros poetas, *apenas*³³ (grifos meus). Talvez *Um teto todo seu* de Virginia Woolf fizesse a cabeça de Cecília, no sentido de desconstruir valores como identidade, subjetividade, saber, suficiência.

Que diria nossa poeta modernista se lesse algo da poesia marginal e seus herdeiros, como essa estrofe de Gloria Perez: “aprendi com mamãe / que nunca teve queixa / mulher perdida goza / mulher direita deixa”?

Cecília, se a mim incomoda, mais acalma. Que seu recente centenário tire os leitores da inércia para que estes, então, com prazer e gozo – a leiam. Sem medo.

³³ Cf. ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 155. (Poetas modernos do Brasil, 3).

QUATRO POETAS (ARNALDO, AUGUSTO, CARLITO, GLAUÇO) E ALGUMAS PROVOCAÇÕES EM TORNO DO PAR CIDADE-POESIA*

para Célia e Italo

Resumo: idéias acidentais, sob a forma de perguntas, acerca das relações entre a poesia brasileira e a cultura urbana contemporâneas.

Vislumbro uma breve intervenção no debate, seguindo à risca o espectro temático da Mesa, “Poesia e paisagens urbanas”, a partir de um duplo gesto: a) pontilhar uma reduzida constelação de obras poéticas contemporâneas que, de alguma forma, pensam a cidade e seus signos; b) elaborar questionamentos, sem mediações e estimulado pelos poemas, para os quais não procuro respostas momentâneas e inabaláveis, mas apenas o prazer que afeta nosso corpo em pensamento.

Passo de imediato à exposição, sem comentário, das obras de quatro poetas brasileiros – Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo e Glauco Mattoso – para a seguir propor alguns questionamentos, sem a necessidade, como disse, de apressadas solucionáticas.

Poema 1 – “tvgrama I (tombeau de Mallarmé)”¹:

a h t t t m a l l a r m é
 t t t t t t t t t t t t
 a c a r n e é t r i s t e
 t t t t t t t t t t t t
 e n i n g u é m t t e l ê
 t t t t t t t t t t t t
 t u d o t t t e x i s t e
 t t t t t t t t t t t t
 p r a a c a b a r e m t v

¹ CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 108-9. (Signos, 17)

Poema 2 – “Não tem que”²:

Não tem que nem precisa de
 Não tem que precisar de
 Nem precisa ter que
 Não tem que precisar tq
 Nem precisa ter que precisar de
 Não tem que
 Nem precisa de
 Não tem que precisar de
 Nem precisa ter que
 Não tem que precisar ter que
 Nem precisa ter que precisar de

Poema 3 – “A uma passante pós-baudelairiana”³:

Sobre esta pele branca
 um calígrafo oriental
 teria gravado
 sua escrita luminosa

² ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Edição da BMG Ariola Discos Ltda. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo, 1993. Naturalmente, a transcrição em versos do video-clipoema não dá conta das particularidades de seu funcionamento na tela, onde se misturam intersemioticamente palavra, cor, imagem, movimento, voz e música. Para a formulação que se fará, indico a leitura da dissertação de mestrado de PIMENTEL, Daise de Souza. *Da passagem benjaminiana pela Paris de Baudelaire à cidade multiforme de Arnaldo Antunes: a criação artística finissecular*. Ali se lê: “As placas escolhidas por Arnaldo Antunes para compor a sua poesia sinalizam que há alguém nessa cidade. Elas criam obstáculos, e a palavra está lá: OBSTÁCULO. São muitas as proibições, lembrando ao homem os seus limites: seguir somente pela direita, entrar obrigatoriamente à esquerda. As placas estão em todos os lugares: área INTERDITADA. PARE! Ou poderá ser esmagado por rodas que avançam ameaçadoramente. Travessia de crianças sem crianças, faixa para pedestres que não mais caminham. Placas de neon iluminam a noite da cidade: uma delas visivelmente anuncia que ali há um chaveiro – imprescindível neste ambiente de muitas portas sempre fechadas. Outras são aproveitadas pelo poeta na construção dos seus versos. Galhos de uma árvore revelam uma pequena porção da beleza da natureza enquanto fios e postes a enfeiam. Grafites adornam muros. Bueiros escavam o chão. Cenas da cidade criada pelo homem, que, no entanto, ameaça esmagá-lo: BECO SEM SAÍDA” (p. 96).

³ AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991, p. 32. (Serial)

– sem esquecer entanto
 a boca: um ícone em rubro
 tornando mais fogo
 o céu de outubro
 tornando mais água
 a minha sede
 sede de dilúvio –

Talvez este poeta afogado
 nas ondas de algum danúbio imaginário
 dissesse que seus olhos são
 duas machadinhas de jade
 escavando o constelário noturno
 (a partir do que comporia
 duzentas odes cromáticas)

mas eu que venero mais que o ouro-verde raríssimo
 o marfim em alva-almura
 de teu andar em desmesura sobre
 uma passarela de relâmpagos súbitos
 sei que tua pele pálida de papel
 pede palavras de luz

Algum mozárabe ou andaluz decerto
 te dedicaria um concerto
 para cimitarras mouriscas e
 cimitarras suicidas
 Mas eu te dedico quando passas
 me fazendo fremir

(entre tantos circunstantes, raptos fugidios)

este tiroteio de silêncios
 esta salva de arrepios.

Poema 4 – “Soneto ao viaduto”⁴:

Pelo Anhangabaú, monumental,
 na perpendicular se alarga o Chá.
 Está o Santa Efigênia mais pra lá,

⁴ MATTOSO, Glauco. *Paulíssiã ilhada – sonetos tópicos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999, p. ‘2220’.

como uma torre Eiffel horizontal.

Divide-se a cidade em chão normal
e um outro patamar, que a cobrirá
do feio centro velho ao Jaraguá,
emaranhando pontes num varal.

Será passar por cima sua sina?
Que raio de cidade sem vazão,
escrava do motor a gasolina!

Mas quem só fala mal não tem razão,
pois, sob o viaduto já germina
uma população de pé no chão.

Proponho, pois, algumas reflexões, estimulado sempre pelos poemas apresentados e procurando convergir as interrogações para a tensão entre a produção poética e os signos multiformes da cidade:

a) pensando em “tvgrama I (tombeau de Mallarmé)”, de Augusto de Campos: num mundo em que impera a cultura da imagem visual, aqui limitada pelo suporte-televisão e suas antenas metropolitanas, será inevitável o triste e cemiterial fim, se não da leitura, do amor aos livros que caracteriza os últimos bibliófilos?;

b) pensando em “Não tem que”, de Arnaldo Antunes: qual deverá ser o comportamento do estudioso do discurso poético diante de produções que agenciam uma gama de recursos ligados à informática, num quadro processual crescente de hiperfragmentação urbana, mas que mantêm ainda com reverência a referência à palavra verbal que especula o lugar e o imaginário do sujeito?;

c) pensando em “A uma passante pós-baudelairiana”, de Carlito Azevedo: da Paris oitocentista de Baudelaire, em cuja poesia Walter Benjamin via “a multidão como refúgio do amor que não é *tanto um amor à primeira vista quanto à última vista*”⁵, até os dias de hoje, a experiência estética do choque como derradeiro fulgor da utopia da cidade moderna terá definitivamente cedido lugar à experiência estética da indiferença pós-utópica do habitat pós-moderno?;

d) pensando em “Soneto ao viaduto”, de Glauco Mattoso: conseguirá a poesia, comumente considerada uma atividade-linguagem elitista e hermética,

⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 43.

de poetas para poetas com ascensional freqüência travestidos de teóricos e críticos literários, escapar desse círculo tautológico e ampliar na prática seu território, trazendo para seus domínios outros atores da malha social “metropolítica”⁶, sem, contudo, negligenciar o necessário apuro formal de que ela sempre deveu se nutrir?

Percebo, ao cabo dessas provocações vindas dos poemas selecionados, uma tonalidade comum, que guarda algo de anfíbio: por um lado, uma preocupação, talvez pueril, com o futuro da poesia e por conseguinte de seus amantes; por outro, uma vontade de que a poesia, em suas múltiplas formas de expressão e de subjetividade, mesmo a um custo altíssimo, continue a exercer essa saudável espécie de cidadicídio, até quem sabe um dia esses dois discursos, a cidade e a poesia, se encontrem fraternalmente num grau zero de dissonância.

⁶ Termo de Glauco na “Advertência” do livro *Paulisséia ilhada*.

O VERBO, E O VOCO, NO VISUAL: DOIS EXEMPLOS DE POESIA-ZEN (PEDRO XISTO E ARNALDO ANTUNES)^{1*}

para Paulo Sodré

Resumo: Leitura do poema visual “Zen”, publicado no livro *Logogramas* (1966), de Pedro Xisto, e do videoclipepoema “Armazém”, lançado no vídeo *Nome* (1993), de Arnaldo Antunes, a partir, sobretudo, da noção de tempo-e-espaco nas referidas obras e na filosofia zen-budista.

Hoje em dia, quando se diz que “Fulano é zen”, subentende-se que o tal fulano é uma pessoa tranqüila, concentrada ou mesmo, até, algo lunática. São noções, note-se desde já, certamente estereotipadas, mas que apontam, metonimicamente, o tipo de entendimento que nossa sensibilidade ocidental dirige à atitude zen-budista, uma “escola” que, da China, passa ao Japão a partir do século XII e aí encontra solo farto para sua expansão.

Um famoso *koan* zen conta que um discípulo insistia junto ao mestre querendo saber “o que era o zen”. Este mestre, em vez das pauladas costumeiras, mantém silêncio. De repente, o obcecado aluno cai, *ex machina*, num abismo, ficando com os dentes agarrado a um galho apenas. O mestre então lhe pergunta: pode me dizer o que é o zen?² Paradoxo instalado (pois que a resposta conceitual tombará, literalmente, no vazio), percebemos que nossa lógica discursiva e taxonômica entra em colapso diante dessa peculiar maneira zen de dar sentido às coisas pelas coisas mesmas – e não “de fora”, “distante” delas. O ascetismo zen quer, em seu ponto ideal, suprimir, ou fundir, sujeito e objeto, crendo numa essencialidade alcançável pelo *satori* (estado de iluminação intuitiva), e em seu ponto zênite pelo nirvana, quando desejo e consciência individual se extinguem³.

Aparentemente, nada mais oposto à filosofia⁴ zen que o rigor cartesiano que impregna a Poesia Concreta brasileira dos anos cinqüenta e, por

¹ * Texto apresentado no evento “Jornada do Poema concreto/processo/experimental”, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, no dia 22/05/2006, sob a coordenação dos professores Vera Casa Nova e Rogério Barbosa. Publicado na revista *O eixo e a roda*, v. 13, p. 159-170, 2006, das UFMG.

² *Zen - estórias e koans*. Tradução: Maria Conceição Couto Netto. Rio de Janeiro: Numen, 1991, p. 71.

³ Cf. SUZUKI, Dasetz Teitaro. *Introdução ao Zen Budismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

⁴ Não cabe, aqui, a discussão de ser ou não o zen uma filosofia – e que implicações isso provoca.

consequente, os herdeiros – produtores de poesia visual – que dela conservam esta austeridade lógica. Todo o lúdico aparato “verbivocovisual” dessas obras persegue incessantemente uma isomorfia construtora, tendo como pilar a geometrização paratática de seus elementos constituintes, isto é, a utilização premeditada do espaço de modo a possibilitar probabilidades combinatórias de coordenação (como no famoso “Tensão”, por exemplo, de Augusto de Campos). Esta calculada estrutura concretista parece, em princípio, se contrapor ao *modus operandi* da maneira zen. Há, porém, muito mais conexões entre poemas visuais e zen-budismo do que imagina nossa muitas vezes não admitida metafísica.

A algumas dessas conexões o poeta “zenmarxistaconcretista”⁵ Paulo Leminski, antenadíssimo quanto aos lentos mas inevitáveis vaivéns culturais, refere-se em “Diógenes e o Zen”. Para ele, oriente e ocidente se unem no “desabrochar de uma consciência icônica”, além da comunicação transverbal. A poesia, em particular, como o zen, seria um “ponto-diamante”, uma fé includente que “valoriza, absolutamente, a experiência imediata. A intuição. O aqui-e-agora. A superfície das coisas. O instantâneo. O pré ou post-racional”⁶.

Se, em suma, de um lado, o zen segue um caminho anticonceitual, para que o pensamento não se fixe num objeto, e o sujeito flua, assim, numa espécie de “grau zen da linguagem” (parodiando Barthes), de outro, a poesia visual precisa se organizar em esquemas rígidos de construção para que o aleatório não se imponha e para que a estrutura ganhe funcionalidade lógica. Ambos, no entanto, concisos e gestálticos, fogem ao paradigma metafísico e buscam num só espaço-tempo o alcance da coisa que, sem dúvida de modo diverso, desejam: que o sujeito seja o ponto de passagem por onde o transverbal icônico se manifeste – no zen, em elementar silêncio; na poesia visual, em imagem-coisa.

Inumeráveis poemas, visuais ou não, já se lançaram à tentativa de criar pontes entre o mundo oriental e o ocidental. Estudos teóricos de múltiplas procedências igualmente pensam esse trânsito intercultural. Octavio Paz, Haroldo de Campos, Roland Barthes e Umberto Eco – todos num campo próximo a uma semiologia antropológica – constituem um respeitável time de teóricos que se interessaram pelo assunto⁷. Gilles Deleuze, por exemplo, na longa entrevista que concedeu em 1988-1989, surpreende ao – instado a especular a partir da palavra

⁵ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Org.: Régis Bonvicino. São Paulo: Editora 34, 1999. Carta 36.

⁶ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001, p. 114.

⁷ Conferir: a) BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970; b) CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 16); c) ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003; d) PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

“Ziguezague”, iniciada pela última letra do abecedário – trazer para o debate a palavra “Zen”, dizendo, em tom jocoso: “O que acontece com o Z? O Zen é o inverso de *nez* [nariz], que também é um ziguezague. (...) A questão é como relacionar as singularidades díspares ou relacionar os potenciais. (...) Não sei mais em que disciplina científica, mas li um termo de que gostei muito e tirei partido em um livro. Ele explicava que, entre dois potenciais, havia um fenômeno que ele definia pela idéia de um precursor sombrio. O precursor era o que relacionava os potenciais diferentes. E uma vez que o trajeto do precursor sombrio estava feito, os dois potenciais ficavam em estado de reação e, entre os dois, fulgurava o evento visível: o raio! Havia o precursor sombrio e o raio. Foi assim que nasceu o mundo. Sempre há um precursor sombrio que ninguém vê e o raio que ilumina. O mundo é isso. Ou o pensamento e a filosofia deveriam ser isso. E o grande Z é isso. A sabedoria do Zen também. O sábio é o precursor sombrio e as pauladas – já que o mestre Zen vive dando pauladas – constituem o raio que ilumina as coisas”⁸.

Em que pese o sinuoso filosofar do francês, nota-se o destaque que dá ao sino-nipônico hábito “zen”, percebendo nele o palindrômico anagrama *nez* (nariz), sugerindo sutilmente que a forma curva do olfativo órgão, ziguezagueante portanto, teria similaridade no mínimo gráfica com a palavra “zen”, sem adentrar em maiores tergiversações. Doravante, movidos pelo incomum olhar deleuzeano, busquemos, nós outros, elos entre este – enfim – signo cultural “zen” e sua apropriação por parte de dois poetas brasileiros.

O primeiro deles é Pedro Xisto, cujo poema abaixo tornou-se, em meio à produção concretista, um verdadeiro clássico:

ZEN



Publicado no livro *Logogramas*⁹, de 1966, “Zen” pertence, portanto, a uma

⁸ DELEUZE, Gilles. “O Abecedário de Gilles Deleuze”. Referência: http://geocities.yahoo.com.br/polis_contemp/deleuze_abc.html, em 24/10/2004. [Realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação.]

⁹ XISTO, Pedro. *Logogramas*. In: *Caminho*. Rio de Janeiro: Berlendis e Vertecchia, 1979.

fase posterior ao concretismo inicial (na década de 50, em termos estéticos, imperam ortodoxamente a decretação do fim do verso frásico e a predileção por múltiplos arranjos espaciais). Em termos históricos e culturais, o poema encena precisamente a presença no Brasil, e ademais no mundo, dessa *forma mentis* oriental. Em *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*, Philadelpho Menezes inclui esta obra de Xisto no subcapítulo “Poesia semiótica: design de signos ou chaves léxicas?” e sobre ela argumenta: “O casamento perfeito entre o *design* do signo verbal, sua sintaxe e sua semântica, se dá no poema ‘ZEN’, do *Logogramas* de Pedro Xisto, onde a leitura linear da palavra ‘zen’ é substituída pela visão de conjunto geométrico da forma plástica, nos remetendo à imagem de um templo oriental visto de frente, ou sugerindo, pela conformação rigorosamente simétrica, a estrutura do pensamento oriental desenvolvido sobre a composição dos opostos complementares, a simplicidade na formulação e a própria escrita chinesa, ainda haja parcialmente pictográfica”¹⁰.

Cabe ao leitor, à frente desse poemagem, ver com oswaldianos olhos livres, para, nesse gesto gestáltico, captar na série de traços rigidamente simétricos a combinação de figuras geométricas e, nela, a inscrição – como se num palimpsesto de uma só superfície – da palavra “zen”. No grande retângulo que circunscribe o poema, há três quadrados, sendo que o quadrado do meio é composto, por sua vez, por dois retângulos menores; os quadrados laterais se subdividem, cada um deles, em dois triângulos isósceles. A perfeição do equilíbrio e do tamanho das linhas sugere que o poema funciona como uma máquina arquitetural na qual o sujeito se dilui. Dizendo de outro modo, é como se o esforço do sujeito criador quisesse levar a linguagem a um ponto em que ele, sujeito, se subsuma no objeto criado. (Tal atitude, francamente zenista, lembra o célebre lance de Michelangelo, que, quando perguntado como conseguira esculpir tão perfeito “Moisés” do bloco de pedra, teria respondido: “Tudo que fiz foi tirar o excesso”.) Refazendo o périplo: mesmo onde não se cria estar – ou seja: numa lógica estritamente matemática –, o “efeito zen” pode surgir, pois como disse Suzuki, “O zen é o ar, o zen é a montanha, o zen é o trovão, o zen é o raio, a flor primaveril, o calor do verão, o frio do inverno; mais do que tudo isso, o zen é o homem”¹¹.

Para ler e ver a palavra “zen” dentro da escultura gráfica verbivisual que a comporta é necessário um certo desprendimento e uma relativa concentração para decupar o poema, como se composto por fotogramas, “isolando” os traços que compõem as letras “Z”, “E” e “N”. Gonzalo Aguilar, *expert* em

¹⁰ MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade – uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, Ed. Unicamp, 1991, p. 80.

¹¹ SUZUKI, Dasetz Teitaro. *Introdução ao Zen Budismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 19.

poemas visuais, confessa a dificuldade que teve para decodificar “Zen”: “Devo reconhecer, ainda correndo o risco de parecer demasiado inepto, que me custou bastante encontrar a palavra ‘zen’ neste ‘texto’ de Xisto e que a encontrei quase distraidamente. O esforço em compreender (mal dirigido) só reforçou a minha percepção habitual”¹².

A esse olhar abstrato que, simultaneamente, capta relances do mundo no mundo, olhar que “vê diretamente para dentro das coisas, sem pensar nem refletir”, Kenneth David Jackson – num artigo recente em que analisa poemas de Augusto de Campos à luz de efeitos ilusionistas que provocam – nomeou exatamente de “olhar zen”. Comentando, a propósito, o poema de Pedro Xisto dirá que, ali, “além do seu equilíbrio e a coincidência entre as letras e a forma geométrica, a imagem é palíndroma, caindo sobre si mesma, como se se anulando; a estrutura reforça e libera a palavra ‘ZEN’, agora vista como idéia ou conceito e não apenas palavra ou grafia”¹³. Cabe, ainda, registrar a análise de Marcelo Tápia: “[Vivem] ali, na perfeita simetria do poema, preceitos da filosofia zen, como a harmonia entre opostos, o meio como caminho de equilíbrio, a dialética oriental expressa, explícita na unidade. A leitura igual em espelho ou no verso do papel (mostrando-se a mesma pela transparência) mantém a identidade em verso e reverso, a mesma unidade de opostos complementares, o início-fim de um eterno retorno”¹⁴.

Se, no poema de Pedro Xisto, as figuras geométricas que “escondem” a palavra “zen” – descoberta pelo *insight* visual que o leitor é levado a experimentar – são o retângulo, o quadrado e o triângulo (logo: linhas retas), no segundo poema em pauta a figura do círculo, sempre em movimento, vai prevalecer. Trata-se do videoclipepoema “Armazém”, lançado no vídeo *Nome* (1993), de Arnaldo Antunes:

Na verdade, há três versões da obra: a versão gráfica (do livro), a versão sonora (do cd) e a versão *clip* (do vídeo)¹⁵. Esta última, sem dúvida, mostra-se a mais completa, pois traz os “versos” do poema em forma de urobórico círculo estampados na tela, movendo-se incessantemente de um lado a outro, enquanto a voz vigorosa do multimidiático poeta, durante 52 segundos,

¹² AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 199.

¹³ JACKSON, Kenneth David. “Augusto de Campos e o *trompe l’oeil* da Poesia concreta”. *Sobre Augusto de Campos*. Org. Flora Süssekind & Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras: FCRB, 2004, p. 30-31.

¹⁴ TÁPIA, Marcelo. “Viva Pedro Xisto, visto e revisto”. *Medusa - revista de poesia e arte*. Curitiba, fev.-mar. de 2000, n. 9, p. 10.

¹⁵ ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Edição da BMG Ariola discos Ltda. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo, 1993.



repete – 45 vezes! – variações em torno do vocábulo-título “armazém”, gerando “armazen”, “arma sem”, “arma cem” e, naturalmente, “armazém”. Acompanhado pela guitarra de Arto Lindsay e pela sonoplastia de Peter Price que agrega à voz que recita barulhos de “bambus, pratos e copos”, o dístico do livro se transforma na tela em duas esferas verbais que, feito anéis que se entrecruzam, se interpenetram e somem e reaparecem, num movimento constante que segue o ritmo martelado da voz que diz variações da palavra “armazém” enquanto vemos e vamos tentando decodificar na tela o “conteúdo” dos anéis ovulares em andamento, cujo teor heraclítico, aos poucos, o olhar atento consegue vislumbrar: “o tempo todo o tempo passa /// os lugares estão no lugar”, tudo

em tipos de cor branca e em caixa alta sobre – ou sob, sabe-se lá – fundo preto.

Três décadas depois de Pedro Xisto, o intersemiótico poema de Arnaldo Antunes torna a tematizar, esteticamente, a possibilidade da experiência zen na arte ocidental e tecnológica. Mas, é claro, a matéria da história mudou – e com ela as maneiras de expressão. “As formas são sociais”, disse Lukács algures. Nos anos 60 espalhou-se pelo mundo, com a força dos ventos contraculturais, e o Brasil não ficou de fora, uma onda de misticismo oriental que, deturpado, deformou-se bastante, servindo, de um lado, a interesses mesmo capitalistas ligados a uma indústria da moda (intelectual, artística, comportamental), e, de outro, a certas tribos que, ainda que procurando genuinamente escapar das garras da referida moda, refugiaram-se numa inócua celebração e prática de uma espécie de jubiloso *dasein* (“estar-aí”) zen, sem, no entanto... a cultura zen. Um incontestável testemunho desse período e desse clima temos em Octavio Paz, que, em 1954, já indicava a presença da cultura oriental entre nós, americanos e latinos de todo tipo,

destacando sobretudo a estreita aproximação entre haikai e zen-budismo: “Em uma forma voluntariamente anti-heróica a poesia de Bashô nos chama para uma aventura deveras importante: a de nos perdermos no cotidiano para encontrar o maravilhoso. Viagem imóvel, ao fim da qual nos encontramos com nós mesmos: o maravilhoso é nossa verdade humana”¹⁶. As concepções transcendentalistas do escritor mexicano, se contribuíram para uma clichêização da arte oriental, reduzindo-a à obviedade do diletantismo fácil da “viagem imóvel”, no entanto abriram caminho para a crítica da crítica tautológica, anticriativa, perplexa diante de um sapo, de uma poça, de um pulo.

Dentre os métodos zen-budistas para o alcance da iluminação está a repetição – *lato sensu* – de hábitos, numa disciplina mesmo monástica de que muitos zenistas ocidentais jamais se avizinharam. Esta repetição, bem entendida, tem por base a simplicidade de princípios, em que a “reflexão racionante” dá lugar à “percepção instantânea” e em que a “construção simétrica” cede vez à “irregularidade descontínua”. O diálogo que “Armazém” de Arnaldo Antunes propõe articular com a filosofia oriental envolve parte destes princípios, sem abandonar a posição – ocidental e contemporânea – de onde se funda e expande.

De imediato, seja nas variações oralizadas de “armazém”, seja no texto que circula pela tela – “o tempo todo o tempo passa /// os lugares estão no lugar” –, não se detecta nenhuma subjetividade tradicional, que tipifica, por exemplo, a poesia dita expressiva, que “sai” ou se conforma a um “eu-lírico”. Como em “Zen”, de Xisto, aqui em Antunes a linguagem em sua performance concretamente verbivocovisual encontra seu apogeu, suspendendo a necessidade de localizar desejos, vontades e intenções autorais. As variações que se armazenam criam pólos, como o yin-yang, antagônicos e complementares em seus possíveis sentidos, produzindo uma mobilização paradoxal característica do zen-budismo: uma “arma”, na primeira e hegemônica acepção bélica, jamais seria uma “arma zen”, que, contrariamente, quer ignorar as instâncias de dominação e de poder, buscando a harmonia e a paz universal – a “arma zen” seria, assim, uma resposta pacífica aos eternos conflitos sociais e, por que não, individuais; nessa direção, “arma zen” equivale a “arma sem”, que, por sua vez, se opõe, sonoramente, ao sentido quantitativo de “arma cem”. (Acrescente-se que a história da palavra “armazém” nos diz que seu uso já foi específico como “depósito de armas”, depois se ampliando para depósito de utensílios em geral.)

Enquanto somos solicitados pela voz pontual que repete “armazém”,

¹⁶ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 166.

o olho acompanha os círculos verbais “o tempo todo o tempo passa” e “os lugares estão no lugar”, descobrindo, devagar, que o poema quer-se mesmo redundante, pois, de fato – sem grandes elucbrações metafísicas e sem querer rastrear, em vão, a história filosófica do conceito –, o tempo em sua dimensão cronológica vai passando e a palavra “tempo” também, assim como a palavra “lugar” está em “lugares”, dando ao videoclipepoema um caráter metalingüístico irreversível. No estado nirvânico, tempo e espaço se elidem, suspendendo-se igualmente a diferença entre sujeito e objeto. Ouvir 45 vezes, em 52 segundos, a “mesma” palavra enquanto o olho acompanha duas esferas em movimento numa tela é, conscientemente, um tipo de representação poética da atitude zen-budista.

Em sua dissertação “Navegar (ê) impreciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de *Nome*, de Arnaldo Antunes”, Orlando Lopes faz uma reflexão acerca do formato da obra – *Nome* – em questão que nos interessa de perto: “Escrever é inscrever-se na História da Literatura. Como demonstra o raciocínio zen apresentado por Daisetz Suzuki, todo objeto reporta, em si mesmo, aos outros objetos de mesma classe: a escritura de um poema menciona a existência de todos os outros poemas, diria Mallarmé. O artista moderno tem um problema existencial terrível: ele não possui mais uma ‘consistência transcendente’ (que se materializava na aura problematizada por Walter Benjamin); sua existência é fugaz, e sua produção está fadada a ruir sob o peso da agoridade, a junção de todos os momentos num só momento. O livro – a literatura – é, nesse sentido, uma maneira de ancorar-se num *continuum* histórico”¹⁷.

Com “Zen” e “Armazém”, Pedro Xisto e Arnaldo Antunes depositam seu grão nesse *continuum* inexaurível, fluxo que nos faz oscilar entre o fetiche de um mitificado zen – promessa de felicidade e abolição do sofrimento – e o fado de sermos, para o bem e para o mal, demasiadamente ocidentais, ou seja, dependentes logocêntricos. Não podendo ser um (zen), dada a artificiosidade do desejo, nem estando absolutamente presos a dogmas do discurso argumentativo e conceitual, resta-nos, talvez, um lugar outro, entre, indecível, que é um fingir-se “cá” e “lá”. Umberto Eco encerra seu excelente artigo “Zen e Ocidente” exatamente pensando o apelo oriental para nós e aquilo que, aqui, fazemos: “(...) o Ocidente, mesmo quando aceita com alegria o mutável e recusa as leis causais que o imobilizam, não renuncia a redefini-lo através das leis provisórias da probabilidade e da estatística, pois – ainda que nessa nova e plástica acepção – a ordem e a inteligência que ‘distingue’ são sua vocação”¹⁸.

¹⁷ ALBERTINO, Orlando Lopes. *Navegar é (im)preciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes*. Ufes. Dissertação, 1999, p. 52.

¹⁸ ECO, Umberto. *Obra aberta*, p. 225.

O “poema-dezenho” de Xisto e o videoclipoema do armazenista Antunes realizam esteticamente essa vocação – de tentar entender o diferente e, mais, dar a ele uma forma artística factível à nossa configuração cultural. Coube a este ensaísta, seguindo as linhas de “Zen” e os sons de “Armazém”, desentranhar deles o diálogo com o Budismo Zen ali codificado. Em resumo, do primeiro (“Zen”, de Xisto), se fixe a forma nada fortuita com que a palavra “zen” se faz presente na geometria simétrica concretista; do segundo poema (“Armazém”, de Arnaldo), fiquem a repetição sonora, hipnotizante, de “armazém”, e as palavras “tempo” e “espaço” escapando circulares pela tela, logo, pelos olhos. Em ambas as obras, a lúdica suspensão do sujeito – a imanente plenitude do objeto.

Fôramos um John Cage, e toda essa fala se distenderia – performática, filosófica – em silêncio, muda. Mas, recordando Deleuze, o “raio que ilumina as coisas” seduz, mesmo que deixe, por excesso de leis e de luz, bem neblinosa a visão. Ou quase, não?, nos dizem esse dois exemplos visuais de “poiezen”.

POLÍTICA

MILITÂNCIA E HUMOR NA “POESIA DE TESTEMUNHO” DE LEILA MÍCCOLIS^{1*}

para Fernanda

lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?

(*La vie en close*. Paulo Leminski)

Resumo: Exposição e problematização de alguns aspectos da categoria “literatura de testemunho”, redimensionando-a para o entendimento de parte da produção poética brasileira pós-1964. Proposição da categoria “poesia de testemunho” – adaptada do escritor português Jorge de Sena – para a obra de Leila Míccolis, paradigmática daquela produção, seja pela abordagem obsessiva do lugar das minorias, seja pelos recursos formais utilizados.

N uma carta de 21-I-1928, para Ascânio Lopes, Mário de Andrade como de costume franco e objetivo escreve: “É que hoje, muito mais que as obras de arte, são os homens que me interessam. Daí uma certa impossibilidade curiosa em que estou atualmente em considerar os defeitos dos artistas como defeitos. Mais que defeitos eles me parecem *caracteres*; da mesma forma que as qualidades, eles caracterizam o artista. Estou convencido que tem defeitos que o artista em vez de corrigir deve acentuar. Porque acentuam o artista também.”² Ao falar de “defeitos artísticos”, suspendendo o juízo acerca deles, Mário está falando de valor estético. No “defeito”, desde a etimologia, algo falta – há *deficit*; já no “perfeito”, tudo se completa. Antes do artista e sua obra, diz ainda Mário noutra carta, agora ao jovem Drummond, vem o homem e sua vida com toda a maravilhosa e irreversível imperfeição³.

Muitos, hoje, constituem os estudos acerca da literatura de testemunho, no mundo, e outros tantos sobre a dita Poesia Marginal, circunscrita aqui aos ditatoriais anos setenta, no Brasil. Meu intuito é o de estender certos aspectos daqueles estudos a esta poesia, tendo como parâmetro a obra-antologia *O*

¹ * Texto publicado na *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 27, sob coordenação da prof^a Regina Dalcastagnè. UnB. 2006, p. 79-98.

² ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Organização e notas: Lígia Fernandes. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1965, p. 64.

³ “Não bote nada de estética na vida de você, bote vida que não tem nada que ver com as atitudes artísticas e portanto desinteressadas do espírito. (...) Antes de ser artista seja homem.” In: *A lição do amigo – cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 35. [Carta de 27-V-25.]

bom filho a casa torra (1992), de Leila Mícolis, aquilatando a possibilidade de nomear tal obra como uma espécie de “poesia de testemunho”, apropriando-me de especulações do escritor português Jorge de Sena. A empreitada exige, de imediato, a exposição e a problematização de alguns aspectos da categoria “literatura de testemunho”, para, após, tentar entendê-la em confronto com a produção poética brasileira pós-1964, em especial com o livro acima referido de Mícolis, autora que, a despeito da marcante (e obstinada) presença no panorama marginal, permanece preterida, sobretudo pela pecha que se lhe colou de “poesia ruim” – ou seja: defeituosa – numa “sociedade pior”⁴.

Na antologia de Mícolis, com poemas de 1965 a 1991, encontramos uma como que resposta a certa crítica acadêmica, excludente e dona de verdades: “Geração inde(x)pendente”: “Foi aí que eu comeci a fazer versos / e mendigar editores, / como se eles fizessem grandes favores / em nos publicar... / Mas de tanto batalhar virei **poeta** / – um grande passo em minha meta / porque em **poetisa** todo mundo pisa. / E quando me consideraram menina prodígio, / consegui que um crítico de prestígio / analisasse minha papelada. / Ele deu uma boa folheada, / pensou, pesou e sentenciou: / ‘— É incrível... / não tem nível...’ / Juro que fiquei com muita mágoa, / porque, afinal, quem precisa de nível / é caixa d’água...”⁵. Este artigo quer contribuir para que, ainda que saindo um pouco do índice, os versos de Leila continuem seu trajeto “independente”, torrando trocadilhos ao respeitável público.

Entre nós, o livro *Catástrofe e representação*⁶ resulta uma fundamental fonte para a pesquisa sobre a literatura de testemunho. Traz dez ensaios e um apêndice com duas “ficções”, de Bernardo Carvalho e Modesto Carone. Abre a obra o longo e excelente texto “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, de Shoshana Felman. A autora toma como estratégia “escrever” um curso que ministrara, no outono de 1984, exatamente intitulado “Literatura e testemunho”. Com isso, ao testemunhar por escrito a experiência que tivera com seus alunos, no item “A história de uma classe”, estaria ela mesma realizando “uma *prática* discursiva, em oposição à pura *teoria*. *Testemunhar* – *prestar juramento de contar, prometer e produzir* seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar *um ato de fala*, ao

⁴ Refiro-me aqui, é claro, ao artigo “Poesia ruim, sociedade pior”, de Vinícius Dantas e Iumna Maria Simon, que retornará à frente.

⁵ MÍCOLIS, Leila. *O bom filho a casa torra*. Rio de Janeiro: Blocos; São Paulo: Edicon, 1992, p. 37. (Quando o poema citado pertencer a este livro, indicarei no corpo do texto apenas o número da página.)

⁶ *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000. [Nas citações seguintes deste livro, indicarei no corpo do texto apenas o número da página.]

invés de simplesmente formular um enunciado” (p. 18)⁷. *A peste*, de Camus, deu a todos a dimensão do testemunho como registro de um acontecimento histórico. Com *Notas do submundo*, de Dostoiévski, emergiu a potência terapêutica que a narrativa do testemunho carrega. De *A interpretação dos sonhos*, de Freud, surge uma questão inultrapassável: “a testemunha poderá ser aquele que (de fato) *testemunha*, mas também aquele que *gera* a verdade, por meio do processo discursivo do testemunho” (p. 28-29). Em todos teríamos, cada qual a seu modo, a história de um processo. E todos, de alguma forma, também teriam a marca de que tal registro ocorre como uma quebra, uma ruptura, um *acidente* na própria forma de “percepção e compreensão humanas” (p. 33), que a economia metalingüística da poesia de Mallarmé colocaria em pauta: a radicalidade da violência que se impõe ao verso viria da inevitabilidade mesma de a testemunha “*perseguir o acidente*, para perseguir ativamente seu caminho e seu percurso através da obscuridade, através da escuridão e através da fragmentação, sem compreender exatamente toda a abrangência e significado de suas implicações, sem prever inteiramente para onde leva a jornada e qual seria a natureza precisa de seu destino final” (p. 37). Daí, dessa quebra do verso e do mundo que Mallarmé aponta, enquanto testemunha do acidente, Felman chega à testemunha da catástrofe: Paul Celan. O poeta romeno, filho de pais judeus-alemães, sobrevivente do Holocausto, se suicidaria em 1970, aos 49 anos. Sua poesia, embora ferida pela experiência do campo de concentração, se expressaria fora do tom linear, direto, explícito, confessional, mas dramática e polifonicamente por elipses, circularidades, ironias. Remetendo à célebre idéia de Adorno, Felman afirma que se pode pensar a poesia de Celan como “*resistência* criativa e autocrítica *ao veredito* de que, desde então [depois de Auschwitz], é um ato de barbárie escrever lírica e poeticamente” (p. 47). Vibra, em seus versos, um silêncio que vem de dentro da linguagem, corpo que ecoa o rastro do intraduzível: “Tua pergunta – tua resposta. / Teu canto, o que sabe ele? /// fundonaneve /// undonaeve /// U – a – e”. A derradeira etapa do curso trouxe a apresentação de dois testemunhos em fita de vídeo: “um *exemplo real*, chocante, vivo e extremo, da *função libertadora e vital do testemunho*” (p. 59). Se o nazismo queria o nivelamento, o apagamento, o aniquilamento, a indiferenciação total dos seres feitos meros números, ter sobrevivido e testemunhar significa “engajar-

⁷ Guardadas as enormes diferenças, ao decidir escrever minha tese de doutorado sobre a poesia brasileira dos anos 70 e após, fiz um gesto semelhante, pois, tendo nascido em 1964, fui cobaia e vítima de toda uma conjuntura histórica que, entre outras desastrosas conseqüências, fez da minha uma geração algo ignorante em termos político-ideológicos. Reitero que o registro testemunhal de Felman é de ordem bem diversa – no entanto, reserve-me, mesmo assim, a comparação, no que ela pode guardar de reconhecimento de traumas e de fantasmas.

se no processo de *reencontrar seu nome próprio, sua assinatura*” (p. 64) – para si e também para singularizar o nome dos que não sobreviveram. A lição (se o nome é apropriado) do curso, e recorde-se o título do ensaio, é que ensinar deve se assemelhar ao testemunhar, no sentido de “fazer algo *acontecer*, e não apenas transmitir um conhecimento passivo” (p. 67), para que assim se possa perceber o *dissonante* e não somente o *congruente*. Todo esse itinerário que Shoshana Felman nos faz percorrer, com ela, possui um sentido maior: a celebração da vida em sua irredutível diferença.

Nesta mesma coletânea, *Catástrofe e representação*, além da organização e da apresentação conjunta com Arthur Nastrovski, há de Márcio Seligmann-Silva o ensaio “A história como trauma” (p.73-98), um dos muitos estudos que o autor vem dedicando, com verticalidade e competência, ao tema da literatura de testemunho e tudo o que isto envolve. Questiona-se, aqui, a possibilidade de “espaço para uma dicção puramente lírica [ou] uma prosa puramente realista” (p. 74), num contexto pós-Auschwitz em que a própria representação da realidade adquiriu um caráter aporético. A *Shoah*, termo que Seligmann prefere a Holocausto (“por não ter as conotações sacrificiais incluídas neste”⁸), não se pode “reduzir a um evento meramente discursivo” (p. 77). Retorna-se, com mediações, ao conceito kantiano de “sublime”, para apontar a complexidade entre o que *deve* ser descrito (de dimensão ética e histórica), mas que não se *alcança* (de dimensão estética e metafísica). Via Freud, a noção de trauma como “uma *ferida* na memória (...) problematiza a possibilidade de um acesso direto ao ‘real’” (p. 85) – mas o recurso à metáfora, mais uma vez, põe em xeque “o conflito entre a *necessidade* e a *impossibilidade* de representação” (p. 90) do evento catastrófico, dado seu excesso de realidade. Por outro lado, esse excesso passou a produzir um efeito, se não trágico, brutalmente irônico: “nos primeiros filmes-documentário sobre a *Shoah* onde há um predomínio de cenas extremamente violentas e insuportáveis, os espectadores simplesmente não aceitavam a realidade do terror, eles como que negavam totalmente o visto, tomando-o por mentira” (p. 94-95). A poesia de Paul Celan, dirá Seligmann, teria encontrado um tom em que essas polaridades se tensionam entre o figural e o literal – num limite que traz a experiência singular do sujeito, irrepitível, mas ao mesmo tempo modelar de um acontecimento coletivo.

De Márcio Seligmann-Silva é também o texto “*Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos*”⁹, em que vai discorrer sobre as

⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A literatura do trauma”. In: *Revista Cult*, junho 1999, n° 23, p. 43.

⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “*Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos*”. In: *Letras* n° 22 – Literatura e autoritarismo, jan-jun/2001, p.121-130.

muitas diferenças e algumas semelhanças entre os termos alemão e hispânico, a partir de cinco características: 1) “o evento”: no âmbito germânico, a *Schoah* é incomparável, pela sua singularidade, e não medida “em termos numéricos, mas sim em termos qualitativos”; 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’”; 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”; 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”. 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 a “memória”, a abordagem culturalista e o favorável cruzamento dos “discursos da teoria da literatura, da disciplina histórica e da teoria psicanalítica”.

Amparada na boa bibliografia que já se tem em torno do tema, Valéria de Marco no artigo “A literatura de testemunho e a violência de Estado”¹⁰ destaca a estreita fronteira estabelecida entre este estudo e os ditos estudos culturais, a partir, sobretudo, do exame da violência das ditaduras da América Latina no século XX. Faz um levantamento das principais questões teóricas e históricas, retomando as categorias de catástrofe, indizibilidade, trauma, sublime, e trazendo algumas formulações já conhecidas de Adorno, Levi e Celan. Resume uma definição de testemunho proposta pelos membros do júri do Prêmio Casa das Américas, com a criação da categoria *testimonio* entre os gêneros contemplados, e sistematizada por Manuel Galich: “O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem, que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em

¹⁰ MARCO, Valéria de. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. *Lua Nova*, 2004, n.º. 62, p.45-68. ISSN 0102-6445. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102>. Acesso em 22/08/2005.

favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social.” Ou seja, a literatura de testemunho deve ter, nessa acepção, densidade, profundidade, qualidade literária, durabilidade, fidelidade aos fatos, conhecimento do evento, relevância para o contexto. Mais à frente, de Marco reafirma que “a eleição de critérios estéticos na análise da literatura de testemunho supõe a interlocução do exercício crítico com a história literária”.

Percebe-se que a avassaladora existência da “literatura de testemunho”, na sua salutar diversidade conceitual, promove um inevitável abalo na noção de cânone e de valor literário, além de alterar o quadro dos agentes ou produtores de literatura: textos e registros de presos, torturados, crianças de rua, favelados, empregados domésticos, doentes terminais, índios, enfim, todo um grupo “subalterno” que agora depõe e se expõe não só em nome próprio, mas também em nome de muitos. Notadamente, as modalidades textuais mais recorrentes têm sido “depoimentos, cartas, diários, memórias, autobiografias, biografias, testemunhos etnográficos e historiográficos”, conforme enumera de Marco.

Ciente do atual quadro do debate, proponho uma ligeira guinada na discussão, resgatando, de modo estratégico, a categoria de “poética do testemunho”, que em 1960 o escritor português Jorge de Sena elaborou no “Prefácio” a *Poesia I*. Posteriormente, espero pensar a obra de Leila Mícolis como paradigmática de parte da produção poética brasileira pós-1964, seja pela abordagem obsessiva do lugar das minorias, seja pelos recursos formais utilizados, articulando, para tal empresa, a noção hegemônica (posto que múltipla) de “literatura de testemunho” e a noção menos familiar de “poética do testemunho”, que doravante, dando a voz ao próprio poeta, se explicita¹¹: “o ‘testemunho’ é [...] a mais alta forma de transformação do

¹¹ Sem o auxílio luxuoso dos textos de Maria Fernanda Oliveira – que fez a aproximação da “literatura de testemunho” com o pensamento poético de Jorge de Sena em “Literatura e filosofia em *close reading*” (*In: Modernidades e pós-modernidades 2: perspectivas contemporâneas da teoria literária*. Organização: Bernardo Oliveira, Sérgio Amaral, Wilberth Salgueiro. Vitória: Flor&Cultura, 2003, p. 234-248), mas, sobretudo, fez antes um estudo exaustivo e preciso da reflexão seniana em “*Manda-me o tempo que cante* (sobre o pensamento poético de Jorge de Sena)”, tese de doutoramento apresentada à UFRJ em 2000 –, sem este auxílio a hipótese teórica a que me lanço não seria possível.

mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais *linguagem*, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das idéias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultâneos e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia”¹².

O sentido que Sena dá ao “testemunho poético”, como se percebe, é bastante diverso do que temos entendido a partir dos estudos acerca da “literatura de testemunho”. Nesta, ressalta o carácter monumental da história; naquele, o cotidiano corriqueiro. Se o testemunho de Sena tem altíssima consciência de “que é antes de mais *linguagem*”, o outro “tipo” traz a marca de uma iniludível experiência – exemplar e coletiva – do sujeito singular. Daí, detecta-se na “literatura de testemunho” um teor inescapavelmente confessional, a despeito das distintas faturas de escrita; já na “poética do testemunho” prevalece uma vontade que, radicalmente avessa à estética do fingimento (de timbre pessoano, por exemplo), quer servir, transmitir, comunicar algo. A indizibilidade de uma experiência, por sublime, se traduz em convergência existencial noutra, por trivial.

Maria Fernanda Oliveira nos oferece uma formidável síntese acerca da concepção seniana: “a poesia de Jorge de Sena visa a uma significação social que ela só terá na condição de que o ‘mundo’ coletivo se faça presente na ‘consciência’ do poeta pela manifestação nela mesma do que seja o seu próprio ‘desejo’ de ‘superação’. (...) assumir a ‘visão coletiva’ não implica qualquer restrição ao tratamento de assuntos ditos pessoais na poesia em prol de um discurso onde apenas as questões grupais sejam tidas como dignas de atenção. O carácter socialmente engajado do processo de representação de uma ‘dialética da consciência’ tem que ver com o esforço dessa ‘consciência’ para compreender o ‘mundo’ em que vive, e do qual fazem parte o próprio sentido das oposições entre o indivíduo e grupo, ou entre um grupo e outro num determinado contexto histórico”¹³.

¹² SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 25-26. Prefácio.

¹³ OLIVEIRA, Maria Fernanda. “*Manda-me o tempo que cante* (sobre o pensamento poético de Jorge de Sena)”. Tese de doutoramento. UFRJ. 2000, p. 210.

Entre os dois “tipos” de testemunho – um “dramático”, que se desentranha dos traumas de guerra e se estende até as ditaduras latino-americanas; e outro “lírico”, que se depreende das palavras do poeta português –, entre a “literatura” e a “poética”, proponho, pois, a variante “poesia de testemunho”, expressão com que passo a designar os versos de Leila Mícolis, tão representativos de um período histórico em que, no Brasil, a repressão política foi a tônica, quanto de uma voz – da mulher – ora brutal ora sutilmente silenciada pelo “macho adulto branco sempre no comando”, como diria o poeta baiano. Para além de lê-la querendo fazer um “resgate” culturalista de (mais) uma obra (injustamente) esquecida pela crítica canonizadora, quero ler em Leila aquilo que ela me parece querer de sua poesia – aproveitando termo de Sena: uma “arte de ser”. O contexto e o modo como se dá essa arte é o que, adiante, investigaremos, atentando para o que diz Gagnebin em “Palavras para Hurbinek”: “A construção da memória, individual ou social, não depende, em primeiro lugar, nem da importância dos fatos nem do sofrimento das vítimas, mas sim de uma vontade ética que se inscreve numa luta política e histórica precisa (uma conclusão, aliás, que me parece significativa também em relação ao contexto brasileiro)”¹⁴.

Com um poema de um livro de 1982, intitulado *MPB: muita poesia brasileira*, abrimos nosso breve “inventário de cicatrizes” (retomando bela e triste expressão de Alex Polari) da obra de Leila Mícolis: “Missão impossível”: “Eles podem nos cercar, / nos encostar contra a parede, / nos assustar com suas ameaças / mordanças / seus cassetetes de borracha, / eles podem / arrancar nossos dentes pra não sorrirmos, / as mãos, pra não escrevermos, / a boca, pra não falarmos, / a cabeça, pra não pensarmos, / eles podem tudo, / menos se fazer queridos / menos se fazer amados.”¹⁵. Neste livro de Mícolis, funcionando como que à maneira de epígrafes inspiradoras, todos os poemas dialogam com canções da música popular brasileira – no caso deste “Missão impossível”, há referências a Aldir Blanc e João Bosco, Gonzaguinha, Marcos e Paulo Sérgio Valle, e Chico Buarque (“Apesar de você / amanhã há de ser outro dia...”). Este “você” ao qual Chico se dirige espelha o “Eles” do poema de Leila, aqui tratando de modo mais direto, digamos, o inimigo político comum, que porta armas e está disposto a qualquer barbaridade para impedir a alegria, a criação, a manifestação, o pensamento. Se “eles” podem decepar dentes, mãos, boca e cabeça, o “coração” – sede universal do sentimento – não será atingido. É desse “coração” que sai, com

¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Palavras para Hurbinek”. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Escuta, 2000, p. 102.

¹⁵ MÍCOLIS, Leila. *MPB: muita poesia brasileira*. Prefácio de José Ramos Tinhorão. Rio de Janeiro: Ed. Trote, 1982, p. 141.

sincera simplicidade, a “poesia de testemunho” de Leila Míccolis, sua “arte de ser”.

No entanto, não é nosso intuito mapear a produção da poeta, rastreando referências apenas aos “negros verdes anos” (Cacaso) da ditadura militar brasileira pós-64. Para isso, mais um poema, retirado de sua página da internet, bastaria: “Mau tempo”: “Coração assustado / à espreita de aparições, / temor constante, / o sobressalto até pelos estalos da madeira, / pelas sombras, pesadelos / e todas as tocaias que rondam o escuro, / e a perspectiva sombria / de não se estar vivo / no outro dia.”¹⁶. Também não pertence aos propósitos desse estudo reinventar a Poesia Marginal brasileira a partir de Leila Míccolis, tampouco forçar a nota crítica, transformando seus poemas naquilo que, efetivamente, não são, nem quiçá queiram ser. Eles em nada – ou muito pouco – se assemelham, por exemplo, aos versos aporéticos de um Paul Celan, construídos a partir do recurso alegórico, em estilo econômico e mesmo árido, tendendo à elipse e ao silêncio. Diria que a obra de Míccolis milita escrachadamente tendo como base a defesa da mulher e do feminino e, para isso, lança mão de um discurso que se aproxima do linear-referencial, em estilo prolixo e úmido, com muito barulho – é seu modo, repito, de testemunhar-se no mundo: “Em bons lençóis”: “Desde a minha juventude eu lia o Pravda / ávida / por encontrar um camarada-amante / daqueles bem militantes... / E quase entrei em negras listas / por tais idéias comunistas. / Foi aí que eu quis ser crooner / para filmar com Yul Brunner / um romântico musical: / mas não tive capital / pra visitar Holiúde, / e descobri – golpe rude – / que cinema nacional / não tinha galã bacana; / fui então de caravana / para as terras do Oriente, / e tome dança de ventre... / Após 1001 noites, / quando o califa deixei , / me apaixonei por um gay, / depois por um pajeú, / um xin-lin, um kung fu, / um poeta marginal, / e a filha de um general... / Só por isso, sou devassa, / Messalina, uma ameaça / às mulheres de respeito; / mas quem fala tem despeito / do meu viver divertido. / Não quero amor comedido, / nem ser a isca do anzol / que vai fisgar um marido / a ser mantido em formol.” (p. 20).

Testemunhar tem sido, via de regra, uma atitude solene de exercitar a tristeza. Daí adveio, decerto, parte do mal-estar provocado pelo filme “A vida é bela”, de Benigni, que apostou no humor do “pai poeta” para driblar a crueza da barbárie bélica e na candura do olhar infantil para rasurar o mundo adulto. Com Míccolis, reiterando um traço geracional, o humor insolente prevalece, mesmo – e talvez por isso – nas piores situações de sufoco, tirania, barra pesada, vexame, angústia. Mais que a expressão do medo, típica da literatura gestada sob um imaginário do suplício físico, os versos

¹⁶ MÍCCOLIS, Leila. Site oficial: http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/index.htm.

de Leila trazem (sob a ótica, repita-se, hegemônica do tom bem-humorado) o espanto estampado: “Carreiras”: “Os que ficam lá no Norte / morrem crendo: se viessem / melhorariam de sorte. / Muitos caem pela estrada / sem enterro, sem jazigo; / mas os mais afortunados / chegam... ao posto de mendigo.” (p. 41). A expectativa do sucesso na cidade grande se esvazia sem dó no fado do fracasso: onívora, a urbe traga a todos, gerando, da própria entranha, a violência que se rebela, à revelia da ordem institucional: feios, sujos e malvados, os mendigos resistem e assustam a classe média, por sua vez, blindada em condomínios com cercas e vigias *full time*. Num convincente painel, Flora Süssekind mapeia o conflito que se tensiona nesse circuito: “Pois é fundamentalmente um imaginário do medo e da violência que organiza a paisagem urbana dominante na literatura brasileira contemporânea. O que é também parcialmente explicável em relação direta com o crescimento das taxas de crime violento nas grandes cidades do país nos anos 1980-1990, com o fortalecimento do crime organizado, com a ineficiência da polícia e do sistema judiciário no exercício da segurança pública e da justiça, com o aumento de visibilidade do contingente populacional em situação de pobreza absoluta que perambula pelas grandes cidades, expulso tanto das favelas, quanto dos enclaves fortificados de classe média, com uma espécie de generalização da violência, que abrange do trânsito automobilístico às relações familiares, dos estádios de futebol aos justiceiros e matadores profissionais e ao exercício privado da segurança e da vingança”¹⁷.

Percebe-se que o procedimento alegórico, tão comum como “disfarce” para a representação literária durante a época da “musa” censura, dá lugar a uma linguagem bastante referencial, parece que aprisionada em metáforas e bricabraques setentistas. O painel que se decupa da poesia de Leila Mícolis se carrega, sem dúvida, de uma dicção proselitista, panfletária, bandeirosa – é o que ela se quer: antibelettrista, não *cult*, nem “poesia dita profunda” (Cabral) ou metafísica. Sobra até mesmo para os camaradas de esquerda: “vã filosofia...”: “Falas muito de Marx, / de divisão de tarefas, / de trabalho de base, / mas quando te levantas, / nem a cama fazes...” (p. 11). Mas se a ideologia política entra em pauta é ainda para precisar as múltiplas diferenças entre os lugares do homem e da mulher, que muitas vezes se mascaram, e assim se mantêm incólumes na retórica sexista, como em “Referencial”: “Solteira de aceso facho / precisa logo de macho; / se é nervosinha a casada / só pode ser mal transada; / viúva cheia de enfado / tem saudade do finado; / puta metida a valente / quer cafetão que a es quente. / Mulher não vive sem homem. / A prova mais certa disto / é que até as castas freiras / são as

17

SÜSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária – literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In: http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio_detalle.php?ensaio=6. Acesso em 22/08/2005.

esposas... de Cristo. / Tal regra é tão extremista / que não contém exceção: / quem sai dela é feminista, / fria, velha ou sapataão'. / E é com essa bagagem de preconceitos adquiridos / que chega-se à conclusão, / na separação de amores doloridos, / de que não houve culpados. / Só feridos.” Num lúcido artigo, Kátia da Costa Bezerra comenta este poema: “Aqui, a ironia se faz presente de forma cortante. Novamente, o efeito lúdico do poema está atrelado à alternância do padrão de rimas – rimas paralelas, alternadas e internas. Além disso, o poema, montado a partir de dizeres populares, critica de maneira mordaz o fato de os diferentes papéis possíveis para as mulheres terem sempre o homem como ponto de referência. Diante disso, pode-se asseverar que seus poemas estão marcados pela preocupação em desenvolver uma atitude reflexiva em relação a hábitos, disposições e associações tidas como ‘naturais’ na tentativa de problematizar os modelos pertencentes a um discurso hegemônico – uma atitude tida como crucial em qualquer processo de transformação”¹⁸.

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. Assim, como quis Sena, repetimos, vale o testemunho “porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais *linguagem*, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das idéias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos”. Leila Mícolis fala de e para mendigos, índios, crianças, velhos, prostitutas – sabendo que o modelo de “homem bem-sucedido” deve ser destronado: “Missão c(o)mprida”: “Você conseguiu tudo na vida: / uma barriga bem alimentada, / uma amante infiel / uma esposa comportada / carro do ano / filhos rebeldes ao seu jugo tirano / casa própria, emprego com crachá / um sítio em Visconde de Mauá / um ufanista amor pelo país / tudo como manda o figurino / (de Paris). / E morrerá, cumprindo a sua parte, / de tensão ou de enfarte, / de repente, / sem nem ao menos de longe perceber / que podia ter sido diferente.”¹⁹.

Esparso são os estudos específicos acerca da poesia de Mícolis; na

¹⁸ BEZERRA, Kátia da Costa. “*Sangue cenográfico*: uma poética diluindo fronteiras”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXVI, N° 52. Lima-Hanover, 2er. Semestre del 2000, p. 257-268.

¹⁹ MÍCOLIS, Leila. In: http://www.vaniadiniz.pro.br/entrevista_leila_paparazzo.htm. Acesso em 22/08/2005.

verdade, ela é a principal propagadora da própria obra. Estreando em 1965, já em 1976 constava da plêiade marginal que Heloísa Buarque de Hollanda, ironicamente, canonizou, com o sucesso da antologia *26 poetas hoje* – ao lado de Chico Alvim, Cacaso, Piva, Torquato, Capinan, Ana Cristina Cesar, Waly, Chacal, entre outros. Além das referências, críticas e afetivas, divulgadas em seu *site*, há menções a sua obra em textos que abordam a Poesia Marginal, sobretudo quanto à questão das minorias, e, ainda em particular, da situação da mulher no mundo contemporâneo²⁰. Nesse quadro de semi-ostracismo, o seguro artigo de Paulo César Andrade da Silva, “A política do corpo em Leila Mícolis”, presta uma excelente contribuição ao perfilar sua poesia, que se caracterizaria “pela utilização da sexualidade como arma de combate, para denunciar uma série de aspectos relativos à posição da mulher na sociedade burguesa: a sua exploração pelo homem, o falso moralismo, a castração imposta pela sociedade, através de condicionamentos de comportamento sexual”²¹. O autor se ampara em idéias de Silviano Santiago, Steven Connor e Herbert Marcuse, para, respectivamente, localizar a obra de Leila num paradigma anticepecista (e, daí, engajada no prazer, e não na “causa”), pós-modernista (na margem, fora do poder e dos discursos de verdade) e contracultural (com eros, pelo ócio criativo, pelo desbunde e pela desobediência)²².

²⁰ Cf. MORICONI, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: *Poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa, Cláudia Matos, Evando Nascimento. Niterói: EDUFF, 1998, p. 11-26. (Coleção Ensaios; 13). Sobre a poesia de Mícolis, diz o estudioso: “linguagem masculinizada de deboche bordelesco na tradição do satirista colonial Gregório de Matos” (p. 16).

Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “O novo *network* poético 80 no Rio de Janeiro”. In: *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993. [Texto inicialmente publicado na *Revista do Brasil*, ano 2, nº 5, 1986.]

Cf. SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002, p. 90: “A entidade masculina (seu milenar tiranismo) é a grande musa da poesia de Leila Mícolis. Contra o rancor, o humor. Panfletária – ou estrategicamente popular? Pura inversão de papéis – ou sátira do poder?”

²¹ SILVA, Paulo César Andrade da. “A política do corpo em Leila Mícolis”. In: http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilad11a.htm. Acesso em 20/08/2005.

²² Cf. CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna; introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, s.d

SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – reflexões”.

Parece-me já claro que o interesse, aqui, é seguir as pegadas que a “poesia de testemunho” de Mícolis vai fixando, com furor, em registro direto – diria: “mimético” –, distante de qualquer cuidado com linguagens politicamente corretas. Como resultado dessa atitude, invadem seus versos *naïfs* um vocabulário que ora surpreende, ora afugenta pelo mau gosto, pelo grotesco, pelo *kitsch*: “cartão-postal”: “Nutrem-se os subnutridos / com restos servidos / em pirex coloridos”; ou “iniciação”: “Não há razão pra t(t)emerer: / se podias ser meu filho / aproveita por não seres...”; ou “nostalgia”: “Ainda há marcas de nosso idílio: / pegaste doença / e eu peguei filho” (p. 61, 60 e 61). Enquanto há tempo, ela se lembra de um massacre ora perene, ora intermitente: “homenagem póstuma”: “Dói essa sensação de desconforto: / hoje, todo dia é dia de índio. / Morto. / E como ele vai continuar sendo abatido / logo erguerão um monumento – túmulo / ao índio desaparecido.” (p. 41) A sem-cerimônia de sua linguagem tinge-se de um tom verticalmente ideológico, quando o verso se confunde com um desabafo: “democracia”: “A índia enrabada, / a negra explorada, / a branca fodida, / direitos iguais.” (p. 48)

Certamente, para aquele “crítico de prestígio” tais versos não têm “nível” – daí, vão para o *índex*... São versos que, sem que aqui se queira forçar o termo, testemunham situações-limite (pobreza, doença, estupro, chacina etc.), mas banalizadas pelo cotidiano e parcialmente omitidas por poderosas e concretas instituições (mídia, família, Estado, igreja *et caterva*). Leila larga mão – é seu “defeito artístico”, diria Mário – de sofisticações e sutilezas e vai, como numa obstinada missão, soltando o verbo, privilegiando uma “visada ética” em vez de um “olhar estetizante”, como se nota, por exemplo, no traço de uma Ana Cristina Cesar (não à toa muito próxima da poética do fingimento pessoano)²³. Já observava Heloísa Buarque de Hollanda, em *26 poetas hoje*, “que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico”²⁴. Avesa, então, a excessivos disfarces, Leila opta pela “palavra para”, não pela “palavra pura” (que pára nela mesma). Fora da festa intransitiva do intelecto, sua poesia põe o corpo

Nas malhas da letra; ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989., p. 11-37.

²³ “O que quer dizer ‘olhar estetizante’? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então, você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letra maiúscula. Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. Na literatura, então, não há essa Verdade.” CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 209.

²⁴ *26 poetas hoje*. Seleção e introdução: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976, p. 9.

na praça: “cativoiro”: “Sou preta. / Mas de alma branca, / cabelos lisos de henê, / rijos peitos, boas ancas, / rebolo por metiê... / Igual às mãos tenho um dia / só para mim, / talvez por eu ser mais afrodisíaca / do que amendoim. / Sou **produto** nacional, / exportada e associada / ao café, ao carnaval, / e agüento qualquer repuxo. / Afinal, sou a mulata, / uma sucata de luxo.” (p. 31)

Em “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, Geoffrey Hartmann, referindo-se à obra de Paul Celan, pergunta: “Como se pode fazer poesia a partir da infelicidade de falar?”²⁵ Mas é exatamente pela recuperação dessa voz, memória que se queria apagar, que a resistência se faz e se pode, então, produzir uma “testemunha para a testemunha”. A vulgarização da experiência traumática pode, por sua vez, gerar um risco: a dessensibilização coletiva – “Ainda que no curso da vida todos se exponham a visões de morte e sofrimento, é preocupante a exposição rotineira, uma exposição que facilita e habitua e tende a produzir sentimentos de indiferença.” (p. 208-209). Mesmo sob o custo de ser seqüestrada da festa chique do panteão literário, a poesia de Leila Míccolis não é em nada dessensibilizada. É como se mesmo falando do lugar de um teórico “eu lírico” houvesse um “nós coletivo”: “Sendas estelares”: “Eu fui um dia rainha / e o meu reino se estendia / do quarto até a cozinha, / mas depois foi restringido: / em vez de amante, o marido; / em vez de gozos, extratos. / Agora nem isso tenho. / Apenas restam-me os pratos.”²⁶ Se, como diz Maria Fernanda Oliveira, “na poesia de Sena há um ‘ultrapassamento do eu’ em que a própria ‘personalidade’ do poeta ‘se anula’ para dar lugar à fala do próprio ‘poema’”²⁷, algo semelhante ocorre com Míccolis: consciente, como cidadã, das inúmeras agruras por que passa a mulher (guardadas as evidentes diferenças ao longo da história, a opressão – em distintos graus – perdura), a poeta afia a língua para abrir a ferida, não para sublimar ou estetizar, mas para se solidarizar com a grande maioria inconsciente das escabrosas torturas que sofrem. Não se julgue com tanta pressa e pejoração, porém, o engajamento poético de Míccolis – o que traria danos incontornáveis à obra, fragilizando-a. Aqui, por exemplo, o ambíguo “stelares” do título funciona como o resumo de uma mórbida trajetória (“senda”, caminho) feminina que se inicia como “rainha” – aí supõe-se “estela” como “estrela” – e culmina no espaço exíguo da cozinha

²⁵ HARTMANN, Geoffrey. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 230.

²⁶ MÍCCOLIS, Leila. *Respeitável público*. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1981, s/n.

²⁷ OLIVEIRA, Maria Fernanda. “Manda-me o tempo que cante (sobre o pensamento poético de Jorge de Sena)”. Tese de doutoramento. UFRJ. 2000, p. 213.

– “estela” vira, então, lápide tumular, pia onde se lavam os pratos. Os regulares heptassílabos dão conta do descontentamento *reinante* de parcela considerável de mulheres que, submissas, vêem seu mundo reduzido ao serviço caseiro mais comezinho: lavar *pratos*. Na ironia da palavra solidária, a poesia dá testemunho de um estado das coisas, cuja transformação somente a clara ação política – e todo o complexo que isso envolve, quanto a educação, trabalho, valores morais (sexuais, religiosos...) etc. – poderá levar a cabo. O tempo de certa utopia poética (em que se mudaria o mundo com as formas) passou. Mas não passou a violência ancestral que, sob sutis disfarces ou evidentes barbaridades, as instituições e os hábitos sociais falocráticos perpetram à mulher, dia após dia.

Para sistematizar as idéias aqui equacionadas, e encerrarmos este excurso, recuperemos da dispersão alguns pontos fundamentais: para Mário de Andrade, o “defeito artístico” aponta o caráter de quem cria. Com isso, o autor de *Macunaíma* traz à baila a noção de valor, que, como mostrou Compagnon, é deveras problemática, envolvendo várias tensões e perspectivas: “a originalidade, a riqueza, a complexidade podem ser exigidas também do ponto de vista semântico, e não apenas formal. A tensão entre sentido e forma torna-se então o critério dos critérios”²⁸. Para Gagnebin, a “vontade ética” parece compensar alguma fragilidade formal. Essa tensão entre irrepresentabilidade estética e necessidade ética é, a todo momento, fixada nos estudos de Seligmann sobre a literatura de testemunho, cuja existência e resistência, conforme conclui Shoshana Felman, pode modificar nossa postura diante da prática do ensino: algo deve se transformar, “acontecer”. Semelhante atitude tem o poeta português Jorge de Sena ao dizer que o poeta “sofre na consciência ou nos afectos tudo” e, com essa força, pode colocar-se como testemunho de um tempo – e também transformá-lo, dia após dia...

Seja na versão iniludivelmente dramática da experiência da Shoah e de outros genocídios, que geraram um conjunto de textos rubricados como “literatura de testemunho”, seja na versão lírica mais “suavizada” da experiência cotidiana da violência do mundo, que nos dá a possibilidade de falarmos de uma poética ou poesia de testemunho, temos um elemento absurdamente comum: a ação do homem contra o homem. Saindo da generalidade ontológica para a particularidade sexista, nesse quadro encontramos a mulher, cujo corpo foi e vem sendo historicamente castrado. Num contexto político de exceção – como a ditadura militar brasileira pós-64 –, multiplicam-se as condições adversas de sobrevivência. Toda uma

²⁸ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 229.

geração de poetas fotografou esse tempo, com a tecnologia lírica de que, jovens em geral, dispunham: “Mesmo assim há elaboração, involuntária ou não, pois a representação dispõe *formalmente* seus elementos: o registro confessional e biográfico, a anotação irreverente do cotidiano, a nota bruta do sentimento, da sensação, do fortuito, são soluções poéticas que acabam impondo um *padrão informal e antiliterário de estilização*. Seus traços recorrentes são facilmente reconhecíveis: a coloquialidade, a despreensão temática, a relação conversacional com o leitor, o humor, a cotidianização da metáfora extravagante, a simplicidade sintática e vocabular, recursos que, por sua vez, não ignoram a simultaneidade, a colagem, a elipse, a brevidade”.²⁹

Dentre esses poetas, enfim, tentamos apresentar uma de suas vozes mais esquecidas, não para canonizá-la, *vade retro*, mas para mostrar que, sendo militante da poesia feminista, Leila Mícolis está atenta para outros pares na exclusão social: o preto, o pobre, o índio, o mendigo, a prostituta (“menos valia”: “Enquanto as roupas guardava / foi Maria quem me disse / que mais vestidos ganhava / quanto menos os vestisse...”) etc. O tom, no entanto, que constrói (*si*) para seus versos é de humor e ironia (escrachados, decerto), sem tristeza absoluta nem melancolia depressiva; a sensação que se tem ao lê-los é de prazer e gozo, em que pese o drama e o sofrimento da moldura subalterna; o projeto poético, se há, não é cerebrino, mas cordial – sem, no entanto, camuflar pacificações para conflitos incontornáveis. Daí, repetimos, o riso que seus versos provocam não é “inofensivo, desarmado, desligado, ‘convivial’”, como detecta Georges Minois quanto ao riso hegemônico em tempos contemporâneos³⁰. À alegoria e ao silenciar-se de um Paul Celan, por exemplo, que soube, ao preço da própria vida, devolver à língua em que escrevia o enigma esfíngico da existência, Leila Mícolis “preferiu” o estardalhaço de um problema público e permanente, daí a referencialidade imediata e prosaica de seus versos, aos quais não faltam, no entanto, uma “atitude reflexiva” (Kátia Bezerra) de quem escolheu a “sexualidade como arma de combate” (Paulo César Andrade).

Ao seu modo, mesmo brigando por uma coletividade – como em “mutismo”: “Esse minuto de silêncio, / tenso / que incomoda há tantos anos / feito uma íngua, / não é homenagem póstuma, / é que nos cortaram a língua...” (p. 60) –, quando assume a primeira pessoa do plural (que pode ser o silêncio do corpo da mulher, ou o silêncio da repressão generalizada), Leila Mícolis procura aquilo que a singularize, aquilo que, no meio do

²⁹ DANTAS, Vinícius & SIMON, Iumna Maria. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Remate de males*. Campinas, (7): 95-108, 1987, p. 100. [Publicado anteriormente em *Novos Estudos CEBRAP*, n° 12, de 1985.]

³⁰ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 624.

redemunho da vida, faça dela, poeta, “A única”: “Por mais que o rosto a
cabeleira tampe / não foi meu jeito lânguido de vamp / que te marcou,
foi minha boa-fé / de ser hostil, como qualquer pessoa, / de não fingir ser
recatada e boa, / nem parecer aquilo que não é”³¹. Leila, pois, acabou em
decassílabos.

³¹ MÍCCOLIS, Leila. *MPB: muita poesia brasileira*. Prefácio de José Ramos
Tinhorão. Rio de Janeiro: Ed. Trote, 1982, p. 60.

SOBRAS: O BRASIL SEGUNDO GLAUCO (DO JORNAL DOBRABIL AOS CEM SONETOS PANFLETÁRIOS)^{1*}

para Artur

Resumo: Num ensaio de 1974, Hans Magnus Enzensberger fala do “efeito aspirina” da literatura: ela se dissolve, mas não desaparece. Adorno já dizia, nos anos cinqüenta, de uma “corrente subterrânea coletiva”, vendo na forma lírica, além da expressão individual, a inscrição da experiência histórica. De 1977 a 1981, as 53 “folhas soltas” do *Jornal Dobrabil* testemunham um tempo de transição. A carnavalização “apolíneo-barroca” e “arcadionísia” de Glauco Mattoso dos “dactylogrammas” de então se mantém nos cáusticos sonetos da antologia *Poética na política (cem sonetos panfletários)*, de 2004. Mesmo em contexto democrático, continua o tom cético e a verve demolidora do artista, fazendo de sua própria obra um exemplo da “corrente coletiva” que se sustenta na contramão do império dos meios de comunicação de massa, ainda que pelos resíduos marginais, não midiáticos, da literatura. Pretende-se, pois, a partir de fragmentos de Glauco, discutir a presença, no cenário contemporâneo da cultura brasileira, de vícios e mazelas oriundos do regime militar ditatorial.

De 1977 a 1981, enquanto Glauco Mattoso soltava, aos poucos², cem exemplares de cada uma das 53 folhas denominadas *Jornal Dobrabil*³, o Brasil assistia à “distensão lenta, gradual e segura” (*si*) de Geisel (1974-79), 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 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 atemorizar⁴.

¹ * Texto apresentado no Encontro Regional da Abralic – Sentidos dos lugares, ocorrido de 7 a 9 de julho de 2005, na Uerj, no simpósio “Escritas da violência”, sob a coordenação do prof. Jaime Ginzburg, e publicado no CD, também de 2005, com os Anais do evento.

² 21 folhas em 1977, 4 em 78, 8 em 79, 16 em 80 e 4 em 81.

³ MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

⁴ Cf. SILVA, José Luiz Werneck da. *A deformação da história ou Para não esque-*

O *Jornal Dobrabil*, desde os seus primeiros números⁵, criou várias seções, que se revezavam: em “Curreio”, Glauco transcreve trechos de cartas e troca idéias de e com seus leitores escolhidos a dedo⁶; em “Jornal Dadarte”, sobressaem a produção propriamente dita poética e os picantes *insights* metalingüísticos; 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. Basicamente desta seção e do livro *Poética na política (cem sonetos panfletários)*, de 2004, também de Glauco Mattoso, tiraremos exemplos para o debate que se quer construir, pensando, sinteticamente, em três proposições assim graduadas:

a) embora o regime político tenha se alterado substancialmente – saímos de uma ditadura inexorável dos anos 70 para uma representativa democracia nos anos 2000 –, a concepção de “política” e de “político” para o poeta em pauta praticamente não se modificou;

b) para circunscrever a discussão, parto, portanto, de uma baliza determinada, qual seja, a consciência de um sujeito concreto, singular, acerca da noção de nacional formalizada em termos poéticos em dois períodos distintos (anos 1977-81 e séc. XXI);

c) essa consciência singular, que se dá via poesia, sobre o Brasil e seus políticos, de outrora e de agora, funciona perfeitamente como expressão de uma consciência histórica (uma “corrente coletiva”, diria Adorno), que faz da palavra poética tornada pública um termômetro da sensibilidade social.

Interessa-nos detectar, pois – tendo como parâmetro uma mesma voz (a do poeta Glauco Mattoso) em dois tempos políticos bem desiguais –, a dissonância daquilo que se apresenta contemporaneamente como diferente, e melhor, mas que se representa na poesia de hoje com a roupagem de ontem, do mesmo, do sempre pior: a politicalha nacional. Daí, em suma, deveremos perceber como a força da literatura funciona: por meio de um efeito aspirina, tal como o define Hans Magnus Enzensberger, como veremos mais à frente.

Em “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”, de *Literatura e resistência*, Alfredo Bosi investiga como que, desde o século XIX, se

cer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

⁵ Embora todos sejam “numero hum!!!” e do “anno xiii!!!”... Numa “Entrevista extremista”, Glauco diz que “anno xiii” é “o toque político. Comecei o JD em 77. Foi o ano treze (vade retro!) da gloriosa. Só pra não patrulharem que o jornal não tem consciência política” (*JD*, p. 46, 1980).

⁶ 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.

constituiu entre nós o “valor-nação” como critério e instrumento de mensuração estética, erguendo-se um embate entre historicistas e formalistas que, malgrado as diferenças epistêmicas, ao longo de décadas, perdura. Bosi sabe que, mesmo no querer abafar tais diferenças, há sempre um risco, do qual não se sai com bravata retórica ou pseudoteórica, mas, talvez, tendo a cautela de reconhecê-las para, em parte, tentar superá-las: “(...) quem dentre nós, intelectuais que nos presumimos progressistas, estaria isento dessa fácil tentação de tudo reduzir ao critério de nossa ideologia? Quem não tiver pecado que atire a primeira pedra”⁷. A essa tentação que assola o crítico – de fixar-se em ideologemas – outra dificuldade analítica se soma: a fluidez, também ideológica, da literatura, que se relaciona de modo plural com o contexto histórico-social em que se insere: “Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo” (Bosi, p. 10).

De certo modo, tal querela – entre uma perspectiva mais formalista e imanentista ou mais sociológica e historicista – aqui encontrará eco, visto que se trata de pensar como que, em dicção poética, um escritor interpretou seu tempo e seu país, desdobrados taticamente em “ditadura dos anos 70” e “democracia dos anos 2000”, considerando, para este exercício reflexivo, apenas algumas referências de ordem política presentes nas duas obras já referidas (*Jornal Dobrabil*, com textos de 1977 a 1981, e *Poética na política*, publicado em 2004). Este mal-estar constante que demonstra com a política será um sintoma típico do poeta, ou será o poeta o receptáculo de um sentimento, de uma “corrente subterrânea coletiva”, diria Adorno?

Já no verso da Folha 1 do *JD*, abrindo a edição fac-similada, aparece a seção “Alla Izquierda”, cujos cabeçalho e *layout* antecipam o tom irônico e satírico, desprendido e corrosivo, nem engajado nem alienado da imprensa “onânica” de Glauco:

“O inimigo publico numero
um é o Numero Um.”
CR\$ 0,00 MARK ZWEI

ALLA

trabalho criari-ticoticio pamphle-sectario materialectico de
g.m. & p.o.p. // suplemento inseparabil do jornal dobrabil

PUBLICAÇÃO AUTOMINORITARIA DA THEORIA DA MENOSVALIA

“O inimigo publico numero
um é o numero Um.”

MARK ZWEI

CR\$ 0,00

N^o 0

ALLA IZQUIERDA

trabalho criari-ticoticio pamphle-sectario
materialectico de g.m. & p.o.p. //suplemento
inseparabil do jornal dobrabil
PUBLICAÇÃO AUTOMINORITARIA DA
THEORIA DA MENOSVALIA

⁷ BOSI, Alfredo. “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 30.

Logo abaixo, em letras garrafais (na verdade, compostas pela letra “o” minúscula de uma Olivetti não elétrica), vinha o “poema” – ou libelo, ou manchete, ou aviso, ou bandeira, ou algo que o valha:

POESIA JÁ NÃO
TEM CESURA!!!

Estávamos no ano de 1977, quando o governo do general Geisel, repita-se, fechou o Congresso e impôs o “Pacote de Abril”, de que resultou a manutenção de eleições indiretas para governador e o surgimento do “senador biônico”, medidas de gabinete casuísticas e brutalmente autoritárias. Sendo a cesura uma pausa ou um corte no interior do verso, para identificar as suas divisões rítmicas, o evidente trocadilho com “censura” ganha evidente coloração política.

O *Jornal Dobrabil* inaugura-se em grande estilo: a) ele é “dobrável” na forma plástica, mas não em seu teor ideológico, requerendo para si um altíssimo grau de independência e autonomia; b) é “do brab-il”, ecoando sentidos de “brabo” – exaltado, tempestuoso, perverso –, contra a calma de certa parte da população, impávida e bestificada diante dos anos de chumbo; e é, claro, c) “do Brasil”, paródia do jornal carioca e, por extensão, da grande imprensa tupiniquim, silenciada, como o país, pelos censores, esses sim, cheios de cesuras.

Do mesmo ano ainda, no *JD*, Glauco cria um bastante original soneto – forma fixa de que hoje é maestro soberano –, em tom francamente simpático à causa esquerdista (a despeito, sempre, da possibilidade de uma leitura outra):

HINO
PATRIÓTICO
DO
PRISIONEIRO
POLÍTICO

independen
te
men
te

de quem
te
men
te

tens o de

ver
de

outra ver
dade de
fender

(*Jornal Dobrabil*, p. 13)

Rimas surpreendentes, produzidas pela quebra de palavras (independente-men-te / de quem te men-te / tens o de-ver de / outra ver-dade de-fender), aliterações e assonâncias incorporam no código verbal uma idéia de luta, de resistência, de oposição – idéia inscrita no verbo “defender”. A cisão do poeta, porém, diante da eficácia de tal resistência aparece na indubitável ironia do título altissonante – “Hino patriótico do prisioneiro político” etc. –, cujo alinhamento à direita faz uma fileira algo esdrúxula de “O” maiúsculo, e se insinua na ambigüidade que o verbo “fender” traz: rachar, dividir, atravessar, abalar – movimento que as sílabas partidas mimetizam. Com Adorno, aqui podemos dizer que na própria forma material da expressão lírica se grava, além de um sentimento singular e individual, a inscrição de uma experiência histórica, que é coletiva⁸.

Páginas à frente, porém, no mesmo ano de 1977, vemos estampado no “Editorial” um poema de estirpe concretista intitulado “ARG ANAGRAMMA”, em que o tom se altera, e a metralhadora crítica do poeta atira para todos os lados, de alto a baixo, à direita e à esquerda:

S	N	I	F!				
			D	O	P	S!	
C	C	C	P				

(*Jornal Dobrabil*, p. 18)

Há, em jogo, pelo menos sete “palavras” (entre siglas, abreviaturas e interjeições) cujos cruzamentos produzem – contando-se o mallarmaico uso do espaço em branco – sentidos inusitados, que redimensionam satiricamente algumas “instituições” totalitárias:

1) o SNI, Serviço Nacional de Informações, idealizado e dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva, em 1964, foi um órgão do tipo “vigiar e punir”. Outros famigerados chefes foram Médici, Figueiredo e Newton

⁸ Cf. ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-90.

Cruz. Sua poderosa e triste função vem à tona quando o poeta lhe acrescenta um “F”, fazendo um

2) SNIF, onomatopéia de quem está a chorar, lamentando a sina de um país feito de prisioneiros do *panopticum* político;

3) o 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. Ali, Lula ficou preso mais de um mês. Mais uma vez, com a separação mórfica da sigla

4) em OPS, o terror dá lugar a um misto interjetivo de indignação e de surpresa, como quem diz: cuidado!;

5) CCC, Comando de Caça aos Comunistas, eram grupos abjetos que agiam contra a militância de esquerda, e serviam ao governo ditatorial, na prática, eliminando – às vezes literalmente – o direito à diferença. Um episódio famoso foi a invasão da peça “Roda Viva”, em 1968, com a destruição de cenários e figurinos e o espancamento do elenco. Dessa sigla, em português, sai ironicamente uma outra:

6) a CCCP, que, em alfabeto cirílico, significa “Soyuz Soviétiskikh Sotsialistícheskikh Respublik”, ou seja, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, berço da ideologia comunista, que, tendo derruído, deixou o mundo “globalizado” à mercê da multipotência estadunidense;

7) um sonoro FDP, termo não dicionarizado mas de todos conhecido: “filho-da-puta”, corta verticalmente o poema, como quem dá de ombros a tudo, ou de tudo se enoja, daí o “Arg”, do título que, enfim, retirado anagramaticamente da palavra “anagrama”, se recupera⁹.

Numa entrevista recente, 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, décadas depois, seu folheto lítero-satírico, dirá o poeta: “O *Dobrabil* valeu como um fanzine radical, que misturava grafiteagem 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”¹⁰.

Dono dessas opiniões desde os contraculturais, desbundados, psicodélicos e rebeldes anos 70, Glauco – e retornamos à seção “Alla Izquierda”, do *JD* –

⁹ Agradeço à Gláucia Soares Bastos a lembrança de que *Gramma* é o órgão oficial do comunismo cubano, o que confirma e acirra a acidez da crítica mattosiana.

¹⁰ MATTOSO, Glauco. “Glauco Mattoso ataca a política brasileira”. Retirado de: http://www.geracaoobooks.com.br/releases/entrevista_glauco_mattoso.php, em julho de 2005.

dispara contra o “politicamente correto” (*avant la lettre*), contra o engajamento partidário, contra o patrulhamento ideológico, escandalizando pela insistente e radical metáfora coprofágica, herdeira, em tese, da antropofagia oswaldiana.

Em “Esquerda caga mais escuro?”, de 1979, fase já do general Figueiredo e seus cavalos, de greves e de bombas, Glauco passa da deglutição à regurgitação: “Muitos intelectuaes sustentam a these de que a bosta dos políticos direitistas apresenta coloração mais clara que a dos políticos de esquerda. Essa theoria não tem fundamento, nem á luz do materialismo dialectico, nem á luz do pragmatismo. Na verdade, o que ocorre é que o direitista caga columnas fecaes inteiras, ao passo que o esquerdista caga em forma de nhoque cortado. Isso se explica pelas diferentes condições psychologicas em que cada político vae á privada, e reflecte apenas o grão de radicalismo de ambos: haja visto que o xixi nunca differe, e sim o acto de mijar.” [*sic* para todos os termos] (*Jornal Dobrabíl*, p. 30)

Mesmo na base do tripúdio amplo, geral e irrestrito, beirando um certo anarquismo (“no nosso ‘anarchismo’ até o Bakunin é Geni, e a Geni somos nós” – *JD*, 1980), a presença desagradável, incômoda, burra, bárbara, triste e trágica da repressão ditatorial se faz notar, num Editorial de 1977, intitulado “abjura nº 5”, com 64 rimas em “ura”, do qual se reproduz um trecho: “A ciência é uma aventura / Religião, conjectura / Política é peta pura / e a arte uma loucura / (...) / Minha esperança futura / é uma treva bem escura / Tenho horror de ditadura / de censura, de tortura / captura e de clausura (...) Vade retro, conjuntura / Não há nada nesta altura / que se salve da mistura / A mentira é o que perdura / A verdade não se apura” (*Jornal Dobrabíl*, p. 21). Quanta atualidade!...

Em “A democratização no Brasil”, de *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago situa nos anos de 1979 a 1981 um período nuclear para que se busquem algumas respostas a questões como: “Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*?”¹¹

O *Jornal Dobrabíl*, em suas limitadas tiragens, para seus certos destinatários, com seus desabusados textos e *dactylograffitis*, captou e respondeu de forma diversa da poesia jovem marginal o clima cultural e político de então,

¹¹ SANTIAGO, Silviano. “A democratização no Brasil (1979-1981)”. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 134-135.

sobretudo ao falar sem medo – seja do poder instituído, seja da *intelligentsia*. Agindo subterraneamente mas às escâncaras, poucas obras alcançaram um grau de carnavalização “apolineobarroca” e “arcadionisiaca” (termos do prefácio de G.M. ao *JD*, “Uma odisséia no meio espaço”) como as folhas de Glauco e de seu *partner* Pedro o Podre, também atendendo pelo nome de Pedlo o Glande.

Passado o período de trevas políticas, e tudo o que isso implica para a formação de gerações e gerações, Glauco perde completamente a visão. Sua produção experimentalista de verve concreta dá lugar, a partir de 1999, a uma profusão, obsessiva mesmo, de sonetos. O fetiche pelo pé masculino – cultivado já no *JD* – dialoga com a cegueira, elemento trágico e irônico do estar no mundo. Lança, neste ano, *Centopéia – sonetos nojentos e quejandos*, *Paulisséia ilhada – sonetos tópicos*, *Geléia de rococó – sonetos barrocos*. Em 2000, *Panacéia – sonetos colaterais* confirma o lugar de destaque de Glauco no panorama da lírica contemporânea brasileira.

O livro *Poética na política (cem sonetos panfletários)*, de 2004, reúne sonetos recentes cuja temática, ou melhor, cujo alvo é preciso: os políticos. No entanto, os tempos mudaram: em 1º de janeiro de 2003, Lula assume a presidência da República, e com ele o Partido dos Trabalhadores chega ao poder. A esperança venceu o medo – enfim, dizíamos. Nem os novos ventos da alegria popular demoveram Glauco de seu dogma radicalmente antipolítico. Em “Soneto politizado (nº 687)”, lemos: “Política foi arte. Hoje é ciência / exata, com pesquisa de mercado / e tudo. Quer negócio, como gado / na bolsa, e não filósofo que pense-a.”¹²

O poeta se posta como aquele que pensa seu tempo. Encampamos, nesse sentido, a proposta de Ronaldo Brito em “Fato estético e imaginação histórica”, que retoma certos paradigmas adornianos: “A História da Arte passa desde logo a interessar à História na medida em que envolve uma ambigüidade, uma relatividade, um questionamento que não é somente da ordem da consciência mas, sobretudo, da ordem da vivência. Talvez, ao invés de consciência histórica, o que se precisa hoje [*sic*] seja de uma autêntica experiência histórica. E por experiência histórica entenda-se uma inter-relação entre sujeito e objeto de tal forma que não há diferença nítida entre critérios objetivos e padrões subjetivos”¹³.

Se na época do regime militar a representação política não era nem

¹² MATTOSO, Glauco. *Poética na política (cem sonetos panfletários)*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 18.

¹³ BRITO, Ronaldo. “Fato estético e imaginação histórica”. In: *Cultura. Substantivo plural*. Coordenação: Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira. Curadoria: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 194.

levemente democrática, tampouco a alternativa socialista – que também não se sustentou em âmbito internacional – seduziu o poeta e a maioria silenciosa, então toda a sátira contra a política se justificava. Supostamente, a mudança de ares produziria novas reações, mais simpáticas. Ao contrário, a contundência da crítica, agora na fase cega, continuou e mesmo aumentou:

a) “Soneto Congressional (nº 863)”: “Políticos não falam coisa alguma / que tenha nexa, crédito ou franqueza. / Enquanto as cartas inda estão na mesa / é fácil que qualquer causa se assuma.” (*Poética na política*, p. 41): a mentira, a falsidade, o oportunismo são atributos que, indistintamente, se aplicam aos políticos;

b) “Soneto do decoro parlamentar (nº 795)”: “— O ilustre senador é um sem-vergonha! / — O quê?! Vossa Excelência é que é safado! / E os dois parlamentares, no Senado, / disputam palavrão que descomponha.” (*Poética na política*, p. 30): a ausência de ética ganha ares patéticos e hipócritas quando se veste a capa mais tacaña da retórica da aparência;

c) “Soneto das Analogias (nº 828)”: “‘Bancada’ com ‘cambada’ bem combina, / assim como ‘político’ é ‘ladrão’. / Carecas de saber todos estão / que ‘gorja’ ou que ‘caixinha’ é uma propina. /// O ‘toma lá, dá cá’ nunca é sovina / tratando-se de cargos no escalão / mais alto: os que bastante esmola dão / recebem tudo em dobro, a Igreja ensina.” (*Poética na política*, p. 36): a corrupção infiltrada nas instituições transborda para o imaginário do cidadão, que passa a ver toda a ação política como interesseira, como troca de favores. Entre nós, caso clássico é o de Pero Vaz de Caminha, que, ao final de sua Carta ao Rei, pede um emprego para um parente: começava o nepotismo.

Esta breve amostragem da concepção glauquiana de política – dos idos de 70 aos dias atuais – nos faz fechar com algumas considerações:

1) a poesia de Glauco Mattoso, seja a da fase visual (*JD*), seja a da fase cega (sonetos), atua criticamente, mas não engajada nem partidariamente. Vale lembrar as palavras de Roberto Schwarz: “Usada em sentido genérico, a palavra ‘engajamento’ não tem cor própria. Um intelectual tanto pode se engajar no centro como na direita ou na esquerda. O senso das proporções logo avisa que o termo parece excessivo para a opção pelo centro. Algo como ‘ousar’ uma ida à pizzaria. No caso da direita, o que destoa é a defesa do privilégio, que briga com a vibração democrática que irradia daquela palavra, cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa de Sartre”¹⁴;

2) as variadas formas exploradas no *JD* – desde o fato de ser um “jornal” – correspondem a um momento de experimentação estética firmemente ancoradas numa posição ideológica antiautoritária, antimilitar, antifascista;

¹⁴ SCHWARZ, Roberto. “Nunca fomos tão engajados”. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172.

3) esta desconfiança e desilusão quanto à política se estende aos sonetos recentes, como os de *Poética na política*, de base mnemônica e melopáica, a despeito do novo contexto histórico;

4) permanece nos dois momentos o “valor-nação” (A. Bosi) como *topos* criativo. A pátria ainda é parâmetro, traindo uma concepção de raiz romântica, considerados os distintos modos de tratamento do tema;

5) para o poeta, no que se refere à qualificação de nossos representantes políticos, a passagem de uma ditadura a uma democracia apenas nuança esse valor: continuam os políticos mercedores de toda a desconfiança possível, sendo, assim, alvos de derrisão e de escárnio;

6) a “experiência histórica” (R. Brito) do poeta, como se de toda uma geração, amadurecida nos sombrios tempos da repressão militar, diz-lhe que os políticos tendem a se indiferenciar, dados os comportamentos públicos, a malversação do dinheiro, os escândalos de propina, a prática do apadrinhamento, etc. etc. etc.;

7) mesmo singular, a “experiência histórica” do poeta se mostra antenada com um sentimento coletivo, fazendo funcionar uma “corrente subterrânea” (T. Adorno) que, embora lentamente, impõe transformações sistêmicas: “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito”¹⁵;

8) a literatura de Glauco, enfim, caminha em direção ao máximo que um sujeito pode querer e ter: a liberdade de pensamento. É ainda Adorno, em *Minima Moralia*, quem afirma: “o valor de um pensamento é medido por sua distância em relação à continuidade do conhecido. É objetivamente desvalorizado quando essa distância é reduzida”¹⁶.

E é para promover o prazer e o pensar que a literatura resiste – em qualquer história. Feito uma aspirina: num copo, rapidamente desaparece, sendo absorvida por uma força maior. Mas, para um olhar mais atento, ela está lá, residual, em diferença, atuante¹⁷. Uma arte que se deixe absorver

¹⁵ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 77.

¹⁶ ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. *Apud*: BRONNER, Stephen Eric. “A dialética imobilizada: uma indagação metodológica da filosofia de Theodor W. Adorno”. *Da teoria crítica e seus teóricos*. Tradução: Tomás R. Bueno, Cristina Meneguello. Campinas, SP: Papyrus, 1997, p. 220.

¹⁷ Cf. ENZENSBERGER, Hans Magnus. “Literatura como instituição ou O

completamente será como um político fraco, desviado de suas legítimas funções: “Mentor, capanga, cúmplice, mandante, / ladrão, sequaz, comparsa, quadrilheiro, / facínora, assaltante, tesoureiro, / banqueiro, vigarista e tutti quanti.” (“Soneto Trambiqueiro, n° 268” – *Poética na política*, p.71) O efeito da literatura se faz visível, às vezes mais às vezes menos sutil, porque, mesmo como sedimento, age dentro do onívoro sistema. As sobras da aspirina nos dão a certeza de que ali houve uma aspirina, que se incorporou ao recipiente – sistema – a que pertence, mas de alguma forma transformando-o (*sic*), por dentro. Assim são os poemas, a literatura, a arte, que, sobrando no mundo, mudam-no.

efeito aspirina”. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução: Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995, p. 25-34.

TEMPOS DE PAULO LEMINSKI: ENTRE ESTÓRIA E HISTÓRIA^{1*}

para Jaime

Resumo: Este artigo se compõe de duas partes: de início, faz-se a análise de uma obra de Paulo Leminski, apontando de que forma os aspectos sonoros antecipam e corroboram a questão central do poema: o tempo modulando a existência; após, a idéia é pensar os modos plurais de apreensão estética do contexto histórico, a partir de poemas de Leminski, Ana C. e Alex Polari, tomando como parâmetro o Brasil ditatorial pós-golpe militar.

I: UM DIA, DEPOIS, POR FIM: ASSIM A POESIA, A CRÍTICA, A VIDA

Não foi à toa que Paulo Leminski intitulou o livro com que adentrou a importante coleção Cantadas Literárias de *Caprichos & relaxos*, dando o mote para que, futuramente, uma estudiosa e admiradora de sua obra – Leyla Perrone-Moisés – parodiasse a expressão, chamando-o de samurai malandro², trazendo a tensão presente no poeta, entre a disciplina e a bagunça, o *insight* e a razão, o chiste e o segredo, o riso e o siso, o pop e o complexo, a distração e a vitória. O risco do bordado fica na impossibilidade constante de detectar quando um, capricho, quando outro, relaxo – posto que, desde sempre, entre, há um “&”.

Professor e publicitário, Paulo Leminski exercia, afeito à vida, paixão pela linguagem. Seus anseios eram conjugar inovação e comunicação, exibindo para esta repertórios da redundância e para aquela, pesquisa (em que pese a insuficiência dos binarismos)³. Falecido espetacularmente 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 beberão e polemista, poliglota e intempestivo, mundano e (ex-)seminarista,

¹ * Os textos que ora se reúnem foram apresentados nos VIII e IX Congresso Internacional da Abralic, em 2002 e 2004, na UFMG e na UFRGS, com os títulos “Um dia, depois, por fim: assim a poesia, a crítica, a vida” (este também disponível em <http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaios.htm>) e “Fratura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski)”, respectivamente.

² PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, tal que em si mesmo...” *Revista USP*, n. 3, set-out-nov 1989.

³ Ver, a propósito, dele, *Anseios crípticos (peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias)*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

mulherengo e multiescritor⁴, o poeta curitibano angariou, na revisão que o crítico Alfredo Bosi realizou de seu monumental *História concisa da literatura brasileira*, as palavras: “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”⁵. Daí:

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma íliada

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 flores⁶

Antes de mais: devemos ter sempre em mente o poema que nos segue. Vale relê-lo, pois, em pausa, respirando seus passos.

.....

O poema acima sem título, de Paulo Leminski, é um poema sobre o tempo, é uma poética, e é um modo de encarar a vida. Para falar dele, vou dedicar-me a tão-somente percorrê-lo, em pormenor. Comentá-lo, analisá-lo. Como o goleiro ao jogador diante do pênalti, interpretá-lo.

O método há de misturar algo da semiologia e da recepção barthesiana,

⁴ Exemplo dessa verve incontida podemos ver na entrevista dada ao *Jornal do Brasil*, em 18 de janeiro de 1987, quando afirma: “hoje você tem o muito raso, que é a resenha, ou o muito fundo, que é a universidade. Você não tem mais esse lugar onde alguém lançasse realmente um pensamento profundo em linguagem de gente”. Ver também biografia de VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 487-8.

⁶ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 50.

de rudimentos da estilística, e aqui e acolá algumas lições de Jakobson, Poe e Candido. Basicamente, o auxílio à teoria virá de áreas, autores e textos ligados à criação poemática, ficando de fora, por ora, incursões aos campos da sociologia, da psicanálise e do biográfico. Renunciarei, de igual modo, à tentação da referência intertextual pela obra de Leminski. Como fundo contextual histórico, localizarei o poema em seu nascedouro, ou seja, o período da dita poesia marginal, para dali tirá-lo (expandir sua existência).

A hipótese de trabalho já antecipada – que rigorosamente se confunde com a própria conclusão – é que o poema tripartite pode nos proporcionar pensamentos que transitam entre o nosso estar-aí no mundo, este mundo refeito em forma poética, e como esta forma se faz no tempo. A poesia, a crítica, a vida – um dia, depois, por fim.

Começo com as lições de Antonio Candido: “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício”⁷.

O poema de Leminski, vindo a público em 1980 no livro *Polonaises*, traz indelévels marcas da poesia marginal, situada pela historiografia nos “negros verdes anos” (Cacaso) da década de 70: a) versos brancos e livres, b) ausência de simetrias evidentes, c) nomes próprios grafados com letra minúscula, d) linguagem coloquial e oralizante (“a gente”, “a barra pesando”, “dava pra ser aí”), e) aparente espontaneidade, e f) subjetividade plena exposta ao mundo, no binômio arte e vida que caracterizou o período.

No entanto, desde a “província”, possivelmente Curitiba, local de publicação do livro pelo autor ali nascido, o poema pede diversa leitura e circunscrição. Da Grécia homérica à modernidade, chegando ao contemporâneo, o poema de Leminski se lê fazendo soar outras claves. Pensando na célebre definição de Valéry ao dizer da poesia uma “permanente hesitação entre som e sentido”, avancemos pelos aspectos sonoros deste “pequeno” exemplo da lavoura leminskiana (diria Haroldo de Campos, uma “leminskíada”).

Como se sabe, tais aspectos sonoros ganham dimensões inusitadas quando relacionados a outros, por exemplo, de ordem morfológica e sintática. Reunidos, os estratos fono-morfo-sintáticos apontam para possibilidades semânticas deveras mais ricas. Segundo Jakobson, “conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou de grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma

⁷ CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 6.

relação semântica entre unidades rítmicas”⁸.

Pelos versos aparentemente jogados, o poema de Leminski perfaz um intrincado jogo de associações sonoras. Por extensão, estes sons sutilmente disseminados chamam a atenção para os sentidos que se cruzam. O famigerado aleatório do marginal dá lugar ao arbitrado do artífice.

Vejamus um pouco a estrutura do poema, reforçando o recurso fonológico e apontando já para significações possíveis.

1. O poema possui 13 versos, distribuídos em 3 estrofes com, respectivamente, 3/5/5 versos. Os versos vão de duas a quatorze sílabas, na ordem linear das estrofes: 2/8/10, 2/5/9/13/8, e 2/14/4/6/8 sílabas. Nesta tomada quase que visual e matemática do texto, nenhuma música, ainda, se ouve.

2. As vogais tônicas ao fim de cada verso apresentam o seguinte quadro de rimas: i/e/i, o/a/o/e/i, e i/i/o/a/o. Todas toantes, as rimas se dão entre *dia/ilíada/ginsberg/fim/província* (versos 1/3/8/9/10), *homero/qualquer* (2/7), *depois/rimbaud/fomos/flores* (4/6/11/13), *pesando/máscaras* (5/12). Há demasiadas aliterações. Não há verso sem rima, nem rima em /u/. Os sons iniciam, assim, a sua insinuação.

3. No primeiro grupo em /i/, destaquem-se as aparições internas das palavras “ia” e “ai”, anagramas minimalistas nos versos 2 e 5, que dão liga a “dia” e “líada” (mesmo porque nelas estão contidas: d-ia / il-í-a-da), sendo que o “ai” sustenta o eco da rima, que retorna com força a seguir na tríade “ginsberg/fim/província”. Ainda, note-se o movimento que o poema faz ao transformar a vontade épica do poeta que “*ia ser* um homero”, para um existencialista e errante “*dava pra ser ai* um rimbaud” (grifos meus). Do verbo ancestral (ia) ao advérbio presente (ai), a epopéia de cunho mítico vira outra história e outro corpo, atravessados pelo percurso em /i/: *dia/ia/ilíada/ai/ginsberg/fim/província*.

4. No grupo em /e/, *homero/qualquer* (versos 2 e 7), a distância aparente se atenua pela proximidade de “gente” e “menos” em relação a “homero”, e de “ginsberg” abaixo de “qualquer”. Aqui, mais que o /e/ aberto de “qualquer”, ecoa a seqüência da consoante vibrante velar forte /r/, em “*fernando pessoa qualquer / um lorca um éluard um ginsberg*”. Ao chamar pra si a tensão sonora, a consoante /r/ força a tonicidade aporuguesada do nome do poeta norte-americano, “**ginsberg**”, tornando-o oxítona feito “qualquer” e resgatando a rima em /e/.

A propósito, vale lembrar outra lição de Candido, a partir de Maurice Grammont, sobre a “existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento”. Em *O estudo analítico do poema*, dirá o mestre paulista que o

⁸ JAKOBSON, Roman. “Lingüística e poética”. *Lingüística e comunicação*. 10. ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 144.

/r/ sugere “efeito variável conforme o apoio vocálico”. No caso do poema leminskiano, o efeito poderia ser de “rugido surdo, grito abafado”, o que não causaria espanto, posto que nessa estrofe ocorre uma enumeração de 5 poetas, cujos nomes comportam a letra-som /r/, uma vez vibrante alveolar fraca (posição intervocálica), como em “ungaretti”, e nas outras quatro vezes velar forte, como em “fernando pessoa qualquer / um lorca um éluard um ginsberg”. Este /r/, verdadeiramente rascante, e que se repete nos versos da segunda estrofe pelos nomes destes poetas – e não de outros! –, ressoa uma vontade de “ser a” um poeta “pessoa qualquer” em que este que escreve se reconheça. O “rugido” que se quer ganha força ali, na letra. Para ser fiel a Candido e a Grammont, reafirme-se que “o sentido, na acepção mais ampla, rege o valor expressivo da sonoridade (sentido léxico, sentido metafórico, sentido simbólico)”⁹.

5. Os versos 5 e 12 trazem, bem separadas por seis versos, rimas em /a/. Separadas, sim, mas nos versos mesmos concentradas, ressoando clara assonância: “a barra pesando” (4 vezes), “por trás de tantas máscaras” (6 vezes).

Junto ao teatro da existência, o poema dança entre vogais e consoantes, inaugurando em seu gesto sempre fundador (e, portanto, de autoconhecimento) um ritmo pessoal: o tempo, que trata o poeta e suas máscaras impiedosamente “como a flores”, no poema é *traçado*: do tempo se faz o arco de uma vida, no tempo se projeta essa representação em arquitetura verbal, o tempo alimenta o ser de consciência (consciência de incompletude e falibilidade). Por tudo, o tempo trata o poeta que o traça. O poeta, qual Orfeu, dá forma ao deus-tempo, do que deriva, então, que ambos se dependem. No entanto, se o homem não tem esse olhar-poeta, o tempo o traça – inexoravelmente.

6. Para encerrar esse passeio por sons e sentidos, as rimas em /o/, depois/rimbaud/fomos/flores (versos 4/6/11/13), mesmo toantes, guardam grande simetria quanto ao tipo de fonemas que carregam e acompanham. A primeira dupla, nos versos 4 e 6, depois/rimbaud, se estampa em sons bilabiais e oclusivos, /p/ e /b/, que têm a devida liga no verso 5, com “a barra pesando”, tendo também o /b/ e o /p/ a rimar a leitura de “pessoa” e “ginsberg”.

A segunda dupla de rima em /o/ também fechado, “fomos” e “flores” nos versos 11 e 13, recupera também o /f/ do verso 9, “por fim”, fazendo dessa estrofe final o arremate da trama fônica em que o poeta põe seu

⁹ CANDIDO, Antonio. “A teoria de Grammont”. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP/FFLCH, s/d, p. 36 e 38 (Terceira leitura, 2). Candido utiliza, neste capítulo, a segunda parte de *Le Vers Français*, “Le sons considérés comme moyens d’expression”, p. 193-375, de Maurice Grammont.

poema. Se, na primeira estrofe, encena-se em breves três versos a utopia infantil da genialidade precoce (“a obra nada menos que uma *íliada*”); e na segunda estrofe predominam as aliterações “fortes” e sonoras de /r/, /p/ e /b/, quando o poeta se instaura adolescente e experimental entre mestres modernos; neste fecho (à exceção do verso 10 em que permanece o vigor das bilabiais em “acabamos o **p**equeno **p**oeta de **p**rovincia”), os três últimos versos trarão aliterações mais “fracas” e surdas, com a velar /k/ (q, c), a alveolar /s/, a fricativa /f/ e a linguodental /t/, aliterações ainda mais contidas com a presença das nasais: “**que sempre fomos / por trás de tantas máscaras / que o tempo tratou como a flores**”.

Esta “fraqueza final” sonora do poema parece corresponder ao tom de desalento, tristeza e, mesmo, melancolia, que toma conta do sujeito lírico: “por fim”, “acabamos”, “pequeno poeta”, “provincia”, “sempre fomos”. A metáfora, a que retornaremos, da beleza efêmera da flor, institui o tempo derradeiro do poeta, com um certo contragosto descobrindo ser o que sempre foi: um contemporâneo de si mesmo.

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. [...] Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; [...] Encarando, então, a Beleza como a minha provincia, 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.”¹⁰

Contrariando o próprio tom com que se tornou conhecido, Leminski, neste poema, abandona o humor em que é mestre – e tipifica a geração marginal – e adentra o espaço poético buscando a beleza da melancolia, por meio de efeitos de curta e contínua duração. Estes efeitos se produzem por uma série de artimanhas, de que o engenho sonoro constitui apenas um exemplo. Estou com o lingüista e crítico literário russo Roman Jakobson quando diz, em 1960, que “todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. (...) A concepção que Valéry tinha da poesia como ‘hesitação entre o som e o sentido’ é muito mais

¹⁰ POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. *Poesia e prosa – obras escolhidas*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966, p. 597-8.

realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético”¹¹.

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. De forma breve e suplementar, passemos aos pontos.

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, decerto em saltos poderosos, 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 efebo e ousado elege modelos altos e canônicos para se mirar: nada menos que Homero. 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 descobre, 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 fenecer, 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 *Íliada*; ora a multifacetação vigorosa do “qualquer”; ora as “flores”, imagem a lembrar o passado próximo e o presente que se despeta em ruína. Estes totens poéticos figuram desejos que, com o tempo, se metamorfoseiam. O “fim” se

¹¹ JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. *Linguística e comunicação*, p. 144.

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 móvel para que se dê a trapaça final no tempo. E este móvel somos nós, os leitores-flores. Sim, por sermos flores belas e transitórias é que podemos nos reconhecer nos versos do poeta, é que podemos desejar seus desejos, atualizar em nós seu imaginário, participar de sua província e de sua grécia, refazer seu périplo outrora anônimo. 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.

Falando, enfim, com Barthes, entre o prazer e o gozo que o texto me provoca – fico com ambos. Creio estratégico largar-se, flor que cresce, junto às palavras, conhecê-las, apalpá-las, ampliá-las. Vacilar, investigar, conter-se, arriscar. Deixar-se dominar pela tranqüilidade e sabedoria do texto: isto é o prazer.

No entanto, ali mesmo onde estava acomodado o prazer, sobrevém o gozo, gozo que nos arranca da falsa isenção, que nos chacoalha, nos faz reescrever o texto (em termos barthesianos, o texto de prazer é legível; o texto de gozo, escrevível). Mas se um “mesmo” texto oscila – ora prazer, ora gozo – diante de um “mesmo” leitor, que dirá diante de diferentes tipos? Deixar-se dominar pela fúria e radicalidade do texto: isto é o gozo.

“*Textos de fruição* [de gozo]. O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – *mesmo a do prazer* (a fruição [o gozo] não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer). Nenhum alibi resiste, nada se reconstitui, nada se recupera. O texto de fruição [de gozo] é absolutamente intransitivo. Entretanto, a perversão não basta para definir a fruição [o gozo]: é o extremo da perversão que a define: extremo sempre deslocado, extremo vazio, móvel, imprevisível.”¹²

Sem muitas mediações, mas com desmesuradas medições, neste artigo de crítica literária assumi o prazer da análise, para então lançar-me ao gozo da interpretação. Assim, tento fazer jus à viagem de Leminski, ser de vento e de invenção, não de eventos às vezes disfarçados em terrorismo teórico fora de tempo, encanados pelo medo e pela mesmice. Daí ele, um dia, disse:

¹² BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 68. (Elos, 2)

eu queria tanto
 ser um poeta maldito
 a massa sofrendo
 enquanto eu profundo medito

eu queria tanto
 ser um poeta social
 rosto queimado
 pelo hálito das multidões

em vez
 olha eu aqui
 pondo sal
 nesta sopa rala
 que mal vai dar para dois¹³

Para as multidões ou para dois, importa que o poema *queira*, que o leitor *queira*. Porque, assim como a vida e a crítica, há flores que duram mais, e outras que duram muito menos.

II: FRATURA, RESISTÊNCIA, PARÓDIA: HISTÓRIA E ESTÉTICA EM TRÊS POETAS NO BRASIL DITATORIAL (ANA C., POLARI, LEMINSKI)

Agora, buscarei movimentos que, sinteticamente, apontem a maneira com que três poemas dialogaram com a situação ditatorial brasileira pós-64. Para tanto, apropriar-me-ei de conceitos que tentem dar conta de aspectos que, formal e ideologicamente, estruturam tais obras diante de um contexto autoritário perverso. Tão distintos entre si, os poemas – de Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar e Alex Polari – trazem, no entanto, afinidades inusitadas. A tese, pois, passa a ser: para além de valores congelados em cânones ou margens, toma-se como critério de julgamento estético a “tensão entre sentido e forma”, aceitando-se assim que o “valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura”¹⁴.

Categorias como fratura (“Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno), resistência (“Narrativa e resistência”, Bosi) e paródia (“Os chistes e as

¹³ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 72.

¹⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 229 e 255.

espécies do cômico”, Freud) apoiarão a análise de poemas de Ana Cristina Cesar, Alex Polari e Paulo Leminski. Se, visivelmente, os poetas optam por faturas formais distintas – diluição, engajamento, sátira –, há traços inusitados de parentesco, como a recusa do presente e o corpo do sujeito encenado, mesmo na contracorrente. Questiona-se, enfim, a pretensão de valores absolutos para o Belo, diante da tensão entre o indivíduo, o coletivo e o universal – e as infinitas possibilidades de representação poética do mundo.

O primeiro poema, de Alex Polari, intitula-se “Dia da partida” e pertence ao livro *Inventário de cicatrizes*, publicado em 1978 sob o patrocínio do Comitê Brasileiro pela Anistia:

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 tranqüilo
 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.¹⁵

15

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. São Paulo: Global, 1979, p. 16.

Amparado em sólida direção marxista, tingindo de tonalidade utópica o “ser da poesia”, Alfredo Bosi reconhece no artefato poético (desde menções de caráter revolucionário no texto bíblico, passando pelas iluminações de Blake até a força do verbo dos poetas soviéticos) um poderoso instrumento de resistência, porque não sucumbe “à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos”. Contra o mal, o discurso da poesia se faz coletivo, coral, órfico, utópico, “comunitário, comunicante, comunista”: “O ‘gemido da criatura oprimida’ não se cala por infinda que seja a espera da liberação. E porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica.” A palavra propicia a transformação, inaugura mundos – mesmo quiméricos; ao resistir, subsiste “no eixo negativo que corre do passado para o presente e [persiste] no eixo instável que do presente se abre para o futuro”¹⁶. Entre os caminhos estéticos que a poesia-resistência pode trilhar estão, segundo Bosi, a metalinguagem, o mito, a biografia, a sátira e a utopia. Parece este último o caminho indicado pelo poema de Polari.

Expõe-se o poeta, em “Dia da partida”, sem artificialismos, usando a linguagem em clave referencial, sem medições ou mediações. Registra-se o “fatídico” (fatal, trágico) dia de sair de casa, para não “cair” como o “cara”, num outubro de 1969. No dia 25 deste 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 espetaculares¹⁷, 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”¹⁸. Se no poema o militante tem 19 anos, na lembrança 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: “ar”, “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”. Nessa lírica que se quer de cunho

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 146, 177 e 191, respectivamente.

¹⁷ Como o seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, narrado no livro, e no filme homônimo, *O que é isso, companheiro?*, de Gabeira.

¹⁸ FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 267.

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, sem torres de marfim: “Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância (...) 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”¹⁹.

Em que pese parte da intelectualidade menosprezar os poemas ditos engajados, que se arvoram revolucionários, a poesia-resistência pode se dar de diversas formas, mesmo que se polarizem (e aí se reduzam) as opções entre história // literatura. Atingir o leitor diretamente assemelha-se, ressaltada a evidente metáfora, a ser atingido pela opressão bélica, autoritária, censora. Conclui Bosí o capítulo “Poesia resistência”: “Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.”²⁰ Optando pelo coletivo, e assumindo um ar espontâneo para a expressão poética, Polari emblematiza a tribo que fez da arte um instrumento de denúncia contra a desumanização, fez da arte uma voz da e pela minoria engajada, fez da arte um signo de resistência pelo viés do engajamento.

Passemos ao segundo poema, bastante conhecido, de Paulo Leminski:

ameixas
ame-as
ou deixe-as

Publicado em livro de 1980 (*Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*)²¹, o poema pede, de imediato, um despojar-se da grandiloquência, ao colocar chistosamente num pedestal algo tão sem importância, digamos, vital: ameixas. Para provocar um tal estranhamento, o chiste bastaria, com seus efeitos de condensação e deslocamento. Visível é o recurso de tirar de uma palavra outra palavra (“ame” + “as”, e “eix” + “as” de “ameixas”), que o poeta num estudo sobre Bashô e o haikai denominou *kekotoba*: “É a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu

¹⁹ POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global Editora, 1980, p. 47.

²⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 192.

²¹ In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 91.

perfume. Sua lembrança. Sua saudade”²². O leitor há de se lembrar ou de descobrir – no inexorável processo de decodificação para o deleite estético – tratar-se o poema de uma bem-humorada paródia sobre os negros 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 de ingênuos e desinformados. 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”. É o tipo de poema que nos incita a rever a memória pátria, sem ufanismos tolos ou xenofobias tacanhas.

Freud, no início de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, rastreia o conceito de chiste em alguns pensadores da época: “Um chiste é um juízo *lúdico*” (Fischer); “A *brevidade* é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” (Jean Paul); “Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas *demais*, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da estrita lógica ou dos modos usuais de expressão” (Lipps). Dissociando o chiste do cômico, Freud detecta que “rimas, aliterações, refrães, e as outras maneiras de repetição de sons verbais que ocorrem em versos, utilizam a mesma fonte de prazer – a redescoberta de algo familiar”²³. Daí, resume os recursos de que lança a mão a condensação típica do chiste (e que encontra correspondência também nos sonhos): “uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras, e similaridade fônica” (p. 193). Dito de diverso modo, o prazer provocado pelo chiste possui um núcleo verbal e um outro no *nonsense* (p. 212).

Basicamente, pois, depreende-se que o poema de Leminski, lido na fronteira entre a psicanálise e a história, se sustenta numa rearticulação fonomorfofossintática 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 arrogância de um poder armado, poder sem alegria. Assim visto, pode-se retornar a Freud, quando diz que a paródia destrói a “unidade existente entre o caráter de uma pessoa, tal como o conhecemos e seus discursos e atitudes, substituindo as figuras eminentes ou suas enunciações por outras, inferiores” (p. 228). A “pessoa” parodiada é o Brasil com seus déspotas, substituídos pela figura “inferior”, e algo absurda, da ameixa – fruta não autóctone e, cúmulo da paródia que reescreve a história,

²² LEMINSKI, Paulo. *Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 93.

²³ FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 144.

também, na gíria policialesca, bala de arma de fogo. Ganha, nessa acepção, 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. Certamente, para Leminski, com sua paixão pela linguagem, os poetas ficam com “pedras / noites / poemas”. Como escreveu Bosi em livro supracitado, “há um momento em que o poeta mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia”²⁴.

Quando escreveu o poema seguinte, intitulado “Água virgem” e datado de “dezembro 1968”, Ana Cristina Cesar tinha 16 anos:

Perdi-me no entrelaçar-se de malhas.
Entreguei-me no manchar-se de sonhos.
Marquei-me no soluçar-se de perdas.

Sob o peso deste som
um flautim
Sob o som deste peso
uma queda

rachou
a chave
calou
a chuva
barrou
a chama

(chuvisca no centro meu – nenhum grito)²⁵

“Nenhum grito”: pouco importando ter sido o poema produzido dias antes ou depois do “fatídico” 13 de dezembro de 1968 (data do AI-5), o clima reinante no país atingia a todos, em especial a uma jovem estudante de família intelectualizada da zona sul carioca, centro efervescente de agitações culturais e políticas. Certamente não escaparia à poeta, de reconhecida precocidade, o momento de exceção que a nação vivia. Cecília Londres, uma de suas correspondentes, declara que, “aos 18 anos, Ana Cristina já

²⁴ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 165.

²⁵ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 46.

era mestra em criar sua própria personagem”²⁶. Deste modo, pode espantar, pensando-se no poema, o tom absolutamente fora do “ar do tempo” de então: neste ano de 1968, o Brasil se incendiava, com soldados recebendo lições “de morrer pela pátria e viver sem razão” (Vandré, no 3º FIC, em outubro); ano em que o C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas) invade o teatro e espanca atores da peça “Roda viva”, dirigida por Zé Celso; ano em que Caetano canta entre “espaçonaves, guerrilhas” em “Alegria, alegria”; ano em que em Paris os estudantes se rebelam contra certas estruturas de ensino e, por extensão, de poder; ano que – enfim, conforme precisou Zuenir Ventura – não terminou. E, no poema, a ênfase num silêncio: “(chuisca no centro meu – nenhum grito)”. Verso encerrado entre parênteses.

Em artigo de 1957, Adorno pensava as relações entre lírica e sociedade, 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. (...) 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 auto-esquecimento 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”²⁷. Este 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.

Em “Água virgem”, forma e estrutura reinam: as quatro estrofes são metricamente calculadas, embora disfarçadas em versos livres: os 3 primeiros são decassílabos; os 4 seguintes se fazem em duplas de 7 e 3 sílabas, reiterando o decassílabo; os 6 próximos têm 2 sílabas, também arquitetados como 3 duplas de 4 sílabas cada dupla; tudo desaguando em

²⁶ CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Organização: Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 302.

²⁷ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 70 e 74.

novo e derradeiro decassílabo. Além disso, tudo no poema é paralelismo, com as lexias se entrecruzando, como os verbos “Perdi”, “Entreguei”, “Marquei” denunciando a primeira pessoa, mas logo refugiando-se numa seqüência em terceira pessoa: “rachou”, “calou”, “barrou”, para de novo fazer retornar o sujeito silenciado no verso final: “(chuvisca no centro meu – nenhum grito)”. Há jogos quiásticos em “peso deste som” e “som deste peso”. Aliteraões e assonâncias recheiam fonicamente o enigmático poema, como em “chave”, “chuva”, “chama” e uma profusão de rimas internas. Mesmo a distribuição espacial das estrofes evidencia uma consciência de linguagem que contribui para que a atenção se volte para a cena que o próprio poema elabora em torno da “maneira” como se compõe, menos que a “matéria” de que é feito. Não seria demais lembrar depoimento da autora em que – falando das significações de “pato”, “pathos”, “cair que nem um patinho” – afirma: “não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Ler é meio puxar fios e não, decifrar (...) A poesia – assim como qualquer assunto – tem um universo próprio (...) Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece”²⁸. Assim, nesse redemoinho formal, avultam imagens como a de “perder-se”, “manchar-se de sonhos”, “soluçar-se de perdas”, “queda”, “peso”, “rachou” e um “nenhum grito”, sufocado – como que parado no ar, no ar do tempo. Sem querer cair como um patinho, sugere-se que, mesmo num êxtase de linguagem intransitiva, o poema pode falar, sim, de um tempo em que uma espécie de “impotência” atinge a coletividade e, naturalmente, cada indivíduo que a compõe. Se a poeta diz, no mesmo depoimento, que “a literatura, uma literatura mais radical, numa primeira instância, esquece o público” (p. 202), Adorno dirá que “onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente” (p. 75). E, mais uma vez com Bosi, este auto-especular-se constituiria a carne mesma da metalinguagem, “momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna”²⁹.

Retomamos, para finalizar, a proposição de Antoine Compagnon, para quem a “tensão entre sentido e forma” serve como princípio e critério para elaboração de julgamentos estéticos. Deste modo, embora tangenciem um mesmo período autoritário no Brasil, os poemas de Leminski, Polari e Ana C.

²⁸ CESAR, Ana Cristina. “Depoimento de ACC no curso ‘Literatura de mulheres no Brasil’”. *Escritos no Rio*. Organização e prefácio: Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993, p. 199, 203 e 209.

²⁹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 149.

mostram-se visivelmente **diferentes** do ponto de vista formal: a) Alex Polari articula sua produção poética buscando a cumplicidade do leitor, que, entre a culpa e a curiosidade, dispõe-se, simpaticamente, a escutar a experiência posta em versos – doídos mas espontâneos – pelo poeta-guerrilheiro; b) Paulo Leminski constrói sua dicção na base do humor, e para isso aciona a história por meio de chistes que, oscilando do som ao sentido, parodiam a versão oficial, pondo o rei a nu, na técnica gestáltica do poema curto que, breve, quer a sedução rápida; c) Ana Cristina Cesar elabora, na contracorrente do que hoje se diria “politicamente correto”, um sutil jogo em que o sujeito se confunde com a linguagem que dá corpo ao poema, dificultando – mas não impedindo – o entendimento do tempo histórico na letra dos versos.

No entanto, apesar das evidentes diferenças “estilísticas”, um traço **comum** aos três projetos reside na *recusa do presente*, de alguma forma insatisfatório: a) em Ana C., algo se quebra, se perde, racha, cala, se mancha, soluça, com o sujeito entregue a um silêncio intransitivo, angustiado, *fraturado*; b) em Leminski, o chiste mal disfarça a ausência do sujeito que, para sobreviver à história, taticamente, vai lê-la à luz da *paródia*, produzindo mesmo, em paralelo, um discurso alternativo de caráter alegórico (“ou”); c) em Polari, a confissão, mais do que referencial, de um descontentamento com o *status*, com o regime, com a cultura, e o gesto de lançar-se, heróica e *utopicamente*, em busca de uma transformação.

Reiteramos que nosso propósito não é fugir ao desafio da valoração, questão que, como diz Compagnon, “é um limite da teoria, não da literatura”. Longe, também, de apregoar o “vale-tudo” estético, o propósito aqui foi o de tão-somente estreitar o circuito entre história e poesia, expondo três poemas que, ainda que distintos, se irmanam ao “pensarem” um contexto político-cultural comum, afirmando, com o supremo valor da diferença, a possibilidade da convivência dos múltiplos que – na resistência, sob fratura ou parodicamente – nos lembram que o Belo, como a vida, não tem fórmula nem auto-evidências apriorísticas, e que a poesia, ao fazer-se, faz-se como *representação da história*, não como um discurso arrogante de verdade.

Como já disse alhures³⁰, se a poesia devesse sobreviver graças à penetração nas mais diversas camadas de leitores, acolhendo-os como a flores (e não rechaçando-os como ignorantes inimigos intrometidos) e querendo ser compreendida, como querem os sedutores e os mitificados, então alguns poetas teriam lugar reservado no panteão. Para além, porém, de cair no gosto de leigos, o panteão exige a legitimação dos pares – algo semelhante ao conhecido fenômeno do sucesso de público e de crítica. Entre a estória que constrói nosso dia-a-dia e a história que parece nos engolir, a palavra vira

³⁰ SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002, p. 240-241.

ouro quando tocada pelo dedo do poeta-midas, feito esse cachorro louco que, um dia, sem mais nem Leminski, disse em grafito: “QUEM TEM Q. I. VAI”.

NOTAS: TENTANDO OUVIR-ME EM SÉRGIO SAMPAIO NOS ANOS SETENTA^{1*}

para Adolfo, Gazu e João Moraes

(...) não é possível, num texto, distinguir até o fim, e exaustivamente, a personagem, o narrador e o autor. Há um nível de toda a escrita onde não se pode decidir quem fala. (Roland Barthes, “Masculino, feminino, neutro”)

RESUMO: Aproximações entre a obra musical do compositor capixaba Sérgio Sampaio 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.

Nos negros verdes anos 70, enquanto Sérgio Sampaio se lançava no mundo com seus vinte e tantos, eu jazia minha adolescência na nossa pequena (*sic*) Cachoeiro. Quando, em 1978, de lá saí para o Rio de Janeiro, Sérgio já se registrara nos *long-plays Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das dez* (1971), com Raul Seixas, Míriam Batucada e Edy Star, *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973) e *Tem que acontecer* (1976). Tendo já acontecido, “publica” seu último LP – *Sinceramente*, de 1982. Neste ano, eu ingressava no curso de Letras da Uerj. Dando um salto em tantas datas, em 1993 passei a lecionar literatura aqui na Ufes, retornando, quinze anos depois, ao estado do Espírito Santo – meu destino, definitivamente, tem cara capixaba. Assisti, então, a dois shows do artista, no antigo Cineteatro Metrôpolis e na extinta casa de espetáculos chamada Bordel. Em 1994, o cantor falece, aos 47 anos, de “pancreartite”. Faz, agora, em 2004, portanto, 10 anos que se foi, na frente, juntar-se a Torquato e Leminski, e esperar Raul, e os do bloco de Waly e de Itamar, e certos “velhos bandidos” que ainda insistem.

Feitos os registros afetivos, quero – para celebrar a presença de Sérgio Sampaio – sintetizar alguns poucos dos muitos tópicos que a sua curtíssima produção artística em mim provoca. Primeiramente, como ponto teórico, a) pensar o papel (*epal*) que a droga exerce no artista enquanto drogado; daí, b) propor um quadro de temas e recursos comuns entre o cancionário de Sérgio e a lírica de seus contemporâneos ditos poetas marginais.

Em brilhante ensaio intitulado “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”², José Miguel Wisnik vincula ao “olhar visionário”, como

¹ * Texto apresentado no evento “Sérgios Sampaio, ensaios: situações de um compositor sem lugar”, ocorrido na Ufes em 12/11/2004. Publicado na revista *Contexto* n° 11 (Vitória: Ufes / PPGL, 2004, p. 135-147).

² WISNIK, José Miguel. In: *O olhar*. Organização: Adauto Novaes. São Pau-

experiência concreta, um radical deslocamento da noção temporal. Do estar *sob* a ação da droga ao discursar *sobre* os efeitos dela, em especial no campo da dicção poética, um complexo caminho se percorre. O que aproximaria poetas, videntes e drogados seria exatamente esta visão diferenciada do tempo e do espaço: “toda distância ou nenhuma”. Remontando à Grécia antiga, Wisnik recorda que o visionário, “enquanto canalizador (e formulador) da angústia e da violência social” (p. 285), é adorado e excluído, mitificado e marginalizado, sintoma e remédio das doenças e mazelas sociais – daí ser este visionário um exemplo vivo do *phármakon* platônico, um tipo de “bode expiatório”, escolhido e/ou vítima sacrificial.

Entre tantos aspectos a destacar no ensaio do também compositor Wisnik, elejo o lugar da droga como manifestação de uma tensão que assola o sujeito, cujo *ego* se constitui entre “as formas de produção social e as demandas do imaginário” (p. 289), ou seja, a droga funciona como uma espécie de força que age como desinvestimento ou hiperinvestimento deste *ego* em constante crise diante da pressão homogeneizadora que o tecido social promove sobre a singularidade subjetiva.

Após opor as experiências dos *beats* Ginsberg e Burroughs quanto à experiência com drogas – aquele, conforme o “modelo do vate xamânico e utopista”, e este, a partir de um “estado de intranscendência radical” (p. 290) –, José Miguel aponta o caráter maniqueísta que em geral se tem das drogas, seja para fazer-lhe a apologia, seja para a condenação. Para o senso comum, feito o sexo, droga ainda é tabu.

Numa perspectiva mítica, o interesse pela droga coincidiria “com o declínio das *musas* como doadoras da visão poética”; nesse caso, “a entrada das drogas no cenário da poesia sinalizaria uma espécie de compensação – profana – pela perda daquele vestígio na obra de arte, a sua aura” (p. 291). Historicamente, no entanto, o neo-romantismo hippie (herdeiro da geração *beat*) alimenta a vontade contracultural dos anos 60 e 70, avessa à regularidade e à ordenação do tempo capitalista, firmado numa ideologia que soma desempenho e produtividade. Hoje, em suma, verificamos uma *quase* completa banalização do mundo da droga, já desinvestida de aura e transcendência, e tornada um rentável negócio pelos conglomerados do tráfico globalizado e bélico. Os belos “paraísos artificiais” de Baudelaire viraram paraísos financeiros para uns, e infernos sem saída para uns outros.

Tais questões elencadas no texto de Wisnik não de nos servir como pano de fundo para o mapeamento sucinto da obra setentista de Sérgio Sampaio, tendo como parâmetro a produção da Poesia Marginal. Tentemos sumariar os temas recorrentes na obra do poeta-cantor, no período referido, que abrange seus três primeiros LPs, de 1971, 73 e 76, contrapontando-os com

lo: Companhia das Letras, 1998, p. 283-300.

textos poéticos que lhe eram, então, contemporâneos.

1. A VIDA PIRADA

Decerto, um dos temas-chaves, desde sempre, é a presença da “vida pirada”, termo que aparece já na primeira canção – “Eta vida” – do primeiro LP, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das dez*, em parceria com Raul Seixas. No segundo LP, *Eu quero é botar meu bloco na rua*, registrem-se os versos “Aqui, meus olhos vermelhos / Meu rosto pregado” (de “Eu sou aquele que disse”), que podem indiciar uma espécie de estampa facial denunciadora de um certo estado de suspensão – estado que, com humor, o amigo Raul, no mesmo ano de 1973, também cantava: “Quem não tem colírio usa óculos escuros” (“Como vovó já dizia”). Mas, voltando a Sérgio, é sem dúvida a lisérgica “Viajei de trem” que dá o tom alucinógeno e pós-tropicalista do LP *Eu quero é botar...*, com citação explícita da canção “Tropicália” (de *Caetano Veloso*, 1967) ao final:

Fugi pela porta do apartamento
 Nas ruas, estátuas e monumentos
 O sol clareava num céu de cimento
 As ruas, marchando, invadiam meu tempo
 Eu viajei de trem [4x]
 O ar poluído polui ao lado
 A cama, a dispensa e o corredor
 Sentados e sérios em volta da mesa
 A grande família e o dia que passou
 Viajei de trem, eu viajei de trem
 Eu viajei de trem, mas eu queria
 Eu viajei de trem, eu só queria...
 Um aeroplano pousou em Marte
 Mas eu só queria é ficar à parte
 Sorrindo, distante, de fora, no escuro
 Minha lucidez nem me trouxe o futuro
 Viajei de trem [4x]
 Queria estar perto do que não devo
 E ver meu retrato em alto-relevo
 Exposto, sem rosto, em grandes galerias
 Cortado em pedaços, servido em fatias
 Viajei de trem, eu viajei de trem
 Mas eu queria [com variações]
 É viajar de trem

Eu vi
 Seus olhos grandes sobre mim
 Eu vi
 Seus olhos grandes sobre mim

Além da citação caetânica, “seus olhos grandes sobre mim” faz ver ligeira referência a um dos sintomas físicos decorrentes do consumo de cocaína – a dilatação da pupila. A visão que acomete o poeta sustenta-se, formalmente, numa técnica de colagens de imagens díspares, ao modo dadá e surreal: “as ruas, marchando, invadiam meu tempo”, “meu retrato em alto-relevo / exposto, sem rosto, em grandes galerias / cortado em pedaços, servido em fatias”.

Ainda no mesmo mote (a presença temática das drogas), ouvimos em “A luz e a semente” o canto-lamento do poeta que, romântico, vê-se sozinho num mundo que aparenta não ter-lhe guardado lugar: “eu embora seja um menino / sou mais um barco vazio / eu embora seja um menino / sou mais um gato vadio / sou mais um copo sem vinho / [...] / tropeçando bêbado pelas calçadas / [...] / olhando essas luzes que se apagam lentamente”. São versos que lembram o haicai de Alice Ruiz, da mesma época: “que viagem / ficar aqui / parada”: a contracultura, que não era contra qualquer cultura, se movia, assim, numa espécie exótica de “dança imóvel”, para recordar o título de um romance de Manuel Scorza. Cada um na sua, cada geração com seus valores: é o que se diz em “Pobre meu pai” (*Eu quero é botar meu bloco na rua*): “Hoje, meu pai / Não é uma questão de ordem ou de moral / Eu sei que posso até brincar / O meu carnaval / Mas meu coração é outro”.

2. A LOUCURA MEDIDA

A loucura, que, feito as drogas, pode alterar o curso da razão, modificando o comportamento perante a expectativa social, grassou nos idos anos setenta. Em Sérgio, nada melhor exemplifica tal situação aporética que a emblemática “Que loucura”, de 1973:

Fui internado ontem
 Na cabine cento e três
 Do hospício do Engenho de Dentro
 Só comigo tinham dez [sic]

Estou doente do peito
 Eu tô doente do coração
 A minha cama já virou leito
 Disseram que eu perdi a razão

Tô maluco da idéia
 Guiando carro na contramão
 Saí do palco e fui pra platéia
 Saí da sala e fui pro porão

O tema da loucura – tão aproximado ao poeta Torquato Neto, outro *outsider* hoje cultuado, que teve seus dias de hospício registrados em *Os últimos dias de Paupéria* – em Sampaio se estende ao LP seguinte, na canção “Ninguém vive por mim” (na verdade “incluída” *a posteriori* em *Tem que acontecer*, de 1976, relançado pela Warner em 2001), em que o poeta se define como “um doido que não se situa”.

Existências de algum modo frágeis sucumbem. A loucura, às vezes sem volta – e de modo algum este foi o caso de Sérgio Sampaio –, logrou assunto a muitos poetas do período. Tome-se como exemplo o poema bem-humorado de Marçal Aquino, que sutilmente homenageia Torquato: “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 / deitei-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.”

Mesmo “guiando carro na contramão”, ou **porque** “guiando carro na contramão”, esses quase loucos legaram às gerações seguintes o desejo sadio da rebeldia criativa, sobretudo em tempos de nhenhém como os que vivemos. Rebeldia, diga-se pela justiça, rejuvenescida em vozes como as de Cazusa e Cássia Eller, por exemplos.

3. TEMPO E MORTE

A morte, reino de Tánatos, sobrevoa os três discos setentistas de Sérgio Sampaio. Não à toa, no primeiro, o desconforto da existência impregna as canções em que participa como letrista: em “Eu acho graça”, diz-se: “tô na santa paz / tô muito tranqüilo / tô dizendo adeus”; na faixa 10, “Eu não quero dizer nada”, ouve-se: “eu preciso ir-me embora / [...] / eu queria estar por fora”. Tal sentimento de exclusão – que traz para perto a droga e a loucura – perpetua-se na primeira canção do disco seguinte, “Lero e leros”: “(...) os acordes dissonantes / estão na raiz / dos meus cabelos / no inferno / no meu sorriso de adeus / vou me fazer de moderno / no meu encontro com deus / [...] / ai, meus amigos modernos / ai, meu sorriso de adeus / vou me fazer de eterno / no meu encontro com deus”. Aqui, ecoam os famosos versos de Drummond, em *Fazendeiro do ar* (1951), revelando o leitor de

literatura: “E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno.”

No terceiro disco, sofisticada-se a referência à “indesejada das gentes”, numa canção em parceria com Sérgio Natureza, “Velho bode”: “Você é um fracasso / Do meu lado esquerdo do peito / Uma corda de nylon, de aço / Que arrebenta quando eu faço dó”. Esta estrofe derradeira confunde, metafórica e metafísica, várias mortes: a) de uma relação, possivelmente amorosa: “Esse bode é igual / Àquele Carnaval / Que eu passei sem você”; b) do próprio “bode”, na gíria significando “mal-estar físico e/ou psicológico por motivo de ingestão de droga”; c) por extensão, da fossa em que assim se fica: “Você foi um sucesso / Na minha vida / O meu lado do avesso / O começo da minha vertigem / A origem do meu velho nó”; e, enfim, d) a morte – o fim – da música mesma, que se encerra, em genial lance isomórfico, ao arrebentar-se a corda quando o poeta “faz dó”: “Uma corda de nylon, de aço / Que arrebenta quando eu faço dó”. Faz-se, de fato, a nota dó; canta-se a palavra “dó”; e, lembre-se, que “corda” remete a coração que, portanto, também se arrebenta quando se “faz dó”.

Naturalmente, este tema conjuminado – tempo e morte – é por demasiado complexo para tão breve abordagem. Mas, em síntese, pode-se afirmar que Sérgio, privilegiando nas letras a tradicional primeira pessoa lírica, qual Torquato em seu poema “Cogito” diria: “eu sou como eu sou / vidente / e vivo tranqüilamente / todas as horas do fim”. Amarremos, todavia, este bode, na espera de um próximo acorde.

4. A DITADURA ENCENADA

Mais visíveis e tangíveis, ainda que alegóricas, são as referências ao Brasil ditatorial. Como não ver os rastros e as ruínas da história cruel e bárbara do regime militar de médicos, quepes e catervas em versos de “Filme de terror” e de “Labirintos negros”, ambos pertencentes a *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973)?

“Filme de terror”
 Hoje está passando um filme de terror
 Na sessão das dez, um filme de terror
 Tenho os olhos muito atentos
 E os ouvidos bem abertos
 Quem sair de casa agora
 Deixe os filhos com os vizinhos
 Dentro da folia, um filme de terror
 Dura um ano inteiro, o filme de terror
 E na rua, um sacrifício
 No pescoço um crucifixo

Quem ousar sair de casa
 Passe a tranca e feche o trinco

“Labirintos negros”
 Algo estranho esconde a sombra
 Sob os nossos pés descalços
 Sobre o asfalto cedo
 Na avenida larga
 Os labirintos negros
 Espalham nuvens cinzas
 De esperança
 De esperança
 De esperança

Este recurso da alegoria foi bastante utilizado, sobretudo pela narrativa brasileira do período ditatorial, em contos e romances de, por exemplo, José J. Veiga (*A hora dos ruminantes*, 1966) e Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*, 1971)³. Na Poesia Marginal, poderíamos ilustrar essa estratégia do disfarce com três poemas curtos, de Charles, Chacal e Guilherme Mandaro:

“Colapso concreto”:
 vivo agora uma agonia:
 quando ando nas calçadas de copacabana
 penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça
 [Charles]

“passos no corredor”
 serão policiais ou
 alunos atrasados
 devido ao trânsito?
 [Chacal]

que não seja o *medo* da loucura
 que nos obrigue a baixar
 a bandeira da imaginação
 [Guilherme Mandaro]

A tensão que a tudo e todos contagiava passou a ser ela mesma um mote de criação, e mesmo a censura passou a funcionar, na etapa primordial da

³ Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polémicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

produção criativa, como um tipo de superego cultural na elaboração da obra artística. As formas são sociais, cito de memória o velho Lukács, apontando para a estreita relação entre os modos estéticos de expressão e os contextos históricos subjacentes.

5. AMOR E SOLIDÃO

Se drogas, repressão, censura, loucura e suicídio lançam seus tentáculos, como efeito vivificador compensatório resta a tematização do amor. Aqui, qual um leque, ventilam-se as mais variadas formas de expressão. Em Sérgio Sampaio, suponho, há íntima conexão do sentimento amoroso com o tema da solidão, como se verifica na faixa-título “Tem que acontecer”, de 1976:

Não fui eu nem Deus
 Não foi você nem foi ninguém
 Tudo o que se ganha nessa vida
 É pra perder
 Tem que acontecer, tem que ser assim
 Nada permanece inalterado até o fim
 Se ninguém tem culpa
 Não se tem condenação
 Se o que ficou do grande amor
 É solidão
 Se um vai perder
 Outro vai ganhar
 É assim que eu vejo a vida
 E ninguém vai mudar

Embora, como se disse, a temática erótica – *lato sensu* – seja irreduzível às poucas linhas que se seguem, podemos vislumbrar uma tonalidade semelhante nos poemas por exemplo, do livro *Beijo na boca*, de Cacaso:

“Happy end”
 o meu amor e eu
 nascemos um para o outro
 agora só falta quem nos apresente

“Lá em casa é assim”
 meu amor diz que me ama
 mas jamais me dá um beijo

pra continuar rejeitado assim
 prefiro viajar para a Europa

O que há em comum nas poéticas amorosas de Cacaso e de Sampaio é, formalmente, o uso coloquial da linguagem (espontaneísmo, oralidade, versos livres) e, tematicamente, uma incorrespondência que atrita com um certo anseio de liberdade, gerando um problemático e eufórico desbunde, como em “Até outro dia” (*Tem que acontecer*): “Quem manda em mim sou eu / Quem manda em você é você / Por isso eu quero pedir / Pra você se mandar... / Até outro dia, em outro lugar”.

Registre-se, neste item (o erótico), a extrema complexidade que se exige para o estudo do tema. Talvez – sirva isto como pista – em Sérgio o mote amoroso se dê de forma metalingüística, nem sempre em toada humorística, como na cômica “Odete” (“Você é mesmo carne de peçoço / Você é burra como não sei o quê / Eu rôo um osso desde um tempo antigo / Desde um tempo lindo / Ao conhecer você?”), mas de modo predominantemente reflexivo e trágico, como em “Não tenha medo não! (Rua Moreira, 65)”, também de *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973):

As pessoas são uns lindos problemas
 Eu posso até acreditar
 Eu acho tudo isso uma grande piada
 Ou então eu não posso achar
 Não me espere pra beber seu veneno
 E nem pra ver você chorar
 Demoro o tempo que for necessário
 Eu moro longe
 Eu posso nem chegar
 Demoro o tempo que for necessário
 Eu moro longe
 Eu posso não voltar

6. POESIA E VIDA, ENFIM

Para suportar o fardo de tão atribulada existência – faz-se a arte, rédea e régua. Foi como “compositor popular” que Sérgio perambulou pelos becos e bares; conheceu “carreira, dinheiro e canudo”; espalhou que “lugar de poesia é na calçada” (“Cada lugar na sua coisa”); feito um Castro Alves do século vinte, cantou que “eu tenho o dom de causar conseqüências / um ar de criar evidências” (“Cabras pastando”); sabendo que “Ninguém vive por mim”, vaticinou, torrencial:

“o pior dos temporais aduba o jardim”.

Penso que as letras de Sérgio Sampaio se irmanam aos poemas da geração marginal sobretudo por um desejo – diria: romântico, pra não dizer utópico – de aproximar, à beira da indistinção, Poesia e Vida. Daí, a intensidade com que viveu a vida (valha o pleonasma), com certo sabor de acaso e de contingências, mesmo que a música e a poesia exijam controle e cálculo, como neste poema do cirrótico “bandido que sabia latim” – Paulo Leminski:

não discuto
com o destino

o que pintar
eu assino

Assim, vamos chegando ao fecho desse brevíssimo périplo, lembrando o célebre *hit* de Sérgio Sampaio, “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de 1973, súmula de um artista que entendeu seu tempo – em particular a década de 70 cá em pauta – e fez dele, para espanto de muitos, uma festa radical de sons e sentidos, de gols, golpes e goles: “Eu quero é botar meu bloco na rua / Gingar, pra dar e vender”. Três anos depois, em *Tem que acontecer*, na canção “Velho bandido”, supostamente de timbre autobiográfico – “Eu que sou filho de um (sam)pai(o) teimoso” –, retorna a fortíssima imagem daquele que está à margem: “E como eu fui o tal velho bandido / Vou ficar matando rato pra comer / Dançando rock pra viver / Fazendo samba pra vender... sorrindo”.

Vimos, com Wisnik, que na Grécia antiga o visionário elaborava em seu corpo as angústias de seu tempo, daí ser simultaneamente adorado e excluído, mitificado e marginalizado, sintoma e remédio das doenças e mazelas sociais. Sem precisar ir às pulsões de vida e de morte estudadas por Freud, suspeito que talvez seja o convívio radical, por dentro, com o fracasso e o sucesso, com o paraíso e o inferno, com a criação e a destruição, que faz com que nos sintamos meio órfãos desses heróicos marginais, que, parece, viveram intensamente por nós nossos desejos recalçados. Recordá-los, como agora a Sérgio Sampaio, que quis “procurar viver além de mim” (“Velho bandido”), não deveria ser um alimentar-se de ingênuas nostalgias e heroicizações, mas um ter na mente que o tempo é este agora eterno. Evoé.

ERÓTICA

SODOMIA EM VERSO: UM TEMA QUASE ESCUSO^{1*}

para Raimundo

Resumo: breves apontamentos em torno do tema da sodomia na lírica brasileira, de Gregório de Matos a Valdo Motta, em que se questiona a noção de “decoro” como princípio estético.

A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. (...) Só nos resta esperar que o outro dos dois “Poderes Celestes”, o eterno Eros, desdobre suas forças para se afirmar na luta com seu não menos imortal adversário. Mas quem pode prever com que sucesso e com que resultado? (Freud. *O mal-estar na civilização*.²)

A pesar de recorrente ao longo da lírica brasileira, dos primórdios aos dias atuais, o tema erótico na poesia tem sido, proporcionalmente à sua incontestável importância, muito pouco investigado. Raríssimos são os estudos que se dedica(ram) a percorrer, *comparativa e verticalmente*, o assunto, em busca de semelhanças e diferenças estéticas e históricas, formais e ideológicas. Não há, ainda, no Brasil, uma historiografia literária que cruze horizontalmente o *topos* amoroso à verticalidade dos períodos e suas possibilidades formais de expressão, do Barroco ao contemporâneo. Nem tampouco, cobrindo esses períodos, existem antologias confiáveis. Há sim, aqui e acolá, toda uma produção dispersa, fragmentária e pontual sobre assuntos afins. Registre-se o pequeno mas eficiente *Erotismo e literatura*, de Jesus Antônio Durigan, de 1985³.

Num artigo intitulado “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”, Italo Moriconi detecta, em leitura contundente e vigorosa, que a paidéia poética do escritor paulista passa pela afirmação de um modernismo canônico, prezando pelo equilíbrio, pelo tom meditativo, pela forma da tradição, sem excessos e arroubos típicos de

¹ * Texto apresentado na “V Semana de Letras Neolatinas”, ocorrida de 29/09 a 03/10/2003, na UFRJ. Publicado na revista *Contexto* nº 12 (Vitória, 2005, p. 57-66), do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes.

² FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 112.

³ DURIGAN, Jesus Antônio. *Literatura e erotismo*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 7) Recomendo também a introdução “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, de José Paulo Paes, feita para a antologia *Poesia erótica em tradução* por ele mesmo organizada (São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-23).

obras de ruptura, vanguardistas e/ou contraculturais: “O critério da crítica de Candido é pois o de uma estetização absoluta, o reconhecimento de uma tarefa civilizacional para o pensamento da forma pura e harmônica num contexto cultural que poderíamos chamar de ateu, científico, positivista, pós-metafísico. O estético absoluto como princípio ordenador. Absoluto, inclusive porque *absolutamente decoroso*”⁴.

Pego o gancho da discussão em torno das concepções de nosso mais celebrado crítico literário para, em poucas linhas, dar visibilidade à problemática: além dos argumentos já amplamente sabidos sobre o seqüestro do barroco na *Formação da literatura brasileira* (basicamente, a ausência de um sistema constituído para o circuito da literatura acontecer, e a ausência de uma perspectiva de nacional), não estaria – também – na faceta indecorosa da lírica de Gregório de Matos parte dos ingredientes da exclusão de sua poesia de nossa “formação”?

Se isso é vero, ou seja, se nossa crítica canonizante inaugura nossa literatura com o eros edulcorado da poesia arcádica, com as antropomorfizadas penhas de Cláudio Manuel da Costa e com os bucólicos solilóquios de Gonzaga, daí para frente avolumar-se-á uma tradição crítico-teórica que tenderá a obnubilar ou justificar, por vias transversas, as aparições de uma poesia erótica que fuja ao comportado, ao idílico, ao tradicional, ao permitido, ao simbólico, ao... formal? Pela pressa da exposição, fixemo-nos num tema impactante: o da sodomia (poderíamos exemplificar com outros impactantes temas eróticos “apoéticos”, ou marginais, como a masturbação ou a coprofilia ou o incesto ou o adultério etc.).

Depois de delimitar o que entende por “erotismo” e “pornografia”, tarefa a que aqui por ora nos subtraímos, em *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*, Rodolfo Franconi estuda, como clarifica o título, as relações de agenciamento que fazem entre si o poder e o acontecimento erótico na nossa narrativa recente. Destaca, de imediato, a variante da sodomia. *Grosso modo*, alerta, “nos textos analisados, não se trata de sodomia compartilhada, o tipo de sodomia em que os participantes, de comum acordo, optam por essa prática como forma de prazer, portanto, puro erotismo. O que temos são diferentes manifestações do poder segundo um processo onde o erótico é acrescido do ‘perverso’”⁵.

⁴ MORICONI, Italo. “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”. In: *Poesia: horizonte & presença*. Organização: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. Vitória: PPGL / CCHN, UFES, 2002, p. 214.

⁵ FRANCONI, Rodolfo. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 39. Na seqüência, sob tal aspecto, o autor analisa *Diana caçadora*, de Márcia Denser; *A Polaquinha*, de Dalton Trevisan; “Sargento Garcia” (*Mo-*

Há enormes diferenças no tratamento que o discurso poético – quando comparado ao discurso ficcional narrativo – empresta ao tema erótico, a despeito de certas marcas formais de gênero, mas partilhando, digamos, idênticos contextos históricos. Nossa hipótese é que tais diferenças se apresentam, se mantêm e mesmo aumentam ao longo dos séculos – diferenças de tratamento do tema erótico que a crítica literária esquece, ignora ou apaga. A ausência de estudos regulares sobre esse cruzamento (erotismo, história, poesia) só faz escamotear, reproduzindo o senso comum do preconceito, as questões e o modo como aparecem na literatura brasileira, em especial a lírica. De um lado, na narrativa que tematiza o erótico, vê-se ficção e poder; de outro, nos versos, poesia e prazer. Representações, enfim, do jogo amoroso em suas quase infinitas variações no jogo literário: “O texto erótico se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram”⁶.

Rapidamente, quanto ao tema da sodomia (o tal exemplo impactante), temos desde o seiscentista Gregório ao atualíssimo Valdo Motta a contínua reelaboração do *topos* – e entender a forma como se dá o tema é entender a história brasileira e a ideologia que a envolve, é entender o silêncio da crítica que amplia o silêncio social, é entender a resistência das manifestações artísticas “ousadas” (fesceninas, sodomitas, incestuosas, coprofilicas, onanistas – ou não!) diante do bom-mocismo mantenedor da arte moralizante, autorizada e autoritária.

Nosso Boca do Inferno inaugura a linhagem da poesia... desbocada, no século barroco, com uma língua ferina, pondo a palavra poética a serviço do indivíduo que se vê alijado de direitos em prol de escórias. Numa “homenagem” ao governador Antonio Luiz, proferirá o poeta: “A vós, fanchono beato, / Sodomita com bioco, / e finíssimo rabi / sem nascerdes cristão-novo: /// A vós, cabra dos colchões, / que estoqueando-lhe os lombos, / sois fsgador de lombrigas / nas alagoas do olho: /// A vós, vaca sempiterna / cosida, assada, e de molho [...]”⁷. Sobre esse trecho, João Silvério Trevisan esclarece que “‘olho’ refere-se ao cu, assim como ‘lombriga’ metáforiza o pênis e ‘estoquear os lombos’ seria uma referência à penetração

rangos mofados), de Caio Fernando Abreu; *A grande arte*, de Rubem Fonseca; *A ordem do dia*, de Márcio Souza; e *Os anões*, de Haroldo Maranhão, todos textos em que ocorre, naturalmente de forma variada, a sodomia.

⁶ DURIGAN, Jesus Antônio. *Literatura e erotismo*. São Paulo: Ática, 1985, p. 31. (Princípios, 7)

⁷ MATOS, Gregório de. *Escritos de Gregório de Matos*. Seleção e notas de Higinio Barros. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 61. (Rebeldes & Malditos, 9)

anal”⁸. A excessiva metaforização pode tipificar a radicalidade do sujeito pós-renascentista em crise.

Instaura-se, em nosso precário século das luzes, a treva erótica. Nosso arcadismo se rende, prudente, em segredo, a outros tempos e lugares míticos, enquanto a história do domínio colonial se intensifica, em enforcamentos e degredo. Cria-se uma cultura poética do decoro, limpa, da aparência, que culmina na sublimação heterossexual romântica, ainda hoje hegemônica. Mas a dissonância se faz mesmo é na cultura que a tudo engendra: desse caldo surge o “Elixir do Pajé” que, em cena paródica, destrona a altivez viril do herói gonçalvino, atuando – sem alterar – no próprio ritmo do redondilha menor de “I-Juca Pirama”: “E ao som das inúbias, / ao som do boré, / na taba ou na brenha, / deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea, / fodia o pajé.”⁹ No entanto, numa época de afirmação nacional e de valores heroicizados, resta para a história pátria o índio grego de Gonçalves, a candidez medrosa paradoxalmente byroniana de Álvares e a voz altissonante de nosso varão Castro Alves.

Vem, enfim, o século XX, e o tabu da sodomia (que tomo como emblemático de um modo pelo qual o erotismo na poesia brasileira foi lido) ganha novos ares. Não se trata, evidentemente, de apologia ou negação gratuita do ato sodomita, mas de, em bravas palavras, testar, entre nós, a “hipótese repressiva” de Foucault: “Existiria mesmo uma ruptura histórica entre a Idade da repressão e a análise crítica da repressão?” Evitando as prováveis e fáceis respostas (as contra-hipóteses foucaultianas: houve e há mais “liberdade”, “tolerância” e “cumplicidade” entre práticas e discursos do que exatamente “repressão”), aproprio-me e lanço as dúvidas do filósofo francês em direção à nossa lírica. Para tanto, devemos ir lá mesmo onde se dá a evidência da questão: no poema e no lugar que este ocupa na história da poesia¹⁰.

Deixando de lado possíveis inferências a partir de poemas de Mário e de Bandeira, como esquecer a abertura de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald: “Primeiro contato de Serafim e a malícia: A – e – i – o – u / Ba – Be – Bi – Bo – Bu / Ca – Ce – Ci – Co – Cu”.¹¹ Tanto quanto o autor de *Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo*,

⁸ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 249-150. [Ver também importante texto sobre a história da homotextualidade na literatura brasileira: LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 121-164.]

⁹ GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas: Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 54.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 13 ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999, p. 13.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Globo,

Oswald já se impregnava de rudimentos freudianos, passando ao polimorfo e perverso infante, na verve irônica de costume, o discurso do desejo inconsciente e do conhecimento do corpo, desejo e conhecimento sempre mediatizados pela linguagem, alvo primeiro dos primeiros heróicos modernistas.

Contemporâneo de nosso modernismo, o ainda desconhecido livro *Cantáridas*, escrito a seis mãos no início da década de 30, é conversa poética entre amigos íntimos, declaradamente heterossexuais, cuja glosa básica era ofender a honra alheia. A sodomia de *Cantáridas* se alastra, adverte o prefaciador Oscar Gama Filho, para a própria intertextualidade, como se pode verificar no ousadíssimo soneto “Versos íntimos”, decalcado de clássico do mesmo nome de Augusto dos Anjos: compare-se, apenas, à guisa de mostra, a estrofe inicial de cada um deles: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera. / Somente a Ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável”¹², e “Vês?! De que te serviu tamanho nabo / E esse par de colhões, tão volumoso? / Somente o meu caralho – esse guloso – / Foi amigo sincero do teu rabo.”¹³

Fora das estantes (porque indecoroso?), *Cantáridas*, no entanto, retorna. Retorna nos contemporâneos Glauco Mattoso e Valdo Motta, herdeiros assumidos da contracultura. Antes, e vamos ter de encurtar o trajeto, o eros concretista, tão radical nas inovações gráficas e visuais, vai-se recolher nas sugestões. Seguindo o mote sodomítico, perceba-se a sutileza do poema “Contribuição a um alfabeto duplo”, de Décio Pignatari, em que “sentar” e “sentir” encenam, bem ao gosto concretista, uma lírica dessubjetivada e isomórfica¹⁴:

**a mocinha empurrada
sentou-se mal
em cima do capô-tão
presente
de bodas de ouro**

1992, p. 47.

¹² ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 280. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

¹³ NEVES, Jayme Santos. “Exórdio”. In: VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985, p. 174.

¹⁴ PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-1975) e Poética (1976-1986)*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 184. [O poema é de 1968.]

Também Cabral, radical em seu projeto anti-romântico, vai construir uma sofisticada imagística erótica, diluindo o sujeito numa onipresente terceira pessoa (vide “Paisagem pelo telefone” e “A mulher e a casa”, de *Quaderna*). Mas, na poesia do pernambucano – que em certa entrevista disse: “eu fico chateado quando me chamam *poeta*... Você imagina logo aquele cara com uma cabeleira grande, uma gravata cavalière, um sujeito irresponsável, talvez até homossexual... De forma que é um negócio que eu não gosto.”¹⁵ –, nada, nada de sodomia. O corpo-musa em Cabral é o outro, plástico, táctil, distante. Seu celebrado cerebralismo será o sintoma ou o recalque de uma razão homofóbica?

Como penúltima etapa deste périplo poético pela sodomia, registremos exemplos de uma geração que, hoje, se assegura canônica: Ferreira Gullar, Hilda Hilst, Adélia Prado – e o onipresente *gauche* Drummond.

Gullar, no *Poema sujo*, de 1975, solta a voz de um sujeito exilado, solto, errante, momentaneamente sem família e sem pátria, podendo liberar discursivamente seu superego e, assim, acumpliciando-se dos desbundados anos marginais: “Rolamos com aquelas tardes / no ralo do esgoto / e rolo eu / agora / no abismo dos cheiros / que se desatam na minha / carne na tua, cidade / que me envenenas de ti, / que me arrastas pela treva / me atordoas de jasmim / que de saliva me molhas me atochas / num cu / rijo me fazes / delirar me sujas / de merda e explodo o meu sonho / em merda”¹⁶.

Já Hilda Hilst que, sinal dos tempos, para fazer sucesso e vender alguma coisa, alterou o rumo de sua poesia, passando a escrever propositamente em linguagem entre o chulo e o chique, no limite (sempre suspenso) do erótico e do pornográfico, reclamou em entrevista à *Folha de São Paulo*, de 3 de junho de 1998: “Eu mesma, quando escrevo ‘cu’, ninguém entende o meu ‘cu’. O Anatol [Rosenfeld] me disse uma vez que o meu ‘cu’ era muito intelectual. E a Gallimard escreveu que eu transformava pornografia em arte. Ai ninguém leu mesmo.”

Com Adélia Prado, o cu – quem diria – ganha a dignidade pomposa de uma descoberta e de um convite, mediados pela majestade da segunda pessoa do plural: “Objeto de amor”: “De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes / que não posso guardá-lo / sem que me oprima a sensação de um roubo: / cu é lindo! / Fazei o que puderdes com esta dádiva.”¹⁷

Junte-se a Gullar, Adélia e Hilda o cânone dos cânones – Carlos Drummond de Andrade, que dedica seu livro *O amor natural* ao elogio

¹⁵ MELO NETO, João Cabral de. In: *34 Letras*. Rio de Janeiro, n° 3, mar 1989, p. 14.

¹⁶ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo. Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 238.

¹⁷ PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 319.

da bunda (não mais o “cu”), vocábulo que explora espacial, fônica e imagetivamente à exaustão, como no belíssimo soneto seguinte:

No corpo feminino, esse retiro
 – a doce bunda – é ainda o que prefiro.
 A ela, meu mais íntimo suspiro,
 pois tanto mais a apalpo quanto a miro.

Que tanto mais a quero, se me firo
 em unhas protestantes, e respiro
 a brisa dos planetas, no seu giro
 lento, violento... Então, se ponho e tiro

a mão em concha – a mão, sábio papiro,
 iluminando o gozo, qual lampiro,
 ou se, dessedentado, já me estiro,

me penso, me restauro, me confiro,
 o sentimento da morte eis que adquiro:
 de rola, a bunda torna-se vampiro.¹⁸

Se sabemos, desde sempre, que o erótico a tudo perpassa (costumes, hábitos, pensamentos, criações, fantasias) com sua força vital, no entanto seus camaleônicos modos de ser e de aparecer podem nos espantar. Em Drummond, por exemplo, a mestria da forma fixa não disfarça (aliás, confirma) a relação sodomita entre amante e amada. As rimas reiteradas mimetizam o erótico movimento (“ponho e tiro”) ondulante do poema, todo amparado em fonemas nasais, e cujo cume se alcança na inversão de papéis: o possuidor (ativo) se transforma em possuído (passivo), quando ao final a bunda (passiva) se torna o vampiro ativo da rola (ativo, posto que pênis), rola-pênis agora passiva em seu “sentimento de morte” – pós-coito? Esse poema de Drummond faz-nos lembrar a concepção do ato erótico como descontínuo e fadado à constante incompletude, de Georges Bataille: “A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo”¹⁹.

Nestas variações, mais que estilos e pensamentos individuais acerca do *topos*

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 38.

¹⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 16.

sexual, sobretudo o exercício sodomita em pauta, imprime-se um modo histórico e estético de as categorias mentais se manifestarem. Assim, a voz pós-marginal de um poeta cego, Glauco Mattoso, se impõe, com erudição coprofágica. Provocando ao ápice os esteticistas do decoro, Glauco faz do prazer sodomita um literal e dúbio prazer da língua, assim exemplificando a equação de Octavio Paz ao dizer que erotismo é poética corporal, e poesia é erótica verbal²⁰:

A briga com o Aurélio continua.
 “Cunete” é “cunilíngua” só ali.
 Em fontes mais precisas sempre li
 que o som de “cona” em “cu” se desvirtua.

Cunete é a boca anal ali na rua,
 lugar em cuja língua está o gibi,
 a ladra, a puta, a bicha, o travesti,
 e “adonde” “peladona” é mulher nua.

Desistam seus Aurélios, pois no chulo
 vocês inda têm muito que aprender!
 Ainda fazem fé que cu é “culo”!

Pisar é outro sentido de foder.
 Por isso pra vocês não capitulo:
 só quem na língua pisa tem poder!²¹

Dentro da temática erótica, em crua versão sodomita, ganha corpo e sentido a voz de Valdo Motta – negro, místico, periférico, livre pensante –, ao dizer no ensaio “Enrabando o capetinha ou o dia em que eros se fodeu”: “Não li todos os livros, mas já sei que a carne não é triste; triste e doente é a alma ou espírito que despreza o corpo e desdenha a matéria. Os corpos se entendem, mas as almas, não. Da cintura para baixo, e pelas costas, todos somos semelhantes, irmãos. É por aí que chegaremos ao entendimento geral, à fraternidade e à paz. Sou um fanático, extremista, definitivamente radicado na radicalidade do centro absoluto de todos os rabos, principalmente o meu. Conforme digo em brevíssimo poema, acredito que esteja e que todos podem encontrar ‘NO CU / DE EXU / A LUZ’.”²²

²⁰ Cf. PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12-3.

²¹ MATTOSO, Glauco. “Soneto dissidente # 2”. *Paulisséia ilhada – sonetos tópicos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999. N° 2.193.

²² MOTTA, Valdo. In: *Mais poesia hoje*. Org. Celia Pedrosa. Rio de Janeiro:

Leendo a poesia de Valdo Motta, com a qual fecho o círculo iniciado séculos atrás nas invectivas de Gregório ao governador da Bahia seiscentista, José Carlos Barcellos observa (referindo-se a Gregory Woods e seu livro *A History of Gay Literature*) que “em muitos contextos literários e extraliterários a penetração anal é percebida como o ato que por excelência define o homossexual ao mesmo tempo que o desumaniza radicalmente”²³.

Tenho tentado mostrar, por este breve excursão, que a nossa história da poesia erótica, sem trocadilho, deixa a desejar. Mesmo considerando apenas uma das muitas facetas do gesto amoroso (ouso), a sodomia, percebemos que sua tematização é ampla e complexa, saindo do território complexado do temor heterossexual e do território estereotipado do gueto gay. Evidente que a grande massa de poemas reside no cantar o amor entre sexos distintos, sobretudo da voz masculina para a musa feminina – sim, também esse gesto deve ser relido, à luz de, não mais lâmpioes, mas de holofotes. Aí talvez seja a hora de também especular uma inversão: na contramão de certos estudos multiculturais, que querem (às vezes) resgatar do limbo o lixo, reinventar a presença da mulher como uma máquina de guerra que, feito sereia, atrai e amolda o outro, segundo uma gramática própria de sedução – e não, somente, como insiste a crítica, de seduzida.

Urge uma revisão de todas essas questões que, sempre e incessantemente, a prática e o discurso do erótico produziram. Pensar como esse processo se deu na forma poética, pondo um pé na história de seu entorno, é o prazer que vigia e guia este amante da lira – com ou sem rima – errante.

7Letras, 2000, p. 63-64. Conferir, ainda: “Nações do mundo inteiro, / eis o meu canto: / é tempo de alegria, de brincar / no monte santo” (p. 76).

²³ BARCELLOS, José Carlos. “Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodrê”. In: *Mais poesia hoje, op cit.*, p. 82.

E O JUCA PIROU: DO INDIANISMO SUBLIME DE G. DIAS À POESIA BEM OBSCENA DE B. GUIMARÃES E DE *CANTÁRIDAS*¹

para Reinaldo

— Vocês esquecem-se de que estão a falar do autor do *Juca Pirão*... Belo título de uma obra: *Juca Pirão* – continuou Camargo. — Vejam vocês até onde pode chegar a estupidez humana! (de *Tentação*, 1896, romance de Adolfo Caminha)

Resumo: Toda tradição traz, ao fixar-se, os elementos formais para a sua própria contra-dicção, sendo meramente ilusória a linha que limita qualquer cânone. Para expor tal hipótese, compararei três poemas: “I-Juca Pirama”, a matriz gonçalvina; “O elixir do pajé”, o destronamento de Bernardo Guimarães; e “O canto do putu”, a versão priápica de Paulo Vellozo (em *Cantáridas*). Neles, procurarei detectar o abalo que o gesto paródico executa, apontando na economia mesma dos poemas marcas estéticas e ideológicas dos períodos romântico e modernista, rasurando a tal linha que separa, de um lado, tradição e, de outro, transgressão.

Em seu monumental *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido situou o mais famoso poema indigenista de Gonçalves Dias diante da crítica literária tupiniquim: “O ‘I-Juca Pirama’ é dessas coisas indiscutidas, que se incorporam ao orgulho nacional e à própria representação da pátria, como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela. Por isso mesmo, talvez, a crítica tem passado prudentemente de longe, tirando o chapéu sem comprometer-se com a eventual vulgaridade deste número obrigatório de antologia e recitativo”². A história do poema gonçalvino, publicado no livro *Últimos cantos*, em 1851, é bastante conhecida: aprisionado pelos timbiras, o jovem tupi parece reagir de forma covarde durante o preparativo antropofágico, então é imediatamente desprezado pela tribo vencedora: “(...) parte; não queremos / Com carne vil enfraquecer os fortes”³. No entanto, o nobre (e ainda ignorado) motivo que faz o tupi

¹ * Texto apresentado no evento “Sob o signo de Babel – literatura e poéticas da tradução”, realizado na Ufes de 7 a 9 de dezembro de 2005, e publicado no livro *Bravos companheiros e fantasmas* (Vitória: Flor&cultura, 2006, p. 310-324), organizado por Reinaldo Santos Neves, Luiz Romero de Oliveira, Rita de Cássia Maia e Silva Costa e Wilberth Salgueiro.

² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 85. V. 2.

³ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias*. Organização: Manuel Bandeira. Apresentação: Maximiliano de Carvalho e Silva. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989, p. 45.

fraquejar perante o inimigo é o pai – cego, perdido e solitário na floresta. O pai, por sua vez, ao saber do esmorecimento do filho, roga-lhe uma praga sem par: “Possas tu, isolado na terra, / Sem arrimo e sem pátria vagando, / Rejeitado da morte na guerra, / Rejeitado dos homens na paz, / Ser das gentes o espectro execrado; / Não encontres amor nas mulheres, / Teus amigos, se amigos tiveres, / Tenham alma inconstante e falaz!” (p. 51). A essa altura, contudo, da imprecação, pai e filho já estão em terras timbiras, e o guerreiro tupi, como um “rochedo vivo”, luta contra toda a tribo, até que o chefe manda cessar a batalha, pois “para o sacrifício é mister forças” (p. 54). Assim, se recompõem a dignidade, a bravura, a glória, o heroísmo do “ilustre guerreiro”, cuja história se perpetua através da voz de um velho timbira presente à saga: “Meninos, eu vi”.

“I-Juca Pirama” é tido como paradigma da nossa literatura romântica, não só pela excelência dos versos rítmica e plasticamente moldados conforme a ação narrada (no dizer de Candido: uma “analogia do movimento”), mas igualmente por atender a princípios estéticos e ideológicos da nascente nação, ou seja, por erigir (ainda que artificialmente) um tipo pátrio com envergadura tão heróica quanto os heróicos modelos medievais da velha Europa. Nosso herói, forjado nas letras quase clássicas de Gonçalves, morre, mas de maneira sublime, corajosa, admirável, morte moralmente redentora – digna como pedia a tradição entre as tribos. A própria expressão que dá título ao poema antecipa essa moral: “I-Juca Pirama” significa “o que há de ser morto, e que é digno de ser morto”.

Justamente por instalar-se como altíssimo paradigma de uma idéia – de poesia, de nação, de sublime, de decoro e de bom gosto – perpetuadora de uma certa tradição é que a obra de Gonçalves se trai e inaugura, digamos assim, a própria contra-dicção. Em outras palavras, “I-Juca Pirama” já traz a paródia em seu corpo, à espera tão-somente de seus decifradores. Porque, reitere-se, a paródia, em seu gesto profundamente parricida, precisa do corpo alheio para se alimentar, e não é “qualquer” corpo, mas aquele “que é digno de ser morto”, digno, pois, de ser parodiado.

Aqui, paremos um pouco, para, a expensas de Linda Hutcheon, pensar de que paródia se está falando⁴. A paródia se sustenta, inevitavelmente, numa relação de codificador e decodificador. O senso comum intelectual partilha a noção dicionarizada de paródia como *canto paralelo a outro – par ode*. Linda vai além em seu estudo, destacando distintos aspectos teóricos. Salienta que todas as formas de arte e, mesmo, todas as práxis discursivas podem ser parodiadas,

(Coleção Nossos clássicos; v. 18)

⁴ Descrevo, doravante, as propostas da autora norte-americana. Cf. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46)

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. Hutcheon aponta, também, a estreita relação entre a paródia e a intertextualidade ou, através de um termo mais simpático e menos usual, transtextualidade. Apesar de dedicar-lhe especiais agradecimentos pelo estímulo, discorda frontalmente de Gerard Genette quando esse “rejeita qualquer definição de transtextualidade que dependa de um leitor (e implicitamente de um autor)” (p. 33). 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” (p. 39). Acrescenta que o caráter de auto-referencialidade 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 diversos.

A paródia possui um perigoso endereço fixo: a corda bamba. Se ela 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 (texto→leitor). Michael Riffaterre e Roland Barthes dão o mesmo parecer quanto ao fato de que “só um leitor pode ativar o intertexto”; para Barthes, no entanto, “o leitor é livre de associar os textos mais ou menos ao acaso, limitado apenas pela idiosincrasia individual e a cultura pessoal”. Já Riffaterre condiciona a leitura à “inteireza estruturada” do texto (p. 54).

Certamente, a paródia imita mais a arte que a vida, embora ambas sejam estamentos espiralados, confluentes. Aquela parte de um paradigma, mas transgride-o de várias formas – o que exclui qualquer propósito parasitário que lhe possa ser atribuído: “a paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior” (p. 98). No dizer de L. Hutcheon, reside nesta ambivalência a tensão entre a repetição conservadora e a diferença revolucionária da paródia.

Após enfatizar a crescente valorização da obra pioneira de Mikhail Bakhtin, particularmente no tocante aos conceitos de polifonia e dialogismo, Hutcheon resume os três elementos envolvidos no ato intertextual, segundo Julia Kristeva: o autor, o leitor e os outros textos exteriores. Para a teórica búlgara, desse trinômio redundam dois eixos: um horizontal – do autor com seu leitor potencial; outro vertical | do texto em si com os outros textos. O

esquematismo de tal reflexão levou Linda Hutcheon a repropor a questão: “o diálogo intertextual não é, antes, um diálogo entre o leitor e sua memória de outros textos, conforme são evocados pelo texto em questão?” (p. 110). O intertexto seria, pois, mais que a relação heterofágica entre um texto e outro, mas o próprio conjunto textual que os textos envolvidos trazem à memória daquele que movimentou o mecanismo intertextual. Diante das múltiplas entradas que o assunto oferece, Hutcheon diz que sua “teoria da paródia deriva dos ensinamentos dos textos em si” (p. 120). Aqui, então, suas elucubrações intelectuais cada vez mais se estreitam à estética da recepção e do efeito, sobretudo quanto às noções básicas de repertório e de competência.

Retornemos ao século XIX e ao poema “I-Juca Pirama”, aquele “que é digno de ser morto”, digno, pois, de ser parodiado. Em pleno período romântico, num Brasil colonial tipicamente agrário, escravista, com a economia baseada no binômio latifúndio e monocultura para exportação, alguns de nossos artistas e intelectuais procuravam fortalecer a noção de nação, para isso sobrevalorizando o que de mais caro e raro tínhamos: a natureza e, naturalmente (valha o trocadilho), o nosso maravilhoso – e sobrenatural! – índio. A heroicização, quase religiosa, de nosso aborígine obedece não só ao propalado apelo nacionalista, mas a outros estilemas enraizadamente românticos, como a impetuosidade do sujeito que se deseja livre, em que pese ser o índio de G. Dias “um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão” (Candido, p. 88). No longo poema de dez partes, a parte IV – antológica – há de nos interessar de perto: para falar de si e, ao fim, constrangido, pedir uma espécie de suspensão da pena mortal (que cumpriria após cuidar do pai, cego e só no bosque), Gonçalves apresenta o tupi, em primeira pessoa, em 12 estrofes (uma sextilha de abertura mais onze oitavas) pentassilábicas (versos de 5 sílabas). Impera absoluta, portanto, a redondilha menor, com a incrível reiteração do acento na segunda sílaba em todos os 94 versos. Eis a famosa sextilha que abre esta parte IV:

Meu canto de morte,
 Guerreiros, ouvi:
 Sou filho das selvas,
 Nas selvas cresci;
 Guerreiros, descendo
 Da tribo tupi.

Segue-se, sempre em versos de cinco sílabas, a história dos tupis e de como o jovem guerreiro caiu nas garras dos timbiras, ficando o velho pai

(“fraco”, “cego” e “quebrado”) sem seu apoio filial. Toda esta decorosa e sentimental ode gonçalvina, calcada na construção de um mito para a pátria em formação, vai ganhar, ao longo da nossa história, um lugar sagrado e sublime, firmando uma norma de bom gosto estético, com a língua usada à maneira clássica, isto é, com equilíbrio, regras rígidas de composição poética, e explorando a função moral da literatura. A plasticidade mimética do conjunto se acentua pela marcação rítmica da redondilha invariavelmente no esquema 2/5 (átona-tônica-átona-átona-tônica), sugerindo o som do tambor ritualístico que bate sincopada e uniformemente, enquanto o vencido tupi expõe seu dilema aos vencedores timbiras.

O caráter ideológico do poema “I-Juca Pirama” passa, portanto, a ser uma atrativa presa para poetas que, como quer Harold Bloom em *A angústia da influência – uma teoria da poesia*⁵, desejam cometer o que chamamos de “parricídio poético”. Bloom, algo 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 pai, forte, canonizado, tradicional. 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.

Assumo, pois, o caráter central da idéia bloomiana de que (a) os textos existem *em relação* e de que, portanto, (b) a possibilidade de estabelecer valores, linhagens, disputas, forças é sempre relacional. 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. Esta crítica deverá ter “a arte de descobrir os caminhos secretos levando de poema a poema” (p. 134). O leitor forte detecta, então, exercendo seu repertório particular e traçando pontos comparativos, a luta entre poetas pela supremacia. Se o poeta precursor possui, *per se*, 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.

Dos seis movimentos de desleitura propostos, a *Demonização* parece o mais adequado ao que fazem, respectivamente, o romântico Bernardo Guimarães, em “O elixir do pajé”, de 1875, e o modernista Paulo Vellozo, em “O canto do putu”, de 1933: “O poeta posterior se apresenta aberto ao que acredita

⁵ BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nestovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ser uma potência no poema-ascendente que não pertence, de fato, a este, mas sim a uma extensão ôntica imediatamente além do precursor” (p. 44). Falo, agora, de dois poemas fesceninos que destronam – parodicamente – o poema de Gonçalves Dias, dando-lhe uma “tradução”, digamos, abertamente obscena, decerto impensada por nosso ilustre poeta indígenista. Daí, dizer-se que “o Juca pirou” ultrapassa o mero chiste trocadilhesco e ganha uma precisa dimensão (coloquial que seja) de cunho teórico.

O enredo, hiperbolicamente surreal (como, ademais, a luta solitária do índio gonçalvino contra toda uma tribo), de “O elixir do pajé”⁶ pode-se assim resumir: um velho índio impotente, após tomar uma afrodisíaca e milagrosa poção, torna-se um incomensurável ganhão sexual. Dos mais de 200 versos que o compõem, em metros e estrofes de tamanhos variados, vamos importar o trecho em que Bernardo explicitamente se apossa do ritmo gonçalvino na parte IV de “I-Juca Pirama”:

⁶ GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

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!

Se acaso ecoando
 na mata sombria,
 medonho se ouvia
 o som do boré
 dizendo: “Guerreiros,
 ó vinde ligeiros,
 que à guerra vos
 chama
 feroz aimoré”,
 – assim respondia
 o velho pajé,
 brandindo o caralho,
 batendo co’o pé:
 “— Mas neste
 trabalho,
 dissei, minha gente,
 quem é mais valente,
 mais forte quem é?
 Quem vibra o
 marzapó
 com mais valentia?
 Quem conas enfia
 com tanta destreza?
 Quem fura cabaços
 com mais gentileza?”

E ao som das inúbias,
 ao som do boré,

na taba ou na brenha,
 deitado ou de pé,
 no macho ou na
 fêmea,
 fodia o pajé.

Se a inúbia soando
 por vales e outeiros,
 à deusa sagrada
 chamava os
 guerreiros,
 de noite ou de dia,
 ninguém jamais via
 o velho pajé,
 que sempre fodia
 na taba na brenha,
 no macho ou na
 fêmea,
 deitando ou de pé,
 e o duro marzapó,
 que sempre fodia,
 qual rijo tacape
 a nada cedía!

Vassoura terrível
 dos cus indianos,
 por anos e anos,
 fodendo passou,
 levando de rojo
 donzelas e putas,
 no seio das grutas
 fodendo acabou!
 E com sua morte
 milhares de gretas
 fazendo punhetas
 saudosas deixou...

A análise mais completa que já se fez sobre o poema de Bernardo Guimarães encontra-se no capítulo “*Prob pudor!... O riso obsceno*”, do livro *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, de Vagner Camilo⁷, para o qual remeto o leitor curioso. Lá, Camilo afirma, por exemplo: “Bernardo compôs um verdadeiro *pot-pourri* de citações e medidas gonçalvinas, destituídas, é claro, dos fins e propósitos assumidos em seu contexto original. Assim, a velha e sublime imagem do índio, que tanto na ‘Canção do guerreiro’ quanto no ‘I-Juca Pirama’ comparece ‘reduzida aos padrões da Cavalaria’ [apud Candido], é submetida aqui a nova redução, só que agora aos moldes grotescos da satiríase. O ótimo rendimento que Gonçalves Dias sempre soube extrair dos vários ritmos e medidas, no tocante ao poder de sugestão ou adequação ao sentido mais profundo dos versos, serve agora para *mimetizar* desbragadamente o movimento ininterrupto e obsessivo do *coito*” (p. 143-144).

Interessa-me, aqui, em especial, a retomada paródica do ritmo do poema. Para além do espanto e do escândalo que o teor dos versos pornográficos de Guimarães perpetuam na história de nossas letras (e, nesse sentido, pode-se incluí-lo numa quase clandestina tradição – *sic!* – fescenina, que tem em Gregório o precursor brasileiro), o curto-circuito mais forte se dá ali na apropriação afrontosa da forma rítmica mesma do poema “original” do poeta, que, em termos qualitativos, foi entronizado como nosso primeiro grande poeta do período romântico. Abala-se a retórica do sublime de “I-Juca Pirama”, introduzindo-se aquilo que a pedagogia romântica do decoro sempre quis esconder: o corpo erotizado⁸.

O golpe baixo de Bernardo Guimarães – e digo “baixo” no sentido bakhtiniano, isto é: “baixo corporal: orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz” (...), “baixo material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo”⁹ – acertou em cheio [n]a pudicícia de nossa poesia romântica, envolta em névoas de “amor e medo”, de genialidade e morbidez, de *spleen* e pátria, de sabiás e de índios, muitos índios. Repito: a

⁷ CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1997.

⁸ Cf. MORICONI, Italo. “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”. In: *Poesia: horizonte & presença*. Organização: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. Vitória: PPGL / CCHN, Ufes, 2002, p. 197-218.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993, p. 23 e 330.

afronta se agiganta quando o poeta, exercitando o mesmo metro rítmico (a redondilha menor), inverte o sinal, ao trazer para o campo da poesia um humor indesejado, porque caricato, e uma sexualidade constrangedora, porque explícita. Luiz Costa Lima, em perspicaz ensaio que discute a constituição dos valores de nossa literatura – e, assim, a supremacia dos valores morais sobre os estéticos na formação, a forças, do “nacional” –, diz: “Dentro da seriedade de nosso cânone poético, o ultrapasado da idealização da mulher só era admissível mediante uma justificativa ‘científica’ – a exemplo do que fará o romance naturalista de Aluísio Azevedo. Mostrá-la ao invés parceira, conquanto sem voz, nos jogos eróticos de caralhos e bandalhos, onde borés e pajés rimam, na irrisão do chocalho gonçalvino, era, convenhamos, intolerável. Por isso mesmo, não divulgável. Não era permitido ao erótico despojar-se do esconde-esconde das saias-balão ou ao corpo mostrar-se senão através do artifício de anquinhas, com que o contemplador previamente sabia teatralizar as formas naturais”¹⁰.

Ambos os golpes do poema do pajé de Bernardo – humor indesejado e sexualidade constrangedora – vão receber nova versão décadas depois, num texto tão, ou mais, iconoclasta quanto o do autor de *A escrava Isaura*. Falo, já se sabe, de “O canto do putô”, de Paulo Vellozo, incluído no livro *Cantáridas*¹¹, cuja história, por menos conhecida, vale retomar em breves pinceladas. Trata-se de um livro, iniciado em 1933 e vindo à luz somente em 1985, escrito a seis mãos por amigos que, em versos, resolveram fazer uma espécie de desafio íntimo, cujo alvo culminante era, em síntese, um ridicularizar o outro¹². Um dos participantes da licenciosa zombaria dá um depoimento definitivo: “A propósito de nada ou a propósito de tudo, xingar era chamar o outro de veado ou de filho da puta. E xingar alguém de veado constituía, àquela época, a maior ofensa possível. E era isso que fazíamos, nos poemas. Assim, quem escrevia o soneto era sempre o machão e o outro, a quem era endereçado, era sempre a vítima. O único objetivo, no final, era esculhambar

¹⁰ LIMA, Luiz Costa. “Bernardo Guimarães e o cânone”. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 249.

¹¹ VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.

¹² Na “Introdução” para *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004), em que *Cantáridas*, de certo modo, tem seu lugar restaurado na história da poesia fescenina brasileira, assim Alexei Bueno resume *Cantáridas*: “Trata-se de um curioso exemplo de esculhambação mútua, com grandes ressonâncias bocagianas, no vocabulário e no estilo, e curiosos casos de paródias (...)”.

o parceiro, ferindo-o no ponto mais sensível de sua honorabilidade?” (Jayme Santos Neves, p. 44).

Contemporâneo de nosso modernismo, o ainda desconhecido *Cantáridas* é praticamente composto apenas de sonetos (mais de cem), sendo “O canto do putto” uma das poucas exceções – e não à toa. Conversa poética entre amigos íntimos, declaradamente heterossexuais, no entanto a glosa básica era, conforme o depoimento acima, ofender a honra, a “honorabilidade” alheia, no caso, a masculinidade do outro. Merecendo estudos à parte, pela qualidade literária que o trio imprimiu no desafio lírico-sacana, a sodomia de *Cantáridas* se alastra para o campo da intertextualidade, entrando, no redemoinho das paródias, textos antológicos não só de Gonçalves Dias, mas também de Camões, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Edgar Allan Poe, Molière, Shakespeare etc. O prefaciador Oscar Gama Filho e o organizador Reinaldo Santos Neves sustentam uma opinião semelhante quanto à estrutura do projeto: “Cada poema é um capítulo desse romance em versos, desmontável, e, assim, um se relaciona a outro, num diálogo do qual pode ser resposta, inspiração, tema, réplica, tréplica, continuação etc. Quero dizer, com isso, que os poemas mantêm uma vigorosa relação de intertextualidade entre si.” (Oscar, p. 32); “(...) poema sucede a poema mais ou menos como capítulos de um romance, compondo a um só tempo os retratos satíricos dos três autores quando jovens e executando a caricaturação impiedosa de toda uma sociedade provinciana, a de Vitória no início da década de 30.” (Reinaldo, orelha). Com *Cantáridas*, enfim, podemos discutir, a contrapelo, o “valor capixaba”, deslocando-o – para melhor locação – da redoma da província-ilha, que protege e esconde, para a rua selvagem do mercado literário nacional, que ativa valores situacionais e funcionais que não respeitam patrimônios localistas nem tradições inabaláveis, tampouco o pieguismo meloso ou a lamúria ingênua dos ilustres e eternos artistas injustiçados.

Situado o livro, e sua indubitável importância, vamos ao obsceno poema:

O CANTO DO PUTTO (XVII, p. 70)

Minha voz dengosa
 Ó fanchos, ouvi!
 Sou fruta gostosa
 E fruta nasci.
 Ó fanchos, meu macho
 Era o Jurandi;
 O macho sebento
 De pau de jumento,
 Que pra meu tormento
 Ó fanchos, perdi!

Já vi bons caralhos

De amigos bandalhos
 E os doces trabalhos
 Da foda provei!
 Das picas calhordas
 Senti pelas bordas
 Contacto de cordas
 Das picas que ameí!

Sou puto, confesso!
 Bichocas não meço
 Quando a alguém peço
 Para me enrabar!
 Da bunda, ao buraco,
 Ou então no sovaco,
 Não dou o cavaco
 Eu quero é gozar!

O Fontes guloso,
 O Paulo Veloso,
 O Staerke, jeitoso,
 Comeram-me nu!
 O Elpídio surdina,
 O Cortes bolina
 E o Lápis canina
 Me foram ao cu!

Agora, cansado,
 Todo engalicado,
 Ficou isolado
 Meu cu infeliz!
 Se acaso não acho
 Alguém para macho,
 No cu atarraxo
 Meu grande nariz...

Meu canto de puta
 Ó fanchos, ouvi!
 Sou fresco! Sou fruta!
 Veado nasci!

A paródia do poema gonçalvino, em vez de requentada, sai requintada

– a despeito da impressão primeira de vulgaridade, dado o modo *kitsch* com que a cena sodomita é descrita. Um vocabulário algo estranho ou ambíguo percorre os versos: já no título, “puto” pode ser tanto “devasso” e “sacana” quanto “homossexual”, traço que também está em “fruta”; “fanchô” é forma abreviada de “fanchono”, pederasta; “bichocas” [“não meço”], no contexto, refere-se a “pênis pequeno”; “não dar o cavaco”, aqui, é não se irritar nem se enraivecer; “engalicado” é quem contraiu “gálico” [sífilis]. Puto, fanchô, fruta, puta, fresco, veado: a reiteração obsessiva redundante em efeito cômico, como a provar a diversidade vocabular para definir o sujeito “homossexual” que, em primeira pessoa, assume a voz lírica. Note-se a estratégia esperta do “verdadeiro” autor, Paulo Vellozo, que, ao se citar no poema, automaticamente se exclui de ser o... verdadeiro autor. A nomeação inequívoca dos personagens envolvidos dá um sabor de singularidade que os poemas dos românticos G. Dias e B. Guimarães não trazem. Lá, um índio convencional e um extravagante pajé ocupam determinadas “funções” no espaço em que atuam; aqui, se debocha do cotidiano comezinho já na clara alusão intertextual a personagens do “romance” em movimento: “logo na primeira estrofe reaparece, desta vez citado nominalmente, o Jurandí da Serra, para cumprir sua já esperada função satírica, enquanto na quarta estrofe, em meio a uma legião de ‘fanchos’, Paulo se inclui a si próprio e a Lapisuinha. A chave de ouro da paródia fica por conta da alusão ao nariz de Jayme, novamente transformado em símbolo fálico” (nota de Reinaldo Santos Neves, p. 223). De um lado, temos, então, a apropriação paródica de um clássico da literatura brasileira, dando ao poema um ar tranquilizador de distância, necessário nesse procedimento poético; de outro, temos o intrometimento de personagens verossimilmente delineados em outros poemas-capítulos, dando ao livro um ar questionador de certas falácias do senso comum, que costuma ignorar mediações e máscaras, ao embaralhar platôs que, em geral, ficam confortavelmente estanques (vida e obra, autor e poeta, realidade e representação, sinceridade e fingimento, metáfora e confissão etc.).

À seriedade da poética gonçalvina, Bernardo e *Cantáridas* contra-atacam com um humor impiedoso, e em ambos os casos com linguagem obscena, não recatada nem cândida. Se no oitocentista “O elixir do pajé” o personagem torna-se artificialmente um macho voraz, no modernista “O canto do putô” o protagonista gay orgulha-se de seu passado priápico, libertino. Estamos “já” em plenos anos 30 do século XX, o comportamento sexual traz mudanças diante da modernidade que se instala. A lição freudiana de desrecalque do inconsciente começa a ser apreendida e a arte passa a expor com regularidade pensamentos outrora aprisionados.

Mas se humor espicaçante e sexualidade excêntrica dão a tônica aos

poemas pós-gonçalvinos, todos os três se irmanam na economia formal em que se realizam e se identificam: o império do pentassílabo! Os 46 versos de “O canto do putó” também – não à toa, repito – se acentuam na quinta sílaba e, à exceção de um ou dois, na segunda sílaba. A radical paródia modernista de *Cantáridas* executa, tendenciosa e literalmente, o projeto antropofágico de Oswald e seu “indianismo às avessas”, ou seja, contra as grades da civilização um retorno às forças vitais e primitivas do desejo: o “puto” do poema “confessa” que o “comeram” e o faz com desbocado humor sem culpa nem melancolia: “Meu canto de puta / Ó fanchos, ouvi! / Sou fresco! Sou fruta! / Veado nasci!”. Comparado à célebre estrofe de Gonçalves – “Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi: / Sou filho das selvas, / Nas selvas cresci; / Guerreiros, descendo / Da tribo tupi.” –, que mal contém um tom melodramático, a exclamativa estrofe da obra modernista recupera, além do ritmo originário (redondilha menor), parte da estrutura sintática (“Ó fanchos, ouvi!”, “Guerreiros, ouvi”) assim como palavras do poema parodiado: “Meu canto de...”, “Ouvi”, “Sou”. Só que, recordando L; Hutcheon, na aparência formal da “repetição conservadora”, a “diferença revolucionária” se fixa: no poema romântico é “canto de morte”, no modernista é “de puta”; naquele, os ouvintes são “guerreiros”, e neste são “fanchos”; um, nobre, é “filho das selvas”, e o outro diz “veado nasci”. Em suma, o humor esrachado e a sexualidade moralmente censurada se intensificam ao se apropriarem de uma forma canônica, estabelecida como “orgulho nacional e representação da pátria” (A. Candido).

Cantáridas, em seu quase total ostracismo no âmbito nacional, e também a poesia erótica e satírica de Bernardo Guimarães, de que “O elixir do pajé” é apenas um exemplo, põem em suspeição todo um sistema crítico judicativo hegemônico que marginaliza – ainda – aquilo que se quer classificar, com alto grau de pejoração, como indecoroso, grotesco, escatológico, desviante, anômalo, imoral, estranho, cômico, impuro, nojento e adjetivos congêneres.

Se o bravo tupi de G. Dias não quis deixar o cego pai perdido na floresta, embora às custas de uma possível desonra para a tradição de sua tribo, o “pai” da nossa poesia indigenista romântica transformou-se ele mesmo num delicioso totem para o parricídio cometido por seu contemporâneo B. Guimarães e também pela verve iconoclasta de um modernista capixaba. O grande paradoxo dessa paródica história freudiana é que o poema (o poeta, o pai) forte, exatamente por significar aquilo que é “digno de ser morto”, e que queremos mesmo matar, nunca morre. Sem medo dos clãs, que sempre hão de vir, mais ele se encanta, como redondilhas.

CABRAL (SE) DESCOBRE (EM) SEVILHA: A CIDADE FEITA, MEDIDA¹*

para Jorge

Hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida. (Octavio Paz)

Resumo: Os dois últimos livros de João Cabral de Melo Neto – *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*, de 1994 – vieram comprovar a alta dimensão da presença da cultura espanhola na obra do poeta. Tal como na motivação ao referir-se a pintores (Picasso, Miró), poetas (Quevedo, Jorge Guillén) e toureiros (Manolete), a cidade de Sevilha representa-se no duplo: é musa que se canta, mas se canta porque em relação de identidade com o projeto poético cabralino. Vista na geografia superficial dos poemas, Sevilha – nos dois livros – revela um poeta posto em seu limite: a) ao tom plasticamente viril (na sintaxe, no vocabulário) vem juntar-se uma sensibilidade feminina (no olhar que reconhece pares os corpos da cidade, da mulher, da língua); b) supostamente estrangeiro (porque em terra estranha), fazendo prever errância, movimento, instabilidade, o poeta quer e busca a fixidez, o equilíbrio, a estabilidade, o mesmo, a entranha.

Que formas pode assumir uma cidade no imaginário e, por conseguinte, na obra de um poeta? E se este poeta for o brasileiro João Cabral e a cidade, a espanhola Sevilha? Para além de um signo geográfico, Sevilha será, sobretudo nos derradeiros livros do pernambucano, uma língua e uma mulher – enigmas de esfinge.

Se, há quinhentos anos, fomos “descobertos” por um navegante Cabral português, agora a história se revira: um outro Cabral, poeta, inventa, para tocar, uma nova terra, epiderme por onde vai passear seus olhos nordestinos.

Diferentemente da Lisboa que ilustrou o pensamento dos árcades reformistas, da Paris que engoliu o antropófago Oswald de Andrade, ou da Londres que iluminou de fossa e alegria os nossos tropicalistas, Cabral se servirá de Sevilha, como um cavalheiro corteja e seduz uma dama. Para isso, buscará nela traduzir-se, traçando em seus octossílabos a cultura de um paraíso feminino, através da trindade mulher-língua-cidade.

Para testar essa hipótese, num primeiro momento, de redundância, reapresentarei a conhecida atração que o *motivo espanhol* sempre significou para a obra cabralina; na seqüência, instância da novidade, espero somar à vasta fortuna crítica de Cabral elementos que colocam sua poesia num espaço de

¹ * Publicado em *Universo hispánico: lengua, literatura, cultura*. Organização: Ester Abreu Vieira de Oliveira, Maria Mirtis Caser. Vitória, 2001, v. 1, p. 568-571.

indecidibilidade, transitando entre um tom viril e uma sensibilidade feminina, entre ser estrangeiro e ser o mesmo.

Na primeira edição da *Obra completa* de Cabral, pela editora Nova Aguilar, em 1994, reaparece o livro *Sevilha Andando* (de 1990) acompanhado do então inédito *Andando Sevilha*: os títulos funcionam como signos auto-evidentes da reafirmação de um longo aprendizado da cultura espanhola ao qual o poeta brasileiro se dispôs, desde o primeiro livro, *Pedra do sono*, de 1942. Neste livro inaugural, de corte surrealista e pinceladas murilianas, Cabral faz imprimir em “Homenagem a Picasso” a pedra fundamental de uma construção que tão-somente se planeja: “O esquadro disfarça o eclipse / que os homens não querem ver. / Não há música aparentemente / nos violinos fechados. / Apenas os recortes dos jornais diários / acenam para mim como o juízo final.”

Nesse movimento de troca – Cabral se alimentando da cultura espanhola e para ela devolvendo oferendas em verso –, o estabelecimento de uma prática definidora de cultura. Em artigo sobre a *Odisséia*, e amparando-se em conhecido texto de Marcel Mauss, Jeanne Marie Gagnebin reitera que “a troca não precisa ser econômica, não precisa consistir em presentes materiais, mas ela é altamente simbólica; ela pode também ser ‘troca de formas de polidez, de festins, de ritos, de favores militares, de mulheres, de crianças, de danças, etc.’”² Pode ser, acrescentaria, no âmbito simbólico, troca de sensações: a cidade, antropomorfizada, se doa ao olhar e ao tato estrangeiro; em troca, o poeta a canta, musa erotizada.

Em 1950, outro renomado pintor espanhol ganha de Cabral, poeta-crítico bissexto, uma reflexão em prosa: em alentado ensaio, o poeta pernambucano percorre as técnicas de Joan Miró e a sua inserção na história da pintura³. Em livro de seis anos depois, *Paisagens com figuras*, de 1956, a tourada – antes, a arte de tourear: domar, conter, subjugar o touro terá sua correspondência no ofício de manejar a palavra – surge em antológico poema, cuja beleza impõe a leitura integral: “Alguns toureiros” (a Antônio Houaiss): “Eu vi Manolo González / E Pepe Luís, de Sevilha: / precisão doce de flor, / graciosa, porém precisa. // Vi também Julio Aparício, / de Madrid, como *Parrita*: / ciência fácil de flor, / espontânea, porém estrita. // Vi Miguel Báez, *Litri*, / dos confins da Andaluzia, / que cultivava uma outra flor: / angustiada de explosiva. // E também Antonio Ordóñez, / que cultivava flor antiga: / perfume de

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*”. In: *Cultura. Substantivo plural*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 114.

³ Para o estudo da relação entre os dois artistas, faz-se imprescindível a consulta ao livro de Aguinaldo GONÇALVES, *Transição e permanência: Miró / João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras¹⁹⁸⁹.

renda velha, / de flor em livro dormida. // Mas eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*, o mais deserto, / o toureiro mais agudo, / mais mineral e desperto, // o de nervos de madeira, / de punhos secos de fibra, / o da figura de lenha, / lenha seca de caatinga, // o que melhor calculava / o fluido aceiro da vida, / o que com mais precisão / roçava a morte em sua fímbria, // o que à tragédia deu número, / à vertigem, geometria, / decimais à emoção / e ao susto, peso e medida, // sim, eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*, o mais asceta, / não só cultivar sua flor / mas demonstrar aos poetas: // como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema.” Acerca desse clássico cabralino, que já mereceu várias exegeses, escreveu Ivo Barbieri: “Na arte do toureiro, habilidade de sobrepor-se com inteligente e elegante agilidade às brutas investidas do touro, decifra-se a conjugação do fazer lúcido do poeta com o gesto preciso do homem que desafia os seus próprios limites”⁴.

A geografia do poeta vai adquirindo contornos definitivos. Ainda em 1980, no poema “Autocrítica” do livro *A escola das facas*, Cabral tenta conter a dicção lírica, pessoal, emotiva, confessional, ora falando por meio de outrem (amigos, artistas, profissionais) ora emprestando a voz a rios, animais, plantas e objetos. O exercício que refaz continuamente traduz-se no esconder a primeira pessoa e, assim, evitar o lirismo e o subjetivismo que, como pragas, segundo declarações do próprio poeta, contaminaram a poesia desde a febre romântica. Como disse Alcides Vilaça em sensível e penetrante estudo sobre João Cabral, “é no caminho para esse fundo mítico que o homem de Cabral vive sua imagem dramática: viagem nordestina, espanhola, universal. Eis aí a *expansão* mais comovente da disciplinada arte do poeta. Seu *limite* mais distendido está, ironicamente, no ‘fracasso’ de não poder escapar a esse lance subjetivo, ainda que vingado pela rigidez e pela simetria”⁵ [destaques meus].

No poema em questão, “Autocrítica”, o poeta fala em e para uma terceira pessoa: “Só duas coisas conseguiram / (des)feri-lo até a poesia: / o Pernambuco de onde veio / e o aonde foi, a Andaluzia. / Um, o vacinou do falar rico / e deu-lhe a outra, fêmea e viva, / desafio demente: em verso / dar a ver Sertão e Sevilha.” No prefácio à *Obra completa*, Marly de Oliveira arremata a alta dimensão para o poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto do ar espanhol: “É verdade que, em Londres, entrou em contato com a chamada *metaphysical poetry* de um Donne, por exemplo, de quem louvou

⁴ BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 48.

⁵ VILAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de Cabral”. In: *Leitura de poesia*. Organização: Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1996, p. 154.

a lição exemplar. Em Quito, no Senegal, em Marselha, em Honduras, sua preocupação com a geografia e a história, os costumes dos lugares em que trabalhou, sempre em sua função diplomática, foram origem de inúmeros (e excelentes) poemas. Mas é inegável que Sevilha e Recife, Pernambuco e Espanha, permanecem como chaves-mestras que abrem ao leitor um mundo novo, acentuando o seu regionalismo, que faz com que prefira ser chamado ‘poeta pernambucano’ a ‘poeta brasileiro’⁶.

Fechando essa primeira parte, em que se rememora a pública admiração de Cabral pela cultura espanhola, vale destacar dois derradeiros exemplos: em *Agregates*, de 1985, publica belíssimo poema intitulado “Espanña en el corazón”, cujas quadras finais confirmam a faceta escatológica do poeta: “A Espanha é coisa de colhão, / o que o saburroto Neruda / não entendeu, pois preferiu / coração, sentimental e puta. // A Espanha não teme essa tripa; / dela é a linguagem que ela quer, / toda Espanha (não sei é como / chamar o colhão da mulher).” Confirmando sua afinidade com a plasticidade do espacial (em detrimento da musicalidade do temporal), o poeta, em depoimento para a revista *34 Letras*, refere-se à honestidade do flamenco (barulho, patada, vigor) em contraposição à ilusão do balé (perto do palco notar-se-ia o esforço para domar o choque das sapatilhas no solo) que aspira à levitação. Disse o poeta: “Em todo balé clássico, o esforço da bailarina é negar a lei da gravidade. A bailarina dança na ponta dos pés e sempre dá uns saltos assim para dar a impressão de que ela não está sujeita à lei da gravidade. No flamenco é exatamente o contrário. É uma dança de pateada no chão. O dançarino dá patadas no chão. (...) No Rio, fui ver um balé e me sentei numa das primeiras filas, e tive a maior decepção da minha vida! Porque se você fica muito perto do palco, quando a bailarina dá aquele salto, quando ela cai, você ouve aquele barulho: ‘tum!’. De repente, o encantamento desaparece por completo! Você vê que a gravidade é muito mais forte que aquele fingimento. Balé é uma coisa que só devia aparecer em cinema”⁷.

Entre referências e reverências à cultura espanhola, passando da pintura à tourada, da poesia à dança, do folclore à arquitetura, Cabral legitima a sua dupla cidadania poética com os versos de *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*⁸.

⁶ OLIVEIRA, Marly de. “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra”. In: *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 23.

⁷ MELO NETO, João Cabral de. In: *34 Letras*. Rio de Janeiro, n° 3, p. 29-30, março 1989.

⁸ “Portanto, se, no primeiro grupo de poemas [*Sevilha Andando*], ele vê a cidade na mulher, que lhe assume as qualidades já de muito exaltadas pelo poeta, no segundo [*Andando Sevilha*] a perspectiva é a da mulher na cidade, completando-lhe aquelas qualidades.” (BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. In:

Aqui, temos uma tríade indistinguível: mulher-cidade-escrita totaliza um só corpo, que o poeta percorre com o olho e com a mão. No poema de abertura, “A sevilhana que não se sabia”, descrevem-se a sevilhana (“multivestida porém nua”) e Sevilha (“que Sevilha, se há de entender / é toda uma forma de ser”). Outro poema descortina-se: “Ele embarcou numa mulher” – e só alguns versos depois ficamos sabendo que “A barcaça” do título leva na proa o nome “Sevilha”). Embarcar em “Sevilha” equivale, portanto, a embarcar numa mulher, posto que “é feminina sua epiderme” (“Cidade de nervos”). E para “Viver Sevilha”⁹, solicita-se a reeducação dos sentidos, pois “Só em Sevilha o corpo está / com todos os sentidos em riste, / sentidos que nem se sabia, / antes de andá-la, que existissem; /// sentidos que fundam num só: / viver num só o que nos vive, / que nos dá a mulher de Sevilha / e a cidade ou concha em que vive. / (...)/ Sevilha de existência fêmea, / a que o mundo se sevilhize”. Poeta em plena maturidade, Cabral descobre Sevilha, se descobre Sevilha, descobre em Sevilha, se descobre em Sevilha, geografia feminina que erotiza seus versos, como em “Lições de Sevilha”: “Tenho Sevilha em minha cama, / eis que Sevilha se fez carne, / eis-me habitando Sevilha / como é impossível de habitar-se.”

Na citada entrevista, Cabral analisa: “Ou a repetição é porque eu senti que não esgotei aquela imagem ou porque eu me repeti sem me dar conta. Porque no fundo a obra de um sujeito sempre é construída em volta de umas poucas coisas. Qualquer obra é uma variação em torno de alguma coisa. Você pega uma obra grande como a de Carlos Drummond, você vê que, se você partir da solidão, mais de cinquenta poemas de Carlos Drummond são sobre solidão e dificuldade de comunicação. (...) No fundo, o autor tem aqueles assuntos essenciais e o resto ele constrói variações sobre aquilo. Se dando conta ou não se dando conta” (p. 38-39).

Diante da poética cabralina que, metaforicamente, se propõe a trabalhar sempre com *as mesmas vinte palavras*¹⁰, não estranha a situação constantemente aporética e o tom de enfado dos ensaios que dela se ocupam, aprisionados pela potência do encaracolamento e do peculiar minimalismo típicos da obra de Cabral.

João Cabral de Melo – *Cadernos de Literatura Brasileira* n° 1. Rio de Janeiro, n° 1, p. 105, 1996). A despeito da precisa observação do estudioso da obra de Cabral, meu interesse momentâneo tratará de ambos os livros como se fossem notas de uma mesma composição.

⁹ Outro poema intitula-se, simplesmente, “Mulher cidade”.

¹⁰ Conferir “A lição de poesia” (“Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar”) e “Graciliano Ramos:” (“Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras”).

Residirá justamente na repetição do tema a descoberta da novidade de *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*: cada variação poemática em torno de Sevilha traz um elemento que entra automaticamente em atrito com algum outro já disseminado ao longo do texto, como se um romance estivesse ali se construindo: um romance fincado num pacto de fidelidade entre o poeta e a trindade feminina, língua-cidade-mulher. Sevilha, então, é espaço-colo em que o poeta se aconchega e sobre “quem” derrama o jorro seminal de seus versos, como em “As Plazoletas”: “Quem fez Sevilha a fez para o homem, / sem estentóricas paisagens. / Para que o homem nela habitasse, / não os turistas, de passagem. // E, claro, se a fez para o homem, / fê-la cidade feminina, / com dimensões acolhimentos, / que se espera de coxas íntimas. // Para a mulher: para que aprenda, / fez escolas de espaço, dentro, / pequenas praças, *plazoletas*, / quase do tamanho de um lenço.”

Dentre as inúmeras entradas por onde pode o leitor penetrar o labirinto que levará ao ponto de interseção do poeta com a musa-língua-cidade, ponto de cópula, proponho recuperemos brevemente a força com que o artesão investe três verbos muito recorrentes nos dois livros: *habitar*, *andar*, *estar*.

No já citado “Lições de Sevilha”, esta se faz carne na cama que, teta e teto, o poeta *habita*: “Tenho Sevilha em minha cama, / eis que Sevilha se fez carne, / eis-me habitando Sevilha / como é impossível de habitar-se.” – e ao habitá-la o poeta, para permanecer num imaginário erotizante, redescobre o corpo feminino e fertiliza a língua (*lato sensu*). Lembremo-nos, ainda, dos versos há pouco lidos: “Quem fez Sevilha a fez para o homem, / sem estentóricas paisagens. / Para que o homem nela habitasse”. Habitar Sevilha, a “Mulher cidade”, é possuir Sevilha, é, via língua, “seviciá-la”.

Por outra via de acesso, agarremo-nos ao verbo *andar*. Sua importância já se comprova pela presença inequívoca nos títulos dos volumes: *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*. Sem receio de chafurdar nas armadilhas da superinterpretação, e obediente à leitura que ora se quer erótica, vejo nos títulos a repetição do tema que, especularmente, propicia a completude, feito pares que se atraem: *Sevilha Andando* ⇔ *Andando Sevilha*. Ainda de forma especular, ecoa no recorrente verbo andar o nome de Andaluzia (região da qual Sevilha é província). O lindo poema “O Segredo de Sevilha” nos envia novas pistas: “De Joaquim Romero Murube / ouvi certa vez: ‘De Sevilha / ninguém jamais disse tudo. / Mas espero dizê-lo um dia.’ // Morreste sem haver podido / a prosa daquele projeto; / Sevilha é um estado de ser, / menos que a prosa pede o verso. // Caro amigo Joaquim Romero, / nem andaluz eu sou, sequer, / mas digo: o tudo de Sevilha / está no andar de sua mulher. // E às vezes, raro, trai Sevilha: / pude encontrá-lo muito longe,

/ no andar de uma não sevilhana, / o tudo que buscas. Ainda? Onde?”¹¹ Apesar de nem sequer ser andaluz, o poeta sabe – porque é a Sevilha por ele descoberta, na sua paixão medida – que “o tudo de Sevilha / está no andar de sua mulher”. Se Sevilha é andando, Sevilha se confunde com a mulher que por seu corpo anda. Em outro poema, “Cidade viva”, eleva-se a carga insinuante do verbo: “Sevilha é uma cidade viva / como a sevilhana que a habita, // e que, andando, faz andar / tudo o por onde ela passar. /(...)/ Ora, vi que Sevilha andava / ou fazia andar quem a andasse.” Tal como habitar Sevilha, andar Sevilha é, pois, conhecê-la, possuí-la; de semelhante modo, ser andado por Sevilha é ser por ela possuído, em recíproca entrega e descoberta. Finalmente, mesmo o dicionário registra a acepção de “andar” como “ter relações sexuais; copular”, dando o seguinte exemplo, tirado de *Riacho Doce*, de José Lins do Rego: “Gostava das mulheres, andava com elas, tinha-as nos braços.”

João Cabral, em seu mapeamento das afinidades afetivas com a cidade de Sevilha, por duas vezes vai burilar versos de tom quase épico: em “O *aire* de Sevilha” lê-se: “Mal cantei teu ser e teu canto / enquanto te estive, dez anos. /// Cantaste em mim e ainda tanto, / cantas em mim teus dois mil anos.” Com uma ligeira “variação em torno de alguma coisa”, vai finalizar o livro primeiro, *Sevilha andando*, com o poema “Presença de Sevilha”: “Cantei mal teu ser e teu canto / enquanto te estive, dez anos; / cantaste em mim e ainda tanto, / cantas em mim agora quando / ausente, de vez, de teus quantos, / tenho comigo um ser e estando / que é toda Sevilha caminhando.” Sobre este último poema, corroboro as palavras de Ivo Barbieri: “Chama logo a atenção nestes versos finais, além da compactação em um só bloco verbal proferido de uma só vez, a associação da poesia com o canto. Comparecem de parceria coisas que o poeta fazia questão de manter separadas. Será que a harmonia e, talvez, também a fluência, expulsas do discurso poético na antilira, estariam agora sendo repatriadas na lira da cidade-mulher? A maneira como *Sevilha Andando* trata o tempo é crucial nessa questão. Organizados em torno de um único eixo temático e reelaborados de um ângulo de visão ancorado ao presente da escrita/canto, não é só o passado de dez anos que comparece, são os dois mil anos de Sevilha que revivem no ser que está se dando inteiro no pleno do tempo presente. O evento, em contínuo devir, flui conjugando a memória da cidade, a presença da mulher e a ação de escrever”¹².

No entanto, quero me deter no verbo *estar*: seja no poema “O *aire* de Sevilha”, seja em “Presença de Sevilha”, mais uma vez se plenifica o

¹¹ O poema pede uma leitura comparativa, bastante frutífera, com o poema concreto de Bandeira “A onda”. No entanto, tal curso desviaria desnecessariamente o caminho até aqui andado.

¹² Ivo BARBIERI. *Geometria da composição*, p. 129.

agenciamento de um verbo em potência diferencial, como com os verbos habitar e andar. Agora, Cabral lança mão de “estar” – diz-se popularmente: no sentido bíblico –, com a ambigüidade controlada que a língua limita, podendo significar igualmente, conforme acepção dicionarizada, “ter relações sexuais; copular: ‘Em um só dia, estive com duas mulheres’”. O poema que encerra *Sevilha Andando* traz: “enquanto te estive”... *Estar, andar, habitar: disfarces de uma poesia da precisão que vai descobrir nos entrelugares da língua as fimbrias por onde pulsa o erótico.*

Entranhas e estranhas, sim, as cidades nos significam: como a “São Paulo! comoção da minha vida!...”, de Mário de Andrade; como a Curitiba, de Paulo Leminski, que versejou conhecê-la “como a palma da minha pica!”; como o Rio, de Machado e de Vinícius; ou como a andaluza Sevilha – a cidade feita, medida – de Cabral e seus octossílabos.

UM AMBIVALENTE AMOR: ANÁLISE DA CANÇÃO “O QUERERES” DE CAETANO VELOSO^{1*}

para Fábio

Sócrates: Este discurso, ó Fedro, se queres, considera-o proferido como um encômio ao Amor; se não, o que quer que e como quer que te apraz chamá-lo, assim deves fazê-lo. (*O Banquete* – Platão)²

Resumo: Análise da canção “O queres”, de Caetano Veloso, a partir de imagens ligadas a uma gramática erótica ali disseminada. Neste canto, encontra-se o *topos* clássico da representação amorosa, que, se n^a “a vida é real e de viés”, e assim indomesticável, na arte se dá como fingimento medido. À identidade e idealização a canção prefere a máscara e o jogo, num gesto que põe em suspenso a perspectiva platônica em favor da nietzschiana.

“O queres”, de Caetano Veloso, estrela da Música Popular Brasileira, pertence, em primeira leva, a *Velô*, de 1984. Consta ser das mais belíssimas letras³ do compositor, cuja relação vital com a palavra grafada – prosa, verso – culminou com *Verdade tropical*, memórias afetivas e críticas da cultura e do mundo musical brasileiro, desde a década de 60, quando aparece, para sempre, no cenário artístico nacional⁴.

Caetano, comentando “Livros”, de *Livro* (1997): “As palavras parecem dizer muita coisa relevante quando a gente canta. Quando a gente pensa um pouco, nada é mesmo relevante. Depois a gente pensa mais e volta a

¹ * Texto apresentado no evento “Literatura: fronteiras e teorias”, ocorrido na Ufes, de 01 a 05/12/2003, com o título “Conceito e concerto em ‘O queres’ de Caetano Veloso”. Publicado em *Agália* – Revista de Ciências Sociais e Humanidades. Santiago de Compostela, Espanha, v. 77-78, p. 175-186, 2004.

² PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. 7. ed. Tradução: J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 176.

³ Seguindo Luiz Tatit, “embora soe como designação imprecisa, adotamos ‘letra’ como a forma mais direta – e consagrada pelo uso – de se referir ao componente linguístico da canção popular.” (TATTI, Luiz. *Semiótica da canção – melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999, p. 13.)

⁴ Para conferir a presença indelével de Caetano na cena musical brasileira: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993; FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2. ed. SP: Ateliê Editorial, 1996; SANTIAGO, Silvano. “Caetano Veloso enquanto superastro”. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 146-163; SÜSEKIND, Flora. “Caetano e seus irmãos”. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 265-267.

desconfiar de que talvez seja tudo relevante”⁵. No recentíssimo *Letra só*, temos, em gesto inédito, dezenas de “letras revistas minuciosamente pelo próprio autor”. Ali, podemos ver a estrutura do poema “O querereres”: seis oitavas em decassílabo mais um refrão em redondilha maior (conferir ao fim do artigo). Isto é, conforme modelo adotado por Camões em *Os Lusíadas*, Caetano cria seis estrofes de oito versos; em cada verso, todos com dez sílabas poéticas, cai a tônica na sexta. Exceto na última estrofe, em que os versos 48 e 50 têm suas tônicas na sétima sílaba (“Bem a ti, mal ao querereres assim” e “E, querendo-te, aprender o total”), e o último verso (“Do querer que há e do que não há em mim”) constitui-se como decassílabo sáfico. Mas percebe-se que, ao cantar a letra, em *Velô*, o poeta “acerta” a tônica, deslocando o acento forte para a sílaba anterior (de queREres para QUÊres, e de aprendER para aPRÊnder), e transformando em tônico (ao alongar vocalmente) o segundo “que” do último verso (“do queee...”). Assim, todo o poema se realinharia e teria, na execução do canto, todos os versos decassílabos heróicos. O estribilho é torneado como um dístico heptassílabo, e intervém a cada 2 oitavas. Tudo isto, esta arquitetura, dá ao poema um caráter cabralino, no que este traço traz de rigor, medida, razão, projeto – derramamentos contidos.

Roberto Corrêa, revendo *O cinema falado*, em *Tais superfícies*, diz: “Ativado pela irresistível força de um modo variado, obsessivo e feliz de ver e expor, o artista é o que ultrapassa o domínio de uma forma de expressar. Sua conquista é a do domínio do domínio”⁶ – e com isso antecipa, bastante, onde quero chegar com “O querereres” do poeta-pop em pauta. A proposição, então, sendo esta: a arte (logo: uma forma) organiza o que, na vida (uma força), carece por excelência de controle: a língua e o erótico, um e outro, eu e tu. “O querereres”: jogo de desejos, jogo de esconder, jogo de xadrez. Se jogo, seu mecanismo se sustenta em regras. Tais regras é que quero, no meu limite, entender. Entendendo-as, passo adiante os pontos e as luvas.

Para tanto, recorro a Roland Barthes, preciso, quando apresenta mais uma das faces do amor, a partir do “método dramático” com que compõe seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, método que privilegia a “enunciação e não a análise”, amparado no próprio do *dis-cursus*, que é esta “ação de correr para todo lado”, pouco importando que “a dispersão do texto seja rica aqui e pobre acolá”, mesmo porque o “*dis-cursus* amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva”. Preciso, pois, Barthes fala em “Signos”: “Os signos não são provas, pois qualquer um

⁵ VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. Organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 45.

⁶ SANTOS, Roberto Corrêa dos. “Quem assina *O cinema falado*”. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro: R. C. dos Santos, 1998, s/nº.

pode produzir signos falsos ou ambíguos. Volta-se então, paradoxalmente, à onipotência da linguagem: já que nada assegura a linguagem, sustentarei a linguagem pela última e única certeza: *não acreditarei mais na interpretação*. Receberei toda palavra do meu outro como um signo de verdade; e quando eu falar, não terei dúvidas de que ele receberá como verdadeiro aquilo que direi. Daí a importância das *declarações*; quero constantemente arrancar do outro a fórmula do seu sentimento, e de minha parte digo a ele constantemente que o amo: nada fica para ser sugerido, adivinhado: para que se saiba uma coisa é preciso que ela seja dita; mas também, desde que ela é dita, ela é provisoriamente verdadeira.⁷

Toma-se então “O querer” como pretexto para dis-cursar sobre a indomesticabilidade do corpo na vida, que é “real e de viés”; no corpo do poema, porém, o desconcerto do sujeito no mundo ganha ordem, regra, rimas, cálculos. A dispersão da vida (força) encontra na canção (forma) a harmonia alhures impossível. Em suma, como disse José Miguel Wisnik no *songbook* de Caetano, “O querer” é “uma dessas canções que se oferecem ao deslizamento permanente do ser”⁸, deslizamento que encontra barreiras num complexo sistema métrico e rímico (portanto: rítmico), com pletórica armação de antíteses e oxímoros e intrincada rede quiástica que mais lembram o conceptismo barroco, que qualquer hipotético “auto-elogio pós-moderno”, como afirmou Pedro Alexandre Sanches, para quem, na canção caetânica, “verborrágica”, “aparecem mais auto-referencialidade e proclamação anedótica de rebeldia” e onde o “narrador [si] exalta sua própria imprevisibilidade e a sinuca interpretativa que ele representa para o mundo exterior e para si próprio”⁹. Antes, pode-se perceber nas composições de Caetano, com Eucanaã Ferraz, “uma economia do mínimo, mas também longas estruturas narrativas; construções próximas da poesia concreta e armações regulares quanto às estrofes e rimas; simplicidade extrema ao lado de grande sofisticação formal”¹⁰.

⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 179.

⁸ WISNIK, José Miguel. “Apreciação crítico-criativa da obra de Caetano Veloso”. In: VELOSO, Caetano. *Songbook*. Organização: Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1988, p. 16.

⁹ SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 29. Para uma leitura mais específica e não ressentida da obra do compositor baiano, ver: DINIZ, Júlio C. Valladão. *Uns caetanos: estudos de composições*. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1987.

¹⁰ FERRAZ, Eucanaã. “Cinema falado, poema cantado”. In: VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. Organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 16.

Por exemplo primeiro, apontemos, desde já, o engenho do título da canção, que utiliza raro recurso de substantivar o verbo, flexionando o infinitivo e produzindo uma estranha combinação de um artigo no singular e um verbo tornado substantivo no plural, embora se refira à segunda pessoa do singular: o *quereres*, tendo um elíptico “tu” entre o artigo e o verbo. Não satisfeito em adotar a rara forma nominal do verbo, o artífice ainda multiplica o estranhamento, quando canta “infinitivamente pessoal” (v. 49), deste modo dizendo que o modo infinitivo pode, também ele, ser tratado de forma adverbial, injetando-lhe de fato uma pessoalidade inexistente na prática do, ainda que incorriqueiro, uso. Além do termo “*quereres*”, resgatado dos limbos da língua, o verbo central do poema aparece em variação, ora projetando-se no gerúndio do “*querendo*” da estrofe final, ora no “*querer*” do estribilho, ora no “*quero*” ativo do sujeito, ora no anafórico “*queres*”, que pontua toda a canção, conferindo-lhe uma batida – aliterativa e semântica – que induz o ouvinte a esperar a próxima comparação, para com ela exercer as conexões (se, como o poeta quer, for um leitor ativo). O ápice da palavra-chave em circuito acontece quando ao som reiterado do verbo se associa o sentido de outra – “*Onde queres quaresma, fevereiro*” –, cujos fonemas básicos se repetem: *queres, quaresma*. O verso reúne todos os estratos (fônico, sintático, mórfico, semântico), exuberantes em sua diferença pacificada. À quarentena pós-carnaval [quaresma], o poeta opta pelo fevereiro, mês marcado pela festa. Interessante que o verso seguinte (último verso da penúltima estrofe: “*E onde queres coqueiro, eu sou obus*”) encerra o ciclo das comparações diretas, feitas através da estrutura “*onde queres x, quero y*”. Atente-se, no entanto, que este verso “*repete*” o primeiro verso, invertendo a atitude do sujeito: “*Onde queres revólver, sou coqueiro*”. Aqui, no início, o poeta põe-se “*coqueiro*”, contra o “*revólver*”; ao fim, afirmando a reversibilidade incessante dos desejos, já se mascara fora do “*coqueiro*” de antes, para se querer “*obus*”, que vem a ser uma espécie de morteiro ou a granada que dele se lança, portanto um “*revólver*”, antes negado.

No livro *Sobre as letras*, que acompanha *Letra só*, Caetano escreve – pistas para os incontestes tietes e para os críticos que se tocam à poesia – em torno de “*O queres*”: “*A estrutura é tirada de cordel. Mas também tem um pouco de ‘It Ain’t Me, Babe’, de Bob Dylan, que diz: “‘it ain’t me you’re lookin’ for, babe’*. Lá é diferente, mas alguma coisa em ‘*O queres*’ lembra esse tema, do homem que fala para a mulher: ‘*eu não estou onde você quer*’”¹¹. Com essa pista, partimos para um recorte inevitável: o erótico desentranhado da vida cotidiana para a geometria do poema. No querer do cotidiano imperam os desencontros constantes; no querer da canção assimila-se a simetria,

¹¹ VELOSO, Caetano. *Sobre as letras*, p. 56.

reinventando, via arte, a solidão da incorrespondência vital. Para aliviar as incompatibilidades e imprevisibilidades da força (vida) que tudo arrasta, a arte (forma) entra em cena, e faz do redemoinho conceito e concerto.

Por toda a letra, em seus 52 versos, equivalentes a quase 4 sonetos, circulam inúmeras questões, metaforizadas em imagens tão transparentes (“E onde queres eunuco, ganhão”) quanto neblíneas (“Onde queres comício, flipper-vídeo”), ou, em sua maioria, ambíguas (“E onde buscas o anjo, sou mulher”). Mas, sem dúvida, duas isotopias destacam-se da “enciclopédia afetiva” da canção: a referência ao campo do corpo erotizado e ao campo da expressão poetizada. Mais uma vez, vale a fórmula de Octavio Paz: erotismo é uma poética corporal, e poesia é uma erótica verbal¹². Fixemos alguns dos versos em que há referência mais direta e completa à relação de corporalidade entre o sujeito que fala e o Outro (mesmo em letra maiúscula, para lembrar esse grande outro que nos acompanha e do qual fazemos também parte):

3. Onde queres descanso, sou desejo
4. E onde sou só desejo, queres não (...)
12. E onde queres eunuco, ganhão (...)
20. E onde queres ternura, eu sou tesão (...)
22. E onde buscas o anjo, sou mulher
23. Onde queres prazer, sou o que dói (...)
27. Eu queria querer-te e amar o amor (...)
32. E vê só que cilada o amor me armou.

De um lado, daquilo que o Tu quer, temos “descanso”, “eunuco”, “ternura”, “anjo”, “prazer”; de outro, o que o Eu é: “desejo”, “desejo” (reafirmado), “ganhão”, “tesão”, “mulher”, “o que dói”. Parece claro que há uma nítida divergência de vontades, estando o Eu no princípio das potências ativas, afirmadoras, dionisíacas. Quero aqui, está claro também, fazer ecoar (a marteladas) o pensamento de Nietzsche para, à frente, efetuar uma contraposição às difundidas idéias platônicas. Este Eu se expõe enquanto corpo – “desejo”, “desejo”, “ganhão”, “tesão”, “mulher”, “o que dói” –, mas só encontra do outro lado uma espécie de abstração – “descanso”, “eunuco”, “ternura”, “anjo”, “prazer”¹³. Poderíamos, cúmplices do poeta, propor: “Onde queres neblina, sou chuvisco / E onde queres a gota, sou trovão”, num exercício solo de invenção.

¹² PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12.

¹³ Considere-se, sempre, naturalmente, o par opositivo proposto, para se entender que “prazer” no contexto se opõe a “o que dói”, indicando portanto algum ato que, embora prazeroso, preserva o corpo.

Importa, pois, apontar, neste buquê da grande e bruta flor de Caetano, como a canção “O querer”, de certo modo, para além de qualquer leitura de caráter supostamente biografizante¹⁴ – não é disso que se trata –, emblematiza a própria figura *pública* do compositor que, há décadas, vem alternando, com espantosa coerência, atitudes e estéticas diante de contextos os mais díspares: da estética tropicalista à fina estampa, de canções “concretas” a folclóricas, do falatório midiático ao silêncio programado, de campanhas éticas e cidadãs a certas amizades politicamente incorretas etc. O fato é que, com constância, ali onde se espera que o poeta aja ou reaja de um determinado modo, vem a surpresa e o bombástico – feito a canção se move. Em particular, a impudica curiosidade pública acerca da figura de Caetano situa-se no campo da sexualidade: será Caetano homossexual, bicha, gay, perguntam-se os inseguros. A leitura do delicioso livro *Verdade tropical* põe lenha na fogueira: “A dubiedade que já intrigava os garotos no ginásio e que eu próprio tematizei em minha figura pública a partir dos anos 60 expressa conteúdos profundos relativos tanto à natureza dos meus desejos quanto à escolha de papéis. (...) Apesar de ter tido desde a pré-adolescência paixões intensamente sexualizadas por meninas (e a princípio exclusivamente por meninas), sei que nem a mulher nem o homem são, em princípio, antieróticos para mim. (...) Sei que o impulso amoroso pode revelar-se orientado tanto para homens quanto para mulheres, mas não indiferentemente. Porque essas inclinações são, a rigor, excludentes. E não há como pôr na balança esses dois pesos. (...) A idéia de bissexualidade é muito freqüentemente usada para mascarar tanto homossexuais pouco corajosos quanto homófobos envergonhados. Tendo a rejeitar o conceito. (...) Assim, aproximei-me, como figura pública, do que Andrew Sullivan chamou de clima ‘úbiquo, vagamente homoerótico’. (...) Tendo tido uma freqüência muitíssimo mais alta de práticas heterossexuais (inclusive dois casamentos vividos com sincera tendência monogâmica), poderia dizer, a esta altura da vida, que me defini como heterossexual. Mas que nada. De todo modo, não há por que obstinar-se na busca de uma nitidez na orientação sexual se ela não se apresenta como evidência espontânea. O que importa é ter os caminhos para o sexo rico e intenso abertos dentro de si.”¹⁵

N’O *banquete*, Platão dá voz a Sócrates que diz narrar o que ouvira de uma sábia sacerdotisa, chamada Diotima: “Eis, com efeito, em que consiste

¹⁴ Ivo Lucchesi e Gilda Dieguez dizem que “O querer” é “um típico exercício autobiográfico de Caetano” (Cf. LUCCHESI, Ivo & DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Levantã Publicações, 1993, p. 189).

¹⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 475-478.

o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo. Nesse ponto da vida, meu caro Sócrates, se é que em outro mais, poderia o homem viver, a contemplar o próprio belo.”¹⁶ Tais sabidas concepções que se popularizaram com o nome de “amor platônico” não encontram guarida na poética caetanica – em particular, cá em “O querer”. Em Platão, na versão socrática (que, por sua vez, passa a voz a outrem), há uma verticalidade ascensional no conceito e na prática amorosa, que guarda e estimula uma noção de integridade, de uniformidade e de profundidade, e há a supremacia da idéia – em essência inalcançável. A imagem do degrau evidencia o valor do “alto” que o amor idealizado adquire na configuração do tema em Platão.

Mas em “O querer” não há degraus, só há planos. Desde os planos da harmonia e da regularidade formal, ainda apenas indicados, aos planos do valor propriamente semântico dos versos, não há melhor nem pior, nem alto nem baixo. Embora diferentes, Eu e Tu não se distinguem pelo valor, mas pelas ações. O sujeito poético se plenifica mesmo é na instância da superfície, e sua possibilidade é a incessante metamorfose. Dito de outro modo, a canção de Caetano se faz antiplatônica na medida em que aposta no corpo real (este belo de primeiro degrau a que temos acesso): “desejo”, “garanhão”, “tesão”, “mulher”, “o que dói”. Se em Platão o sujeito tende a uma certa uniformidade de princípios e de coerência, para perseguir com método os objetivos pretendidos, aqui, à moda de Nietzsche (este “filósofo ferozmente antiplatônico”¹⁷), o poeta é mutante, imprevisível, heteróclito, instável: ser de máscaras e de superfícies, sem verdades. Em Platão, idéia, alma, profundidade; em Nietzsche e em Caetano, representação, corpo, superfície. Não há conciliação: ‘eu não estou onde você quer’. “Não sou eu quem você está procurando, babe”, diria Dylan, na referida canção.

Acerca do tema (amor e subjetividade) e suas conexões, Maria Cristina Franco Ferraz escreveu *Platão – as artimanhas do fingimento*, de onde retiro um trecho de Michel Tournier bastante esclarecedor e envolvente: “Estranho preconceito, contudo, que valoriza cegamente a profundidade em detrimento

¹⁶ PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. 7. ed. Tradução: J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 174-175.

¹⁷ PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: *Os sentidos da paixão*. Organização: Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 83.

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.” Segue-se sintético e preciso comentário: “O processo de revalorização da superfície transforma-a em vasto espaço de disseminação extensiva em que o corpo, como pura exterioridade e terreno de experimentação, se deixa afetar e contaminar. Nesse movimento de contínua deriva desencadeado pelo uso de máscaras, que Platão identificava à arte dos poetas, dos rapsodos e dos atores, o filósofo não poderia ver senão uma inevitável ameaça para a constituição e estabilização do modelo da identidade. (...) A desqualificação platônica da superfície, das máscaras é, em última instância, o ponto de referência de todas essas operações modernas de revalorização do fingir, da própria ficcionalidade.”¹⁸

Será justamente por intermédio do fazer artístico – logo: pelo arranjo formal que a ficcionalidade poética exige – que o sujeito inventará, se não a solução das incorrespondências de quererem tão diversos, o espaço específico da possível convivência. A “bruta flor do querer”, que se fragmenta, se estilhaça, se dispersa, se multiplica, se fere, que mesmo se nega na comzinha e tacanha vida cotidiana, encontrará repouso e abrigo na construção poética, no fingimento medido, na máscara assumida como máscara e sempre máscara, mesmo porque, como disse Nietzsche, “tudo o que é profundo ama a máscara”¹⁹: regular inconstância que para produzir sentido, na forma, obedece a leis internas (ainda que algumas dessas leis não se dêem a ler). Assim, “O quererem” se ouve, desde os acordes iniciais, como um “encômio ao Amor”: não o amor de um corpo belo, ou de corpos belos, nem da idéia mais alta de um belo em si, mas sim o ponto ali onde o belo se torna pura representação, onde se torneia a plasticidade mesma da forma que se deseja, pura intransitividade que transita pelo outro para retornar a si, exercício a que os poetas se prestam para que a arte se signifique e, em

¹⁸ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as arimanbas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 58-59. (Conexões; 3) Para uma leitura detalhada de todo o diálogo de *O banquete*, consultar: PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 77-103; SCHÜLER, Donald. *Eros: dialética e retórica*. São Paulo: Edusp, 1992. (Campi; v. 5); SOUZA, J. Cavalcante de. “Introdução”. In: PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. 7. ed. Tradução: J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 11-85.

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 45.

silêncio, não se silencie.

Toda a canção é isto: o recolhimento compacto de vidas dissonantes. Separados, antes [“E onde queres eunuco, garanhão”, “E onde queres ternura, eu sou tesão” etc.], os lances eróticos, separemos agora os versos que mais se confessam auto-referenciais (guarde-se, por evidente, o já dito: *toda* a canção é estruturada como uma metalinguagem, seta que aponta para si mesma):

- 29. Encontrar a mais justa adequação
- 30. Tudo métrica e rima e nunca dor (...)
- 33. Eu te quero (e não queres) como sou
- 34. Não te quero (e não queres) como és (...)
- 41. Onde queres mistério, eu sou a luz
- 42. E onde queres um canto, o mundo inteiro (...)

Para compensar e concertar a dor do mundo: a “justa adequação”, o jogo perfeito de “métrica e rima”; para compor, simulando, as divergências entre Eu e Tu: o dístico que mimetiza a incorrespondência; para caracterizar a cena poético-musical do sujeito: a sutil remissão a outra canção “Luz e mistério” (1978), em que se diz em duo, com Beto Guedes: “Oh! meu grande bem / Só vejo pistas falsas / É sempre assim / Cada picada aberta me tem mais / Fechado em mim”, e também a declaração que, afinal, mais que tudo (porque tão-somente), trata-se de uma canção: “E onde queres um canto, o mundo inteiro”. A ambigüidade de “canto”, que se espraia do seu sentido geográfico de “lugar” para o sentido poético de “lira”, encontra perfeita ressonância no verso-chave do poema: “Onde queres o livre, decassílabo”: ali onde o sujeito é cobrado numa identidade pública de inconstância, surge, imperiosa, a “justa adequação”, a “métrica”, a “rima”, o “mundo inteiro” que cabe – e quer-se – num decassílabo. Noutras palavras: do livre (o desregrado, o desprendido) ao decassílabo (ciência de saber fazer o verso), uma vírgula. Em outros cantos e contextos, o verso livre terá sua hora e vez.

Querer-possuir: “Ao compreender que as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado, o sujeito decide abandonar a partir de então todo ‘querer-possuir’ a respeito dele.”²⁰ Circular como o poema, só resta à interpretação, depois de tanta violência (que é esse querer-possuir o outro: o corpo, o poema), descansar. Esgotados, leitor e poeta, ensaio e canção, livres e decassílabos, todos deixamo-nos embalar por novos querereres.

Hoje, “querer” se traduz por, em síntese, “desejar”. No entanto, etimologicamente, “querer” veio do latim “quaerere”, que significa o que

²⁰ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 163.

entendemos por “procurar, buscar”. Então, entre o desejo e a procura, o poeta parece dizer ao leitor: “eu não estou onde você quer”.

O QUERERES (Caetano Veloso)

1. Onde queres revólver, sou coqueiro
2. E onde queres dinheiro, sou paixão
3. Onde queres descanso, sou desejo
4. E onde sou só desejo, queres não
5. E onde não queres nada, nada falta
6. E onde voas bem alta, eu sou o chão
7. E onde pisas o chão, minha alma salta
8. E ganha liberdade na amplidão

9. Onde queres família, sou maluco
10. E onde queres romântico, burguês
11. Onde queres Leblon, sou Pernambuco
12. E onde queres eunuco, ganhão
13. Onde queres o sim e o não, talvez
14. E onde vês, eu não vislumbro razão
15. Onde queres o lobo, eu sou o irmão
16. E onde queres cowboy, eu sou chinês

17. Ah! bruta flor do querer
18. Ah! bruta flor, bruta flor

19. Onde queres o ato, eu sou espírito
20. E onde queres ternura, eu sou tesão
21. Onde queres o livre, decassílabo
22. E onde buscas o anjo, sou mulher
23. Onde queres prazer, sou o que dói
24. E onde queres tortura, mansidão
25. Onde queres um lar, revolução
26. E onde queres bandido, sou herói

27. Eu queria querer-te e amar o amor
28. Construir-nos dulcíssima prisão
29. Encontrar a mais justa adequação
30. Tudo métrica e rima e nunca dor
31. Mas a vida é real e de viés

32. E vê só que cilada o amor me armou
 33. Eu te quero (e não queres) como sou
 34. Não te quero (e não queres) como és
35. Ah! bruta flor do querer
 36. Ah! bruta flor, bruta flor
37. Onde queres comício, flipper-vídeo
 38. E onde queres romance, rock'n'roll
 39. Onde queres a lua, eu sou o sol
 40. E onde a pura natura, o inseticídio
 41. Onde queres mistério, eu sou a luz
 42. E onde queres um canto, o mundo inteiro
 43. Onde queres quaresma, fevereiro
 44. E onde queres coqueiro, eu sou obus
45. O queres e o estares sempre a fim
 46. Do que em mim é de mim tão desigual
 47. Faz-me querer-te bem, querer-te mal
 48. Bem a ti, mal ao queres assim
 49. Infinitivamente pessoal
 50. E eu querendo querer-te sem ter fim
 51. E, querendo-te, aprender o total
 52. Do querer que há e do que não há em mim²¹

21

VELOSO, Caetano. *Velô*. Polygram, 1984. Faixa 7.

POR UMA ESTÉTICA DO EXCÊNTRICO NA POESIA: PRAZER E RAZÃO (TAMBÉM EM *ET EU TU*, DE ARNALDO ANTUNES)^{1*}

para Lino

Resumo: Parto da noção de “repressão sexual”, como a entende Marilena Chauí, para chegar à de “liberação” da “monarquia do sexo”, agora falando com Michel Foucault. Proponho que um lugar possível – mesmo que, ou por isso mesmo, teórico – para o exercício dessa “outra economia dos corpos e dos prazeres” seja o espaço da arte, em particular o do discurso poético. Neste, recorto o que chamarei de “registro excêntrico do erótico”, procurando, com poemas de *Et eu tu*, de Arnaldo Antunes (e fotos de Marcia Xavier), detectar a conexão entre prazer e razão, quando o corpo em pauta, longe de estimular a libido, provoca um pensar estético acerca de conceitos, e não de práticas, da sexualidade.

Pensar a poesia é puro prazer. Se a poesia possui sinais que movimentam e liberam a libido do leitor, isto não elimina o prazer de usar a razão para pensá-la – antes, excita-a. O gozo estético, por conseguinte, guarda afinidades com o gozo sexual, mas com este não se confunde: esta é a tese, algo banal, do artigo que ora se constrói.

Tal tese vem, mesmo que parcialmente, pôr-se como parte – insisto – de uma possível interlocução com o gesto derradeiro de Foucault no primeiro volume de sua *História da sexualidade – A vontade de saber*: ali, questiona-se se, um dia, numa “outra economia dos corpos e dos prazeres”, conseguiremos sair dessa “monarquia do sexo” e alcançar nossa “liberação”. Veremos de que monarquia e liberação se trata, mas para tanto devemos avançar, de início, nos ardis que fazem funcionar os dispositivos discursivos em torno da sexualidade. Antes, ainda, para melhor nos situarmos, sintetizemos algumas reflexões de Marilena Chauí sobre a repressão sexual que atua, de todos os lados, em nossos corpos. Então, postos em diálogo repressão e liberação, passaremos à análise de um restrito e excêntrico *corpus* poético, retirado de *Et eu tu*, de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier, apontando como a poesia erotiza a razão, tomada artificialmente como ação crítica, abstrata e intangível – sem, portanto, a necessidade do corpo concreto como suporte para qualquer tipo de gozo da carne. Este é nosso brevíssimo périplo.

Em *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*², de 1984, Chauí de chofre

¹ * Texto apresentado no evento “Multiteorias: correntes críticas, culturalismo, transdisciplinaridade”, ocorrido na Ufes, de 29/11 a 03/12/2004. Disponível também em <http://www.ufes.br/~mlb/>.

² CHAUI, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São

diz que “o *fenômeno* ou o *fato* da repressão é tão antigo quanto a vida humana em sociedade, mas o *conceito* de repressão sexual é bastante recente, isto é, a reflexão sobre as origens, as formas e os sentidos desse fato, seu estudo explícito, datam do início do século XIX” (p. 11). As acepções dicionarizadas do termo “repressão” indicam tanto o *ato* de reprimir quanto o *efeito* desse ato, noções que antecipam, no conjunto, as proibições e interdições externas e internas, produzindo o muitas vezes sutil processo de auto-repressão, abundantemente estudado em viés psicanalítico.

Já ao termo “sexualidade”, também do século XIX, impregnava-se uma forte carga de genitalidade e instinto, carga que a psicanálise, a partir de Freud, veio arrefecer, ampliando, e mesmo desviando, o sentido de sexualidade para algo que encerra “grande plasticidade, invenção e relação com a história pessoal de cada um de nós” (p. 14), fugindo assim da estreiteza conceitual que fazia da “sexualidade” um sinônimo do “sexo”. Presenciamos, pois, a passagem de uma concepção que buscava definir – e aprisionar – o corpo como extensão da ordem do natural, para uma concepção que busca entender o corpo como elemento de uma complexa trama cultural.

Após percorrer uma série estonteante de tipos de repressão sexual – oriundos seja do discurso religioso, de convenções morais que se estendem a leis jurídicas, e também de certa razão científica que se arvora da “competência” para instituir a saúde (o certo), contra a doença (o errado) –, Chauí analisa o corpo como um instrumento para o exercício da dominação: ora ele é propriedade num contrato (de casamento, por exemplo); ora ele é força produtiva para a economia (num trabalho); ora é algo a ser disciplinado (na escola, na igreja); ora, ainda, o corpo é dado como espetáculo (no lazer, no cotidiano). Em suma, resumirá a filósofa, o corpo é a um tempo carente, útil, perigoso e instável, conforme se o tome pelo desejo, pelo trabalho, pelas instituições ou por outras microfísicas do poder.

Indo ao ponto que aqui mais de perto nos interessa, Chauí vai ler o corpo como uma máquina em redor da qual se criará uma indústria de saberes e práticas que se podem reunir sob a rubrica de “sexologia”: psiquiatria, psicologia, urologia, ginecologia, obstetrícia, salões de beleza, academias, massagens, cirurgias plásticas etc., tudo em prol do corpo resolvido, bem-sucedido, saudável, atraente e afins. A sexologia, de caráter utilitário e pedagógico, combina “prazer e ascetismo; intelectualismo e sensualidade; espontaneidade e programação; participar e ser espectador; querer a segurança e o abismo do presente; querer a uniformidade e a diferença” (p. 172). Em conseqüência, ao lado dessa sexologia orgasmoterapêutica, que quer garantir para os adultos o certificado de “felizes para sempre”, cria-se uma sexologia forense, que quer proteger a família e vai se ocupar

com o corpo dos “infelizes”: “homossexuais, homens impotentes, mulheres frígidas, mulheres estupradas, adúlteros, filhos ilegítimos, os libidinosos e os obscenos” [...]. Em suma, “aquilo que a sexologia terapêutica pretende ‘curar’, é o que a sexologia forense está encarregada de ‘criminalizar’” (p. 175-176) – “cura” e “criminalização” que multiplicam atividades profissionais que, tendo banalizado e esquadrihado o comportamento sexual, dele retiram estrondosos lucros.

Dentre os “crimes” elencados acima, um deles em especial ganha relevância quando falamos de poesia: a obscenidade, adversária fatal do pudor. Assim, poemas obscenos causam constrangimento, vergonha, mal-estar, produzem uma sensação irrefutável de ultraje público. Mesmo que o poema obsceno seja de excelência formal evidente impera a estética do decoro, que se afasta de efeitos tidos como de mau gosto. O pudor se parece, nesse sentido, com o nojo, no que têm de cultural – são, pois, construções com as quais lidamos com mais ou menos consciência de serem convencionadas.

Recentemente, lançou-se uma *Antologia pornográfica*, com poemas que podem enrubescer um leitor mais pudibundo, se este encarar, com medo ou preconceito, a porção escatológica de Gregório de Matos ou a dicção coprofágica de Glauco Mattoso, e ainda se deparar com obras do mestre Bocage, descobrir o humor capixaba de *Cantáridas*, ou espécimes raras da verve pornográfica de ninguém menos que nosso lírico modernista Manuel Bandeira, em achincalhe onomástico: “Mário Faustino de Veras / Se és deveras veado / Por que não assinas logo / Pra quem dás ou pra quem deras / Ou darás, Faustino amado: / Em vez de Mário Faustino, / Mário de Veras Veado?”³ Poema de Bandeira, este, até *light*, se comparado a um outro poema seu, um soneto, incluído na antologia, de título “A cópula”, cujos versos rigorosamente alexandrinos podem espantar um leitor purista, habituado à linguagem tradicional do poeta do “Porquinho-da-índia”:

Depois de lhe beijar meticulosamente
O cu, que é uma pimenta, a boceta, que é um doce,
O moço exhibe à moça a bagagem que trouxe:
Colhões e membro, um membro enorme e
turgescente.

Ela toma-o na boca e morde-o. Incontinenti,
Não pode ele conter-se, e, de um jacto, esporrou-se.
Não desarmou porém. Antes, mais rijo, alterou-se

³ BANDEIRA, Manuel. “Mário Faustino”. In: *Antologia pornográfica*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 230.

E fodeu-a. Ela geme, ela peida, ela sente

Que vai morrer: — “Eu morro! Ai, não queres que eu morra?!”

Grita para o rapaz, que aceso como um diabo,
Arde em cio e tesão na amorosa gangorra.

E titilando-a nos mamilos e no rabo
(Que depois irá ter sua razão de porra),
Lhe enfia cona adentro o mangalho até o cabo.

Para localizar o surpresa leitor, diga-se que este soneto de Manuel Bandeira foi escrito em 1962 e se encontra por ele assinado, estando o original colado na contracapa do livro *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, de 1854, do citado Bocage. Segundo Nora Magnólia Bezerra, responsável pelo acervo de obras raras da biblioteca da UnB, onde se guarda o precioso exemplar, “a família de Bandeira nega que ele tenha escrito qualquer texto com esse título, mas o manuscrito está assinado”⁴.

Todo esse intróito, afinal, vem talvez confirmar o que Marilena Chauí conclui, trazendo Foucault para o debate em torno da repressão sexual: “a idéia central de Foucault é que a liberação sexual, se for possível, não passa pela crítica da repressão sexual, mas pelo abandono do discurso da sexualidade e do objeto sexo e pela descoberta de uma nova relação com o corpo e com o prazer. Isto significa não só a crítica da medicina, da pedagogia, do direito, da psiquiatria, da psicanálise e da sexologia, mas também a crítica de suas críticas, pois estas permanecem no mesmo campo definido pelas estratégias do discurso da sexualidade. § Foucaultianamente, este livro [– e também este artigo] seria um caso exemplar de submissão a tais estratégias, visto que não só falamos o tempo todo em sexualidade, mas ainda lhe demos um lugar privilegiado na relação com o desejo. Ora, para Foucault, a liberação sexual passa, entre outras coisas, pelo abandono da perspectiva do desejo, isto é, do simbólico” (p. 182).

A longa citação há de nos servir para, agora, retornar ao referido livro de Foucault, *A vontade de saber*, de 1976. Parodiando famosa frase do filósofo francês, diria que o erótico está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. Para pensar o que chama de “hipótese repressiva”, Foucault levanta três dúvidas, também nucleares para o escopo deste trabalho: 1) questão histórica: “a repressão do sexo seria, mesmo, uma evidência histórica?”; 2) questão histórico-teórica: “interdição,

⁴ Retirado de http://www.lad.com.br/archives/week_2004_06_13.html, em 27/11/2004.

censura e negação são mesmo as formas pelas quais o poder se exerce de maneira geral, talvez em qualquer sociedade e, infalivelmente, na nossa?"; 3) questão histórico-política: "o discurso crítico que se dirige à repressão viria cruzar com um mecanismo de poder, que funcionara até então sem contestação, para barrar-lhe a via, ou faria parte da mesma rede histórica daquilo que denuncia (e sem dúvida disfarça) chamando-o 'repressão?'"⁵

Ou seja, em todas as questões há o elemento comum da história como constituinte inapelável de qualquer formação cultural e ideológica. Refutando a rápida e de certo modo tranquilizadora resposta de que estamos – "Nós, vitorianos", **cap. I** – condenados à repressão, resposta que faria daquele que fala de sexo um "transgressor", Foucault vai mostrar como somos incitados a multiplicar os discursos acerca da sexualidade, com a assimilação inclusive das sexualidades heréticas, mesmo que perversamente ("A hipótese repressiva", **cap. II**); vai mostrar também como convivem a *ars erotica*, de inspiração oriental, e a ciência sexual ("*Scientia sexualis*", **cap. III**); no **cap. IV**, "O dispositivo de sexualidade", Foucault define dois tipos de dispositivo que, embora próximos e permutáveis, se distinguem nos modos de articulação: **a)** o dispositivo de aliança obedece a um sistema de regras que prescrevem o permitido e o proibido, e o dispositivo de sexualidade funciona conjuntural e polimorficamente; **b)** "na" aliança, sustenta-se a trama de relações, estatutos e leis que a mantêm, e "na" sexualidade estende-se, amplifica-se esta trama; **c)** na aliança, os parceiros são definidos, mas na sexualidade importam as "sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões"; **d)** a "economia" da aliança se rege pela transmissão e circulação de riquezas, já a "economia" da sexualidade reside no próprio corpo; **e)** enquanto a aliança quer a "homeostase do corpo social", isto é, seu equilíbrio regulado, a sexualidade quer "proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos" (p. 101); finalmente, no último capítulo, **V**, "Direito de morte e poder sobre a vida", Foucault arremata: "a sexualidade, longe de ter sido reprimida na sociedade contemporânea, está, ao contrário, sendo permanentemente suscitada. Foram os novos procedimentos do poder, elaborados durante a época clássica e postos em ação no século XIX, que fizeram passar nossas sociedades de uma *simbólica do sangue* para uma *analítica da sexualidade*." (p. 139).

Daí que, em função mesma dessa onipresença do discurso sobre a sexualidade e sobre o sexo, Foucault verifica a indissociabilidade entre a "vontade de saber" e a "vontade de poder", concluindo, como já foi dito no início, pela necessidade de nos *liberarmos* dessa onipresença, dessa "monarquia

⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999, p. 15.

do sexo”. A ironia, como ele mesmo diz na semi-enigmática frase com que fecha o livro, consiste em que essa “*libération*” é ao mesmo tempo liberdade e libertação, em termos genéricos, e também um “libertar-se de atitudes ou papéis sexuais e sociais tradicionais”. Terá sido o volume 2 da *História da sexualidade – O uso dos prazeres* – a resposta parcial à questão deixada? Ali, o recuo à Grécia clássica tem um claro tom de tática: Foucault vai então estudar como as “práticas de si” podem constituir uma estética da existência. Mas essa é outra história, que continua no volume 3, “O cuidado de si”, e fica inacabada no quarto dos seis volumes planejados, “As confissões da carne”.

A despeito de qualquer efeito retórico, quero crer que a arte, ou antes, ter um “olhar artístico” para a vida (e, assim, para o corpo, para o sexo, para a língua etc.) pode ser uma espécie de “libertação” da onipresença do que chamarei – reduzindo o vasto campo em que Foucault põe a sexualidade, – de “sexualidade pragmática”, esta que busca a excitação, o desejo, o toque, o orgasmo. Um olhar artístico para as coisas da vida – inclusive para aquelas que envolvem objetos e noções em torno da sexualidade, estando assim, sem dúvida, inseridas no espectro da “monarquia do sexo” – tende a se voltar para a maneira, não para a matéria; tende a perceber o estranho da forma, não o mesmo repetido da “mensagem”; tem de reeducar os sentidos, não congelá-los no senso comum.

Tudo isso implica, evidentemente, uma espécie de poética de leitura e, por extensão, do repertório e da vontade que tem um leitor diante de um texto – os tais horizontes de expectativa, conforme os definiu Jauss desde os anos sessenta, ou seja, os pressupostos culturais que povoam o imaginário de um leitor⁶. Já nos anos oitenta, o teórico alemão traz outras considerações que cá nos interessam, no texto intitulado “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”⁷. 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, como ele mesmo 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” (p. 92).

Para abreviar a exposição conceitual, dando-lhe um novo sabor, passemos a ler

⁶ Cf. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1976. [1967]

⁷ JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002, p. 85-103.

alguns poemas, à luz do que ficou ao longo dessas linhas. Alerto, no entanto, que trago textos aos quais chamo de “excêntricos”, tomando esse termo, pela etimologia, como aquilo que está “fora de” centro: desviante, anômalo, estranho, não canônico, marginal, periférico. Pensado em relação à sexualidade “tradicional” – monogâmica, heterossexual, orgástica e/ou reprodutiva – o discurso erótico excêntrico confunde-se com o fescenino, o devasso, o sodomita, o escatológico, o místico, o libertino, o cômico e congêneres.

Aqui, em *Et eu tu*, o excêntrico vai se construir não pelo, digamos, tratamento escandaloso e despuadorado do tema amoroso, mas sim pela diferença do suporte material híbrido e intersignico, performatizando no binômio palavra-imagem uma erótica verbal que exige uma reeducação dos sentidos (visão, tato), levando o leitor a quebrar seu “horizonte de expectativas”, e assim assumir a cumplicidade do gozo da razão – num tríptico movimento, oscilando, nos termos de Jaus, entre a *katharsis*, a *poiesis* e a *aisthesis*. É a esse olhar artístico, desarmado de pudores e interessado pelo espanto, que chamo, provisoriamente, de “estética do excêntrico”.

Desse modo, os três poemas seguintes do livro *Et eu tu*, de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier⁸, versos e fotos, se oferecem ao prazer e à razão. O primeiro deles vem à tona:

ab
re
cha
se
ab
st
rai
sem
oq
ue
a
ob
(men)
st
rua



⁸ ANTUNES, Arnaldo & XAVIER, Marcia. *Et eu tu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

São tantas as conexões possíveis que nossos sentidos giram, o olho vai e volta, de uma página a outra, de cima a baixo, entre versos, ligando sons e cores, produzindo uma leitura basicamente metonímica. Se, quase que de imediato, percebemos que “ab re cha” do poema corresponde à brecha entre os carrinhos de supermercado, concluímos tratar-se de uma possível referência ao órgão genital feminino, conclusão que se ratifica pela cor vermelha, indicando convencionalmente sangue, fogo, proibição, amor, pecado, luxo, intensidade etc.⁹. Mas tal conclusão não atiza a libido; antes, ativa um desejo de pensar o poema e, destarte, a própria questão da sexualidade. Assim, prosseguimos identificando alguns jogos fonomorfo-sintáticos que a obra deixa ver: como numa brincadeira de ligar os pontos, aproximamos **rai / rua; re / se; ab / ab / oq / ob; st / st; sem / (mem)**. Neste par, “**sem / (mem)**”, paramos, extáticos, ao localizar, no meio do poema a palavra “sêmen” – disseminada. Mas se “sêmen” é semente é também “esperma” que o homem produz e que, na relação sexual, lança ao corpo da mulher. O corpo – da mulher, no poema, porque é um corpo que “menstrua” – põe esses homens e seus sêmens entre parênteses: “**(men)**”, ecoando simultaneamente o conhecido plural de “homem” na língua inglesa e, ainda, em suplemento, resgatando o teor etimológico de “pequeno, pouco, menor”, que sai da partícula “men-”. Dessa experiência catártica (de êxtase), vamos à experiência estética (sensorial) que nos leva à experiência poética (criadora) e queremos então continuar a pensar a obra fotoverbal ou logopictórica. Para ordenar o aparente – e é somente aparente – caos dos signos, linearizamos o poema, com a indevida licença:

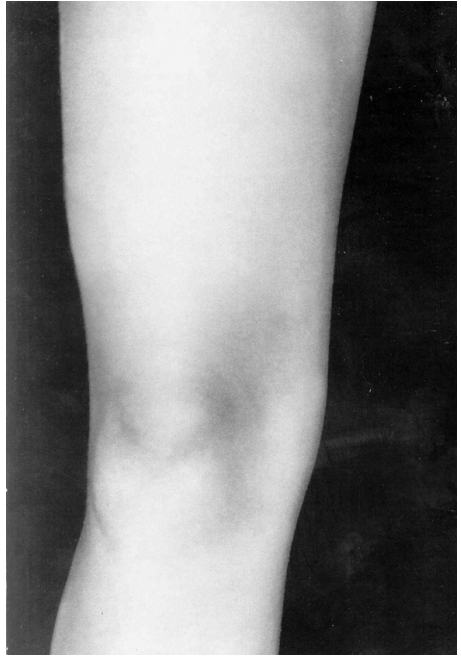
a brecha se abstrai sem o que a ob(men)strua

Há, torna-se claro, uma codificação do ato sexual, sem que se dê o gesto indecoroso que tanto assusta os pudibundos. A fila de carrinhos vermelhos, com estratégica “brecha” construída bem no meio, mimetiza mesmo uma “**rua**”, palavra-verso final do vertical poema. O vazio da brecha pode indicar a ausência (“**sem**”) do elemento masculino (“**sem/(mem)**”), estando assim sem obstrução, embora a foto revitalize a tensão, ao mostrar os carrinhos que, enfileirados, obstruem-se. A seqüência intensa de encontros consonantais reforça a obstrução que a imagem dos carrinhos cria. Sem trocadilhar, entre a abstração e a obstrução, o poema permanece como uma festa para a razão e para o imaginário: o corpo que aqui se pensa é um corpo estético, excêntrico, e não propriamente sexual.

O segundo poema ocupa seis páginas, somados os textos verbal e pictórico:

⁹ Cf. PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

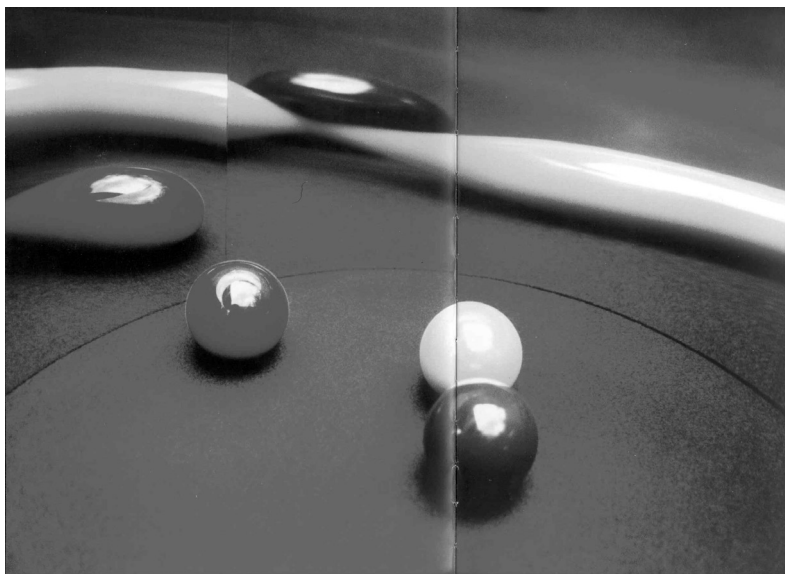
a língua
(lente)
que a lambe
lenta
(longa)
mente
ex
pele
num
ins
(perma
)t(
nente)
ante
sua
pele
(película
de celulose)
azul
ausente



só
:
a só
.
de cos
tas
as
:
sim
e
m si
:
nuca



Simultaneamente às palavras grafadas em branco sobre fundo preto, temos três imagens: as duas primeiras mostram uma perna e uma nuca, num azul claro, quase “ausente”, ladeado por fundo também preto; a seguir, numa página dupla, multicolorida, vemos bolas e taco em mesa de sinuca. As conexões sígnicas pedem o exercício curioso – e não necessariamente libidinoso – da inteligência. O campo do erótico está construído, mas como jogo a ser jogado. A função poética, para lembrar Jakobson, exuberante: o código volta para si mesmo e a “língua que lambe a pele” é a mesma que, em gesto sinestésico, “ex/pele” a “película de celulose”. O tempo de leitura é o tempo de ver dentro de “num / ins /)t(/ ante” o “perma / nente”, e feito um processo de *mise en abyme* ver ainda o “ex” / “ins” “perma” que, fantasmagoricamente, se inscreve – mas “ausente”, como o fluido e delicado azul da fállica perna que o olhar alcança na página à esquerda ao lado dos versos.

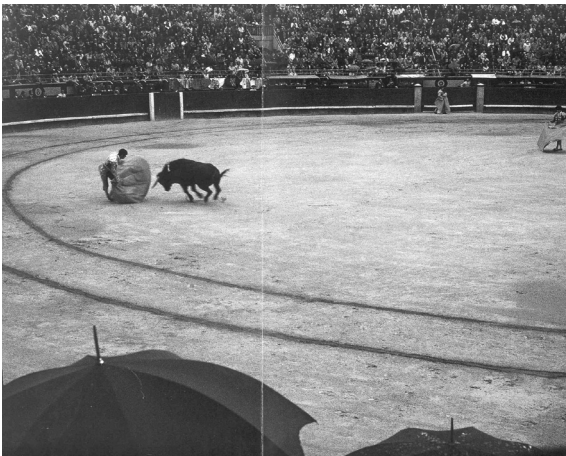


Vira-se a página e a metalinguagem agora remete o olhar para a telegráfica e minimalista “mensagem” que mistura “só / a sós”, “de cos / tas” a “as / sim” em “e / m si”, fechando o foco na “nuca” da página agora à direita. Embora se trate do corpo erotizado, o prazer – mais uma vez repito a tese – vem da razão de jogar o jogo, que se dá na página dupla que se segue: a sinuca. A perna se transforma em “perma” e, após, torna-se o próprio taco, desse poema que mais parece um impasse, que é exatamente a situação de quem se encontra em sinuca, ou seja, do leitor-jogador que se dispõe a pôr

o corpo para pensar.

Para passarmos ao terceiro poema dessa mostra, leiamos uma sucinta definição de Antônio Durigan: “por se tratar de um fato cultural, o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada”¹⁰. E para situar, então, a poética de Arnaldo Antunes, complementemos o quadro com um comentário acerca de sua obra feito por Aguinaldo José Gonçalves: “Ao longo do século XX, foram ocorrendo experimentos vários para cumprir uma necessidade cada vez mais fremente: os códigos se interseccionam, se sobrepõem, se transcriam, em busca de um hiato de sentido que parece ter sempre se colocado entre as formas de expressão e o sujeito. Essa nebulosa de transmutação do sentido, que perseguiu o pensamento imagético dos vários períodos literários, encontra nesse poeta brasileiro o seu porto móvel, seus incessantes descaminhos, a inteligência construtiva dos dribles da linguagem, fazendo-nos mobilizar diante da quase-palavra por meio das ruínas dos signos, sejam eles signos verbais, signos icônicos ou signos indiciais, se considerarmos as concepções semióticas de Charles Sanders Peirce”¹¹.

Eis, sem delongas, o derradeiro poema:



contra
a car
ne do pano
o car
mim de dentro
do touro
(da cor da lona
que aberta
aguarda a chuva)
na areia ouro
da arena ao ar
livre avança
até a lança
que o liberta
rá

¹⁰ DURIGAN, Jesus Antônio. *Literatura e erotismo*. São Paulo: Ática, 1985, p. 7. (Princípios, 7)

¹¹ GONÇALVES, Aguinaldo. “Arnaldo Antunes: os multi-meios de uma poética”. Retirado de <http://www.arnaldoantunes.com.br/?sec=textos&atual=0&id=39&arnaldo=0>. Acesso em 25 nov. 2004.

Aqui, valha o exercício da descrição, o poema aparece grafado em branco sobre um fundo vermelho; a página ao lado, toda em vermelho, antecipa o “**pano**” “**carmim**” do toureiro. Retomemos Pound: na logopéia do poema destacam-se alguns efeitos, como “**a car**” / “**o car**” / “**da cor**”, e como os parênteses – () – que iconicamente recolhem os guarda-chuvas; o recurso melopáico se faz intenso nas recorrentes rimas, internas e externas: **em /o/**: “contra / touro / cor / lona / ouro”; **em /a/**: “car / pano / car / aguarda / ar / avança / lança / rá”; **em /e/**: “dentro / aberta / areia / arena / até / liberta”; mas talvez seja a fanopéia o forte do poema, evidentemente animada pela belíssima imagem fotográfica de Marcia Xavier: o touro, sob o signo de Tântatos (este outro lado de Eros), preso na areia da arena avança ao ar livre para a morte, que aqui se confunde com a própria libertação futura, dada pela desinência verbal “**rá**”. Já disse Bataille, em frase célebre, que “o fim de todo erotismo é a morte”.

Se, no poema anterior, “**a língua / (lente) / que a lambe / lenta / (longa) / mente**” lembra “A língua lambe” de Drummond em *O amor natural*¹², aqui a cena da tourada recorda, sem dúvida, nosso mais espanhol dos poetas, João Cabral, e seu “Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras* (1956): “[...] sim, eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*, o mais asceta, / não só cultivar sua flor / mas demonstrar aos poetas: // como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema”¹³.

Para finalizar, de fato, retorno ao primeiro parágrafo: pensar a poesia é puro prazer. Se a poesia possui sinais que movimentam a libido do leitor, isto não elimina o prazer de usar a razão para pensá-la – antes, excita-a. O gozo estético, por conseguinte, guarda afinidades com o gozo sexual, mas com este não se confunde.

Se, como parece afirmar Foucault, para nos liber(t)armos da “monarquia do sexo” (essa incessante falação sobre a sexualidade), deveremos inventar uma “outra economia dos corpos e dos prazeres”, quem sabe este “olhar artístico”, esta “estética do excêntrico” seja um lugar – ainda que teórico

¹² “A língua lambe as pétalas vermelhas / da rosa / pluriaberta; a língua lava / certo oculto botão, e vai tecendo / lépidas variações de leves ritmos. /// E lambe, lambilonga, lambilenta, / a licorina gruta cabeluda, / e, quanto mais lambente, mais ativa, / atinge o céu do céu, entre gemidos, /// entre gritos, balidos e rugidos de leões na floresta, enfurecidos.” ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 32.

¹³ MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*: volume único. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 157. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira) [1. ed. 1994.]

– em que possamos escapar à repressão e ao pudor e fazer do iniludível discurso em torno do sexo um alegre exercício em que a razão, estalando, se instale. Feito ao touro da foto, talvez seja Tântatos aquele que nos “**liberta/rá**”, levando-nos – artimanhas do verso – da vida ao cadáver, do corpo que cerca ao *corpus* que seca.

BIBLIOGRAFIA GERAL

26 *poetas hoje*. Seleção e introdução: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica)

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. *Apud*: BRONNER, Stephen Eric. “A dialética imobilizada: uma indagação metodológica da filosofia de Theodor W. Adorno”. *Da teoria crítica e seus teóricos*. Tradução: Tomás R. Bueno, Cristina Meneguelo. Campinas, SP: Papirus, 1997, p. 219-252.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 199.

ALBERTINO, Orlando Lopes. *Navegar é (im)preciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes*”. Ufes. Dissertação, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 27-45.

ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Organização e notas: Lígia Fernandes. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1965.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo – cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*. Organizado por Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades / SCET-CEC, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Organização:

- Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- ANTUNES, Arnaldo & XAVIER, Marcia. *Et en tu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Edição da BMG Ariola discos Ltda. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas. Machado de Assis – obra completa em 3 volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles (a pastora de nuvens)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970. (Coleção Documentos Brasileiros, 149)
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991. (Serial)
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. In: *Antologia pornográfica*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. In: *João Cabral de Melo Neto. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 1. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1996, p. 62-105.
- BARBOSA, Rita de Cassia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 110)
- BARCELLOS, José Carlos. “Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodrê”. In: *Mais poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 77-86.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Elos, 2)
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BEZERRA, Kátia da Costa. “*Sangue cenográfico: uma poética diluindo fronteiras*”. *Revista de crítica literária latinoamericana*. Año XXVI, N° 52. Lima-Hanover, 2er. Semestre del 2000, p. 257-268.
- BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nes-trovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução: Thelma Médiçi Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.
- BOSI, Alfredo. “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 7-53.
- 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.
- BRITO, Ronaldo. “Fato estético e imaginação histórica”. *In: Cultura. Substantivo plural*. Coordenação: Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira. Curadoria: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 193-206.
- CALGARO, Márcia Jardim. “Poemas e pinturas em exposição: visitando quadros e a poesia de Carlos Drummond”. Dissertação. Ufes, 2002.
- CALVINO, Italo. “Por que ler os clássicos”. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11-15.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” [1967], “A explosão de ‘Alegria alegria’” [1967], “Viva a Bahia-ia-ia” [1968]. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 141-177.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Signos, 17)
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 16)
- CANDIDO, Antonio. “A teoria de Grammont”. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP/FFLCH, s/d. (Terceira leitura, 2)
- CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 93-122.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. V. 2.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

Catástrofe e representação: ensaios. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000.

CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CESAR, Ana Cristina. “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. *Escritos no Rio*. São Paulo / Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense / UFRJ Ed., 1993, p. 135-147.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Organização: Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Organização e prefácio: Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993.

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

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. [1984]

COELHO, Nelly Novaes. “O eterno instante na poesia de Cecília Meireles”. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 35-55.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna; introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DANTAS, Vinícius & SIMON, Iumna Maria. “Poesia ruim, sociedade pior”. *In: Remate de males*. Campinas, (7): 95-108, 1987. [Publicado anteriormente em *Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, de 1985.]

DELEUZE, Gilles. “O Abecedário de Gilles Deleuze”. Referência: http://geocities.yahoo.com.br/polis_contemp/deleuze_abc.html, em 24/10/2004.

DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias*. Organização: Manuel Bandeira. Apresentação: Maximiliano de Carvalho e Silva. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989. (Coleção Nossos clássicos; v. 18)

DINIZ, Júlio C. Valladão. *Uns caetanos: estudos de composições*. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1987.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Literatura e erotismo*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 7)

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. “Literatura como instituição ou O efeito

aspirina”. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução: Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995, p. 25-34.

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

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENOLLOSA, Ernst. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: *Ideograma*. CAMPOS, Haroldo de (org.). Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 115-162.

FERRAZ, Eucanaã. “Cinema falado, poema cantado”. In: VELOSO, Caetano. *Letra só: Sobre as letras*. Organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9-16.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Conexões; 3)

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FRANCONI, Rodolfo. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Anablume, 1997.

FREIRE, Vinicius Torres. “Cecília sobrevive aos fãs fajutos”. *Folha de São Paulo*. 24 Jul 94.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente. Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisséia.” In: *Cultura. Substantivo plural*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 107-123.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Palavras para Hurbinek”. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 99-110.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

GONÇALVES, Aguinaldo. “Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética”. Retirado de <http://www.arnaldoantunes.com.br/?sec=textos&atual=0&id=39&arnaldo=0>. Acesso em 25 nov. 2004.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência: Miró / João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas: Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo. Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

HARTMANN, Geoffroy. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-235.

HOLANDA, Chico Buarque de. “Cecília”. In: *As cidades*. BMG, 1998. Faixa 10.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Philips, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Rebelião e convenção - II”. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958, volume II*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 605-610.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46)

JACKSON, Kenneth David. “Augusto de Campos e o *trompe l'oeil* da Poesia concreta”. *Sobre Augusto de Campos*. Org. Flora Süssekind & Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras: FCRB, 2004, p. 11-35.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. *Linguística e comunicação*. 10. ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 118-162.

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002, p. 85-103.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1976. [1967]

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LEMINSKI, Paulo. “Diógenes e o Zen”. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001, p. 111-115.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias)*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Org: Régis Bonvicino. São Paulo: Editora 34, 1999. Carta 36.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Vida – Cruz e Sousa, Bashó, Jesus, Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

LIMA, Luiz Costa. “Bernardo Guimarães e o cânone”. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 242-252.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 121-164.

LUCCHESI, Ivo & DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

MARCO, Valéria de. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. *Lua Nova*, 2004, n.º 62, p.45-68. ISSN 0102-6445. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102>. Acesso em 22/08/2005.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, s/d

MASSI, Augusto. *Negativo: 1982-1990*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

MATOS, Gregório de. *Escritos de Gregório de Matos*. Seleção e notas de Higinio Barros. Porto Alegre: L&PM, 1986. (Rebeldes & Malditos, 9)

MATTOSO, Glauco. “Glauco Mattoso ataca a política brasileira”. Retirado de: http://www.geracaoobooks.com.br/releases/entrevista_glauco_mattoso.php, em julho de 2005.

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

MATTOSO, Glauco. *Paulisséia ilhada – sonetos tópicos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

MATTOSO, Glauco. *Poética na política (cem sonetos panfletários)*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Norma Seltzer Goldstein & Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura comentada)

MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, s/d.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira) [1. ed. 1994.]

MELO NETO, João Cabral de. *Ir. 34 Letras*. Rio de Janeiro, n.º 3, mar 1989, p. 9-45.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade – uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, Ed. Unicamp, 1991.

MÍCCOLIS, Leila. *MPB: muita poesia brasileira*. Prefácio de José Ramos Tinhorão. Rio

de Janeiro: Ed. Trote, 1982.

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

MÍCCOLIS, Leila. *Respeitável público*. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1981, s/n.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Lembrança rural”. *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996, p. 41-46.

MORICONI, Italo. “Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)”. In: *Travessia 24. Poesia brasileira contemporânea*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992, p. 17-33.

MORICONI, Italo. “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”. In: *Poesia: horizonte & presença*. Organização: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro Vitória: PPGL / 4CCHN, UFES, 2002, p. 197-218.

MORICONI, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: *Poesia hoje*. Organização: Célia Pedrosa, Cláudia Matos, Evando Nascimento. Niterói: EDUFF, 1998, p. 11-26. (Coleção Ensaios; 13).

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOTTA, Valdo. “Enrabando o capetinha ou o dia em que eros se fodeu”. In: *Mais poesia hoje*. Organização: Célia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59-76.

MOURA, Murilo Marcondes. “A prosa de Cecília”. *Folha de São Paulo*, 12 Set 98.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Maria Fernanda. “Literatura e filosofia em *close reading*”. In: *Modernidades e pós-modernidades 2: perspectivas contemporâneas da teoria literária*. Organização: Bernardo Oliveira, Sérgio Amaral, Wilberth Salgueiro. Vitória: Flor&Cultura, 2003, p. 234-248.

OLIVEIRA, Maria Fernanda. “Manda-me o tempo que cante (sobre o pensamento poético de Jorge de Sena)”. Tese de doutoramento. UFRJ. 2000.

PAES, José Paulo. “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”. *Poesia erótica em tradução* por ele mesmo organizada. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-23.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

PAZ, Octavio. “Hablo de la ciudad”. In: *Árbol adentro*. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “O novo *network* poético 80 no Rio de Janeiro”. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p. 18-32. [Texto inicialmente publicado na *Revista do Brasil*, ano 2, n° 5, 1986.]
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, tal que em si mesmo...” *Revista USP*, n. 3, set-out-nov 1989.
- PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: *Os sentidos da paixão*. Organização: Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 77-103.
- PICCHIA, Menotti del. “O inconsciente na poesia”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 58-60. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-1975) e Poética (1976-1986)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PIMENTEL, Daise de Souza. *Da passagem benjaminiana pela Paris de Baudelaire à cidade multiforme de Arnaldo Antunes: a criação artística finissecular*. Dissertação. Ufes, 1998.
- PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. 7. ed. Tradução: J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. *Poesia e prosa – obras escolhidas*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966, p. 911-920.
- POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. São Paulo: Global, 1979.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- ROSA, Guimarães & LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa*. COUTINHO, Eduardo (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97. (Fortuna Crítica, vol. 6)
- SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.
- SAMPAIO, Sérgio [com Raul Seixas, Míriam Batucada e Edy Star]. *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das dez*. CBS, 1971.
- SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Phonogram, 1973.
- SAMPAIO, Sérgio. *Sinceramente*. Gravina, 1982.
- SAMPAIO, Sérgio. *Tem que acontecer*. Continental, 1976. [Relançado pela

Warner, em 2001, com + 2 músicas de bônus, de compactos antigos.]

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

SANTIAGO, Silvano. "Caetano Veloso enquanto superastro". *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 146-163. [1972]

SANTIAGO, Silvano. "Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – reflexões". *Nas malhas da letra; ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11-37.

SANTIAGO, Silvano. "Posfácio". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 105-129.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. "Quem assina *O cinema falado*". *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro: R. C. dos Santos, 1998, s/nº.

SCHÜLER, Donald. *Eros: dialética e retórica*. São Paulo: Edusp, 1992. (Campi; v. 5)

SCHWARZ, Roberto. "Nunca fomos tão engajados". *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 169-178.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73 a 98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A literatura do trauma". In: *Revista Cult*, junho 1999, nº 23.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "*Zeugnis e Testimonio*: um caso de intraduzibilidade entre conceitos". In: *Letras* nº 22 – Literatura e autoritarismo, jan-jun/2001, p.121-130.

SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1988. Prefácio.

SILVA, José Luiz Werneck da. *A deformação da história ou Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

SILVA, Paulo César Andrade da. "A política do corpo em Leila Mícolis". In: http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilad11a.htm. Acesso em 20/08/2005.

SOUZA, J. Cavalcante de. "Introdução". In: PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. 7. ed. Tradução: J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 11-85.

SÜSSEKIND, Flora. "Caetano e seus irmãos". *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 265-267.

- SÜSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária – literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In: http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio_det_alhe.php?ensaio=6. Acesso em 22/08/2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SUZUKI, Dasetz Teitaro. *Introdução ao Zen Budismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- TÁPIA, Marcelo. “Viva Pedro Xisto, visto e revisto”. *Medusa - revista de poesia e arte*. Curitiba, fev.-mar. de 2000, n. 9.
- TATTT, Luiz. *Semiótica da canção – melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.
- VELOSO, Caetano. “O querereres”. *Velô*. Polygram, 1984. Faixa 7.
- VELOSO, Caetano. *Letra só: Sobre as letras*. Organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENANCIO FILHO, Paulo. “O combate diário pela modernidade”. *Folha de São Paulo*, 12 Jan 97.
- VILAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de Cabral”. In: *Leitura de poesia*. Organização: Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1996, p. 143-169. (Série Temas, v. 59, Literatura Brasileira)
- WISNIK, José Miguel. “Apreciação crítico-criativa da obra de Caetano Veloso”. In: VELOSO, Caetano. *Songbook*. Organização: Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1988.
- WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: *O olhar*. Organização: Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 283-300.
- XISTO, Pedro. *Logogramas*. In: *Caminho*. Rio de Janeiro: Berlendis e Vertecchia, 1979.
- ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973 (Poetas modernos do Brasil, 3).
- Zen – estórias e koans*. Tradução: Maria Conceição Couto Netto. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

