

Não tenho a ilusão ou mesmo a expe  
ria br...  
Sem dúvida, o principal pro  
Costa e de

de de...  
a fosse...  
memor e com...  
S...  
m tese...  
v...  
XX? So...: uma contri

Wiiberth  
Salgueiro

F O R Ç A S

&

f o r m a s

2ª edição

Aspectos da poesia  
brasileira contemporânea  
(dos anos 70 aos 90)

Se há teses de doutorado que não devem, em nenhuma hipótese, ser publicadas em formato de livro, *Forças & formas* está fora dessa categoria. Em primeiro lugar, porque trata de assunto de palpitante interesse: a inteligência da poesia brasileira recente. Em segundo lugar, o autor vende o seu peixe com muita habilidade e prova, à força de raciocínio lógico e de um vasto cardume de citações fisgadas a dedo, que a poesia brasileira recente é altamente criativa e instigante. Em terceiro lugar, a obra se lê como uma seleta antologia poético-brasilica dos últimos trinta anos do século XX. Finalmente, porque o autor optou por uma linguagem coloquial, um bate-papo que toma intimidades com o leitor, que o cutuca o texto todo. É uma prosa leve e solta, capaz não só de comunicar o seu recado, mas também de dar prazer-de-texto a quem lê. Trata-se de livro de crítica que se quer lido, como confessa o próprio autor. E não quer nada de mais: esta obra poderia ter um rótulo do tipo: "para se gostar de ler". Cada capítulo dá vontade de ler o seguinte, e o texto lido dá vontade de ler, na possível íntegra, a poesia brasileira aqui estudada. No mais, não direi mais do que: li o livro e vi o filme.

REINALDO SANTOS NEVES

"É fato que há vários episódios em que críticos tiveram alta fatura ao impregnarem seus escritos com altas doses de poeticidade. Só no Brasil, livros como **Formação da literatura brasileira** (especialmente a introdução), de Antonio Candido; **O ser e o tempo da poesia**, de Alfredo Bosi; **Relâmpagos**, de Ferreira Gullar; e **Forças & formas**, de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, são exemplos exitosos de ensaísmo estetizado."

MARCOS PASCHE

Professor da UFRRJ e crítico literário  
(Rascunho, n. 108)

Wilberth  
Salgueiro

F O R Ç A S  
&  
f o r m a s

2ª edição

Aspectos da poesia  
brasileira contemporânea  
(dos anos 70 aos 90)



**EDUFES**

Vitória, 2021



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**EDUFES**  
EDITORA

**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vargas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Chefe de Gabinete**

Zenólia Christina Campos Figueiredo

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim  
Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta  
Estefânia Soares

**Seção de Design**

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,  
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,  
Marcos de Alarcão, Maria Augusta  
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**Preparação de texto**

Roberta Estefânia Soares

**Projeto gráfico**

Edufes

**Diagramação**

Três Criativos

**Capa**

Willi Piske Jr.

**Revisão de texto**

Jussara Rodrigues

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

S164f Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-  
Forças & formas [recurso eletrônico] : aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90) / Wilberth Salgueiro. - Dados eletrônicos. - 2ª edição - Vitória, ES : EDUFES, 2021. 339 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88077-13-9

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso: <<https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>>

1. Poesia brasileira - História e crítica. 2. Poesia brasileira - 1970-1990. 3. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

Elaborado por Adriana T. Caetano – CRB-6 ES-000827/O

Esta obra foi composta com a família tipográfica Crimson Text.

Para *João Gregório & Vicente Ruzzi*,  
meus filhos.

Sendo isto. Ao doído, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

Guimarães Rosa  
*Grande sertão: veredas*

Encher de vãs palavras muitas páginas  
E de mais confusão as prateleiras.

Caetano Veloso  
*Livro*

# Sumário

<b>Adendo Brevíssimo [apresentação da 2ª edição]</b> .....	9
<b>Uma Prosa Prévia [apresentação da 1ª edição]</b> .....	11
<b>BASTIDORES I: carta de intenções</b> .....	13
<b>OS ANOS 70: breve história de um tempo</b> .....	16
Estação primeira .....	17
70 eh 70, mas que diabos quer dizer isto? (a geração) .....	18
Medo, medo, medo (situação política & resistência) .....	30
Pares & ímpares: o passado a limpo (heranças & recusas).....	43
Da boca pra fora (coloquial, gíria & pornô) .....	53
Indo, rindo: por que não? (o humor como estratégia) .....	61
Minorias? (mulheres, negros, homossexuais & poetas) .....	67
Aberto para balanços .....	75
<b>OS ANOS 80 E 90: no meio do redemoinho</b> .....	79
Dos temas:	
Silêncio, psiu, solidão! .....	81
Sexo, amor & adjacências . .....	105
Dos recursos:	
A última do poeta: sob a palavra do humor .....	157
A sala de espelhos (em torno à metapoesia) .....	184
<b>BASTIDORES II: suplemento à carta</b> .....	254
<b>APÊNDICE: Uma certa enciclopédia poética: cismas em torno da poesia brasileira pós-80</b> .....	258
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	299
<b>POSFÁCIO: Um poeta-crítico na contemporaneidade (por Marília Rothier Cardoso)</b> .....	335

# *Adendo Brevíssimo*

[apresentação da 2ª edição]

Nesta segunda edição, afora as naturais modificações na formatação do livro, fiz pouquíssimas intervenções e alterações no texto em si. Basicamente, retirei um ou outro excesso, acertei algum equívoco. Trata-se de um livro que quer mapear a produção poética de um determinado período. Não quis *atualizar* nomes e obras (quer de poesia, quer de crítica) nem tampouco reelaborar comentários e análises. A ideia é mesmo manter o espírito e a linguagem do então jovem pesquisador – e o que ele pôde, à época.

Há três grandes blocos no livro: um estudo da produção poética dos anos 1970 (breve história de um tempo), outro dos anos 1980-90 (no meio do redemoinho) e um terceiro (uma certa enciclopédia poética) em que escolho e comento catorze poetas desse período que atravessa décadas e cruza o milênio. O livro procura traçar um quadro da poesia marginal, a partir de capítulos que abordam os sentidos da nomenclatura “marginal” (e jovem, alternativa, desbundada, independente, mimeógrafo etc.), a situação política de então, a resistência via arte, a linguagem coloquial e bem-humorada, a produção erótica, a representatividade das “minorias” (mulheres, negros, homossexuais). A seguir, elege alguns temas e recursos que julguei hegemônicos na produção poética das décadas de 1980 e 90: o silêncio e a solidão, o erotismo e a sexualidade, o humor e a ironia, a metapoesia. Por fim, na “enciclopédia”,

opero considerações em torno da produção poética brasileira da década de 1980 em diante, a partir de perspectivas distintas (universalidade e particularidade temática, relações intersemióticas e interdisciplinares, cânone e culturalismo, humor e erotismo, metapoesia e virtuosismo, graus de recepção e traduzibilidade, suportes formais e de temporalidade) e de poetas escolhidos para esse fim, tendo por pressuposto que a pluralidade do exercício poético só encontra correspondência na pluralidade do olhar que se lança a ele.

É, assim, sem dúvida, um livro com vocação para o panorama, mas que se dedica também a algo que então e ainda quis e quero: analisar poemas – bem de perto. Desde o lançamento em 2002 da primeira edição desse *Forças & formas*, publiquei *Lira à brasileira: erótica, poética, política*, em 2007; *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*, em 2013; *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, em 2017; e mais recentemente *A primazia do poema*, em 2019. Em todos, a vontade de entender a beleza e a sedução da literatura como efeito mesmo da forma como ela se faz e de seu vínculo com a história social.

Esgotado há algum tempo, *Forças & formas* retorna agora sob nova roupagem. Não fosse o interesse que o assunto desperta, é possível que ficasse mais tempo, talvez para sempre, no limbo. O que também não seria um problema, se recordarmos o belíssimo “Memória”, de Drummond: “Mas as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão”. Com esse claro enigma, vão as boas-vindas, à nova edição.

# Uma Prosa Prévia

[apresentação da 1ª edição]

Na tarde de 2 de julho de 1996, defendi a tese *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A banca examinadora – composta pelos professores doutores André Luiz de Lima Bueno (orientador), Ana Maria de Alencar, Italo Moriconi, Marília Rothier Cardoso e Roberto Corrêa dos Santos – cumpriu o ritual e ofertou-me críticas e sugestões que, incisivas e generosas, de algum modo se incorporaram a este texto final, em formato de livro. Aos mencionados mestres devo, e agradeço – intransitivamente.

Lá se vão tantos anos e percebo, sem tanta surpresa, que o “contemporâneo” do título envelheceu. É ofício do tempo envelhecer as coisas e as palavras. Antes, porém, que todo o título da tese tivesse a sua pátina própria, decidi ampliar para fora do círculo da banca e dos amigos a possibilidade de tomar contato com algumas questões pertinentes a nossa poesia. Não são – aviso desde já, e a despeito de se nomear tese – reflexões teóricas ao pé da Letras. Ela não traz, por exemplo, como é costume na academia, conclusões ou algo como considerações finais. Prefere movimentos e estados parciais.

Procurei, tentando equilibrar o riso e o siso, chamar a atenção do leitor para o fato de que a poesia e a análise (no sentido lato) podem se aparentar.

Borges dizia publicar um livro para se livrar dele, qual de um obcecado fantasma noturno. À minha moda, publico este livro para *ficar* com ele. Sendo uma fotografia de um tempo, guarda as impressões do fotógrafo e de sua máquina.

É próprio da poesia, camaleônica, mudar aspectos. Seus mais voluptuosos amantes sabem disso. Citando apenas alguns, de lá (da tese) para cá, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Carlito Azevedo, Glauco Mattoso, Nelson Ascher e Paulo Henriques Britto lançaram produções poéticas, evidentemente ali não incluídas até então. A Poesia não para.

Sei que este agora livro tem poucas chances de transformar, *na prática*, a vida de *muitas* pessoas. Replicar-me-ão, os da objetividade, que um livro não deve nem precisa abraçar essa função. Entretanto, escreveu Mário Faustino, “a poesia é um pássaro versátil e bem pouco *snob*, capaz de fazer seu ninho em qualquer canto”. Você, ao passar os olhos por este canto, está em ambiente de poesia. Antene-se, pois, e deixe o pássaro poesiar.

Dezembro/1998

## BASTIDORES I

---

# *carta de intenções*<sup>1</sup>

Não tenho a ilusão ou mesmo a expectativa de que eu vá dizer/escrever *o que é a poesia brasileira contemporânea*. Evidentemente, desde o título, esse trabalho é inalcançável – *porque, no mínimo, o contemporâneo está sempre em movimento*. Meu desejo quer, tão somente, traçar linhas que, de algum modo, pontilhem essa produção e deem, para os amigos e interessados, um quadro parcialíssimo do que se fez em poesia no Brasil nas últimas três décadas do século XX. Só isso: uma contribuição.

Gostaria de escrever a tese como se fosse uma reunião de ensaios autônomos e, simultaneamente, intercambiáveis. Assim, os textos-capítulos terão um caráter monográfico e, ao mesmo tempo, no conjunto, um caráter histórico-panorâmico, apesar da advertência de Umberto Eco:

[...] quanto mais se restringe o campo, melhor e com mais segurança se trabalha. Uma tese monográfica é preferível a uma tese panorâmica. É melhor que a tese se assemelhe a um ensaio do que a uma história ou a uma enciclopédia (1994a, p. 10).

---

1 Esta carta seguiu anexa ao material reunido para o meu exame de qualificação. Optei por reproduzir o texto com um ou dois detalhes alterados, visto que o mesmo dá uma ideia bastante próxima das minhas vontades e do que, de fato, este livro veio a se tornar.

Sem dúvida, o principal “problema” é o *tamanho* da tese: quais os limites? Daí o meu interesse, deslocado, pela questão da superfície. A amplitude não me amedronta, mas pode, na prática, atrapalhar. Tipo Bandeira: a tese inteira que podia ter sido e que não foi.

Quanto à “escrita”: quero falar muito *dos* poemas. A chamada análise de textos está fora de moda há algum tempo, sei. O que mais se vê é a teorização (não entro aqui em valoração) que fica na “periferia” do poema: não fala *dele*. Sabemos, todos, dos riscos que envolve enfrentar um texto *diretamente*, o que se agrava, penso, se são textos de autores contemporâneos – como se fossem *vizinhos*. Mas são riscos que levam ao suor e ao prazer.

Agora, o *modo* de escrever, para ser sincero, ainda não encontrei. Lembro-me, agora, dos “Pastiches críticos”, da Leyla Perrone-Moisés: nove maneiras – ironicamente estereotipadas, decerto, de *pensar* o início d’*O Ateneu*, do Pompeia. Uma glosa bem divertida sobre a multiplicidade de enfoques teóricos – de quês e de comos (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 51-53). Fantasmático, imagino-me Sérgio: “Vais encontrar o mundo, disse-me a banca, à porta da faculdade”.

Não quero repetir um tipo de análise que fala de uma característica qualquer de um autor e, depois, *larga* um (monte de) poema como exemplo – e parte para a próxima. Quero conversar com os poemas, apresentá-los uns aos outros. Quero cometer esta traição, este ato de “desamor”: sair do ato da leitura para o da escritura, “desejo circular” – nas palavras do Barthes de *Crítica e verdade*.

Em consequência, e isto talvez seja o mais relevante de todas estas observações preliminares, a tese deve ser mais de análise e agenciamento de textos poéticos (de outro modo: sobre literatura brasileira) do que de teoria (explicação e superposição de pensamentos teóricos acerca dos tópicos que compõem o sumário). Um exemplo: pretendo, em princípio, nem utilizar o termo pós-moderno, pois teria que “gastar” preciosas e imprescindíveis páginas expondo discursos teóricos sobre esta categoria. Se não o fizesse, poderia parecer leviano. Entre o leviano e o omissor, ficarei, por ora, com a palavra *contemporâneo*.

Outra questão grave – *gravíssima*, à José Dias – é quanto aos poetas: quais – e por quê? Será que devo “perder tempo” explicando critérios de escolha? Ou vou direto ao assunto? Vai que a tese vira livro – e, quanto aos “ausentes”, como fico?

Diante da enormidade de autores e temas e recursos do período recortado, resigno-me a *ignorar* grandes poetas da música: Caetano, Gil, Chico, Melodia, Cazuza etc. Aqui, teria que enveredar por um discurso poético-musical cuja envergadura exige uma atenção que só poderia dedicar se me deslocasse dos trilhos principais – e ainda assim sob o risco de não mais retornar, qual a Laura de Clarice.

Augusto de Campos (1994) afirma na orelha do *Despoesia*: “pude reunir pouco mais de 50 poemas, o que me faz ostentar uma média de 3 a 4 produções por ano, que acho até, retrospectivamente, excessiva para os meus critérios”. Feito uma pré- via comemoração, e em homenagem ao poeta concretista, deixo aqui meu primeiro poema do ano, resolvido anteontem:

para quem haicais?  
para mim, para o que faz  
para o menos mais

Talvez a figura do poeta nem exista mais e eu esteja, outra vez, lutando contra moinhos. Desenquadrado do mundo platônico, há dois milênios e meio, o “poeta” hoje vaga por aí, entre bares, livros, gavetas, suspiros, imagens e computadores. Assim, disperso, sem critério, sem nome, sem documento. Resistente, multiforme.

Termino esse parangolé de palavras irmanando-me à vontade acontecida de Qfwfq, personagem de *As cosmicômicas*, de Italo Calvino:

Tinha a intenção de fazer um sinal, isto sim, ou seja, tinha a intenção de considerar sinal uma coisa qualquer que me ocorresse fazer, donde tendo eu, naquele ponto do espaço e não em outro, feito algo com a intenção de fazer um sinal, resultou em verdade que acabei fazendo um sinal (1992, p. 36).

Que esta carta, os textos reunidos, todas as didascálias e os presentes ensaios sirvam como um semelhante sinal. Amarelo.

Rio, abril de 1995.

## OS ANOS 70

---

# *breve história de um tempo*

Estação primeira

70 eh 70, mas que diabos quer dizer isto? (a geração)

Medo, medo, medo (situação política & resistência)

Pares & ímpares: o passado a limpo (heranças & recusas)

Da boca pra fora (coloquial, gíria & pornô)

Indo, rindo: por que não? (o humor como estratégia)

Minorias? (mulheres, negros, homossexuais & poetas)

Aberto para balanços

## Estação primeira

que viagem  
ficar aqui  
parada

Esse poema, de Alice Ruiz (1980, p. 17), vai-nos guiar, feito máquina do tempo, a lugares de memória. Transitar, estar onde não estive. Que um leitor mais velho venha e – se o passado não pode mesmo ser abolido, como quis Borges, em frase de outrora – segure a pena quando a invenção invadir a fronteira da história.

A postos, alerta, antes que a *Stultifera Navis*, louca, retorne, neste fim de século, à cata de retardatários passageiros. Camuflados de livro, imóveis ao vento, sem pressa de ficar.

## 70 eh 70, mas que diabos quer dizer isto? (a geração)

Ainda nos meados da década de 1970, assim Heloisa Buarque escrevia na introdução de sua antologia:

Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia. [...] O assunto começa – ainda que com alguma resistência – a ser ventilado nas universidades. Trata-se de um movimento literário ou de mais uma moda? E, se for moda, foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas? O fato é que a poesia circula, o número de poetas aumenta dia a dia e as segundas edições já não são raras (HOLLANDA, 1976, p. 7).

O tempo sempre se encarrega de professar diagnósticos. Hoje, sem resistência, o assunto – poesia marginal – instalou-se definitivamente nas universidades. Este estudo é apenas mais uma prova, evidente. O movimento da moda de então transformou-se num vasto e singular catálogo de poetas, tanto mais agrupados *a posteriori* para facilitação de pesquisas acadêmicas quanto díspares nos procedimentos e soluções poéticas. E o fato permanece: a multiplicação dos poetas e a absorção de parte desses por editoras *de verdade* (*no more* mimeógrafo), como, para citar uns quatro, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Ana Cristina Cesar e Geraldo Carneiro. Se alguns dos marginais *ficaram* nos anos 70, outros, nômades, transpuseram a década. Outros, ainda, a meio caminho, interromperam-se. Mas isso já foge, por enquanto, a essa história.

Quero ressaltar, neste balanço que se inicia, um certo grau de *impertinência* que me envolve ao me pensar pesquisador de poesia brasileira contemporânea – da qual a poesia dos anos 70 faz, claro, parte. Sinto-me ora cheio de máscaras, ora cheio de dedos, povoado de desrazões e incertezas.

Concordo com Flora Süssekind (1985, p. 90) quando declara que se vem afirmando, há algum tempo, um “novo tipo de intelectual: com um pé no verniz acadêmico e outro na dicção jornalística”. Acrescentaria, contudo, *invertendo* a proposição da autora sobre o diálogo entre literatura e crítica nos anos 80, que esta pode, às quandas, “optar por um discreto enlace com aquela”, flexibilizando a camisa teórica a ponto de torná-la um instrumento operacional, e não de tortura. Reflexiva e delirante, elíptica

e redundante: por que não? Tal diálogo – crítica e literatura, teoria e poesia – deve ser especial: deve, no possível, ser *com*, mais do que ser *sobre*.

Estar no tempo da coisa implica um elevado grau de comprometimento, como o declararam Carlos Alberto Messeder Pereira, Heloisa Buarque e Benedito Nunes, escrevendo do olho do furacão:

Acredito, portanto, que o “retrato de época” a que se refere o título deste trabalho diz respeito tanto ao objeto analisado quanto ao pesquisador que realizou a pesquisa. Cabe agora ao leitor, que certamente também faz parte deste retrato, encontrar o seu lugar nas páginas que se seguem (PEREIRA, 1981, p. 10).

Essa análise corre e assume todos os riscos de trabalhar a cultura *em processo*. Ainda que isso promova dificuldades no sentido da falta de uma perspectiva histórica mais definida, ou mesmo quanto à delimitação do objeto de análise, traz, em contrapartida, a possibilidade tentadora de uma atuação crítica no próprio desenrolar deste processo (HOLLANDA, 1980, p. 10-11).

Para o nosso assunto, ainda tão vivo e tão perto de nós, o *cronista* e o *historiador* têm que fazer companhia ao crítico, aquele para o registro dos fatos da cena literária do presente e o último para recapitulação dos seus precedentes históricos no passado, eis que, como num tempo curto, o estado recente da poesia brasileira, à semelhança de uma formação rochosa mais nova, estratifica-se sob o influxo do tempo mais longo da tradição (NUNES, 1991, p. 171).

Não nego que a simples lembrança das *condições* em que se produz um qualquer trabalho já configura, entre nós, um lugar-comum: desde a famosa *ausência de distanciamento histórico* à *con-fusão sujeitoobjeto*. Lugar-comum, porém insistente, pois tanto estrutura a própria metodologia da escrita em si quanto diz respeito àquele que escreve. Do *retrato* de Carlos Alberto às *impressões* de Heloisa Buarque, chegando ao balanço de Benedito Nunes, *o itinerário da última poesia brasileira continua no traço de uma perspectiva, em síntese: forças & formas de minha eleição e possibilidade*.

\*

A variada nomenclatura com que se tem procurado – nos esparsos estudos existentes – cercar o fenômeno poético dos anos 70 visibiliza o intuito, positivo, do pesquisador: classificar para entender e dominar, como disse Foucault (1992) referindo-se às relações de poder (e escrever sobre algo não é impor-lhe uma de nossas facetas?). Outrossim, entre os interessados no tema, já se assinalaram alguns termos, mais recorrentes, que vão dando o contorno ao tempo e, na soma dos registros vindouros (depoimento, poema, ensaio, manifesto, título de livro), indicando a *hegemonia* do nome – que não é senão a *força presente da hierarquia*. Em mais e melhores palavras:

Nem toda hierarquia é hegemonia, mas toda hegemonia é, necessariamente, hierarquia também. Hierarquia é uma relação paradigmática entre valores. Hegemonia é uma relação de dominação entre paradigmas. [...] Seja como for, importa fixar que toda situação hegemônica é, ela própria, configuração paradigmática, paradigma de paradigmas (MORICONI, 1994, p. 144).

Reproduzo, então, sem delongas, *alguns* desses registros, em ordem cronológica de *publicação*, para que sirvam de esteio a futuros comentários e para que nos reportemos ao *clima* de então, na aliciana viagem proposta. À primeira vista, parece ter vingado o nome “marginal”. Enquanto o cânone (subjetivo, artificial, impositivo, parcial, qualificativo, excludente etc.) não se instaura em definitivo, vários nomes se revezam, fazendo emergir uma plurissignificação para o... *movimento 70*? Convive um admirável rol para a caracterização do período: *geração 70, alternativo, independente, paralelo, jovem, marginal, desbunde, mimeógrafo*. Analisemos, pois, *en passant*, alguns dos tópicos emergentes dos textos elencados.

I. [...] O mais comum é chamar de “marginal” o autor que barrado nas editoras acaba editando e até distribuindo por conta própria, com recursos próprios, e certamente esse é o caso de boa parte dos escritores brasileiros, principalmente se for estreante ou pouco conhecido. [...] Daqui a algum tempo quando forem estudar a literatura feita nos dias de hoje vai-se ver que boa porção do que interessa sobreviveu à margem e

muitas vezes apesar das instituições. Pra se entender essa literatura, suas desigualdades, a ideia de vida que quer exprimir, os procedimentos estéticos de que se vale, os veículos a que recorre, e mesmo seu interesse, acho conveniente aprofundar o que significou pra vida cultural brasileira o período posterior a 68/69, os novos condicionamentos, por aí, a pacificação e desorganização do movimento estudantil, o controle das informações, a despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições, as novas formas de rebeldia que nasceram, que se manifestaram e se manifestam no plano da cultura, em especial da cultura literária. Quando uso a palavra marginal geralmente estou me referindo a esse tipo de literatura (BRITO; FAILLACE, 1976, p. 17).

Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 80) diz que seus informantes consideravam Waly Salomão e Torquato Neto “como o passado mais imediato da ‘poesia marginal’”, termo que teria surgido por volta de 1974/75. Cambeteando ainda em 1976, percebe-se o esforço do poeta professor Antonio Carlos *Cacaso* de Brito em historicizar, inclusive largando um mapa para o futuro, o dado conceito. Destaco a expressão “à margem” visto que atinge em cheio o complexo poético que passa pelas instâncias confluentes da produção (poeta), representação (obra), circulação (editora/mercado) e recepção (leitor). *Todas* as instâncias, guardadas as peculiaridades, e não só o poeta ou o poema, estiveram “à margem” nos anos 70 – seja por motivações políticas, seja por implicações subjetivas.

II. Nós poetas perguntamos: ser marginal é não correr atrás de padrinhos literários de grandes editores?

Ser marginal é não se sentar em fúnebres academias pra molhar o biscoitinho?

Ser marginal é não fingir de mudo surdo burro quando pisam o seu pé?

Ser marginal é tentar viver lutar e ganhar a vida com a poesia minha alegria?

Ser marginal é não jogar esse jogo, então temos a declarar: somos poetas marginais e mais, magistrais, e como tais declaramos criada a POBRÁS – órgão que lutará pelos direitos:

1 - direito de ir e vir;

2 - direito de assistência médica, psiquiátrica e jurídica;

3 - ser reconhecido como trabalhador;

4 - direito ao dinheiro;

5 - livre acesso a qualquer gráfica da união;

- 6 - livre acesso a botequins, cabarés e palácios da cidade;
- 7 - isenção de flagrante;
- 8 - abatimento no preço do papel;
- 9 - aposentadoria com tempo indeterminado de serviço;
- 10 - acesso à informação e aos meios de comunicação;
- 11 - reconhecimento do registro da POBRÁS como documento único e infalível.

Manifesto POBRÁS

(ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE, 1976, editorial).

Também de 1976, o número inaugural do *Almanaque Biotônico Vitalidade* trouxe uma espécie de manifesto, ao molde anárquico-modernista, em que – entre a dicção sóbria e chistosa – elenca desejos “corporativistas” e de qualquer cidadão, numa crítica bem-humorada e, já se disse, séria, à situação política do país e, em particular, dos poetas (o *ser marginal*). Denuncia-se a *ausência de liberdade* (artigo 1º) e a *presença da repressão e da censura* (7º e 10º), além da *dificuldade de publicação* (5º e 8º); requer-se o *direito ao trabalho* (3º), *ao dinheiro* (4º) e *à preguiça* (9º); faz-se o *elogio da boêmia* (6º) e, *magistrais*, autoirônicos, sugerem um *seguro-saúde*, *seguro-loucura* e *seguro-cadeia* (2º), entre outras possibilidades de leitura.

### III. — ALÔ, É QUAMPA?

- não, é engano.
- alô, é quampa?
- não, é do bar patamar.
- alô, é quampa?
- é ele mesmo. quem tá falando?
- é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal poesia marginal.
- ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal prá mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?
- que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo.
- mas isso não é novidade. desd’adão... ou você acha que alguém perde o paraíso e fica calado. nem o antonio.

— é verdade. mas deve haver algum motivo prá todos chamarem essa poesia de marginal.  
— qual, essa!? eu tou achando até bem comportada. sem palavrão, sem política, sem atentado a moral cristantã.  
— não. não tô falando desse que se lê aqui. tô falando dessa outra que virou moda.  
— ahhh..... dessa eu não tô sabendo. ando meio borra-bosta porisso tenho ficado quieto em casa. rompi meu retiro prá atender esse telefone. e já que ti dei algumas impressões, você vai me trazer as seguintes ervas pra curar meus dissabores: manacá carobinha jurubeba picão de praia amor do campo malva e salsa parrilha. até já foca mota (CHACAL, 1986).

No terceiro exemplo, diálogo entre o personagem Quampérios e o repórter, reaparece o *magistral* por *marginal* (tomado, de modo falsamente ingênuo, ao pé da letra, por assassino, ladrão, caloteiro, terrorista; resumindo, um bandido). Segundo Foca Mota, ser marginal estava na moda; para o *alter ego* de Chacal, no entanto, não havia novidade posto que os bons costumes, a política e a religião mantinham seus *status* inalterados. Apontando a possível mesmice em que entrava a poesia quando em integração acrítica com o comportamento do senso comum, Chacal mais uma vez tem destacada a sua atuação no período 70.

IV. Já se falou a respeito de uma provável “geração mimeógrafo”. Uma poesia alegre, que troca o mofo e o esquecimento das estantes por uma participação mais viva na cena cultural, uma poesia que sai para as ruas, que se vale das formas de sobrevivência as mais variadas e sugestivas. Este é o efeito positivo de uma situação restritiva: diante de uma realidade que lhe opõe resistência, e contando sobretudo com seus próprios recursos, o poeta recupera, a contragosto, uma situação que lhe permite e, mais que isso, exige a realização prática de sua autonomia: é levado a imaginar saídas, desenvolve suas iniciativas, experimenta procedimentos, amplia seus contatos, fica mais inventivo. Disso passa a depender sua sobrevivência cultural, de agora em diante crescentemente associada à assimilação de atitudes críticas (BRITO, 1978, p. 38).

Agora Cacaso utiliza a expressão “geração mimeógrafo”, ressaltando *o efeito positivo de uma situação restritiva: a eclosão da criatividade – o poeta fica mais*

*inventivo*. Deixa a estante, vai para a rua. Como Orlando Tacapau, personagem poético do mesmo Chacal, sinalizando uma vez mais a “marginalidade” antiliterária e antiacadêmica:

Orlando entrou na  
Biblioteca Estadual.  
Foleou folhas estapa-furdias sobre  
as ideias e arquitetura e a descompostura  
dos homens.  
Aí achou graça. Aí ficou sério. Aí riu. Aí chorou demais.  
[...]  
disse mais tarde:  
Não faço isso never more.  
(CHACAL, 1972)

Esse novo poeta, acuado por adversidades de toda ordem, busca na experimentação novas *formas de sobrevivência cultural*. Conclusão análoga à que chega Silviano Santiago em artigo publicado um ano depois:

[...] podemos afirmar, de forma aparentemente paradoxal, que a censura e a repressão não afetaram, *em termos quantitativos*, a produção cultural brasileira. Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador – semelhante a um avestruz – se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos (SANTIAGO, 1982, p. 49, grifos meus).

V. A classificação “marginal” é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente “ditos marginais”, “chamados marginais”, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários. [...] O texto, a produção do livro e a própria vida desburocratizada dos novos poetas sugerem, de maneiras muito parecidas, o descompromisso como resposta à ordem do sistema (HOLLANDA, 1980, p. 99).

Esse trecho, retirado de *Impressões de viagem* (originalmente tese defendida em 1978), de Heloisa Buarque de Hollanda, realimenta a verificada insegurança na nomeação da poesia do período, dada a utilização constante de qualificativos de indeterminação como “ditos” e “chamados”. Aliás, a própria Heloisa, na introdução do antológico *26 poetas hoje*, lançado dois anos antes da tese, incorre na mesma insegurança – ou cuidado, proteção – quando, não podendo mais evitar a nomeação, refere-se à “*chamada* produção marginal” e, na sequência, à “*chamada* poesia marginal” (grifos meus). Mais interessante, porém, é lembrar o *mea culpa* da autora ao refletir sobre a pertinência da organização e publicação da antologia. Ela avalia o próprio trabalho simultaneamente como *bom* e *mau*: pela divulgação e legitimação, do lado positivo, e, do outro... pela divulgação e legitimação! A entrada no sistema editorial e o *amadrinhamento* de uma representante da *intelligentsia* universitária, segundo Heloisa, desvirtuaram a *força contestatória* e interferiram contundentemente no cerne da *forma* da poesia 70. De fato. Prefiro, no entanto, a banda boa: o *documento* produz a memória e tem efeito *disseminador* (mais que *homogeneizador*).

#### VI. geração mimeógrafo

a adolescência germinou entre a fumaça  
do gás lacrimogêneo  
a poesia escrita na poeira  
a música das cachoeiras  
o silêncio da esplanada  
os rodamosinhos vermelhos.  
os mimeógrafos não imprimiam mais panfletos,  
mas poemas.

No poema de Xico Chaves (1986, p. 8), de extemporânea publicação, o adulto (presente) recorda o “adolescente” (passado), cisão duplicada no poema através dos pares *música/silêncio*, *poeira/cachoeira*; na dobra final, irmanados no *mimeógrafo* – instrumento de luta e expressão, de vida e arte –, os panfletos cedem o lugar aos poemas, na sempre delicada tensão entre política e estética. “A poesia e a política são

demais para um homem só”, sentenciou Paulo Martins, personagem do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Curiosa é a história contada por Chacal (*apud* PEREIRA, 1981, p. 125), a respeito das mil e uma utilidades de um mimeógrafo, inclusive a de inspirar um título de livro, *Preço da passagem*:

Eu queria viajar, ir para Londres, pois a turma toda tava indo, então resolvi fazer o livro pra descolar o preço da passagem. Consegui metade usando mimeógrafo eletrônico, desenhos, fotografias, uma colagem, negócio de envelope. Fui, passei um ano fora, voltei em 76.

Partindo do mote casimiriano, outro poema (VII), de Paulo Nassar (*apud* CAMPEDELLI, 1995, p. 10), faz a paródia do estilo marginal na coloquialidade e no instantâneo da expressão:

Ai que saudade eu tenho  
da MIMEÓGRAFO GENERATION  
daqueles poetas medíocres  
daqueles poemas higiênicos  
que o tempo encadernou

Registrem-se, ainda, os seguintes títulos de livros – o que traduz uma opção fundamental de nomeação – sobre o assunto: *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, e *Poesia jovem (anos 70)*, do mesmo autor e de Heloisa Buarque de Hollanda, com colaboração de Lula Buarque de Hollanda e consultoria de Leila Mícolis e Maria Amélia Mello. Se o primeiro, de fatura preponderantemente antropológica, elege o termo hegemônico (marginal), o subsequente adota o epíteto também utilizado por Silviano Santiago em texto saído no *Jornal do Brasil* de 20 de dezembro de 1975, intitulado “Poesia jovem: roteiro de velhas vanguardas à tropicália e ao marginal mimeografado”. Comum aos dois livros é a delimitação do período abarcado pela produção poética: *anos 70*.

Em “A poesia marginal e seus meios”, Geraldo Carneiro, após comentar a confusão instaurada para se saber *se marginal é o texto, o autor ou a publicação*, reproduz

uma nova opção oferecida por Ronaldo Periassu: “A nossa poesia não é uma produção marginal. Prefiro o termo *paralelo*, pois são edições particulares, mas que não abdicam de seu lugar dentro do sistema” (CARNEIRO, 1976, grifo meu).

Ainda que restrita a um tipo de comportamento, a força do nome “desbunde” coloca-se ao lado, exigindo parceria e registro. Na pegada do citado artigo de Benedito Nunes, “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, relembro os significados do verbete “desbundar” no dicionário do nosso Aurélio: “perder o autodomínio, por efeito de droga; perder as estribeiras; rasgar a fantasia; causar espanto, grande admiração, impacto”. Diferentemente do nosso “poema-guia” (que viagem / ficar aqui / parada), tingido pela imobilidade à oriental, o desbunde era puro movimento, rua, agitação, patota/tribo, sexo, droga e rock ’n’ roll. Como nesse itinerário “quentíssimo” de Tônico Mercador (1988, p. 27) , regado a LSD (VIII):

yellow Sunshine entrou pela janela  
o dia era dourado  
o sol de gelatina  
a terra cheirava a fumo & sexo escancarado

na parede a foto de Karl Marx  
boquinha de baton & broche na lapela

gritamos de dor no escuro repentino  
dissemos sim eu te amo sim eu te amo  
enquanto a vida derramava estrelas  
em nossos beijos na banheira

bebo a qualquer hora  
o Louco Suco do Desbunde.

O profissionalismo das *performances* poéticas que tomaram conta da cidade do Rio de Janeiro nos meados dos anos 80 muito deve aos frequentes e improvisados *happenings* 70 (PEREIRA, 1986, 1993). Uma das palavras de ordem era agitação e, com esse espírito, a poesia passeou por ruas, praças, teatros, cinemas, universidades.

Fora dos gabinetes, sem marfim, atrelada à *vida louca vida* – apropriando-me do título de um poema de Bernardo Vilhena musicado por Lobão – e respirando o pó da estrada, apesar ou por causa mesmo das intempéries político-repressivas, a poesia fez o percurso, rápido, do poeta ao leitor, evitando elucubrações obstaculizadas para o entendimento do discurso oral e, mais, gestual:

Recitar é isso, passar uma emoção, arrepiar, é endovenosa via oral. E aí eu acho que não é a voz, é o corpo, é o sentimento completo do que está acontecendo ali, mais o que acontece no que vai ser dito. Recitar é traficar emoções (Ronaldo SANTOS, *apud* HOLLANDA; PEREIRA, 1982).

\*

Para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro, em *close*, da própria geração (SÜSSEKIND, 1985, p. 73-74).

O desejo antimallarmeano da poesia marginal pode ser referendado numa postura de *donner un sens plus impur aux mots de la tribu*, com o devido perdão poético e descontado o meu particular apreço pelo poeta francês. Vejam-se, por exemplo, os nomes de três das tribos dos 70 – Frenesi, Vida de Artista e Nuvem Cigana – e o óbvio compromisso e apego à alternativa andarilha, artística e corporal: liberdade em tempos de gaiola.

Enfim, a festa da poesia tornou-se indistinguível de uma poesia da festa, num evidente impulso de cercar um território *outro*, linha de fuga onde se instalou, a tiracolo, parcela bem representativa da produção poética dos anos 70, lá e doravante, na sua inconfundível e muitas vezes incompreendida *espontaneidade*.

Ponto final da viagem contracultural iniciada pela geração *beat* (BUENO; GÓES, 1984), passando pelos *hippies*, a galera do desbunde aprontou mil e umas. Radical como o seu avesso (censura & repressão), *o desbunde* – ainda que, dizem, por linhas tortas – *colocou em xeque valores poderosos, como a racionalidade, a autoridade, a propriedade, o belicismo (& o beletrismo), e pontificou outros, como o prazer, o lúdico, o comunitário.*

A liberação do corpo tange não só o sexual, mas a moda, os gestos, as drogas – o comportamento e o cotidiano, em geral. Diz Gilberto Velho (1975, p. 89):

Nesta mesma experiência do “desbunde”, os tóxicos desempenharam um papel fundamental. Não enquanto dados isolados mas como parte de um determinado estilo de vida, de uma determinada visão de mundo, onde características como *hedonismo*, *ludicidade* merecem destaque, ao lado de uma forte *erotização das relações sociais*. Esse momento do “desbunde” foi ainda a grande época das “viagens” em que, muitas vezes, aliado à busca do prazer e para certos grupos, tóxico e psicanálise se combinavam na experiência do “autoconhecimento”. Redimensionavam-se, assim, não apenas as formas consagradas de apreensão, de conhecimento da realidade (que passavam a aparecer, às vezes, como bastante limitadas), como também a própria noção de indivíduo e experiência individual.

Fluida, mil faces & nomes, a poesia feita nos anos 70 resiste ao rótulo, a *um* rótulo. A historiografia literária, contudo, possui efeito coesivo, homogeneizador, didático e, mesmo, coercitivo. Daí não espanta que *algum* nome – a esta altura nem importa qual seja – *tenha* que prevalecer, como numa espécie de raiz darwiniana.

Acredito que, para além de um mero inventário de nomes, a discussão em torno da pluralidade de opções existentes para a caracterização da produção poética dos anos 70 pode ser lida em função da proximidade da década e também da própria riqueza do momento-movimento. No fundo, forças em ação: a voz daqueles que, como se diz, fizeram a história – *in loco*, ou não. Cada nome, em voga então ou agora, desvela traços que mais significam quando em circular conjunto do que em represadas ilhas.

Mais prudente para nós, que seguimos viagem, será oscilarmos entre os verbetes do cardápio: ora *mimeógrafo*, de repente *paralelo*, quando em quando *jovem*, uma genérica *geração 70*, de outra vez *desbunde*, quem sabe *independente*, quiçá *alternativa* – sem culpa, *marginal*.

**Medo, medo, medo**  
**(situação política & resistência)**

Há muitos modos de se ter medo. Para quem da morte, quando o corpo recebe marcas indesejadas – tortura, silêncio, exílio, repressão – e inexoráveis, cria-se uma força de resistência. Essa *força*, disseminada pelas mais distintas áreas, tende a se agrupar em torno de núcleos comuns de expressão. Linha de fuga, surge então uma *forma* que, mesmo díspar e fluida, vai em contracanto *afirmar a vida*.

Assim, resumido, impõe-se breve o estabelecimento do conflito central envolvendo o poeta (o sujeito, o cidadão) e a história (a sociedade, a cultura) dos passados anos 70: a situação política ditatorial interfere e repercute diretamente na produção poética brasileira do período. Um primeiro exemplo é o de Marçal Aquino (1985, p. 38):

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.

De imediato, percebe-se a *presença, parasita, do cotidiano como deflagrador de um estado-limite*: desempregado, instado pela mãe, levado à vergonha, o sujeito opta pela impossível fuga – mas não há gás. Condenado, resistente (levantei-me), resta a vida (*in memoriam*, Torquato) mediada pela arte: “nu e louco / como o quadro da bienal”.

É de Duda Machado (1990, p. 70) o segundo exemplo:

#### CLARO-ESCURO

Estava tão lúcido  
que era um suicídio

Afetada a razão, alterado o curso do comportamento cotidiano, ganham espaço elementos de outra ordem, circunstanciais como o exílio, radicais como a morte dita voluntária. A extensão do autoritarismo se mede quando em confronto com a dialética ou com a diferença, visto que o seu próprio é vincado pelo binarismo.

Estratégia de dissimulação e, mesmo, sobrevivência, a alegoria revelou-se bastante usual na prosa 70. Tão “usual” a ponto de tornar-se alvo de crítica como a que lhe dirige Luiz Costa Lima (1983a, p. 207), preocupado em perscrutar multiplicidades:

O alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo “isso significa aquilo”, o isso, ou seja, a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo. Se, entretanto, esta curva tornar-se a única, persistirá a significação com o apagamento de sua fonte. Para se manter, a alegoria precisa ser plural.

De funcionamento metafórico semelhante, na poesia do período avulta o que passo a denominar, em que pese um ligeiro paradoxo, de *presença visível da alegoria*. Paradoxo ligeiro, porque, explícita, a alegoria perde em plurivalência, indicando, em riste, o adversário que deseja atingir:

disse: não concordo  
expliquei meu ponto de vista

procurei fundamentar minhas razões  
exemplifiquei  
argumentei  
expliquei de novo  
me deu uma porrada na cara

hoje sei com quem estou lidando  
(CARDOSO, 1976, p. 68)

Em paralelo à representação alegórica, acontece a referencialidade da experiência corpo a corpo, direta, não distinguindo o que é experiência captada pelo individual do que é intrinsecamente social, coletivo, como nos *flashes* memorialísticos pinçados de Chacal (1979a), Chico Alvim (1974), André Bueno (1979), Italo Moriconi (1988, p. 50) e Alex Polari de Alverga (1979, p. 17), assim respectivos:

passos no corredor

serão policiais ou  
alunos atrasados  
devido ao trânsito?

\*

#### AQUELA TARDE

Disseram-me que ele morrera na véspera.  
Fora preso, torturado. Morreu no Hospital do Exército.  
O enterro seria naquela tarde.  
(Um padre escolheu um lugar de tribuno.  
Parecia que ia falar. Não falou.  
A mãe e a irmã choravam.)

\*

em 1968  
eu não sabia nada  
de história  
política  
socialismo  
guerrilha  
tortura.

em 1968  
eu tinha 14 anos  
estava diante do vídeo  
vendo beto rockfeller  
cheio de saudade  
seco pra chorar

de 64 a 68  
sem saber de nada  
dava pra sentir  
a barra no ar:  
sumiu um professor  
marido da professora  
primária

depois  
sumiu o professor  
de matemática  
delatado pelo professor  
de física  
no fim  
sumiram os meninos  
do grêmio ginásial

falava-se em porrada  
mortes  
e a palavra subversivo  
comunista  
soava mais perigosa  
que qualquer tabu  
zona proibida  
das fantasias  
infantis e adolesciscis.

era, como sei agora,  
a realidade  
uma barra pesada  
impossível de retocar

\*

este ano presenciamos um relativo ascenso  
do movimento de massas

baixou o santo da política  
agora nessa casa só se conspira, cochicha...  
pintam amores: tinturas vivas

livros, documentos, envelopes à mão cheia  
teclas clandestinas se enlaçam ao rock  
: excitante discussão, é a regra nos papos  
(1976)

\*

[...]  
Não era fácil

fazer o amor  
entre tantas metralhadoras  
panfletos, bombas  
apreensões fatais  
e os cinzeiros abarrotados  
eternamente com o teu Continental,  
preferência nacional.

Era tão irracional  
gemer de prazer  
nas vésperas de nossos crimes  
contra a segurança nacional  
era duro rimar orgasmo  
com guerrilha  
e esperar um tiro  
na próxima esquina.  
[...]<sup>2</sup>

Contra a truculência do poder político armado insurge-se, inerme, a manifestação poética. Ora colorida de alegórico negro-cinza, ora de matiz irônico, a resistência da palavra à práxis repressiva reapresenta-se, alimentada pela angústia existencial fruto de um sonho interrompido, como em Nicolas Behr, ou reafirmadora de um *ethos* político-social encarnado pela própria poesia, como em Paulo Leminski:

## RECEITA

### Ingredientes

2 conflitos de gerações

4 esperanças perdidas

---

2 Texto publicado pela Editora Global para o Comitê Brasileiro pela Anistia do Rio de Janeiro e o Teatro Ruth Escobar.

3 litros de sangue fervido

5 sonhos eróticos

2 canções dos beatles

Modo de preparar

dissolva os sonhos eróticos  
nos dois litros de sangue fervido  
e deixe gelar seu coração

leve a mistura ao fogo  
adicionando dois conflitos  
de gerações às esperanças  
perdidas

corte tudo em pedacinhos  
e repita com as canções dos  
beatles o mesmo processo usado  
com os sonhos eróticos mas desta  
vez deixe ferver um pouco mais e  
mexa até dissolver

parte do sangue pode ser  
substituído por suco de  
groselha mas os resultados  
não serão os mesmos

sirva o poema simples  
ou com ilusões  
(Nicolas Behr)

\*

en la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas  
(Paulo Leminski)

Reverter o discurso governista, parodiando-o, mostra-se eficaz no efeito chistoso, tornando risível a máscara da seriedade ordeira, oficial, patrocinada globalmente pela mídia que propagandeava o *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o” querendo construir uma falsa oposição entre a fidelidade e a traição – o paradigma comparativo é *a pátria*, militar & milagreira –, entre o brasileiro e o “comunista”, entre os que amam e os que não. Daí, uma vez mais, em contraposição, *a voz poética reaparece, satirizando o jargão e, de quebra, a tradição literária*, fortemente marcada por um certo pieguismo romântico-nacionalista:

ameixas  
ame-as  
ou deixe-as  
(Paulo Leminski)

\*

#### E COM VOCÊS A MODERNIDADE

Meu verso é profundamente romântico.  
Choram cavaquinhos luars se derramam e vai  
por aí a longa sombra de rumores e ciganos.

Ai que saudade que tenho de meus negros verdes  
anos!  
(Cacaso)

Sobre a ironia, a intertextualidade, a alegoria, a referencialidade, a paródia, o *flash*, o sonho interrompido, paira monstruosa a sombra do **medo**: fantasmático, onipresente, sem nenhuma graça:

#### SOBRE O MOMENTO ATUAL E TÁTICA PROLETÁRIA

Panfleteamos a noite toda  
– o nome mais belo do **medo** –  
e alguma coisa nos fazia  
lembrar uma música

Somos ainda jovens  
e o suco de laranja estava

ótimo  
(Maira)

\*

#### COLAPSO CONCRETO

vivo agora uma **agonia**:  
quando ando nas calçadas de copacabana  
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça  
(Charles)

\*

#### PROPRIEDADE PRIVADA

não tenho nada comigo  
só o **medo**  
e **medo** não é coisa que se diga

(Luis Olavo Fontes)

\*

os poetas novos  
na minha terra  
são idealistas falidos  
escritores fudidos  
ou surfistas  
na crista da onda  
comendo peras de bobeira

depois todos vão dançar  
um rock enfezado  
com suas minhocas oportunistas  
os cornos cheios de pico  
cagando pro desempenho  
mas temendo  
a paulada na moleira...

(Aduino de Souza Santos)

\*

DESOCUPADO

À tarde fui ao aquário  
esperançoso de ver um tubarão  
que temperasse de calma  
e ferocidade a minha escrita  
edulcorada pela imprecisão do *medo*

(Roberto Schwarz)

\*

que não seja o *medo* da loucura  
que nos obrigue a baixar  
a bandeira da imaginação  
(Guilherme Mandaro)<sup>3</sup>

Longe de qualquer intuito reflexológico para a literatura, ou de advogar a favor de alguma espécie de função social da arte, especulo: *como exigir de tais poemas preocupações formalistas ou até beletristas em plena barra-pesada*, para usar de uma expressão epocal? Escreveu Benjamin, nas conhecidas teses “Sobre o conceito de história”: “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (1993, p. 224). Distantes, *reconhecemos* um passado nos poemas, plenos de medo e agonia, sim, mas também de esperança e imaginação.

A principal objeção que se faz à poesia 70 é notadamente a supremacia do relaxo em relação ao capricho, apropriando-me do título de um dos livros de Leminski. Acontece, porém, que esta é uma poética do **medo** (da emoção, portanto), rápida, como uma *blitz*, que quer captar o instante, deixando a “estética” em segundo plano. O cerebralismo, o antilirismo, o internacionalismo e o pragmatismo típicos de um Cabral e da escola concreta ficam em suspenso. Se a poesia nem sempre tem a história que merece, da recíproca não se pode dizer o mesmo. Sobreleva, nos anos 70, a necessidade imperiosa de registrar, em prosa ou em verso, a memória do tempo – memória da resistência, com o saudoso historiador José Luiz Werneck da Silva, ou memória essencial, no dizer de Alex Polari, de dentro da cadeia:

[...] a muitas memórias coletivas dos que resistiram aos parâmetros socialmente acrílicos da história oficial foi imposto o silêncio, como a dos intelectuais punidos pela ditadura. Em troca, puderam falar outras histórias, como a dos brasilianistas. A outras memórias coletivas foi imposto o esquecimento, como a dos militantes de esquerda, da guerra revolucionária. [...] Muitas vidas humanas também foram esquecidas ou até mesmo silenciadas definitivamente pela ditadura, dentre os que “fizeram

---

3 Este poema epigrafa *Retrato de época*, de Messeder.

vivendo” as memórias da resistência. Essas vidas, mesmo que esperemos ter “Deus lá em cima”, não podemos infelizmente recuperar neste livro (SILVA, 1985, p. 10-11)<sup>4</sup>.

\*

Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância: o sentido desse livro transcende qualquer veleidade literária que possa existir. É sim uma vitória pacientemente tecida por esses anos de cárcere e que hoje se concretiza. A sensação de que, mesmo com o corpo entre as grades e a vida entre parêntesis, a gente (falo aqui dos prisioneiros de um modo geral) não está morta. Pode criar, lutar, participar, intervir.

Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos.

Servem também para reter uma memória essencial, de outra maneira fadada a se diluir.

Por via das dúvidas fica registrado na forma de poema. Se eles não estão fadados a entrar na História – seja da Literatura ou de outras – como é quase certo, que entrem para a geografia. Uma geografia muito especial de muros, prisões, ilhas de silêncio, uma geografia de cadáveres jogados ao mar, em covas rasas, dos quais possivelmente nunca teremos um mapa, apenas indícios. Outros depois de nós talvez procurando tesouros no fundo do mar em vez de darem com velhos galeões naufragados, deparem-se com os mortos de nossa geração (POLARI, 1980, p. 47-48).

Sobre o crescente interesse, na década de 80, por escritas de caráter autobiográfico e memorialístico, com os leitores – poucos, como de praxe – à cata do que ficou escondido e a fim de reconstituir, incorpóreo, aquilo que foi dizimado, Flora Süssekind (1985, p. 84) diz:

---

4 Esse livro de José Luiz Werneck da Silva tem como vértice justamente a recuperação das diversas memórias silenciadas pela ditadura militar.

Esta ávida leitura da experiência carcerária ou da narrativa dos sofrimentos alheios parece apontar no sentido de um grande *mea culpa* da classe média que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira e, desencantada, começa a se penitenciar ficcionalmente pela repetida leitura de suas consequências. Ou, caminho inverso, trata-se de uma outra geração de leitores cujo conhecimento da história recente do país, fragmentário e contraditório, se procura ordenar e reinterpretar com base nas versões não oficiais a que se começa a ter acesso com o aparecimento de um volume maior de publicações de depoimentos, memórias e romances políticos.

É com essa segunda geração (*reordenadora e não desencantada*) que me identifico, como leitor e como eleitor. Movida pelo medo, uma *parcela significativa* da poesia produzida no período 70 perpetua, para as gerações futuras, as *cicatrices* do tempo. Fique para outros a névoa que um tesouro traz à vista. Porque a cicatriz, como o terror, é, novamente com Werneck da Silva, *para não esquecer*.

## Pares & ímpares: o passado a limpo (heranças & recusas)

Confeccionar a genealogia de uma pessoa representa uma tarefa hercúlea e, não raro, impossível de ser levada a cabo. A genealogia de um grupo, então, disperso e múltiplo, ainda à busca de *alguma* improvável identidade *unificadora* (não *totalizadora*), como a dos marginais 70, faz minúscula qualquer utopia.

O mapeamento das referências mais significativas para a poesia da época, circunscrito apenas ao século XX, precisa *pontilhar*, **no mínimo**, as seguintes *forças*, entre as quais eclodirão semelhanças e diferenças: o tropicalismo, o concretismo, as gerações *beat* e *hippie*, o modernismo. Cada uma dessas forças mobilizou, a seu modo, a poesia 70. Poder-se-ia ler essa *tensão* através da teoria da influência do epígrafado Bloom e de seus seis movimentos de desleitura ou razões revisionárias. Direcionada a *poetas*, porém, e não a *grupos* – arquivemos a proposta.

Dos modernistas de 22, poucas dúvidas: o coloquialismo pungente de Bandeira e a verve satírica de Oswald sobreviveram, maciços, em detrimento de uma poesia mais esparramada e reflexiva de Mário; dos poetas posteriores, aqui e ali referências – menos apontadas pela crítica – a Drummond e, também, a Murilo e, pasmem, a Cabral. Sirva o comentário, preliminar, de Cacaso aos livros *Perpétuo Socorro*, de Charles, e *Hotel de Deus*, de Guilherme Mandaro:

A presença de João Cabral na poesia de agora é bem discreta, e talvez por isso mesmo seja uma boa hora pra se tomar melhor conhecimento de sua obra. Mas curioso mesmo é o caso de Manuel Bandeira que, pelos assuntos que escolhe e pelo jeito como os encara e os diz, guarda grande afinidade e parentesco com linhas expressivas da poesia brasileira mais moça, e sob mais de um aspecto (BRITO, 1976).

Se o auge – o uivo, à Ginsberg – da efervescência *beat* norte-americana acontece a partir dos meados da década de 50, seus influxos, todavia, desembocam com intensidade por estas plagas apenas na década de 70, já misturados às conquistas de seu ramo mais fértil, o movimento *hippie*, dos anos 60. A politização do corpo, as viagens e a afirmação de segmentos historicamente oprimidos pelo *macho adulto branco sempre no comando*, conforme expressão de Caetano Veloso na canção “O estrangeiro”,

aqui aportaram e, diante do quadro repressivo, sofreram sensíveis variações, como indicam André Bueno e Fred Góes:

Se depois de 68 houve um forte refluxo nos Estados Unidos e na Europa, no Brasil houve uma tragédia. Uma parte da juventude da classe média aderiu ao milagre, botou plástico de universidade nos carros, e foi curtir sambão jóia em bares da moda. Outra parte desbundou, mas um desbunde diferente dos que referimos antes, porque os nossos desbundados não conseguiram se politizar, não conseguiram avançar, mas no geral viveram suas utopias, envolvendo sexo, drogas e *rock'n'roll*, pelo menos, como uma forma de inconformismo diante da carece vigente.

Enfim, uma terceira parte da juventude da classe média, vinda direto do movimento estudantil, uniu-se a veteranos militantes da esquerda para tentar o caminho da luta armada contra a ditadura militar (1984, p. 95-96).

Quanto ao tropicalismo e à emergência da *força baiana* na cultura brasileira, desde o final da década de 60 e invadindo a de 70, lanço mão de precioso trabalho de mestrado feito por Ana Cristina Cesar, intitulado “Literatura marginal e o comportamento desviante”, de 1979. Ali, a autora sintetiza a generosa *herança* que a música largou ao teatro, ao cinema, às artes plásticas – e à poesia, naturalmente:

Como atitude, o tropicalismo está presente em outras produções culturais da época, como a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Grupo Oficina; ou no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha; ou nas experiências de artes plásticas de Hélio Oiticica. O tropicalismo é a expressão de uma crise, uma opção estética que inclui um projeto de vida, em que o comportamento passa a ser elemento crítico, subvertendo a ordem mesma do cotidiano e marcando os traços que vão influenciar de maneira decisiva as tendências literárias marginais. O tropicalismo revaloriza a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento. Será inclusive por esse aspecto da crítica comportamental que Caetano Veloso e Gilberto Gil serão exilados pelo regime militar. As preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores apareciam como demonstração da insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade (CESAR, 1993, p. 124-125).

Este capítulo de capítulo quer registrar, quase em silêncio, pela palavra poética do próprio, aquele que abriu a década de 70, fechando-a para si. Um comportamento tipicamente desviante, um tráfego de mão dupla entre poesia e existência, um limite sempre à prova de, exemplo de sim e de não, um incontrollável *pássaro de fogo*: Torquato Neto. Não espanta que, em 1979, Ana Cristina Cesar (1993, p. 128) a ele e a sua obra dedicasse fundamental atenção:

A partir da radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, surge um grande número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios. Essa alta incidência de entradas em hospitais psiquiátricos é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista cuja mudança se centra no elemento estético e o grupo pós-tropicalista, que levava suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais. O caso de Torquato Neto, poeta e compositor, e um dos líderes do grupo, certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, reunidos e publicados após seu suicídio sob o significativo nome de *Últimos dias de Paupéria* (pense-se nas ressonâncias apocalípticas do título), foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações. Tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite, quanto a avidez com que o livro foi lido e relido, demonstram a força e a presença dos temas da loucura e da morte no momento:

## COGITO

eu sou como eu sou  
pronomes  
pessoal intransferível  
do homem que iniciei  
na medida do impossível

eu sou como eu sou  
agora  
sem grandes segredos dentes  
sem novos segredos dentes  
nesta hora

eu sou como eu sou  
presente  
desferrolhado indecente  
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou  
vidente  
e vivo tranquilamente  
todas as horas do fim<sup>5</sup>

No entanto, passado um certo tempo, parece-me que nenhuma *referência* foi tão *fundamental* para a poesia 70 do que o... concretismo! *Ao contrário dos modernistas, beatniks, hippies e tropicalistas, os concretos traziam o sinal de negativo.* Funcionando como o avesso do avesso do avesso, a poesia concreta, tipicamente paulista, propugnava um ideário estético com o qual, no conjunto, muito pouco a poesia marginal, tipicamente carioca, se identificava. Não surpreende assim que, numa tumultuada (por Leminski, diga-se) e divertida reunião – “Muito riso, muito siso” – promovida pela revista *IstoÉ*, de 9 de junho de 1982, visando a um balanço da arte de então, com a presença de uma dúzia de artistas, como Ana Cristina Cesar, Leminski, Cacaso, Carla Camurati, Buza Ferraz e Arrigo Barnabé, esse último tenha retrucado – no que foi imediatamente apoiado pelo irrequieto poeta curitibano – uma veemente crítica feita por Cacaso ao concretismo. Deu-se o fato:

ARRIGO: Eu acho absurdo você [Cacaso] falar dos concretistas com esta falta de respeito. É o pessoal mais importante dos últimos trinta anos.

LEMINSKI: É isso aí. Fala que eles são bons.

Mais do que um provável – e pueril – bairrismo, pedaço dessa fogueira de vaidades que é o nosso meio artístico (e científico, e político etc.), a contenda confirma a fulcral distância que coloca a léguas-luz uma poética da outra. Dois dos mais famosos

---

5 O poema de Torquato encontra-se em *Os últimos dias de Paupéria* (1982).

poemas de 70, também do polemista Cacaso, expõem de maneira incisiva as divergências. Lembremo-los:

#### POLÍTICA LITERÁRIA

O poeta concreto  
discute com o poeta processo  
qual deles é capaz de bater o poeta abstrato.

Enquanto isso o poeta abstrato  
tira meleca do nariz

\*

#### ESTILOS DE ÉPOCA

Havia  
os irmãos Concretos  
H. e A. consanguíneos  
e por afinidade D. P.,  
um trio bem informado:  
dado é a palavra dado  
E foi assim que a poesia  
deu lugar à tautologia  
(e ao elogio à coisa dada)  
em sutil lance de dados:  
se o triângulo é concreto  
já sabemos: tem 3 lados.  
(BRITO, 2002, p. 152)

O primeiro poema, paródia do poema homônimo de Drummond, no inaugural *Alguma poesia*, ganhou novo tratamento nas mãos de Jorge Wanderley (1987, p. 35):

um adepto da poesia concreta  
critica o crítico a pontapés  
e socos e dentadas  
– tudo sólido –  
dizendo  
da próxima vez  
vá criticar um poeta abstrato

Dentro do espírito 70 de irreverência, no sentido mesmo de “não reverência”, Cacaso constrói seu segundo poema atacando pontos que entendia traduzirem reais discordâncias entre as duas “escolas”: do lado concreto, alinham-se o expresso desejo de integração à “linha evolutiva” da poesia brasileira (daí o irônico título “Estilos de época”), o caráter centrípeto – fechado, restrito, interno – do grupo (o *trio bem informado*), a obsessão fetichista pela linguagem, chegando ao tautológico (*dado é a palavra dado*) e, por fim, o paideuma vanguardista tendo como uma das pontas de lança a obra do erudito e frequentemente dito hermético poeta francês Stéphane Mallarmé, cuja divisa mais conhecida veio se instalando por obra e graça dos concretos e, antes, do crítico-poeta Mário Faustino: *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*.

O riso solto dos anos 70 só conseguiria mesmo se apropriar da poética mallarmeana nos moldes de um fazer contracultural, de uma iconoclastia escrachada, assumidamente dessacralizante, como neste poema-cabeça, desbunde enovelado em quiasmo de Ronaldo Santos:

um lance de dados jamais abolirá os doidos  
um lance de doidos jamais abolirá os dados

A insistente recusa dos poetas jovens, referida ao paideuma concreto, pode ser reverificada na poética em prosa de Rogério Duarte:

Carnaval 74

como é que é meu caro ezra pound? vou acender um cigarro daqueles para ver se consigo lhe dizer isto. andei fazendo um pouco de tudo aquilo que você aconselhou

para desenvolver a capacidade de bem escrever. estudei Homero; li o livro do Fenolosa sobre o ideograma chinês, tornei-me capaz de dedilhar um alaúde; todos os meus amigos agora são pessoas que têm o hábito de fazer boa música; pratiquei diversos exercícios de melopeia, fanopeia e logopeia, analisei criações de vários dos integrantes do seu paideuma.

continuo, no entanto, a sentir a mesma dificuldade do início, uma grande confusão na cabeça tão infinitamente grande confusão um vasto emaranhado de pensamentos misturados com as possíveis variantes que se completam antiteticamente.

A incompatibilidade com o projeto de outro dos preferidos do plantel concretista (E. Pound) já se inicia no frontispício, evidenciando o puro contraste entre o caos *carnavalesco* tupiniquim – *caos*, ou, ao menos, *outra ordem* – e a organicidade e disciplina no aprendizado e domínio do abecê poundiano. Como se, naquele momento, o absurdo estivesse encarnado na lógica da razão (recorde-se a celeuma em torno da teoria estruturalista e variantes formalistas, acusadas, entre outros “pecados”, de escrivizar, de forma dogmática, a interpretação do texto, reduzindo-o a um esqueleto cuja “carne” teria sido cientificamente desossada). Entre o cigarro – estamos em pleno carnaval – e os exercícios fanologomelopaicos, *prevalece* o primeiro e *a mesma dificuldade do início*, reafirmando a postura de relevo antiteórico – ou, veremos mais à frente, *desintelectualizado*, como querem outros – dos poetas marginais.

Ressalte-se, é certo, que se espalhou, nos anos 70, uma espécie de epidérmica e epidêmica concretofobia entre os poetas jovens. Mesmo os mais argutos e experientes, como Armando Freitas Filho, se muniram de uma ferocidade de final de campeonato. Em “Poesia vírgula viva”, balanço que fez da produção poética do período, excursionando de crítico, Armando vocifera:

Que não fique nenhuma dúvida que Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos foram poderosos e instigantes interlocutores do debate cultural, e agentes de superlativa atuação no processo de desenvolvimento da poesia brasileira; até mesmo a contribuição dos seus “erros” é muito mais valiosa do que a maioria dos “acertos” que se divulgam e proclamam. Mas o inegável canto de cisne, incompreendido e arrepiado, de “só o incomunicável comunica”, por si só vale, numa segunda leitura, para além do paradoxo que encerra, numa confissão irônica, mas resignada, em 74

(como costuma ser toda a ironia – a arma de quem não tem ou perdeu o poder), do fracasso de um velho problema de 62/63 que não foi solucionado: o da tentativa de inserção no circuito mais amplo, para um maior auditório, da produção concreta de seus esforços. O anunciado, naqueles idos, salto-tríplice – “conteudístico-semântico-participante” – não teve o impulso e o alcance necessários (FREITAS FILHO, 1979, p. 103).

Armando refere-se ao irônico e nada resignado soneto “Soneterapia”, de Augusto de Campos, em que o poeta reafirma, em decassílabos, seu paideuma, alfinetando, *en passant*, o grau de estagnação em que, por vezes, a poesia se localiza, congelada na facilidade da mitomania:

#### SONETERAPIA

“desta vez acabo a obra”

gregório de matos

drummond perdeu a pedra: é drummundano  
joão cabral entrou pra academia  
custou mas descobriram que caetano  
era o poeta (como eu já dizia)

o concretismo é frio e desumano  
dizem todos (tirando uma fatia)  
e enquanto nós entramos pelo cano  
os humanos entregam a poesia

na geleia geral da nossa história  
sousândrade kilkerry oswald vaiados  
estão comendo as pedras da vitória

quem não se comunica dá a dica:  
tó pra vocês chupins desmemoriados  
só o incomunicável comunica

Correndo por fora, em campos e espaços diversos, acossados, porém, por forças *presentes* nos debates, década após década, os representantes do concretismo vieram produzindo suas obras desde a fase transgressora, heroica à 22, da abolição do verso frásico passando pela floresta verbal que é *Galáxias*, de Haroldo de Campos, até chegar, nos 80/90, aos hologramas e aos *compact discs*, recitados & cantados (performatizados). Incansáveis pesquisadores de formas – entre as quais incluo a variegada e fundamentalíssima atividade de tradução/transcrição – e ensaístas de primeira monta, Augusto, Décio e Haroldo, sobretudo, alimentam a poesia e alimentam-se *dela* numa troca deveras frutífera e – excetuando o modernismo de Mário, Oswald e Bandeira, o espectro drummondiano e a carreira-solo de João Cabral – incomparável na nossa historiografia poética.

Incontestável e irreversível, ainda, é a herança do visual legada pelos concretos. Parcela bem representativa da poesia dos anos 70 embrenhou-se nas construções intersígnicas privilegiando a relação entre palavra e imagem. As transformações pelas quais essa relação passou encontram-se precisa e exemplificadamente no excelente livro *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*, de Philadelpho Menezes (1991). No tocante ao verbivocovisual da poesia concreta, os dois parâmetros fulcrais se fundem na organização geométrica do espaço e no jogo de semelhanças de significantes (p. 41). Esse binômio – resumido gestalticamente no termo geometrismo paratático – vai balizar a invenção concreta.

Em primorosa análise do poema “dias dias dias”, de Augusto de Campos, o poeta-professor José Américo Miranda (1996) bem sintetiza a passagem do espaço-verso para o espaço-objeto no concretismo, lição de que os jovens poetas fartamente se serviram:

A poesia concreta significou o reconhecimento do poema como objeto também espacial, e da necessidade de procedimentos composicionais compatíveis com essa realidade. Ela começou por reconhecer a crise do verso, baseado na sintaxe linear da linguagem oral, e propôs a valorização do poema como objeto visual, objeto de arte tipográfica, ou, até mesmo, objeto de arte plástica.

Assimilando as inovações trazidas pelos grupos posteriores (o neoconcretismo, a poesia semiótica e o poema-processo), cujos procedimentos intercambiáveis mais

relevantes são a montagem, a colagem e a embalagem, a poesia *visual* 70 deve *reconhecer* o parentesco próximo e inalienável dos concretos. Por economia de paráfrase, remeto novamente ao livro indicado de Philadelpho Menezes, onde se desenvolvem certas explicações teóricas e abundante amostra e subsequente análise de poemas visuais, do pontapé concretista nos anos 50 a seus desdobramentos nas décadas ulteriores.

Fulcral também ao pensar a poesia 70 tendo como referência a poesia concreta é a lembrança de dois elementos “evitados” nessa última e *indissociáveis* daquela: *cotidiano* e *lirismo*. Noutras palavras,

[...] a grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos concretos) alimentou-se da negação do cotidiano – no que ele tinha de trivial – e do lirismo – enquanto confessionalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo eram matérias excluídas do propósito privilegiado da construção (LIMA, *apud* SÜSSEKIND, 1985, p. 69-70).

Costa Lima conclui, na sequência, que, em vez da construção, privilegia-se, nos anos 70, a expressão.

Há, é claro, inúmeros outros que, como eu, reconhecem o *peso*, positivo – sem confundir com *império*, negativo –, da poesia concreta. É o caso, por exemplo, de José Paulo Paes (1988, p. 13) e sua proverbial e ferina peça, ironizando os constantes anúncios necrológicos do fim do movimento em questão:

#### SUCESSÃO

O concretismo está morto

viva a poesia

concreta

Talvez reste, aproveitando a poemática declaração de Paes, suspender a discussão neste ponto. *Suspender*, pois, na língua de Guimarães, “esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos” (ROSA, 1983, p. 445).

## Da boca pra fora (coloquial, gíria & pornô)

Não que representem novidade no universo poético, mas o exagerado descompromisso com a linguagem culta e, além, a sem-cerimônia nos modos de dizer acabaram por se tornar uma das mais poderosas marcas da poesia 70. Vizinho da dicção humorística, desclassicizante por natureza, esse coloquialismo perde o pudor e, qual adolescente debochado, solta o verbo num quiçá anacrônico porém produtivo *épater les bourgeois*:

melecas

melecas, as tenho em várias cores e feitios,  
mas não estão à venda, durmo com elas, às vezes  
tiro uma e como. quando tem gente, enrolo e  
jogo fora pra não ganhar fama de porco  
(Chacal)

Tamanha revela-se a importância dessa coloquialidade latente na produção do período que Heloisa Buarque de Hollanda a toma como critério de seleção e costura para *26 poetas hoje*: “O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética” (1976, p. 8). Heterodoxa quanto a esquemas rítmicos e pouco previsível quanto a soluções rítmicas, a poesia 70 distende a linguagem até a gíria, enfatizando – no registro escrito e, vimos, escarrado – o movimento da oralidade, como nos poemas seguintes:

Este as futuras gerações  
vão achar muito hermético:

Fissurado em ti  
entrei numas de horror  
enquanto você nem tchans.  
(Ulisses Tavares)

\*

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

Desavergonhadamente, *tipo escancarar, nem tchans, numa naice*, essa vertente deu o tom da comunicabilidade desejada, sem nenhuma espécie de populismo ou mesmo paternalismo típicos da poesia cepecista, por exemplo. Decerto que tal assumida marginalidade linguística – e comportamental – joga o *coração* na praça e põe a *cabeça* a prêmio. Nem todos possuem a generosidade crítica (aquela mesma de que falava Mário de Andrade, outrora) de relevar e, mais, *historicizar* a relação às vezes contundente entre poesia e vida, como faz Carlos Alberto M. Pereira em *Retrato de época*:

Frequentemente [...] ouve-se dizer que nesta produção poética está presente uma forte ligação entre poesia e “vida”, entre poesia e “cotidiano” (daí, p. ex., a “linguagem coloquial” atualizada nos textos); estes dados são, por sua vez, utilizados na marcação de uma oposição com relação às vanguardas (especialmente o Concretismo) e também em relação à poesia de João Cabral (mais “cerebral”, mais “racionalizada”); por outro lado, estes mesmos dados são também utilizados para a aproximação desta poesia com autores como Bandeira e, especialmente, com o Modernismo de 22 (PEREIRA, 1981, p. 93).

Um segundo tipo de crítica literária – *maledicente*, diria Augusto de Campos – pode ser exemplificada no reconhecido e indispensável ensaio cujo antecipador

título é “Poesia ruim, sociedade pior”, de Vinicius Dantas e Iumna Simon. Leiam-se os trechos, de página virada:

[...] 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 (DANTAS; SIMON, 1987, p. 100).

[...] O panorama parece catastrófico, do ponto de vista das linguagens poéticas criadas, reduzidas a uma espécie de gíria rotineira, incapazes de se abrirem para os múltiplos saberes e as múltiplas linguagens que povoam este horizonte; porém, no que diz respeito à sua existência social elas não inspiram idealizações, nem prometem o que não podem cumprir – mudar o mundo com as formas (DANTAS; SIMON, 1987, p. 105).

Deveras rigorosos, pouco generosos, “os críticos paulistas, em que pese sua muito louvável sutileza de raciocínio, apresentam certa dificuldade em operar uma leitura produtiva tanto dos textos quanto da realidade como texto” (MORICONI, 1992b, p. 33). Empilhando diagnósticos e colecionando senões, “Poesia ruim, sociedade pior” reconhece a legislatura da poesia 70 – sua representação, sua recepção –, embora ainda se deixe engolfar pela divisão entre “alta” e “baixa” cultura (particularmente, no tocante à voz poética). É neste redemoinho que, acredito, deva ser debitado o confesso mal-estar provocado, alhures, pela poesia – a marginal, dita.

Mais radical no choque, a porção erótico-poética vem se juntar ao desabrido coloquialismo e à assunção da gíria como variantes procedimentais de cunho estilístico-expressivo da linguagem poética 70. Saliento, *a priori*, que jamais houve a ingênua reivindicação de originalidade temática. Já observava Heloisa B. 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” (1976, p. 9). Isso posto, e repostado, os quatro poemas vindouros darão uma ideia do diálogo então ocorrido entre o erotismo (poética corporal) e a poesia (erótica verbal):

para curar um amor platônico  
só uma trepada homérica  
(Eduardo Kac)

\*

#### EPOPEIA

O poeta mostra o pinto para a namorada  
e proclama: eis o reino animal!

Pupilas fascinadas fazem jejum.  
(Cacaso)

\*

#### BOA DE CAMA

Suas pernas  
me enlouquecem  
seus seios  
me enlouquecem  
seu pescoço  
me enlouquece  
seus lábios  
me enlouquecem

Você me enlouquece  
e dorme  
(Fernando MARTINS, 1976, p. 85)

\*

Ipanema – Voyeur

de segunda a segunda  
gingando gingando  
pra lá y pra cá  
em tangas ou sungas  
vagam vaga-  
bundas bundas  
(Cairo Trindade)

O quarto poema: esse ondulante poema de Cairo Trindade, o Príncipe Pornô, desnuda as palavras em seu movimento, através basicamente do recurso *aliterativo* e da *assonância* – quase *onomatopaicos* no eco, no roçar das sílabas. A escansão em descendente gradação traz à tona a construção do ritmo, considerando-se ainda a posição homológica das sílabas tônicas (T), a partir do título:

aaTaaT

aaTaaT

aTaaT

aTaaT

aTaaT

TaT

TaT

Os fonemas nasalizados, passeando entre os ritmos binário e ternário, ajudam a reverberar, ao final, a palavra-som “bunda”, nos versos sempre articulados

em duas bandas ou, tecnicamente, com uma cesura curta provocando o intervalo. Semivestidos, o som e a imagem dos fonemas nasais, por si só, já remetem ao referente “bunda” (/m/, /n/) e seu formato pictórico – na idêntica sacação arquitetônica de Niemeyer ao colocar um baita “M” em plena Praça da Apoteose no sambódromo carioca. Temos, então, o fenômeno conhecido por sinestesia, quando os sentidos se misturam e ler, por exemplo, se confunde com ver – ou tocar. Tal procedimento metalinguístico foi magistralmente utilizado por Drummond num irresistível poema:

#### 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  
na carícia de ser e balançar.

Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda, redonda.

(ANDRADE, 1993, p. 25-26)<sup>6</sup>

Outra relação intertextual autorizada inclusive pelo título do texto de Trindade, “Ipanema – Voyeur”, pode ser feita com a canção de Tom e Vinicius “Garota de Ipanema”. Sabe-se que esta foi composta em homenagem a uma adolescente que, nos anos 60, encantou a dupla. Conforme relata Ruy Castro (1990, p. 317),

[...] quanto à famosa garota, é verdade que foi no Veloso [atual bar Garota de Ipanema], no inverno de 1962, que Tom e Vinicius a viram passar. Não uma, mas inúmeras vezes, e nem sempre a caminho do mar, mas a caminho também do colégio, da costureira e até do dentista.

Ipanema brilhava, sem dúvida, como um dos *point* nos 70 – recordem-se as dunas da Gal (imagem que, aliás, em inevitável trocadilho, se coaduna ao texto). *Gingando gingando*, estão em jogo o ócio, o prazer, o corpo erotizado, o desbunde *em tangas ou sungas*: masculino, feminino e plural.

Como que jorrando pela areia depois de percorrer a superfície marítima, os versos finais (*vagam vaga- / bundas bundas*) reduplicam o efeito da nasalização e do movimento, fechando o poema e promovendo uma simultânea fusão/separação entre a onda (*vaga-*) e as bundas – que andam, ahn, ociosas. Ainda, arrematando, o “y” do

---

6 Em 1985, justificando o ineditismo do livro *O amor natural*, 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” (BARRERO, 1985, p. 31, *apud* BARBOSA, 1987, p. 8).

debussyano verso bandeiriano *pra lá y pra cá* vem ressoar no passo do seguinte, gardeliano, pela possível analogia entre “tanga” y “tango”.

“Ipanema – Voyeur” também pode ser lido numa perspectiva metapoética, se lembramos alguns significados etimológicos, por exemplo, de verso, rima e ritmo. Adélia Bezerra de Menezes lançou mão desse recurso na brilhante análise que fez da canção “Tempo e artista”, de Chico Buarque. É justo, e econômico, pois, repeti-la: “*verso* é o que volta; *rima* é o mesmo som retornado; *ritmo* é o movimento ondeante da vaga que vem, e volta” (MENEZES, Adélia, 1994, p. 8). Releia-se o poema de Cairo e que o óbvio fale por si, recorrente.

Como os *voyeurs* Vinicius, Tom e Drummond, Trindade, num assombro de economia verbal, fez um tento digno de figurar entre as margens – e não à margem – de qualquer estudo sobre a poesia erótica, mesmo que fora da onda dos anos 70. Enquanto outros vão a caminho de, o poeta fica a ver aparências tais como elas são. Ora devagar, ora divagando.

**Indo, rindo: por que não?  
(o humor como estratégia)**

Contraface do medo, o propalado humor dos anos 70 instaura a molecagem e o chiste como estratégia de reflexão, na linha oswaldiana do “amor/humor”. Escapista, des-tronador, o riso torna flexível o rígido, ao soltar as amarras da previsibilidade e ao se jogar em mão dupla numa via única:

ECOLOGIA

um dia é da caça  
o outro é da  
pesca  
(Cesar Cardoso)

\*

o ai  
quando um filho  
                  caí  
(Alice Ruiz)

\*

Lar doce lar  
(p/ Maurício Maestro)

Minha pátria é minha infância:  
por isso vivo no exílio  
(Cacaso)

Dos recursos mais frequentes utilizados pelo poeta 70 para alcançar o efeito humorístico podem-se apontar o trocadilho, o jogo verbal do tipo palavra-puxa-palavra

e o poema-piada propriamente dito. Decerto, agenciou-se toda sorte de comicidade. Mas: com que propósitos?

Teorias sobre o humor, *lato sensu*, dão conta de que, ao lado do desejo pelo outro que alimenta a produção do móvel humorístico, comparece a imanência linguística, que vem a ser uma espécie de autorreferencialidade ou intransitividade próprias do *insight* cômico. Lembro, ainda, que, feito mercúrio, a geração 70 (descontada a generalização difícil de evitar) marcou-se justamente pela busca frenética em não se deixar aprisionar por instituições, costumes, rótulos, poderes, doxas – enfim, uma história, para ela, desinteressante. Radicalmente, e a propósito do movimento *punk* inglês, nos diz Sevcenko (1986, p. 21):

O espírito de 1976 só pode latejar em formas fugazes como o sorriso, a música, o grito, o gesto, a expressão facial, o deboche, a encenação. A palavra escrita o mataria, se por acaso conseguisse pegá-lo. Por isso seria absurdo, se antes não fosse ridículo, incorporar 1976 como um movimento da história. Foi justamente com a negação do desígnio de homogeneização totalitária da história que ele se manifestou. 1976 não se instituiu como uma produtividade, a única forma pela qual a história pode se apropriar de algum conjunto de eventos, porque é essa a sua própria substância enquanto campo teórico. [...] Humor, descontinuidade, alegoria, máscaras, sarcasmo, ruptura e efemeridade: todos os temas básicos de perplexidade pós-moderna.

Localizado, especificado, destrinchado, historicizado: em devida correspondência com o comportamento da década de 70, o humor na poesia mostra a cara da irreverência (não da irresponsabilidade) e da concisão crítica (não de um prosaísmo prolixo). Se a televisão e a imprensa, de um modo geral, reservam grandes espaços ao humor, se este faz parte do cotidiano das pessoas, por que – como acontece com frequência – a condenação precipitada quando integrados humor e poesia?

A resposta, parcial e simplória, aponta para a gratuidade e o excesso no uso do humor. Ora, replico, sem mediação: já se encontra pronta a fórmula do que é bom e do que não é na poesia? A teoria literária já teria procuração do leitor ou, mesmo, os tais critérios de literariedade como validação e legitimidade? Assim como o conceito, o gosto é híbrido. Há que se saber transitar a ponte entre o sentido e o valor.

Para fugir do óbvio, tentemos uma renomeação: o humor dos anos 70 não se vinca pelo excesso, mas deixa-se marcar na proporção que a História do período exige. Algo como um movimento de reação. Sintomaticamente, a geração 70 tem recebido inscrições que, *per si*, traduzem este espírito de reação, de outridade: alternativa, independente, jovem, marginal, desbunde – contra o mesmo, o dependente, o velho, o oficial, o careta. E o humor vem-se somar a tais atitudes e procedimentos contra a seriedade de um período de trevas, equivocadamente taxado de “vazio cultural”.

Clareza saudável e crítica, pois, que o riso movimenta:

uma  
palavra  
escrita é uma  
palavra não dita é uma  
palavra maldita é uma palavra  
gravada como gravata que é uma palavra  
gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa  
(Chacal)

\*

ATÉ AGORA

Conheci quem não conhecia  
namorei minha conhecida  
casei com minha namorada  
separei de minha esposa  
e a história progride assim:  
fiquei viúvo pra ela  
que está viúva pra mim.  
(Cacaso)

\*

## TRAQUINAGEM

como papai passou muito mal à noite  
resolvemos matá-lo  
(Pedro Laje)

\*

## É PROIBIDO PISAR NA GRAMA

O jeito é deitar e rolar.  
(Chacal)

\*

## BOEMIA

Acho que hoje já é  
amanhã  
(Cacaso)

\*

## VIKING I

Queria reler Vico mas não posso / queria ler fico mas não fossa / queria tomar pico  
mas na roça / queria virar mico sem a coça / queria ouvir Chico lá na choça / que-  
ria ficar rico sem a joça / queria ver o Angico na palhoça / queria ser Cristo mas na  
nossa / queria ser lírico na poça / queria mais um tico dessa troça.  
(PIVA, 1983, p. 27)

O poema “Viking I” traz uma série de informações – filosofia, droga, música popular, poesia – baseado numa estrutura *métrica* (entre o eneassílabo e o decassílabo), *rímica* (com rimas consoantes, internas e continuadas), *anafórica* (queria / queria...) e *paralelística* (queria... / mas, sem, lá, na...), construindo, *no conjunto*, uma *batida rítmica* bastante regular, afrouxada apenas por imperceptíveis “intervalos”. Do *pico a Cristo*, do *rico* ao *lírico* etc., etc., etc., “Viking I” vai de *Vico* a *mais um tico dessa troça*, num bem acabado exemplo de humor na poesia 70.

Noto, no entanto, que tal poema foge à regra na obra *hard* de Piva. Numa complicada mistura da retórica apaixonada de Ginsberg e da imagética surrealista de Murilo, os poemas de Roberto Piva tentam seguir ao pé da letra o ideário do poeta:

Mas em matéria de revolta eu não preciso de antepassados. A minha vida & poesia têm sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudo das línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys. Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental. [...] Como não sou intelectual de esquerda, estou sempre às voltas com o problema da grana (PIVA, 1985, p. 101-102).

Flora Süssekind trouxe à tona um significativo poema de Ana Cristina Cesar, resgatado de uma “pasta de guardados”, intitulado, ironicamente, “A lei do grupo”:

todos os meus amigos  
estão fazendo poemas-bobagens  
ou poemas-minuto  
(CESAR, *apud* SÜSSEKIND, 1995, p. 17)

Com a autoridade de quem participou ativamente – ainda que com um certo sinal de diferença – da década 70, Ana Cristina *guardou* o seu metapoema-minuto, como quem indica o desejo da não cumplicidade. O comentário de Flora Süssekind esclarece a posição da poeta, neste tópico, em confronto com a sua geração: “Para ir de encontro às leis do grupo’ ou não, o fato é que não são muitos os seus

poemas-minuto, e mesmo estes bem diversos da maior parte da ‘geração mimeógrafo’, já o impulso da coloquialização é praticamente obrigatório em sua poesia” (1995, p. 18).

Antes de tudo, o humor, nos anos 70, representou uma práxis comportamental disseminada nas atitudes poética e política, como uma resposta ao certo, sisudo, linear, acadêmico, reto. Sua forma de apresentação preferida é o poema curto, veloz, visando a, num curto lapso de tempo, passar a informação poemática de um só fôlego, eliminando a redundância, que retarda o tempo. A brevidade do chiste é seu grande trunfo. Humor e poesia são efeitos de linguagem. O poema revela-se como um quadro ao olho: de uma vez, rápido.

Enfim, seja através da deslavada gaiatice de Chacal, do *feeling* corrosivo de Cacaso, da feroz elegância de Ana Cristina, da disfarçada erudição de Leminski ou de inúmeras outras formas de ganhar o leitor, importa ressaltar que a presença do humor espalhou-se por praticamente todo o leque de temas e assuntos dos anos 70, desde a crítica social ao narcisismo solipsista, da dicção erótica aos exemplos meta-poéticos, das autodefinições de marginal às descrições do cotidiano mais trivial. De fato, diante das intempéries, fazer poesia com pitadas de humor demonstrou-se uma bela arma *contra* as bélicas armadilhas – e que fique o trocadilho. E fecho.

## Minorias?

### (mulheres, negros, homossexuais & poetas)

Como propõem Deleuze e Guattari, partindo da literatura de F. Kafka, “minoridade” é instância desarticulada do poder, aquela cuja sobrevivência depende de dobras e da reinvenção contínua de linhas de fuga (alternativas rizomáticas que fogem ao império da unilinearidade discursiva e das “prisões arborescentes”). A minoridade é desterritorialização que, agenciando rupturas possíveis, se reterritorializa: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). K., o personagem, deriva das instituições que o deixam, circularmente, à deriva. O processo é tautológico, não tem fim nem começo. Gigantesca teia, dela não se sai, mas se *aloca*. O processo é o sistema-deus, oni, ubíquo.

Assim, um tanto kafkianas, após séculos de opressão e décadas de descoberta, conscientização, organização e defesa dos direitos, ainda que de maneira extremamente desigual no Brasil e pelo mundo afora, as minorias – plurais e diferentes, por excelência – se impuseram, nos anos 70, apesar de e com todas as dissidências, especificidades e crises internas de representatividade. Assistiu-se, então, à *consolidação* de conquistas dos grupos cognominados de “minorias”. Esse termo, evidentemente, quer obnubilar – agora menos *filosófico* e mais *político* – a factível desproporção de poder que separa os “minoritários” (mulher, negro, homossexual, criança, velho, índio) do “majoritário” (homem branco heterossexual adulto civilizado).

Assunto tão delicado e complexo, atual, demanda uma verticalidade teórica transdisciplinar que faria com que esse estudo desviasse a rota para a discussão em torno de temas como multiculturalismo, globalização e pós-modernismo, adentrando discursos desde antropológicos a econômicos e envolvendo-se de maneira perigosamente genérica em questões bastante singulares *dos negros, das mulheres, das mulheres negras, dos negros homossexuais*, por aí adiante, em combinações, às quandas, imprevistas. Enfim, em vez de morder o próprio rabo, inútil, bifurcada e insatisfatoriamente, redireciono-me ao meu interesse imediato, que é *mapear forças atuantes na expressão poética dos anos 70*. Farei, apenas, com que alguns poemas – cujas temáticas primordiais se *originem desse estado de minoridade* – falem, seguindo-os, vez por outra, com torneadas e próximas tergiversações:

## 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.  
(Leila Míccolis)

\*

## DE LEVE

feminista sábado domingo segunda terça quarta quinta e na sexta  
lobiswoman  
(Ledusha)

Leila Míccolis, bandeira em punho, vem perfazendo uma carreira em que se misturam feminismo e ironia, sátira política e coloquialidade, numa tentativa de inverter, via poesia-denúncia, os papéis, socialmente autenticados, do homem e da mulher. A sutileza do texto de Míccolis reside no ambíguo “estelares” do título, resumo de uma trajetória (“senda”, caminho) feminina que se inicia como “rainha” – aí se supõe “estela” como “estrela” – e culmina no espaço exíguo da cozinha – “estela” vira, então, lápide tumular, pia onde se lavam os pratos. Os regulares heptassílabos de Leila Míccolis dão conta do descontentamento *reinante* de parcela considerável de mulheres que, submissas, veem seu mundo reduzido ao serviço caseiro mais comezinho: *pratos*.

Se a *passividade* feminina prevalece (entenda-se: como denúncia) no texto de Leila, no de Ledusha ocorre exatamente o contrário. Seja na versão feminista, seja na versão lobiswoman, suplementar, cerca-se a semana com *ação*. O patriarcado do lobo mau e as belas e singelas donzelas estão na mira, no verso longo – antítese da

piscadela do título: “De leve”. A subjetividade à flor da pele de Ledusha distancia seus poemas dos de Ana Cristina, encaracolados, movediços, cheios de anteparos. Outra pelica, Flora Süssekind já captara, em *Literatura e vida literária*: “Nada mais afastado da poesia de Ana Cristina do que o desejo auto-expressivo de Ledusha ou Chacal” (SÜSSEKIND, 1985, p. 77). Em outro poema, o toque “de leve” se transporta para um ringue onde passeia a *femme fatale*, magnetizando o olhar alheio na rima, esdrúxula, em “aute”/“ote”/“ete”:

nocaute

exagerei no decote  
sapequei-lhe  
um verso de goethe  
saí de fininho  
(Ledusha)

Outros poemas trazem a questão da sexualidade e da cor num mundo velada e explicitamente preconceituoso:

#### MACHO APRENDIZADO

nos ensinaram assim:  
carregar à frente  
hasteada a bandeira do pênis  
nos ensinaram assim:  
carregar atrás  
um ânus com armadura  
nos ensinaram assim:  
carregar  
meia vida à frente  
meia morte atrás  
nos ensinaram tudo pela metade  
(Ulisses Tavares)

\*

## O CASO DOS DEZ NEGRINHOS

Dez negrinhos numa cela, e um deles não se move;  
de manhã cedo eles fogem, mas só são nove.

Nove negrinhos fugindo; e um deles, o mais afoito  
dançou: cruzou com uma bala... correram oito.

Oito negrinhos trabalham de revólver e canivete  
roupa cáqui vem chegando; fugiram sete.

Sete negrinhos passavam pela rua de vocês  
um pai chamou a polícia; correram seis.

Seis negrinhos dão o balanço: bolsa, anel, relógio, brinco...  
Houve um erro na partilha: viraram cinco.

Cinco negrinhos de olho na saída do teatro  
um vacilou, deu bobeira, fugiram quatro.

Quatro negrinhos trombando, todos quatro de uma vez  
um deles a gente agarra... mas não os três.

Três negrinhos que batalham feijão, farinha e arroz;  
um se deu mal: a comida dava pra dois.

Dois negrinhos se embebedam de brahma, cachaça e rum.  
Discussão, briga, navalha... só fica um.

E um negrinho vem surgindo no meio da multidão.  
Por trás desse derradeiro... vem um milhão.

(TAVARES, 1992, p. 49)

\*

black, out

Não há preconceito de cor,  
se costuma comentar.  
No entanto, se preto for,  
até gato dá azar...  
Hipócrita pantomima difícil de desfazer:  
negro em cima só nas fitas  
de máquina de escrever.  
(Leila Miccolis)

A despeito da data em que foram compostos, esses poemas sinalizam a dupla relação entre poesia dos anos 70 e “minorias”: de um lado, uma poesia reivindicatória e contestadora, atualizando, no Brasil, uma *performance* de oposição – à doxa – assumida como vanguarda; de outro, minoria da minoria, um discurso poético descolado e divergente das bandeiras já tidas como ultrapassadas e, no fundo, reduplicadoras da moral conservadora e do *establishment*. Quadro de convivência, aliás, que invade os anos 80 e, *grosso modo*, os 90. Ressalve-se no entanto que, nos anos 70, essas contraditórias dicções – feministas, multiétnicas, homossexuais etc. – de minoridade se valiam do crivo de *marginais*, *alternativos* ou quaisquer qualificativos que as localizassem no paradigma da exclusão ou da diferença.

A autoexposição dessas minorias – e tal ato carrega um *anseio crítico* (by Leminski) de se dar a conhecer – relaciona-se ao desejo da própria figura do poeta marginal em descobrir, ou inventar, sua *identidade*. Daí a estabelecer algum ponto de contato entre essa parêntese nem tão insólita como se pode pensar a princípio – as “minorias canonizadas” e o “poeta 70” – vai um passo. Se ambos os lados são *marginais* deve haver um adversário comum, que represente *o outro lado, não marginal* – e esse emblema recai no velho e conhecido *burguês*, que ainda catalisa toda a sinonímia do *poder* (homem, branco, heterossexual, adulto, civilizado, “não poeta”, governista,

empresário, careta, militar etc.). Sobre *Preço da passagem*, de Chacal, comentaria Cacaso: “Uma poesia cujo ideal é recortado pela negação dos valores mais diletos do reconhecimento burguês: anel de grau, hipocrisia, paletó e gravata, carreirismo, eficiência, prepotência, dinheiro no banco etc.” (BRITO, *apud* PEREIRA, 1981, p. 130).

O círculo que abarca *o outro, o adversário, o poder*, é totalmente pluricriterioso, momentâneo, cambiável e estratégico. Tipo o *slogan*: “o que não é a meu favor é contra mim”. Nessa leva, entram um retrato de artista oficial confundido com vanguarda, gravata, *intelligentsia*, seriedade e fixidez, cujo negativo seria o artista alternativo, mochila, independente, valorizando o conjunto {vida liberdade rua alegria movimento copo & corpo}:

na festinha xic paparica-se o artista  
na rua o escracho é total  
a sabedoria tá mais na rua que  
nos livros em geral  
(essa é batida mas batendo é que faz  
render  
bom é falar bobage e jogar pelada  
um exercício contra a genialidade

os mestres da vanguarda vêm de complicar  
a gente vem de viver/brincar e anotar  
chegou a hora  
nem que seja pra agitar a água  
mexer a sujeira que descansa há tanto tempo  
no fundo do co(r)po  
palavra de poeta no papel  
jornal<sup>7</sup>

Mais especificamente, enfatizando o caráter de resistência da geração mimeógrafo, Cacaso e Heloisa atestam, *em 1974*, o embaraço de se lidar com a produção

---

7 Poema-abertura de Charles para a edição nº 1 do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, de 1976.

poética *pari passu* com a história: “Uma coisa, porém, parece fácil afirmar: nunca foi tão difícil como agora, pelas implicações contraditórias a que leva, adotar posições *críticas* diante das manifestações culturais que correm fora da raia do comercialismo e da ideologia oficial” (BRITO; HOLLANDA, 1974, grifo dos autores).

Feita de traços – recorrentes & excludentes – pontilhados, a cara do poeta 70 resiste ao cânone. Talvez, ainda, para melhor satisfazer a incontível vontade de classificar, reste concordar com Leminski, ansioso ensaísta cavando definições de multiplicidade. Para ele, *o poeta 70 tem o rosto de uma revista*:

Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtivista de uma *Polem*, *Muda* ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? A radicalidade de um *Pólo Cultural/Inventiva*, de Curitiba? A fúria pornô de um *Jornal Dobrabil*? E toda uma revoada de publicações (*Flor do Mal*, *Gandaia*, *Quac*, *Arjuna*), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada. [...] Pequenas revistas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, representando um grupo ou tendência (“formalistas”, “pornô”, “marginais”), onde predominou a faixa etária dos vinte ou trinta anos. Em comum, a auto-edição (*samizdat*), todo mundo juntando grana para comprar a droga da poesia (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 6-7).<sup>8</sup>

Em forma de vitral, caleidoscópica, camaleônica: essa, exatamente, é a cara das minorias e, *ibidem*, a cara do poeta 70. Marcados pela impetuosidade poético-vital, num corpo a corpo social e com as formas, os marginais escancaram e encaram a própria cara:

não discuto

---

8 Sobre essa multifacetação, reindico, sempre, o estudo *Retrato de época* (PEREIRA, 1981), que aborda os grupos Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana e Folha de Rosto, especialmente atentando para a coerência significativa dos nomes escolhidos.

com o destino  
o que pintar  
eu assino  
(Paulo Leminski)

\*

esse jeito  
de meia-armador  
(cerebral  
distante)

é pra disfarçar  
a vontade  
de ser

goleador  
poeta  
centroavante  
(Régis Bonvicino)

Para organizar um time, está lá o meia-armador. A emoção, o *tête-à-tête* com o grito, a galera, o gol, estão mais além, na linha do poeta centroavante. Lidar com o máximo campo de possibilidades – da razão, aparente, ao destino, assinado – parece a sina do pêndulo marginal: poesia & vida, em cena.

## Aberto para balanços

Na contracorrente de um tipo de elaboração poética, acentuadamente os modos cabralino e concretista, a juvenil poesia marginal *acontece*, como se veio registrando, à exaustão, em *outra pauta*. Resulta dessa constatação, suponho, o grande equívoco de certas avaliações *negativas*, como a sempre incisiva crítica de José Guilherme Merquior, sintetizadora e precisa no alvo, e de certos exageros *positivos*, como o renovado e desafiador deslumbre do bom poeta Rodrigo Garcia Lopes:

No liminar da década passada, o projeto marginal me parecia engajado em dois propósitos salutares: um, o de intensificar aquela tendência dessacralizante de que falamos acima; outro o de *descerebralizar* o verso (ou a frase pós-verso), demasiado rarefeito pelos epígonos de Cabral ou de Jorge de Lima, em textos demasiado cerebrais ou até cerebrinos. Infelizmente, porém, a descerebralização anda acompanhada, em muita poesia marginal, de uma palpável *desintelectualização*. O que, naturalmente, são outros quinhentos, e vem mantendo muitos textos marginais num estado lamentável de miserabilismo verbal e penúria intelectual. Miserabilismo e penúria talvez adequados à carência mental em que tem vivido, pela degradação do ensino, grande parte de nossa juventude – mas nem por isso menos deploráveis (MERQUIOR, 1983, p. 266-267).

\*

Hoje se pode perceber que a produção da “geração 70” – alvo do desdém dos acadêmicos –, revelou poetas muito mais interessantes do que os chamados “pós-concretos” ou da “geração 90” da linhagem construtiva e metalinguística, como Torquato Neto, Leminski, Cacaso, Tite de Lemos (já mortos), Chacal, Ulisses Tavares, Aristides Klafke, Glauco Mattoso, Alice Ruiz, Waly Salomão, Roberto Piva, Antonio Cícero, Duda Machado (LOPES, 1994).

Pouco preocupado em *defender a qualidade da poesia marginal*, posto crer na relatividade do juízo estético, minhas considerações reconhecem que o estro dessa poesia pede distinta medição que, sobretudo, não se alicerce num vezo comparativo. Seria um pecado semelhante *acusar-se* a obra de João Cabral de *extremamente cerebral*,

*distante do leitor leigo, antimusical apesar das repetidas rimas toantes, carente de humor (nem tanto) etc., etc.* Ou a obra concreta de Augusto, por exemplo, de *antilírica, pragmática, desvinculada do cotidiano e da linguagem coloquial etc.* Aproprio-me, sim, do método indutivo, que me permite enxergar no poema a motivação de sua existência histórica e sua fatura formal, inexoravelmente singular, cuja economia é irrepetível e *incomparável*. Colo-me, assim, à proposta de Philadelpho Menezes, no já citado *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*:

[...] o exercício de *classificação* de procedimentos não deve ser, em nenhum momento, visto como uma *qualificação* da obra. A classificação não emite juízo de valor sobre o poema, analisado como exemplo de um procedimento (este sim, “qualificado”). Apenas tentam se aproximar e estabelecer semelhanças e divergências entre métodos procedimentais que marcam as tendências. [...] aqui não se criticam poemas, mas poéticas – não a obra isolada, mas sua significação no conjunto do percurso evolutivo de nossa poesia, enquanto manifestação de uma estética (MENEZES, 1991, p. 14).

O imprescindível *Retrato de época* também opta por especificar a análise do fenômeno poético circunscrito à década de 70, trazendo-o para uma abordagem sociopolítico-antropológica cujo intuito básico confessa ser analisar a poesia marginal “contra o pano de fundo do debate ideológico que marcava, no Brasil, a virada dos anos 60 para os 70; debate este que extrapola, de muito, aquilo que, tradicionalmente, pensamos como sendo ‘a literatura’” (PEREIRA, 1981, p. 347). Carlos Alberto elege obras de alguns grupos (Nuvem Cigana, Folha de Rosto, Vida de Artista e Frenesi) e de alguns poetas chamados de “independentes” (Ana Cristina Cesar, Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto) para mostrar o entrelaçamento que reúne a temática dos textos, a linguagem através da qual estes temas são tratados e mesmo o modo de produção dos livros. Fruto dessa confluência, três ideias-chave avultam ao longo da pesquisa: antitecnicismo, politização do cotidiano e anti-intelectualismo. Essas ideias, por sua vez, se estendem na relação mais abrangente entre arte e, respectivamente, *tecnologia industrial, práxis comportamental e engajamento político, e fazer poético propriamente dito*.

No artigo “Nove bocas da nova musa”, de junho de 1976, a verve ensaística de Ana Cristina Cesar vai privilegiar, em pleno calor da hora, o direito da nova poesia e seu caráter plural e tendente ao cotidiano, ao detalhe, à emoção, salientando o

misto de *paixão e técnica* – como ela gostava de dizer, via K. Mansfield – de que essa poesia se nutria:

Uma das marcas desta nova poesia é o seu não compromisso com o metafísico, o que não implica desligamento ou falta de rigor.

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia (CESAR, 1993, p. 49).

Ao sobrepor olhares críticos de gerações tão distantes quanto contemporâneas, tento, sem disfarces, dois lances: compor a própria multiplicidade avaliativa, instaurando o indecível entre um J. G. Merquior e um R. G. Lopes, por exemplo, e, afoito, assinar meu próprio quadro, feito um (jovem) conselheiro Aires abrindo seu compasso às opiniões vizinhas sem, no entanto, o desejo obsessivo de apaziguá-las, nem tomar partido numa polêmica muitas vezes sem sentido.

Numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, de 28 de outubro de 1995, Geraldinho Carneiro, com a peculiar objetividade que a televisão ensina àqueles que com ela se envolvem, rebateu a pergunta “Você acha que a sua geração soltou as amarras da poesia brasileira?” de modo decisivo:

Há uma pluralidade de estilos e modos de fazer poesia. Isso é muito rico. De uma maneira geral, a poesia cria um modo poético hegemônico que não deixa os outros se manifestarem. A minha geração criou uma nova forma de fazer poesia, diretamente oposta à anterior. E talvez a sua maior graça tenha sido justamente esta: romper com o modo poético hegemônico.

O que, parece-me, vem-se estabelecendo como inexorável é o estado canônico da poesia marginal – com todos os revezes e deficiências que, por excelência, estruturam a força que ela formal e efetivamente é. Para uma produção que compartilhou uma época rasourada por muitos como um “vazio cultural”, ganhar as páginas do clássico *História*

*concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, considerado a bíblia dos cursos universitários de Letras país afora, não é, mesmo, nada desprezível. A 32ª edição do livro destaca, entre os autores do período, Cacaso, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski, além do *pantaneiro* Manoel de Barros, desde 1937 nas praias da poesia, mas só recentemente trazido à tona, talvez porque, na hipótese de Bosi (1994, p. 488), apenas a partir dos anos 70 “sopraram também no mundo acadêmico os ventos da ecologia e da contracultura”.

\*

Sem manifestos programáticos e sem papas como no modernismo *de* Oswald, Mário e Bandeira, ou no *de* Drummond, Murilo e Cabral, como no concretismo *de* Décio, Haroldo e Augusto, a poesia dos anos 70 representa o último grande período da literatura brasileira do qual podemos, ainda e já, segurando o corrimão, falar: o que nela, *em bloco*, é mesmo ou diverso, centrípeto ou centrífugo, fixidez ou movimento, narcisista ou coletivo, referencial ou metalinguístico.

\*

A páginas tantas, e dias dias dias atrás, com o poema-guia de Alice Ruiz, iniciavam-se estas memórias dos anos 70: “que viagem / ficar aqui / parada”.

Cada janela oferece uma paisagem, hipertextual. Para além do motivo alucinógeno, a viagem do poema de Alice Ruiz implica uma *posição de leitor* que fixa (finca, fica) os olhos no papel e no passado – porque o passado alheio é também o meu próprio – para processar o presente, essa *dança imóvel* da interpretação.

Feito o périplo, uma etapa, o poeta se vê, só. Estação, intervalo, parada. Mas a viagem vai, nave incorpórea. Qual Orfeu, o poeta deve retornar – sair dos anos setenta, seguir viagem. E, então, acontece, como se sabe, sempre: movido pelo desejo, prestes a adentrar os anos oitenta, o poeta olha para trás, e revê, indo adiante, sem parar:

solidão  
o trem partiu  
com todas as mãos  
(SILVESTRIN, 1988, p. 24)

OS ANOS 80 E 90

---

# *no meio do redemoinho*

**Dos temas:**

Silêncio, psiu, solidão!

Sexo, amor & adjacências

**Dos recursos:**

A última do poeta: sob a palavra do humor

A sala de espelhos (em torno à metapoesia)

*será que 80 dará pé pra mim?*

*q vou andar de disco voador*

*q terei o metal infernal afinal*

*q reencontrarei os seres de meu*

*planeta de origem*

*q vou ter automóvel*

*q fará ninho em mim uma paixão terrível*

*q publicarei um livro com letras iluminadas*

*pra se ler no escuro*

*o futuro, esse mistério.*

Chacal (1979b)

## Silêncio, psiu, solidão!

*Trânsito*

*Levar ao poema o lema  
Do aviso rodoviário  
Que diz: fale ao motorista  
Somente o indispensável.  
Tentar não o perder de vista  
Falando ao leitor ao lado:  
Falar,  
Se calar é inviável.  
Pedro Amaral (1995)*

*Solidão é lava que cobre tudo  
Amargura em minha boca  
Sorri seus dentes de chumbo  
Solidão palavra cavada no coração  
Resignado e mudo  
No compasso da desilusão  
Paulinho da Viola (DANÇA..., 1972)*

*Pedra, s.f.*

*[...]*

*Palavra que certos poetas empregam para dar concretude  
à solidão  
Manoel de Barros (1998)*

*O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.  
Guimarães Rosa (1992)*

*[...] um silêncio tão denso que dá pra cortar com a faca.  
Paulo Leminski (1987b)*

Um sábio, em Babel, atraiu a atenção quando inventou o vocábulo “psiu”, usado para fazer calar ou para chamar, alternativa e, às vezes, simultaneamente. Atraiu, também, desse modo, duas palavras um tanto misantrópicas: silêncio e solidão. Com “psiu” pedimos (dado o tom) silêncio ou solicitamos a presença de algum distraído.

Desde tempos de outrora, no Princípio, o Verbo veio só e quieto. Em resumo, o interesse primordial deste capítulo é atualizar, por amostragem, a percepção poética contemporânea no tocante a esses dois temas estratégicos mobilizadores de produção: a solidão e o silêncio.

Longe do meu propósito se encontra a tentativa de rastrear, na história da arte ou especificamente da literatura, brasileira ou não, tais temas. Fugiria ao foco e, além, extenuaria minha capacidade. Dos milenares Gilgamesh e Odisseu aos *recentes* personagens de Kafka e Clarice, e à poesia de, por exemplo, Drummond, eu teria que tresdizer, em turismo. Mas estas linhas são horizontais, são de superfície.

Menos traumática, repito, a opção pela amostragem – como, aliás, de resto, fazemos sempre. Atente-se para o óbvio: a escolha, o tratamento e as relações entre os poemas trazem, *per si*, o gosto e a pertinência, o prazer e a pesquisa, o tato e o olhar, a práxis e a teoria.

Ainda em preâmbulo, ressalvo: a manifesta *intenção* que liga o fazer poético aos móveis subjetivos da solidão é deveras reconhecida. E que a linguagem conduz ao silêncio: *dizer isso*, à Wittgenstein, parece o justo paradoxo.

Importa ressaltar, nas palavras vindouras, aquilo que é *próprio do contemporâneo, ainda que sendo antigo*. Num mundo pós e multi, teleglobal, em que especialização e universalização convivem a unhas e dentes, *que formas exibem o silêncio e a solidão quando traduzidos em poema?* Essa é a questão que ora acompanho.

\*

Em belíssimo livro, sintomaticamente intitulado *Solarium*, Rodrigo Garcia Lopes (1994, p. 49) como que oferece um cardápio de solidão:

a solidão sempre aparece com beijos & bombons  
a solidão faz visitas regulares a seus amigos íntimos

a solidão procura o inverno em pleno verão  
a solidão brinca no mar com seus dedos de açúcar  
a solidão vive sorrindo pra desconhecidos  
a solidão ainda se emociona com filmes antigos na televisão  
a solidão tem olhos escuros, a solidão tem olhos azuis  
a solidão tem uma cerca branca com rosas e uma bicicleta  
a solidão imagina gueixas cujos olhos são borboletas de vidro  
a solidão é uma loucura e arrebatadora concursos de beleza  
a solidão bebe em meu corpo seu próprio desespero  
a solidão adora esconde-esconde e amarelinha  
a solidão coleciona diários e discos do coltrane  
a solidão usa pijamas de bolinhas e óculos quebrados  
a solidão depois do sexo ainda se sente sozinha  
a solidão e eu somos apenas bons amigos  
a solidão corta meus pulsos com uma gilete de sal  
depois sai chapada pelas ruas  
com uma folha de alface na lapela

Estrategicamente anafórica, no intuito de apontar para uma possível ubiquidade (*a solidão tem olhos escuros, a solidão tem olhos azuis*), plena e aumentativa, a solidão passeia, brinca, sorri, se emociona, imagina, *et cetera*, para, ao fim, deixar o poeta – o sujeito – com os pulsos cortados, e o poema pronto (acompanhado, portanto?). A solidão, parece dizer o poema, *só existe se eu existo*, para cantá-la; daí, *ela beber em meu corpo seu próprio desespero*; daí, ainda, nos versos, *colecciona diários e discos do coltrane/ a solidão usa pijamas de bolinhas e óculos quebrados*. A solidão *só* pode tomar a *minha* vida pela *minha* forma. A solidão é parasita. A dor, o tempo, a solidão é de quem tem.

Localizado e datado – Hochfilzen, Áustria/17 de maio –, outro poema do mesmo Rodrigo Garcia Lopes (à página 37) reinveste no tema, agora sucinto:

#### MONTANHAS

não são nuvens  
mas tão brancas

solitárias  
(mas são tantas)

À compacidade imóvel das montanhas contrapõe-se a fluidez flutuante das nuvens; ambas, porém, brancas e tantas – num exercício raro e rápido, conjumindo síntese e antítese. O título em maiúscula colabora para visualizar a espiralada imponência das MONTANHAS, que se veem invadidas pelas nuvens (quicá neves), baixas, em velozes dísticos trissílabos. A informação do local, por sua vez, acrescenta à leitura o dado propriamente subjetivo, pois o *deslocamento* do poeta *significa*: seu olhar capta e é capturado pelo sentimento de solidão, transfigurado e compartilhado como numa espécie de exílio, onde montanhas e nuvens pretextualizam a vontade de solidificar-se em poesia.

\*

Sensação semelhante – de solitário exílio – passa a leitura do poema seguinte, de Roberto Corrêa dos Santos (1992, p. 17):

(a outra raiz)

três beijos lançados  
o trem de roma termini  
parte  
roma tiburtina  
o chofer do táxi  
o turista  
a solidão

Ainda que sobre uma sustentação substantiva, o *movimento* do poema *ressalta*. O *trem*, o *táxi*, os beijos *lançados*, o *parte* indicam esse andamento. A referência a Roma e a assunção do poeta como *turista* que (pressuponho) se sente só após a partida de um trem, tudo isso instaura um clima *noir*, de *perda*, de *estrangeiro* – em que pese a disparidade da gradação. Arrisco: mais que solidão, um vazio a ser preenchido – por

poemas, que sejam! – sob pena de *permanência*. (Nietzsche tinha especial predileção pelos poetas, não bastasse ele ser um. Dizia que o poeta *já* via o mundo como aparência, pura *nascividade*; os *outros*, excluindo também os santos e os filósofos, é que *representam*, ao passo que o poeta *presentifica o presente*.).

Riocorrente, *trem de roma*, o poema de Roberto Corrêa oferece, generoso, pretexto para tornejar um mote clássico – *mistérios e hermetismos da linguagem poética* – tal a densidade e a *falta de pistas*, que deixam o leitor à cata de referentes intertextuais ou até biográficos (facetas de Gil e Mary, personagens-leitores de Ana Cristina Cesar) para o tranquilo exercício da interpretação. Ninguém mais literalmente *acusado*, na história universal da poesia, de *hermético* do que Stéphane Mallarmé. Com a costumeira elegância escritural, Maurice Blanchot dirime a que-rela através da afirmação da *autonomia* da linguagem poética em relação ao ato comunicativo cotidiano, repetidor de gestos. A poesia renomeia, cria: é linguagem de fundação:

Dans l'usage de la vie pratique, le langage est un instrument et un moyen de compréhension, il est la voie qu'emprunte la pensée et qui s'évanouit au fur et à mesure que s'accomplit le parcours. Mais, dans l'acte poétique, le langage cesse d'être un instrument et il se montre dans son essence qui est de fonder un monde, de rendre possible le dialogue authentique que nous sommes nous-mêmes et, comme dit Hölderlin, de nommer les dieux. En d'autres termes, le langage n'est pas seulement un moyen accidentel de l'expression, une ombre qui laisse voir le corps invisible, il est aussi ce qui existe en soi-même comme ensemble de sons, de cadences, de nombres et, à ce titre, par l'enchaînement des forces qu'il figure, il se révèle comme fondement des choses et de la réalité humaine (BLANCHOT, 1971, p. 128-129).

*Transfigurada na sensação de exílio ou personificando a natureza*: são esses dois dos modos mais frequentes em que a solidão poética – força virando forma – se manifesta, no recorte deste ensaio. Do segundo tipo, inevitável, pela beleza, é a citação, a mais, de duas pérolas, em que, como no “Montanhas” de Rodrigo Garcia Lopes, o poeta agencia, para si, o estado da natureza, num lance-xeque de quem arremata: *se a minha solidão tem o tamanho da natureza, então...*

\*

um toque

Estive  
algumas vezes só  
como um rochedo  
batido pelas ondas verdes  
do mar adjacente. Só  
é como estar ausente  
no centro exato. Limita por dentro.  
O céu redondo, capa impermeável  
ou sobretudo lírico, acrescenta  
um toque de ironia  
ou de clemência: ave,  
algumas vezes chuva,  
no mínimo uma estrela.  
(TORRES FILHO, 1993, p. 49)

\*

NOTURNO

Pássaros,  
passos,  
vento,  
folhas no chão.

Solidão.  
(TEIXEIRA, 1987)

*O corpo se sentindo aprisionado e/ou dilacerado: esse um terceiro tipo de solidão, escolhido para figurar nessa exposição. Coloquemos, primeiro e pois, os quadros*

à frente dos olhos, vindos de Silviano Santiago, José Almino e José Paulo Paes, nessa ordem:

Cheiro forte  
ao passar pelo corpo  
que me atraí,  
como estreito os lábios  
contra a polpa  
de  
Agarro a solidão  
como a uma faca  
depois do garfo.  
(SANTIAGO, 1995, p. 22)

Nesse poema, um instantâneo em forma de *aleph*: os sentidos do corpo, sua história, seus desejos. O poeta estreita “os lábios / contra a polpa / de /” – e essa *ausência* depois do “de” deixa órfão o verso, fechando a estrofe, e calando os lábios, e instalando um espaço vazio, literalmente, que prepara o verso seguinte: “Agarro a solidão”. Olfato, paladar, tato: instrumentos sensoriais jogando o sujeito ao outro; visão, audição: fronteira tripartindo as solidões do poeta, do poema e do leitor. E a imagem espetacular, cortante, crucial: “Agarro a solidão / como a uma faca / depois do garfo”. Em *Cheiro forte*, situações assim, quase aporéticas, são recorrentes, pois se trata de um livro da experiência e da memória, do ceticismo e da potência, do corpo e da solidão. Como em outro poema, à página 32, dizendo:

Antes de dormir  
– a roupa dependurada  
nos cabides do armário  
ainda vai vestir o corpo  
que viaja amanhã?

*Cheiro forte*, a despeito da presença paternal de Drummond e, por extensão, de Mário de Andrade, liga-se igualmente à figura de outro modernista, Manuel Bandeira. Comparem-se, por exemplo, o poema último citado e o inesquecível verso bandeiriano

do poema “Lua nova”, em *Opus 10* (posteriormente reaproveitado em “Antologia”, presente em *Estrela da tarde*): “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir”. 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 (1991a, p. 25): “INICIAÇÃO /// Toda manhã / ressuscitar / para a morte definitiva”. Enraizados na história, os poemas de Silviano falam do próprio, mas também do outro: do corpo e das dores, do riso e do céso, do estar em movimento, do tempo e da morte. A despeito de.

\*

Esta solidão me rói  
o fundo da boca  
me corta os cantos da alma  
me sufoca num conforto.  
Eu sofro muito  
mas nem me importo.  
(ALMINO, 1991, p. 32)

Nesse poema de José Almino a solidão encontra um companheiro bem-humorado. Ela “rói”, “corta”, “sufoca”; ele “sofre”, mas não se “importa”. Tautologismos à parte, interessa destacar, por ora, o caráter de inseparabilidade de aspectos abstratos e concretos (na falta de termos mais precisos) que se encontram comumente atrelados quando, requerida para efeitos textuais, aparece a solidão. Homológicos, o “fundo da boca” e “os cantos da alma” referenciam o tangível e o não; ciente disso, e do possível sofrimento, o poeta faz da solidão uma espécie de barulhenta vizinha, que, de algum modo, pertence ao cinza cotidiano. Então, perspicaz, o poeta pega a rabugenta vizinha e a transforma em musa.

\*

Como de praxe, José Paulo Paes (1992, p. 71) descontrói o *dado* através da *simulação da concordância*, estratégia típica da ironia. Mas não nos antecipemos:

## À TELEVISÃO

Teu boletim meteorológico  
me diz aqui e agora  
se chove ou se faz sol.  
Para que ir lá fora?

A comida suculenta  
que pões na minha frente  
como-a toda com os olhos.  
Aposentei os dentes.

Nos dramalhões que encenas  
há tamanho poder  
de vida que eu próprio  
nem me canso em viver.

Guerra, sexo, esporte  
– me dás tudo, tudo.  
Vou pregar na minha porta:  
já não preciso do mundo.

Trancado, contudo autossuficiente (com a ajuda da TV, *of course*): assim o poeta escreve-se, biográfico. Variando de pentassílabos a heptassílabos – à exceção do primeiro verso – as quadras pintam um quadro que mais se assemelha a um quarto onde, diante de uma tela, o sujeito é levado a crer que tem *tudo, tudo*. Frutos do efeito *zapping*. O clima, a comida, “guerra, sexo, esporte”, as histórias não mais *encenam* o real, mas *são* o real, com seu “tamanho poder de vida”. A solidão, aqui, fantasia-se: é *fake*. Quando o poeta afirma “Vou pregar na minha porta: / já não preciso do mundo”, ele quer dizer, digamos: não preciso desse mundo lá fora, pois o tenho todo cá, aquém da porta. Acontece, e aí surge a mestria da simulação de Paes, que *dentro* e *fora* já não se consideram mais estanques. Basta lembrarmos a recente Guerra – o espetáculo! – do Golfo disputando audiência com novelas e jornais. Podemos jantar vendo mísseis caindo na sala,

isto é, no campo *inimigo*. Ilusão e real, totalidade e fragmento entram em curto-circuito: qualquer estudo sobre mídia & pós-moderno martela isso insistentemente, de Baudrillard a Arlindo Machado. O poema de Paes, antiode cibernética, como se percebe, dá vazão a diversos entroncamentos discursivos. Salientei, todavia, alhures, que meu interesse reserva à *superfície* um lugar no pódio. E a superfície agora é a *solidão*.

Feita para milhões de multidões reais e virtuais, a televisão tem-se tornado, ironicamente, veículo de *inspiração* (por que não usar a palavra, ora?) para poetas consagrados, como, além de Paes, Augusto de Campos:

**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 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 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**  
**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 t**  
**p r a a c a b a r e m t v**

Obra-prima de 1988, “tvgrama I (tombeau de Mallarmé)” comprova a extrema vitalidade dos procedimentos e recursos concretos, sobretudo se assessorados de perto pelo instrumento verbal (CAMPOS, Augusto, 1994, p. 108-109). A peça se exhibe já como pura visão: o formato retangular – ícone televisivo – do poema se apropria do olhar que o perscruta, confundindo leitor e espectador, página e tela, livro e televisão. Dentro do poema (portanto, na tela) explodem os versos-legendas distintivos: “ah mallarmé / a carne é triste / e ninguém te lê / tudo existe / pra acabar em tv”. O

poeta se utiliza do meio (presente) para enviar uma mensagem (fim) ao passado: lá, Mallarmé dissera: “*La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres*” e, ainda, “*Tout existe pour finir en Livre*”. No mesmo tom de enfaro, Augusto de Campos realiza substituições que *atualizam* as máximas mallarmaicas. Constata, desolado, os rumos da cultura contemporânea: Mallarmé (leia-se: arte, literatura, poesia, palavra) sem leitor, enquanto a TV, à larga, amplifica o império da imagem e do voyeurismo virtual. Algo como se o projeto iluminista da modernidade tivesse sido atropelado, ou implodido, pela pós. “Tudo existe / pra acabar em tv”: apocalíptico e integrado.

Na linha propriamente mallarmeana, da estruturação geomilimétrica das palavras no espaço, Augusto de Campos pontua todo o poema com *tttttttttt* que, por instâncias:

t) remetem à típica linguagem telegráfica. Atente-se que o título do poema é “*tvgrama I (tombeau de mallarmé)*”, numa referência aos *tombeaux* de Mallarmé, isto é, poemas-lápides que o poeta francês fez em homenagem a outros poetas de sua estima e estirpe, como Poe e Baudelaire. Desta feita, o poeta brasileiro se integra à família ao *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*;

t) sinalizam para o uso onomatopaico decorrente da representação convencionalizada do toque digital na tecla datilográfica e, por extensão, o aproveitamento aliterativo dos *tttttttttt* reiterados nas palavras “triste”, “te”, “tudo”, “existe”, “tv”;

t) entrelaçados aos versos e às palavras, de alto a baixo, da esquerda à direita, os *tttttttttt* funcionam como iconizadas *antenas* dispersas numa hipotética metrópole – algo a ver com “os poetas são as antenas da raça”, à Pound?;

t) triste como a carne, o poema é um epitáfio – *tombeau de mallarmé*. Como um todo, redobra a forma retangular de um aparelho de televisão que, pode-se deduzir, recolhe e espalha tudo que (se) vê. O tom de mórbida lamúria, inevitável, ratifica a final fatura (fartura) dos *tttttttttt*: a forma da cruz associada à ideia de cemitério (uma visão turva do poema permite o quadro: feito uma televisão fora do ar, com chiados e distorções). *Tudo* volta a ser pó; *tudo* acaba em tv – parâmetro que nos leva à homologia: televisão/túmulo.

Sem pieguismos, de uma acidez irônica, o poema de Augusto de Campos rediscute – põe em pauta – o papel do poeta (e do livro e da arte em geral) na sociedade contemporânea. Em vez de “em contato imediato com a aldeia global”, o cidadão se vê mais e mais “ilhado” (conforme o poema de Paes), envolto nas quatro paredes do quarto e da tela.

\*

Parente próximo da produção augustina, *Nome*, videotexto lançado em 1993, nos faz presenciar uma *performance* midiática de Arnaldo Antunes, intitulada “E só”: enquanto sua voz canta a primeira composição da obra *Nome*, o poeta permanece sentado, quieto, em pé, imóvel; cessa a música, Arnaldo dança frenética e desordenadamente, como se estivesse num *show* dos Titãs; pelas quatro paredes (imagem poética recorrente na contemporaneidade) que o cercam, vemos uma profusão de palavras que o movimento lento da câmera permite divisar; por elas, o poeta passeia as mãos, num desabrido gesto de carinho, comunhão e erotismo; marcada a assincronia entre som e movimento, na sequência da cena irrompe a voz do poeta, acompanhada por um baixo acústico distorcido, recitando, também lentamente, várias vezes:

quando estar sozinho  
ficar sozinho  
e só  
ficar sozinho  
quando estar sozinho  
(NOME, 1993)

A *performance* termina quando, sentindo-se vigiado pela câmera que segue todos os seus gestos, o poeta tenta alcançar o invasor, fechando-lhe o ângulo de visão. Desnecessário dizer que a descrição resulta insuficiente para se ter ideia de como se passa todo o vídeo, na simultaneidade do ler-ver-ouvir que lhe é peculiar. Em “Hegemonia da imagem eletrônica”, Arlindo Machado (1993, p. 57) afirma que

[...] é inadequado o termo *video* (que em latim significa “eu vejo”) para designar a experiência possibilitada por esse meio de expressão. Enquanto outros sistemas figurativos caminham na direção de uma hierarquização, em que o olho, separado dos demais sentidos, reina absoluto e solitário, a arte do vídeo tende mais propriamente à sinestesia, ou seja, à reunificação dos sentidos.

“E só” não deixa dúvida quanto ao seu interesse nuclear: o título é o centro do poema, entre quatro “sozinho”, e bem no meio do verso, como o poeta entre as quatro paredes. A voz que recita traz um tom de melancolia, tristeza, frieza – ingredientes da indiferença. As palavras na parede remetem a palavras que compõem *Nome*: luz / chão / vaca / pés / não / vírgula / fênix / cultura / carnaval / corpo / ninguém / aqui / buraco / boca / sangue / no canto / longe / pessoa / dentro etc. Multimídia, “E só” revela um dos principais traços na obra de Arnaldo Antunes: a convivência de um inexorável estado de solidão e a desejada cumplicidade do que é múltiplo – convivência efetivada através da representação estética em que o próprio sujeito pode ser ativado como elemento estético sintetizador da solidão e da multiplicidade. Como diz Anelito de Oliveira (1994), no artigo “O re-lance de dados de Arnaldo Antunes”, em “E só”, “o próprio Antunes funciona como ‘elemento estético’. Essa interação entre poeta e poema, a intervenção do artista em seu produto, é também apontada no encerramento de *Tudos*, onde vemos um retrato deformado do rosto de Antunes”.

Vale a pena um comentário acerca do “retrato deformado” de que fala o articulista, pois se trata de um recurso constante nas obras de Arnaldo Antunes. Precisamente, o que essa marca da deformação quer indicar? A resposta, ainda que sob um aparente paradoxo, pode ser iniciada pelas próprias palavras do poeta, em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, de 17 de outubro de 1993:

Como procedimento me identifico mais – é quase uma obsessão – com a necessidade de definir um objeto, cercar, precisar, ver sob vários ângulos. *Eu tenho obsessão com a definição*. Daí uma poética que procura eliminar qualquer subjetivismo ou obscurantismo. É sempre a busca de uma objetividade extrema. *Muitas vezes é esse excesso que gera estranhamento* (grifos meus).

De um lado, definição e objetividade; de outro, estranhamento e deformação. Já em *Psia*, seu primeiro livro, de 1986, Arnaldo distorce, expande, “deforma” a expressão – seja palavra, seja imagem ou, mesmo, a mistura de ambas – no intuito de alcançar um efeito mais pleno, eficaz. Por exemplo, a sequência, em cinco páginas, em que fica claramente denunciada a herança concretista, e que, numa disposição linear, frásica, seria composta de um ou dois versos apenas: “Eu / Sumo de mim”. Vejamos:



  
Sumo  
de m:m

  
de m:m

  
de m:m



Utilizando o polissêmico termo “sumo” – *s*) subst.: suco; *u*) subst.: cume; *m*) adj.: supremo, extraordinário, poderoso; *o*) verbo: 1ª p. sg. pres. ind. de sumir, “desapareço” –, Antunes faz o “Eu” (ou seu ícone) sumir no terceiro quadro, enquanto o “Sumo de mim” vai-se contraindo, perdendo seus traços distintivos, até que o último quadro resta vazio, minimalista, ladeado pela página em negro (ao contrário da primeira, cujo quadrado central é negro com o desenho do “Eu”, em negativo, e com as laterais em branco). Este exercício intersemiótico assinala outra marca da poética arnaldiana: o questionamento da finitude do sujeito que some diante de estruturas ortodoxas, alimentando um desejo rebelde-narcísico de resolver (reverter) essa situação através da simulação de uma “grandeza” autofágica, inconformada, solitária, incompreensível e perfeccionista.

A procura *obsessiva* pelo traço preciso – vocabular, icônico, misto – passa também pela deformação do signo, transformado em *coisa* a ser ressignificada pelos olhos e mentes interventores do leitor-espectador. Às possibilidades de entendimento do texto se acrescenta a homologia entre “eu” e “mim”, mediada por “sumo”, que remete simultaneamente, como já indicado, à ideia de grandeza e superioridade (daí o “S” maiúsculo – cf. “Sumo Pontífice”, “Sumo sacerdote”) e de desaparecimento do sujeito – desaparecimento plenamente “visível” no quinto e último quadrado.

Este sujeito arnaldiano, que se liquidifica – entre as quatro paredes do quadrado que encerra “Eu / Sumo de mim” – até sumir do horizonte, faz-nos lembrar o gesto final do poeta-*performer* Arnaldo Antunes tentando impedir o olhar da câmera em “E só”.

A obra de Arnaldo vem sendo marcada também por uma intensa reflexão acerca do sujeito e das suas possibilidades formais de expressão. Não é casual o interesse do poeta paulista pelo repertório que a parafernália cibernética oferece: as mais variadas técnicas de computação, simuladores, ilhas de edição, bancos de imagens e sons, realidade virtual, animação, mixagens em geral tornam-se instrumentos que o “poeta” do próximo milênio poderá agenciar em proveito de um redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário. Sem deixar de utilizar as “clássicas” formas artísticas – como a literatura, a dança, a música, a pintura – esse poeta amplia seu horizonte aproximando-se dos produtos e dos valores da informática.

Logo, para que assumamos plenamente o ato traidor de ler obras rizomáticas do tipo *Nome*, de Arnaldo Antunes, é necessário (talvez não seja suficiente) que

reeducuemos os sentidos, literal e metaforicamente. Que sirva de epígrafe aos futuros leitores-espectadores da sedutora obra de Arnaldo Antunes o prognóstico sem meios-terminos de Arlindo Machado (1993, p. 32-33):

Infelizmente, a reflexão teórica sobre a arte de nosso tempo encontra-se entorpecida por pressupostos herdados de teorias estéticas em obsolescência, puristas demais para se dar conta de um amálgama de fatores infinitamente mais complexos e heterogêneos do que aqueles que definiam a primeira revolução da modernidade. Como consequência, temos hoje basicamente dois tipos de discurso sobre a tecnologia. De um lado, o dos engenheiros, industriais, investidores e seus porta-vozes na mídia: discurso apologético, que visa criar as condições culturais para a aceitabilidade social de seus produtos. De outro, o discurso de resistência das elites intelectuais, instaladas em universidades, museus e imprensa escrita, acoçadas pelo colapso das formas tradicionais de cultura, onde elas podiam exercer o poder de sua competência. Entre esses dois extremos, a intervenção dos artistas, pelo fato mesmo de se dar no interior do processo, trazendo à tona problemas e possibilidades reais, pode revelar-se uma alternativa verdadeiramente iluminadora, para a qual é preciso prestar mais atenção do que se tem feito até agora.

\*

*Stop.* Psiu. Passos curtos nos transportam da *solidão* ao *silêncio*.

Pletora: tal termo, em princípio, assustaria, assim, esmo aparente – pequena pílula explosiva inaugurando o comentário de um livro de poemas. O possível espanto, porém, dura o que dura uma semínima (ou, digamos, o instante de uma rima). Sim, pletora: porque, finda a leitura de *Objetos com nomes*, de Alexandre Moraes (1995), sentimo-nos plenos. Envolvidos. Feito aquele pontinho no meio das reticências. E, qual Alice atravessando o espelho, principiamos a pensar nos limites: os limites que um livro recria – sem volta, rio, riocorrente.

Um poema, quem sabe, talvez seja um exercício de localização, momento em que um sujeito se interessa pelo mundo. E um modo de se deixar ver, através da palavra: “sou um eu inflado / como um balão / cheio de palavras / palavras palavras”. O dilema, então, para o poeta, apresenta-se: *qual palavra?* Página a página, vamos

reconhecendo, no esconde-esconde dito *Objetos com nomes*, algumas pistas que, artificialmente, colecionamos para uso particular: “só te vejo quando te reinvento”.

Michel Schneider, em *Ladrões de palavras* (1990, p. 15), resume em breves linhas a íntima relação entre pessoa e texto:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.

Diante de tamanho estilhaçamento, o poeta opta pela trilha plural, e simultânea, do desejo e da afirmação. Emblemática, clariciana, descortina-se a primeira palavra do livro: “Procuvo”.

Mais à frente, *Objetos com nomes* libera outra pista, porto quase seguro: “Em fragmentos desconexos / caio na praxe do olhar”. Nova dúvida (*os terremotos que me sustentam ainda vivo*): qual olhar move o poeta? Entre tantos, recordemos dois tipos, diferentes, mas não opostos: um – centrípeto, rebelde, eremita, irônico, como no poema-canção de Torquato Neto: “você olha nos meus olhos e não vê nada / assim mesmo é que eu quero ser olhado”; outro – pra fora, espelho, sombra chinesa, levemente sarcástico, como no trecho de Armando Freitas Filho: “o que você lê nos meus olhos / é o seu olhar, só”.

De *um* jeito ou de *outro*, trazendo o leitor pra dentro do poema ou fazendo-o mirar-se além das margens, resta a solidão e a irreversível incomunicabilidade. Pessoa, texto, olhar, palavra, nomes, objetos: como organizar este redemoinho numa sintaxe em que fala (*deleitar*) e silêncio (*deletar*) encontram-se em ininterrupta tensão? Uma sequência de versos, logo às páginas iniciais, convida-nos à dança: “saio por todos os lados voando palavras”; “o que te digo é silêncio que é o mais”; “a boca se parte em mil palavras”; “um olho imenso passando *videoclips*”; “a seda das horas *in*, / horas e horas *out*”; “o silêncio comove e esquece / as palavras doem como giletas e história, / ou gelam, / selam o envelope”. E, no rodopio final, a sentença: “Falar é engano. / Silêncio, desengano”.

Mapear a rede intertextual que compõe *Objetos com nomes* é cair na armadilha do poeta, este “meu amigo, por instante inimigo melhor”. Antecipar, porém, as “ausências assimiladas” de Drummond (*No centro das sintaxes, / um lutador / não a mão que*

*pena um verso / mas o texto / que está sempre intacto / sob a água em que se afoga.*), Clarice, Rosa e Murilo (*As cores resolveram sair em tudo. / Desço do dia, / repito o olhar: / o mundo dorme ausente sem cor.*) significa, apenas, o desejo de *denunciar* alguns dos par-tícipes dessa festa – troca de palavras e olhares.

Neste papel que me cabe – de leitor-escritor – lembro, com indisfarçável prazer, palavras de Barthes, vindas de *Crítica e verdade* (1987, p. 77):

Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo ato, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: *ler, escrever*, de um desejo para o outro caminha toda a leitura.

Tal lembrança cumpre, confesso, o propósito de retomar a pletora, positiva e afirmadora, de imagens dispersas – sempre envolventes, contudo – ao longo de *Objetos com nomes*: “um romântico martela no computador tristezas barateadas”; “a alegria lisa que finge”; “penso um quadro que se dilui em palavras”; “vida é artifício pra quem sabe experimentar a dor e o olho”. E, de repente, a sensação de um brilhante em nossos dedos:

Amor  
moeda que apagou a cara e a coroa.

E eis, e só.

\*

Há: silêncio com barulho e solidão com gente. Nuances:

SEM TÍTULO

Momento vazio  
sem nenhum desejo  
azulejo sem qualquer desenho  
uma espécie fina de silêncio

Qualquer verso que se faça  
é um gesto rude  
tamanha é a suavidade do nada  
(FERRAZ, 1990, p. 35)

Um tico de pieguismo (que ninguém é de ferro): para a poesia, desde sempre sempiterna, a beleza é quando a forma ganha forma. Foi Heidegger quem disse que a criação percorre o caminho do nada ao ser? Caro Eucanaã, não há *gesto rude*. Seu belo e suave poema, *a cada vez*, me traz aquela história recontada por Calvino (1990, p. 67), na segunda proposta – *rapidez* – para o próximo milênio:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsé estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsé disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsé. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsé pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu.

Essa citação, convenhamos, tem cara de final de capítulo – foi, aliás, o que Calvino fez. Mas perpetuo o papo em torno do *silêncio feito poema*. Porque há muitos modos de tudo: de adoecer, de solidão, de erotismo, de saber, de fazer política, de cantar, de morrer. E há silêncios e silêncios, uns sérios outros sim, uns femininos, uns masculinos, como os seguintes:

#### DEFINIÇÃO IMPRÓPRIA

Não sei palavra mais perto do silêncio:  
cilício.  
Rasgo de boca cava sobre o interdito  
limiar onde o céu é inferno gozoso  
e a carne vai vergando em espírito.

A dor dispõe nela de vogais iradas  
(ásperas, monocórdias)  
mas hinos de catecismos se impõem  
domesticando a letra com fervor de ritmo.

Embora sibilante, tem natureza velada –  
o arame farpado da testa do Cristo  
escorrega até minha cintura (sem alarde)  
por baixo do vestido  
e o prodígio consiste apenas nesta coisa simples:  
em eu ser eu, sendo no entanto outra.

Não sei palavra mais perto do silêncio:  
feminino  
(DAL FARRA, 1994, p. 55).

Cilício, diz o providente Aurélio, é uma pequena túnica ou cinto ou cordão, de crina, de lã áspera, às vezes com farpas de madeira, que, por penitência, se trazia vestido diretamente sobre a pele. Por extensão, passou a significar sacrifício, martírio, tortura, tormento, aflição. Maria Lúcia Dal Farra tira amplo proveito, para o poema, dessa palavra: suas acepções, a analogia fônica com seu parônimo silêncio e o paralelismo com o verso-chave final: feminino. Disseminadas no poema, outras sutis correspondências sonoras situadas na repetição – domesticando a letra com fervor de ritmo – variada dos fonemas /s/ e /i/: catecismos, sibilante, cintura, consiste, simples. Etc. Mas o poema, esse poema, não se reduz a um jogo de esconde-esconde de puros significantes. O silêncio de que aqui se fala é religioso e erótico, sagrado e profano, inferno gozoso, carne e espírito, cara e máscara, tem natureza velada: é o cilício feminino, cujo “prodígio consiste apenas nesta coisa simples: em eu ser eu, sendo no entanto outra”.

\*

Mais ameno, despreocupado (porque de ordem diversa), o poema a seguir faz reverberar a dicção indelével de Paulo Leminski:

## ARTE DO CHÁ

ainda ontem  
convidei um amigo  
para ficar em silêncio  
comigo

ele veio  
meio a esmo  
praticamente não disse nada  
e ficou por isso mesmo  
(LEMINSKI, 1987a, p. 32)

A *simplicidade* do poema assemelha-se à do ritual do chá. Numa de suas quatro biografias, sobre Matsuó Bashô (as outras: Cristo, Trótski & Cruz e Souza), Leminski disserta sobre os *dôs*, *vias de acesso a uma experiência zen*, notadamente o ken-dô (o caminho da espada), o kyu-dô (o caminho do arco e flecha), o haiku-dô e o chá-dô. Quanto a este último, comenta:

A cerimônia do chá é muito simples e, ao mesmo tempo, muito complexa. Alguém convida quatro ou cinco amigos. Estes se reúnem em volta de uma chaleira de água fervendo.

O dono da casa distribui os utensílios para o consumo do chá.

A água fervendo é derramada sobre a planta, que todos sorvem, em silêncio e tranquilidade.

Por trás de toda essa simplicidade, inúmeras sutilezas. [...] Harmonia, respeito, pureza e tranquilidade, as qualidades da Arte do Chá (LEMINSKI, 1983a, p. 87).

O poeta curitibano constrói seu poema à maneira do ritual, como que *realizando-o*, fazendo o leitor – *amigo* – compartilhar de seu silêncio – *um silêncio tão denso que dá pra cortar com a faca*. Aproprio-me desses dizeres para pensar o poema de Leminski como um exercício do silêncio, o *wu-wei* taoísta, um rito de iniciação. Mas não misturemos as coisas: Leminski e sua obra pouco têm de *místicos, esotéricos, transcendentais*

*viajantes*, apesar de parte de seu público leitor assim se *constituir*. O que *rola*, tranquilo e erudito, é o interesse visceral do poeta pela cultura oriental – da qual foi um contumaz estudioso – e, sobretudo, a constante reflexão sobre as relações entre linguagem e silêncio. Questão crucial na poética leminskiana: por que tudo tem que dar lucro, ser útil, fazer sentido, *falar*?

Quantas vezes, à viva voz, Leminski berrou: a poesia é um inutilensílio. Inutilensílio que foi, pra ele, a “Razão de ser”:

Escrevo. E pronto.  
Escrevo porque preciso,  
preciso porque estou tonto.  
Ninguém tem nada com isso.  
Escrevo porque amanhece,  
e as estrelas lá no céu  
lembram letras no papel,  
quando o poema me anoitece.  
A aranha tece teias.  
O peixe beija e morde o que vê.  
Eu escrevo apenas.  
Tem que ter por quê?  
(1987a, p. 80)

Mas Leminski é um capítulo à margem. E este – cujos *spots* privilegiam silêncio e solidão – já vai longe demais, e distante.

Retorno a Arnaldo Antunes (1990), típico poeta em que o tema do silêncio – “foi a primeira coisa que existiu” – se impõe com força:

Silêncio entre homens que estão conversando.  
Silêncio enquanto eles estão falando.  
Silêncio entre um som e outro  
som.  
Silêncio entre som e  
um outro

somem.  
Silêncio entre;  
não silêncio em.  
Silêncio vento;  
não silêncio vem.  
Silêncio ventre;  
não silêncio sêmen – Silêncio sem.  
Silêncio entre silêncios  
entrem.

Seguindo o ensinamento de Pessoa – “a posteridade quer que sejamos breves e precisos” –, destaco, para a parolagem, um dos intuitos (intuo) do poema: *tirar som do silêncio*. O texto trabalha com poucos sintagmas, repetindo-os à exaustão, gastando-os. Do *silêncio* singular, adverbial, ao verbal, plural *silêncios* – *entre, entrem*. Poeta-músico, Arnaldo Antunes sabe que “o silêncio é o começo do papo”, conforme “Cultura”, de *Nome*. De fala mansa e contundente, no palco alterna sussurro e grito, imobilidade e frenesi. A dispersa obra de Arnaldo Antunes talvez sintetize, em *nome* dos jovens poetas de *hoje*, as três potências motivadoras do silêncio e que dominaram o nosso século:

Contudo, nem o paradoxo do silêncio como lógica final do discurso nem a exaltação da ação em detrimento da manifestação verbal, essa corrente tão forte no existencialismo romântico, explicam o que é provavelmente o mais honesto fascínio pelo silêncio na sensibilidade contemporânea. Há um terceiro e mais poderoso impulso, datado de cerca de 1914. Como a sra. Bickle o exprime na sentença final dessa comédia negra sobre o romancista e seu recalcitrante objeto, *Cabol Wright Begins*, de James Purdy: “Não vou ser escritor num lugar e num momento como o presente” (STEINER, 1988, p. 69).

Daí que, quiçá, pudesse ter-nos poupado páginas se, em vez de último, o seguinte poema de Arnaldo Antunes viesse à frente de todos os outros. Lá, em *Tudos*, ele é o derradeiro.

silêncio

não

se lê

\*

Adendo: o silêncio quer falar; a solidão, companhia. E nós, poesia:

## ENSAIOS DE SILÊNCIO

### IV

Tento sempre o silêncio  
insisto no silêncio  
aquele do silêncio último  
final e inapelável  
tento a música pura  
precioso musgo  
soberano limbo  
silêncio claro e distinto  
ouça o cartesiano de pausas aflitas  
silêncio grito  
(BRITO, 1989, p. 23)

Psu...

## Sexo, amor & adjacências

*Eu disse não  
Ela não ouvia  
Mandeí um sim  
Logo serviu  
Então pensei: ela é bela  
Por que não com ela  
Sexo é bom!  
[...]  
(DIFÍCIL, 1986)*

\*

*Segundo a tradição,  
o amor é um composto indefinível de alma e corpo;  
entre eles, à maneira de um leque,  
se desdobra uma série de sentimentos e emoções  
que vão da sexualidade mais direta à veneração,  
da ternura ao erotismo.  
(PAZ, 1994)*

\*

o grafito do inferno  
(copyright by Dante Alighieri)

**L a s c i a t e  
O g n i S p e r a n z a  
V o i C h e  
E n t r a t e  
(CARNEIRO, 1995)**

## DEFINIÇÃO DO AMOR

[...] O Amor é finalmente  
 um embaraço de pernas,  
 uma união de barrigas,  
 um breve tremor de artérias.

Uma confusão de bocas,  
 uma batalha de veias,  
 um reboliço de ancas,  
 quem diz outra coisa, é besta.

(GUERRA, 1993)

Este platô se apresenta sob a designação genérica de erotismo. A cama onde se deita a pornografia é a mesma onde se vêm ajeitar o amor sagrado, a pura sacanagem, o hermafroditismo, as homo e heterossexualidades, é a mesma que acolhe a suruba, o ato solitário e a sublimação, a carícia, o beijo e a penetração, a reverência e o riso, o corpo e a alma, o coito e a brincadeira, o palavrão e a galanteria, é a mesma de luz acesa ou apagada, na alcova, na zona ou no motel, com pau, pinto ou pênis, vulva, clitóris ou pombinha, carnal ou idealizada, romântica ou pós qualquer coisa, é a mesma cama para o cérebro e para o coração, de uivos, gemidos e silêncios, de vida e morte.

Desde tempos de outrora, a cama – essa metáfora erótica – é um *quê*, lugar de encontro de diferenças, diferenças de diferenças, indefinidamente. *Quê* onde tudo se amalgama, para se separar em *como*. Há os modos de cama: são os modos *como*. Nesses modos reside o primordial contato entre a temática erótica e a expressão poética. Fazer o poema equivale a fazer a cama – modos *como* de singularização.

O poema é a materialidade que *vincula* poeta e leitor: não se sabe de *onde* vem nem pra *onde* vai, mas se sabe *onde* o poema está: corpo que nos convida, que nos rechaça; que nos toca, nos ignora; nos faz cócegas, faz chorar; sutil, escrachado. Tal é a *base* da relação erótica: um corpo, outro corpo, os dois corpos – *triangular*. *Os dois corpos* é a mediação, é a possibilidade de eros existir, é o poema. (Certas variações do

exercício erótico *aparentemente* fogem a essa base triangular cujo vértice é o contato, o meio – e não as partes.)

Fenômenos históricos, *eros* e *poiesis* são formas. Meu interesse agora reside em apresentar facetas dessa pluralidade conjuminada, erotismo & poema, sob minha tutela e escrita, no âmbito do recorte temporal e geográfico que estas linhas percorrem. Tentarei mostrar *modalidades*, evitando *repetições* que possam nos levar a concordar com o pensamento tradicionalista de um George Steiner, por exemplo, resumido numa generalização insustentável, no ensaio “Palavras da noite”:

A pura verdade é que na erótica literária, assim como na grande massa de “livros obscenos”, os mesmos estímulos, as mesmas distorções e fantasias se repetem com indizível monotonia. Na maioria dos textos eróticos, tal como nos sonhos eróticos do homem seguidos de poluição, a imaginação gira viciosamente no interior do círculo fechado daquilo que o corpo pode sentir. Os atos mentais, quando se dá a masturbação, não se assemelham aos de uma dança; são os de um ramerrão (STEINER, 1988, p. 93).

\*

Começo pelos textos onde o ato, a transa sexual é descrita, sugerida, metaforizada – *brincada*, como gosta Macunaíma, um herói de muito caráter. O que, para muitos corpos, é o ponto-final, para o poeta resulta ponto de partida: ocidentais *voyeurs*, vejamos três versões, masculinas, do orgasmo:

janelas

Minha amada me diz: — Mete.  
Céus! Me sinto um meteoro –  
e vou indo, feito um globo,  
feito um bobo, uma vedete,  
um luminoso sinistro.  
Ela quer, alguém diria  
(quem diria?), ela reflete  
compenetrada alegria

por me sentir tão minério,  
penhascos e companhia:  
essa praia e seus mistérios.  
A natureza copia  
o que inventamos, aéreos.  
Minha amada me diz: — Vem.  
Um turbilhão nos trabalha.  
O mesmo nos atrapalha,  
como quem diz: — Eu também.  
Palavras giram no avesso  
e nelas nos reconheço  
alados, entrelaçados  
e realçados por essas  
sombrias de traços,  
espaços  
de intraduzíveis janelas.  
(TORRES FILHO, 1985, p. 31)

O belo poema de Rubens Rodrigues Torres Filho, todo em redondilha maior (se religamos a estratégica passagem do antepenúltimo para o penúltimo verso), busca paralelas imagens cosmonaturais e geométricas para sugerir o ato que, explícito, se diz no verso inicial “Minha amada me diz: — Mete”. A interjeição de surpresa e aprovação que se segue – “Céus!” – prepara o *espaço*, lúdico, por onde o poeta vai trafegar, “aéreo”, metamorfoseado em “meteoro”. Este *meteoro*, mais que o falo, lembra, televisivo, a trajetória do espermatozoide (anagrama esticado onde se *esconde* a palavra *meteoro*) em direção ao útero. A *amada: mete*; o poeta, *meteoro*: desejos que se prolongam, se perseguem já no ato verbal. A métrica fixa a regularidade do movimento, como a indicar a transa, *compenetrada alegria*, isto é, *a dois* (co-) e *concentrada*. Passados os instantes preparatórios – aqui: o corpo é meio, o gozo é fim –, o convite para a comunhão, o reconhecimento, o orgasmo: “Minha amada me diz: — Vem”. A linguagem poética, então, quer duplicar o que o corpo sente, daí “palavras giram no avesso / alados, entrelaçados / turbilhão”. Ressalte-se esse termo, “turbilhão”, pois sintetiza o que denominei, atrás, de *os dois corpos*: “Um

turbilhão nos trabalha. / O mesmo nos atrapalha, / como quem diz: — Eu também”. Não prevalece *um* nem *outro*, nem o *poeta* nem a *amada*, nem o *poema* nem o *leitor*. Invade esses binarismos, desfazendo-os, concreto e essencial, o próprio Eros que quebra, também, a sequência septissílaba, transformando em dois versos (*sombras de traços, / espaços*) o que seria um. Caracteriza-se uma espécie de retorno à situação primeva (dois  $\mapsto$  um  $\mapsto$  dois), inclusive pela repetição da palavra fundadora do poema: *janelas*, no plural. E: por que “intraduzíveis”? Afora a subjetiva (portanto, intransmissível) percepção do ato sexual, a acepção mesma de *janela* conduz ao caráter de intraduzibilidade da experiência. Figura poética recorrente, *janela* é por onde se entra e se sai: assim, *simultaneamente*. Restaura-se a *anterioridade*, outrora agora experienciada – estado de *janelas*<sup>9</sup>.

\*

penetrar tão lentamente tua orquídea oferta  
que teu rosto todo se contraia  
luz e sombra sem lugar  
e um vermelho desesperado vivo  
arda tua pele  
pois vulcão ativo  
para olho a olho ir gozar tão lentamente  
que o amor se eternize torça arranhe  
e morra de repente  
(HENRIQUES NETO, 1992, p. 46)

Embora *rápido*, o poema de Afonso Henriques Neto reitera a tipicidade do ato poético-sexual: “tão lentamente”. Colocando-se na posição de quem vê, ora perto, ora longe, o poeta mistura imagens *descritivas* (relacionadas ao feminino – *orquídea oferta, vermelho desesperado vivo, vulcão ativo*) a outras *narrativas* (tingidas de masculino – *penetrar, gozar*), aproximando-se do lugar final onde os corpos se surpreendem,

---

9 Consulte-se o necessário texto “Ouverture la vie en close” (LEMINSKI, 1991b), em que o poeta *joga* com a etimologia da palavra *janela*.

desvirgulados, na reta, antes lenta, do gozo (*eternize torça arranhe / e morra*). A sabida articulação entre eros e tanatos se deve, sobretudo, ao ponto assintótico quando, orgástica, à vida vem se justapor a morte. Outra vez, a poesia recolhe-se e ao sêmen. Mesmo o *amor* finda, como o *poema*. O que era *tão lentamente*, tornou-se, *de repente*, *força, forma*.

\*

#### SONETO DA PRIMEIRA VEZ

Vejo-te linda, nua, solta a cabeleira,  
na penumbra do quarto a me esperar tranquila.  
Devagar me aproximo, sento à cabeceira,  
me inclino sobre ti... a minha mão vacila

mas finalmente aceita te tocar inteira.  
Ris de prazer e gozo. Teu calor destila  
no espaço lento e calmo um aroma de ameixeira.  
Teu sexo amoroso de volúpia oscila.

Contido te penetro pela vez primeira  
como o ourives diligente que burila  
a pedra mais preciosa e fina e verdadeira.

E vendo então que já o desejo te aniquila  
busco alcançar junto contigo a derradeira  
região de luz e sonho onde o amor se exila.  
(AUGUSTO, 1988, p. 53)

Se Rubens Rodrigues e Afonso Henriques tensionam a linguagem de modo a *erotizá-la*, a fazer com que caminhem, *pari passu*, aquilo de *que* se trata e o correspondente *tratamento*, o poema de Everson Augusto não demonstra semelhante preocupação (ou habilidade). Relido, o soneto solta-se, alexandrino unilateral,

relatório rococó. O poeta *assume* o mando do texto e do corpo alheio, virgem, à *espera* do senhor. A desgastada, e desgastante, figura parnasiana do ourives (*diligente!*) reaparece para *burilar* “a pedra mais preciosa e fina e verdadeira”: o órgão sexual da mulher. Consciencioso, o poeta-macho, “vendo então que já o desejo te aniquila”, decide (?) “alcançar” o orgasmo da parceira (??), também cognominado, agora com um matiz romântico-piegas, a “derradeira / região de luz e sonho onde o amor se exila”.

Esse poema serve como bode expiatório, a despeito da temática erótica e a meu contragosto, de um certo fazer poético que, *quantitativamente*, grassa pelas gráficas país afora: capa neoclássica, recheio de clichês, facilitação formal, afirmação de valores mantenedores de um tradicional estado de servilismo, tautologia (baixa) e não autonomia, verborragia e gratuidade, desconhecimento de qualquer tradição / cânone / paideuma / história da literatura poética brasileira – que dirá internacional. A excelência de um poema se mede, quiçá, pelo número mínimo de palavras que dele se podem excluir; quanto menor, maior o grau de precisão: “tudo o que conta é menos” (Ascher, *apud* Drummond) ou “[...] observe-se / a mais estrita disciplina / a sombra máxima / pode vir da luz mínima”(Leminski). Um poema deve *dizer-se* de um modo que nenhum outro ainda, por suposto, se disse. A imperceptível distância, a forma no seu formato, a alta tautologia: o grau zero da eroescritura.

\*

Seguindo o movimento erótico que me propus ilustrar, comentando, do multifacetado orgasmo ao puro *voyeurismo* e variações metapoéticas em torno do tema, dou dois passos à frente (e um atrás), selecionando amostras de poemas que privilegiam o processo, ou parte dele, em detrimento do ápice orgástico. Fugiria ao curso deste estudo, mas bem interessante seria, uma comparação entre esses poemas *textualizados, verbalizados*, com o conhecido poema concreto “Orgasmo”, de Décio Pignatari, em que a materialidade significante é levada ao extremo da significação, fazendo coincidir os movimentos do olho e da página e simulando *um modo como* a poesia se erotiza, ao voltar-se sobre si mesma e fundir as instâncias leitoras e produtoras, olho e papel, num efeito textual deveras convincente.

\*

## FLASH. RETRATO

Trepo na cozinha  
o fogão queima  
suco de beterrabas  
alcaparras  
deixa tudo limpo  
é obsessivo  
virgem demais  
quero vinho  
café na caneca  
teu bigode comeu peixe  
quero mais  
ao todo três. Demos três.  
(MONTEIRO, 1995, p. 11)

O poema de Helena Rego Monteiro, *sustentado* – feito, produzido, escrito – pela voz da mulher, atravessa a gramática erótica desta seleção e me faz abrir um parêntesis para pôr em pauta o tópico da interpretação:

Não houve nunca um interpretandum que não tivesse sido interpretans, e é uma relação mais de violência que de elucidação, a que se estabelece na interpretação. De facto, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo (FOUCAULT, 1980, p. 17).

Foucault assinala, por um lado, o caráter de *violência* como um sintoma parasitário (= aquilo que não desgruda de) do ato interpretativo e, por outro, o papel imperial do *intérprete* (= aquele que faz o gesto de; o *quem*) nesse processo. O intérprete será, sempre, um sujeito social, comprometido com situações e valores que vão

cercar – por plurais que se mostrem – os limites de um olhar ideológico, sem o qual simplesmente o gesto da interpretação se esvazia:

Livres das ilusórias heranças coloniais, da complexa formação das classes sociais, das difíceis relações entre campo e cidade, moderno e arcaico, centros e periferias, isentados de opinar sobre os valores e os contratos sociais, não havendo mais formação social dos leitores e dos lugares de leitura, teríamos chegado diretamente ao reino da liberdade. Lá, onde significantes vazios, disseminados, à deriva, jogam sentidos indeterminados e jamais decidíveis, sonho de uma perpétua ambiguidade.

Restaria, talvez, como curiosa imagem da época em que vivemos, a cena do jogo das diferenças abstratas, e os vitoriosos jogadores com as mãos perfeitamente vazias (BUENO, 1995, p. 103).

Interpretar, portanto, será ferir – interferir. Ato subjetivo e político, supõe escolha e coragem: destacar e excluir, estender e ignorar, operar com a diferença e o híbrido:

A interpretação – força, produção e jogo, excessivos e econômicos – não se encaminha nem para o descritivismo “neutro”, nem para a paráfrase lamuriosa. Não visa tampouco a se debruçar sobre um texto com vista à notícia, à informação, à venda. Não se quer como divulgador rancoroso ou paternal. Não é, pois, similar ao que de mais habitual se faz na Universidade, nem ao que de mais habitual se faz na Imprensa. O que pretende, como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga. O projeto de interpretação configura-se como um projeto político. [...]

A interpretação, não sendo um arquivo, nem uma memória, não se faz por acúmulos de conhecimentos superpostos. Dá-se como traço – ranhura capaz de selecionar, combinar, produzir (SANTOS, 1989, p. 20-21).

Retornando ao poema de Helena Monteiro, o título – e os versos independentes, fragmentados, à queima-roupa – sinalizam a suspensão do tempo, condição quase *sine qua non* para a economia do *Flash* e o conseqüente *Retrato*. Em primeira pessoa,

feminina, a seleção erótica (vocabular e pictórica) se afirma, positiva e despudorada: “Trepo / quero / quero”; “suco de beterrabas / vinho” – compondo a imagética rubro-sexual. O contato corporal, antidescritivo, se dá também por anteparo: “teu bigode comeu peixe” (bem mais sugestivo que, por exemplo, *beijamo-nos* ou *beije teus lábios*). A poeta e o poema, ao fim, consideram o interlocutor e passam da primeira do singular à pessoa do plural: “quero mais / ao todo três. Demos três”.

O miolo do *enredo* do poema de Helena Monteiro – um casal na cozinha com um peixe de pretexto – já motivara um dos *insights* da poetisa Adélia Prado. Ao despudor carnal da transa-trepada no poema de Helena, todavia, se choca a contenção sublimada, o erotismo *prateado* de Adélia, comunitário, com sutilezas cumulativas como no “É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha, / de vez em quando os cotovelos se esbarram”, toque de amor, ou na sugestiva cena final, estabelecida uma pertinente homologia entre “os peixes na travessa” e “somos noivo e noiva”: o “Casamento”:

Há mulheres que dizem:

Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
mas que limpe os peixes.

Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.

É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
de vez em quando os cotovelos se esbarram,  
ele fala coisas como “este foi difícil”

“prateou no ar dando rabanadas”  
e faz o gesto com a mão.

O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
atravessa a cozinha como um rio profundo.

Por fim, os peixes na travessa,  
vamos dormir.

Coisas prateadas espocam:  
somos noivo e noiva.

(PRADO, 1991, p. 252)

O ponto de vista é fundamental: carícia, toque, silêncio, penetração, transa e/ou orgasmo aparecem na voz e no modo de quem faz e fala. Daí a insistência na primeira pessoa do singular (quando o poema se escreve por *nós* paira um ar *fake*, normalmente). Ao se usar outro foco (me deixas louca, beija eu beija eu etc.), passa a importar o que o *eu* recebe ou o que quer – mudança de sinal: emissor *homemageando* receptor.

\*

Leiamos outros poemas em que o erótico se deixa representar nas versões “orgasmo” e “transa”:

Trepar com você  
é uma viagem:  
noturno expresso  
de veludo  
que entra por dentro  
do tempo, do túnel  
que não sei se parte  
ou chega  
se vai ou vem  
se é ida ou volta  
pela mesma linha  
como um raio  
– um trilho assovia único –  
sem contudo deixar  
de curtir  
de sentir cada segundo  
cada estação do percurso  
(FREITAS FILHO, 1982, p. 73).

\*

Terpar  
pra  
Tregar  
(TRINDADE, 1990)

O poema de Armando Freitas Filho faz referência a *topoi* clássicos decodificados – em conjunto com a ideia de movimento e temporalidade – na direção do ato sexual: “viagem”, “noturno”, “túnel” etc. Esse e muitos outros poemas contemporâneos parecem nos autorizar a afirmação de que presenciamos uma *renaturalização* do erotismo na poesia, sem a *necessidade* ética ou estética de sublimação, reservas ou recalques do impulso erótico, *lembrando* – ressaltado o abismo contextual histórico – a livre obscenidade satírica de Roma antiga<sup>10</sup>. Amenizado o poder do interdito de ordem cultural, a *transgressão* também se reagenda: palavrão e imagens pornográficas já não o são mais (neste ponto, mídia e arte se dão as mãos, cúmplices). Daí, com toda tranquilidade, o trocadilho *sem-vergonha* de Cairo Trindade soar *leve e engraçado*: “Terpar / pra / Tregar”. Há algo mais direto, explícito – incontestável, absoluto? (Perceba-se que os poemas de Cairo evidenciam, sob uma capa chistosa, *conhecimento de causa*, o necessário ao menos para conseguir um suficiente efeito textual através de seus constantes “*jeux de mots*”: o *ter* vira *tre* e o *par*, *pra*, e *par* – fazendo a linguagem *se trepar*, verso sobre verso, sílaba na sílaba.)

#### CONFISSÃO BANAL

Sempre que a vejo  
quero me aproximar  
com a simplicidade  
de quem pede fogo

---

10 Para uma exposição sumária da história da literatura erótica, seguida de deliciosa antologia, leia José Paulo Paes (1990). Mais prolixa, menos precisa, satisfaz a leitura de Alexandrian (1991).

Beijar seu beijo  
tocar seu corpo  
como quem acende  
um cigarro no outro  
(MASSI, 1991a, p. 97)

Tenho insistido: há modos e modos. Longe da *poética confissão* de Augusto Massi, transformando num *momento erótico* (por metonímia) o gesto comunitário (*tido, e dito, banal e desinteressado...*) de *acender / um cigarro no outro*, há o lado escrachado, explícito, agressivo, *mau gosto*, desbocado, palavroso, *picante*, que tem caracterizado o que o senso comum entende por pornografia. *O que é erótico pra mim é pornográfico pros outros*: mais ou menos assim Robbe-Grillet definiu a relação entre os dois termos. Atribuir, portanto, especificidade prévia a *erotismo* ou *pornografia* é crer na essência e na historicidade cumulativa do sentido. *Interpretar é acontecer*.

\*

Daí que agora trarei textos cujo *teor* me autoriza a chamá-los, impura e simplesmente, poemas *pornoeróticos*. Os convidados: Sylvio Back, Chico Donato, Rubens Rodrigues Torres Filho e Hilda Hilst. Atenção: um dois três e – quatro.

la chair est faible

não faça  
coeur douce  
mon chou

rogou o galante

não cabe  
tamanho talude  
mon bijou

suplicou a galante

abre ton décor  
assim de viés  
mon trésor

insistiu o galante

je meus de peur  
catita a glande  
petite ma fleur

replicou a galante

a cuspe de beijos  
te rego por tudo  
alegro ton trou

sussurrou o galante

então me cobre  
soca mon désir  
verte o que vir

gritou a galante

(BACK, 1993, p. 23-24)

Como numa cena-pastelão, o tarado (o anti-herói) tenta seduzir *a outra*. De cara, *o indício que cola poesia e erotismo* (inclusive a versão pornô): *o jogo de sedução*, que implica a recusa, *se alicerça na potência da linguagem*. O refrão – *ritornelo* dirigido em terceira pessoa – faz o vaivém dos galantes, apenas *definidos* pelos artigos (os dois partilham, portanto, um semelhante patamar; aliás, a despeito do autor-poeta-homem, os *personagens* possuem seus próprios tercetos, e voz). **O roga, A recusa** (o hilário grotesco: *o talude d'O não cabe na*

*petite fleur d'A*); **O** insiste, **A** replica; **O** sussurra, **A** grita, imperativa: aceitam-se, e fim (raros são os poemas que *continuam* após o encontro dos corpos; parece que a *graça* vai até o dito píncaro – e estanca: feito a *vida real*?). Back trabalha o texto na base do *trocálingua* (a popular expressão *fazer cu doce* ressoa, antítese revertida, no *coeur douce / mon chou*) e da mistura no tópico frasal do português e do francês (bastante coerente, visto que **A** e **O** querem mesmo é ir ao *telo* da questão), como o cúmulo dos versos 9, 19 e 22 – *abre ton décor, alegre ton trou, soca mon désir*. A porção pornô do poema se instaura, irreversível, no tom despudorado (*a cuspe de beijos*), no vocabulário *impróprio para* (*te rego por tudo*), na visualidade – da – *obscena* (*então me cobre*), tudo assessorado por um esdruxúlo conjunto de rimas (*glande/galante, désir/vir*) e *verossimilíssimas* ilustrações de Cruz, que recheiam *A vinha do desejo* de cabos a rabos.

\*

#### AGORA É TARDE

Agora que a água esquentou  
o Whisque aguou  
e o sono embargou a voz

Agora que o tempo decidiu por nós  
e o dia já vai nascer

Agora que a bebida já não desce  
a dor já não se encobre  
o olhar se entristece  
e o pau já não sobe

Agora, tu queres foder.  
(DONATO, 1990)

Perto da porno-burilação de Sylvio Back, o poema de Chico Donato merece poucas linhas – de crédito. Penso, por princípio, que um estudo deste porte deve ser plural, deferir e diferir. Misto de teoria (camaleônica) & poética (tratados, ficções), minha escrita

*quer* – paradoxal, porém: não de todo intransitiva. Por isto, enrola mas desenvolve, chama a atenção (meta) mas pontua, esconde mas mostra o espetáculo. Mas: e. Por isto, repito, importa sim o não. Este poema, por exemplo, é não. (*Agora*, desconsidero as noções de *situação* e *agenciamento*, em favor das de *estratégia* e *interesse*.) O pecado de Donato, em “Agora é tarde”, creio, foi ter caído na sedução do fácil (basta perseguir as previsíveis anáforas – *agora, já, e* – e rimas paupérrimas, dignas deste eco, ou nem tanto – *ou/ou, oz/ós, er/er, obre/obe*). Sem um pingotico de sutileza, abusando de jargões (uísqe aguado, voz embargada, nascer do dia, pau mole) como um jornal de quántupla categoria e tendo como hegemônica a função referencial, o texto de Donato redobra a frustração: para o leitor, também, é *tarde*. Quiçá venha daí – do reconhecimento da cena – o *feeling* do poema. (Terá este cronista perdido um parágrafo?)<sup>11</sup>

\*

imagem

Sou tarado por você. Nossa! Isso sim é tesão.

Só pensar, viro menino

masturbador, que nasce pêlo na mão.

Me amarro nos teus peitinhos,

xoxota que sai caldinho,

asas da imaginação!

Só porque digo em poesia

é exagero? Não é não.

(TORRES FILHO, 1993, p. 23)

Das *intraduzíveis janelas*, cúmplices dos amantes, metaforizadas, mediadas, de *A letra descalça*, de 1985, ao poema “imagem”, de *Retrovar*, de 1993, ambos de Rubens Rodrigues

---

11 Para juízo do leitor, aumento a mostra de Chico Donato (1990): FODA // Menina, cá neste quarto somos dois gatos / Somos dois atos de uma mesma peça / Por favor, desça a cortina / Esqueça a luz, pouco ilumina / e a meu lado então se deite / Tire essa roupa e deixe / que eu lhe falte com respeito / e encha o seu ventre com o meu leite.

Torres Filho, alguma coisa mudou, de pele a carne. *Aspectos* que são, estas linhas têm evitado a *permanência* na obra de autor. Se em “janelas” prevalece o equilíbrio verbal que sugere, na ponta, o orgasmo, em “imagens” a linguagem direta realiza o vaivém constante, fronteiro, entre erotismo e pornografia: “tarado”, “tesão”, “masturbador”, “peitinhos”, “xoxota”, “caldinho”. O toque poético emerge já como *deslocamento*, literal espacial, assinalando a passagem: “asas da imaginação!” Colocam-se em xeque o purismo e o puritanismo, a moral e o moralismo, o poema e a poesia: existirão feudos temáticos, regras de etiqueta, *index*, áreas reservadas? A *imagem* erótica, sim, é onipresente – *pulsa* (força) no *corpo* e no *verbo* (formas). Outro axioma, para a coleção: *na obra de um mesmo autor, hegemônicas são as dicções plurais quanto aos modos de erotizar o texto*. Rara a linearidade, um só jeito. Em termos de obra, resumindo: ser monocórdio é a diferença, o invulgar – sendo, logo, o multiplural o mais corriqueiro. A obra de um poeta não é senão a sua própria pluriface, inclusive erótica.

\*

Por exemplo, Hilda Hilst (1992a, p. 7-11; 13-16):

#### O REIZINHO GAY

Mudo, pintudão  
 O reizinho gay  
 Reinava soberano  
 Sobre toda nação.  
 Mas reinava...  
 APENAS...  
 Pela linda peroba  
 Que se lhe adivinhava  
 Entre as coxas grossas.  
 Quando os doutos do reino  
 Fizeram-lhe perguntas  
 Como por exemplo  
 Se um rei pintudo  
 Teria o direito

#### A RAINHA CARECA

De cabeleira farta  
 De rígidas ombreiras  
 de elegante beca  
 Ula era casta  
 Porque de passarinha  
 Era careca.  
 À noite alisava  
 O monte lisinho  
 Co’a lupa procurava  
 Um tênue fiozinho  
 Que há tempos avistara.  
 Ó céus! Exclamava.  
 Por que me fizeram  
 Tão farta de cabelos

De somente por isso  
Ficar sempre mudo  
Pela primeira vez  
Mostrou-lhe a bronha  
Sem cerimônia.  
Foi um Oh!!! geral  
E desmaios e ais  
E doutos e senhoras  
Despencaram nos braços  
De seus aios.  
E de muitos maridos  
Sabichões e bispos  
Escapou-se um grito.  
Daí em diante  
Sempre que a multidão  
Se mostrava odiosa  
Com a falta de palavras  
Do chefe da Nação  
O reizinho gay  
Aparecia indômito  
Na rampa ou na sacada  
com a bronha na mão.  
E eram ós agudos  
Dissidentes mudos  
Que se ajoelhavam  
Diante do mistério  
Desse régio falo  
Que de tão gigante  
Parecia etéreo.  
E foi assim que o reino  
Embasbacado, mudo  
Aquietou-se sonhando  
Com seu rei pintado.

Tão careca nos meios?  
E chorava.  
Um dia...  
Passou pelo reino  
Um biscate peludo  
Vendendo venenos.  
(Uma gota aguda  
Pode ser remédio  
Pra uma passarinha  
De rainha.)  
Convocado ao palácio  
Ula fez com que entrasse  
No seu quarto.  
Não tema, cavalheiro,  
Disse-lhe a rainha  
Quero apenas pentelhos  
Pra minha passarinha.  
Ó senhora! O biscate exclamou.  
É pra agora!  
E arrancou do próprio peito  
Os pêlos  
E com saliva de ósculos  
Colou-os  
Concomitantemente penetrando-  
-lhe os meios.  
UI!UI!UI! gemeu Ula  
De felicidade.  
Cabeluda ou não  
Rainha ou prostituta  
Hei de ficar contigo  
A vida toda!  
Evidentemente que aos poucos  
despregou-se o tufo todo.

Mas um dia...  
Acabou-se da turba a fantasia.  
O reizinho gritou  
Na rampa da sacada  
Ao meio-dia:  
Ando cansado  
De exhibir meu mastruço  
Pra quem nem é russo.  
E quero sem demora  
Um buraco negro  
Pra raspar meu ganso.  
Quero um cu cabeludo!  
E foi assim  
Que o reino inteiro  
Sucumbiu de susto.  
Diante de tal evento...  
Desse reino perdido  
Na memória dos tempos  
Só restaram as cinzas  
Levadas pelo vento.

Moral da história:  
a palavra é necessária diante  
do absurdo.

Mas isso o que importa?  
Feliz, mui contentinha  
A Rainha Ula já não chora.

Moral da estória:  
Se o problema é relevante,  
apela pro primeiro passante.

Hilda Hilst, eclética, compõe o minúsculo cosmo feminino que toca eros com vara curta. Insubmissa, resgata a potência que fere o gênero. Politicamente incorreta, destece reis e rainhas infantis, fornecendo-lhes *outras* roupagens. *Bufólicas* abafa. Na contracorrente do mercado editorial, entupido de *boas* histórias para crianças. Hilda Hilst destransa o imaginário bucólico e ingênuo de leitores inocentes.

“O reizinho gay” e “A rainha careca”, sequestrados de *Bufólicas*, registram o auge da literatura perversa de Hilst, reviravolta e contramão partilhadas pela prosa de *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. Lá,

em *Bufólicas*, a galeria de personagens dos contos infantis comparece, a fórceps, com novas fantasias, desejos nunca dantes *confessáveis*. Como n’*A vinha do desejo*, aqui também a parceria entre palavra e imagem auxilia o imaginário do leitor, no traço inconfundível de Jaguar. O olho capta o texto em ação (palavra) *congelada* (imagem).

Ancestral, a história da princesa (em paradigma: rainha, donzela, virgem) à espera do salvador. Dormindo, trancafiada, vítima de feitiçaria: um passado a ser redimido pelo valente, puro, respeitador, de nobres sentimentos – príncipe, de preferência (pois que a estratificação social é marca do gênero fadismo). Longe de maquiavélicos – dragões, venenos ou bruxas – antagonistas, a triste sina da Rainha Careca era: o completo desprovimento de pelos... púbicos!:

Ó céus! Exclamava.  
Por que me fizeram  
Tão farta de cabelos  
Tão careca nos meios?

Literalmente se lixando pra alta literatura, Hilda Hilst repetidas vezes denuncia o descompasso de *ser considerada uma grande escritora num círculo tão restrito*. A opção pelo escracho não altera a *economia textual, parti pris* estético. As reflexões sobre a fatura literária denunciam a consciência de quem faz: à pergunta – no Ideias do *JB*, de 3 de outubro de 1992 – sobre se *Bufólicas* seria um livro pornográfico, Hilst desvia:

*Bufólicas* é o conto de fadas que ainda não tinha sido escrito. É um livro político. Ele usa os personagens dos contos de fadas tradicionais, mas subvertendo o imaginário desses contos. [...] Não, é tão grotesco que não pode ser considerado pornográfico. Eu faço uma distinção entre textos grotescos e textos pornográficos. *Bufólicas* é muito engraçado, e a pornografia não é engraçada, ninguém goza rindo.

Enfim, além do feminismo panfletário, Hilda Hilst se apodera dos jargões à solta e os devolve reinvestidos de iconoclástica metralhadora. Ponto alto das paródias, cada moral da estória *desensina*, premia, resume. Instalada, a moral se torna, então, amoral. Da *história de amorteção*, que é “A rainha careca”, só poderia, a pretexto, frutificar o *happy end* entre Ula e o biscate: “Se o problema é relevante, / apela pro primeiro passante”. Ficam, mais

longínquas, as cristalinas poéticas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, a religiosa sublimação de Adélia Prado e, mesmo, a vocabular elegância brechtiana de Ana Cristina Cesar, afagando com luva a própria e a alheia intimidade. Em *Bufólicas*, Hilst reverte o *standard* poético feminino brasileiro. Arriscar-se, ousar ser – à Gide. Não há lado pra quem circula.

No mesmo período de *Bufólicas*, Hilda Hilst lança, faceira, *Do desejo*. Aí, o grotesco e a sátira dão lugar à especulação filosófico-existencial em torno do amor e seus derivados – o desejo, um deles. Hilst confirma, assim, a variegada *vitalidade* que tem-se tornado marca de sua produção literária:

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.

E o que vem a ser isso? perguntas.

Digo que assim há de começar o meu poema.

Então te queixas que nunca estou contigo

Que de improviso lanço versos ao ar

Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles

Que apetecia a Talleyrand cuidar.

Ou ainda quando grito ou desfaleço

Adivinhas sorrisos, códigos, conluíus

Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.

Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.

Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.

(HILST, 1992b, p. 18)

\*

Circulares, invadimos outra casa desta esfera erótico-poética por mim nomeada *homoerótica*. De chofre: poder-se-á dizer da existência de uma poética *heteroerótica*? Há vasta bibliografia sobre essas questões – nem só a ignorância, nem só a recusa. Privilegiarei aqui poemas que falam *do, sobre, com o* homoerotismo. Ao longo da história, de Safo de Lesbos a Jean Genet das Flores, a homopoesia *já* virou uma tradição – mais que transgressão, creio.

Octavio Paz diz, pontual:

O erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. [...] é sexualidade transfigurada: é metáfora.

O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. [...] A metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução. [...] Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação (PAZ, 1994, p. 12-13).

Em 15 de janeiro de 1995, uma reportagem de capa do Caderno Mais!, da *Folha de S.Paulo*, tratou da literatura homossexual, intitulado a matéria “O amor que não ousa dizer seu nome”, com significativos poemas de autores brasileiros e internacionais. Abro esta etapa com um texto de Glauco Mattoso catado nessa reportagem que, apesar de datado de 1977, cabe feito uma luva, tapa de pelica:

9.7.4.

Si no hubiera mujeres,  
los homosexuales podrían vivir como dioses.  
En cambio, si no hubiera hombres,  
los homosexuales podrían vivir como hombres.  
Gracias a Dios hay hombres y mujeres  
e los homosexuales pueden vivir  
como homosexuales.

Na efervescência dos anos 70, Glauco Mattoso, dono do *Jornal Dobrabil*, põe a nu, didático, o deslocamento que a opção homossexual (no caso, masculina) oferece, em hipotéticas situações: não existindo mulheres, os homossexuais seriam deuses – como quem diz, irônico: sem concorrência, o mercado absoluto; sem homens, os homossexuais se veriam investidos *também* daquele papel; mas, desmanchadas as hipóteses, resta o real: existem *homens*, existem *mulheres* e existem *homossexuais* – que *ousam dizer seu nome*. Não se trata de levantar bandeira, mas de *pura afirmação*: “*los homosexuales pueden vivir / como homosexuales*”. Paráfrase feita, em frente.

Se há – e há –, a porção taxionômica deste trabalho cria tipologias de poemas (eróticos, humorados, metatextuais etc.), não de poetas. Daí, adiante, a interseção de poetas díspares, mas de poemas não. A poesia de Glauco Mattoso, por exemplo, atua dentro do mesmo campo e em *diversos* pontos – *sabor de gol* e do goleiro, beque e centro-avante, torcida e juiz. Que sirva de ilustração (desnecessária, sei) o hilário “Borzeguins ao leito”, puro *overlapping*, em que o poeta acentua mil e um atrativos físicos da jovem musa, mas se detém, *petichista*, em além-alexandrinos, num inesperado *punctum*, à Barthes: o “tênis preto amarrado na canela” da provocante *teen*:

1. Na boca da avenida, bem no centro da cidade,  
lá vem ela com pinta de estudante calourinha.  
Não sei de que colégio, que cursinho ou faculdade,  
só sei que o que eu queria é que ela fosse aluna minha.  
O cabelinho dela é uma tentação pro trote:  
levinho, liso e loiro, escorrendo no decote.  
E o que me põe mais bobo, mais doído, mais tonto nela  
é aquele tênis preto amarrado na canela.

2. (instrumental)

1. Franjinha sobre o óculos, boquinha de chiclete,  
nariz arrebitado, saia acima do joelho.  
Deve ter mais de vinte e aparenta dezessete.  
Se ela é coelhinha, eu queria ser coelho.  
A cinturinha dela parece de tanajura,  
de olhar já dá formigamento na musculatura.  
Mas o que deixa ouriçadíssimo este magricela  
é aquele tênis preto amarrado na canela.

2. (instrumental)

1. Eu fico só pensando nela sem aquela blusa:  
mamãe me amamentando e eu encolhido no colo.  
Sem saia deve ser alguma coisa tão confusa  
que nem Serra Pelada com metrô no subsolo.

Nua de corpo inteiro é uma fotografia aérea  
da Via Anchieta atravessando a Sibéria...  
Só tem mesmo uma coisa que eu não tirava dela:  
é aquele tênis preto amarrado na canela.  
(MATTOSO, 1991a, p. 174)

\*

O belo livro do capixaba Paulo Roberto Sodré traz uma série de poemas cuja ênfase homoerótica se mantém sem perder a necessária precisão da palavra e o tom de constante serenidade, mesmo quando sobre o sujeito lírico trovejam adversidades, intempéries *déjà-vu*. Sintética, a prefaciadora do livro, Bernadette Lyra, alvejou: “o resultado é uma elegância”. A base da imagética do poeta é a mistura de referentes corporais concretos (as fotos em *close*, de Zanete Dadalto, do corpo masculino que percorrem o livro confirmariam o primeiro ingrediente) e metáforas desentranhadas da própria *situação poemática* (fechando a receita, docemente apimentada). Senão:

#### DE VIRIS

Com cheiros ainda de sua esposa,  
suas mãos pedem entradas  
para meus olhos e coxas.  
Hesito e tremo e oscilo e quero:

nossas sombras se mordem,  
enquanto sua a li an ça faísca  
a ausência de seu dedo.  
(SODRÉ, 1992, p. 109)

Umberto Eco, em *Interpretação e superinterpretação*, propõe uma tipologia para o ato de interpretar: haveria uma tripla intenção (*intentio*): a do autor (*auctoris*), a da obra (*operis*) e a do leitor (*lectoris*). O autor de *O nome da rosa* afirma que a *intentio auctoris* é “muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação

de um texto” e, em harmonia com o pragmatismo de Richard Rorty, que a *intentio lectoris*, isolada, faz significar aquilo, e tão somente aquilo, que interessa a seus propósitos ou que pertence ao seu acanhado círculo de conhecimento (e até de invenção). Eco retoma a famosa frase de Valéry – *il n’y a pas de vrai sens d’un texte* – para desvesti-la de seu caráter (assim o considera) hermético. Passa, então, a investigar a terceira possibilidade: a *intentio operis*.

Se, em última instância, uma *interpretação paranoica* poderia advogar – baseada no princípio da sucessão interminável de analogias: a lógica da similaridade – a favor da radical inapreensibilidade do sentido ou, no extremo oposto, qualquer sentido de que se queira prover o signo, contra ela faz-se imperioso o fortalecimento da *interpretação sã*, cuidadosa quanto ao imediatismo da relação arbitrária entre os signos. Eco especula que relações haveria, por exemplo, entre o advérbio “enquanto” e o substantivo “crocodilo”, excluindo-se a evidente aparição dos dois termos na mesma sentença, lá e aqui:

O paranóico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranóico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranóico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo (ECO, 1993, p. 57).

À busca de critérios que distingam a *interpretação* de seu par próximo e exagerado, *a super*, Umberto Eco vai-se definindo por uma insubstituível dialética entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, uma vez que há uma máquina de produção em mão dupla do texto para o leitor e, naturalmente, do leitor para o texto. Um texto, diz Eco, “é basicamente um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo”. Previsto, pois, como parte integrante do próprio texto, capacitado a navegar sobre ele, o leitor-modelo – consubstanciado na figura singular, física, do leitor empírico – se vê autorizado a *conjeturar* sobre a *intentio operis*. Resolvido? Negativo, mas teorizar acerca da *interpretação* não difere, em tanto, de interpretar a *teoria*.

Substituindo a chave-*interpretação* pela chave-*uso*, Richard Rorty amplia na sua réplica “A trajetória do pragmatista” a dialética de Eco, *suplementando* a tríade inicial:

“Ler textos é uma questão de lê-los à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações, ou o que for, e depois ver o que acontece”(1993, p. 124).

Estávamos lendo um poema, o de Paulo Sodré. O título, generoso, libera sinais – entradas – para o leitor, pois, concomitantemente, remete:

(a) ao resgate da etimologia latina da palavra *viril* (homem, varão), da mesma família de *vir lia*-virilha ( rea de jun o da coxa com o ventre);

(b) ao sintagma em língua portuguesa composto pela preposi o *de* e o plural do substantivo-adjetivo *viril*;

(c) por analogia f nica,   mesma preposi o *de* e   segunda pessoa do singular do futuro do subjuntivo do verbo *ver*;

(d)   segunda do infinitivo flexionado do verbo *vir*;

(e) também como efeito acústico,   palavra *devires* (futuros); e, ainda,

(f)   acep o de viril (s.m.), como uma espécie de  mbula ou redoma onde se guardam relíquias e/ou objetos de valor (*by* Aurélio).

Das hipóteses, ficam as seis – nenhuma “enquanto crocodilo”, espero. Menos, três são os *personagens* do poema, doravante nomeados: *eu*, *amante* e *esposa* (do amante). Na refeitura da trilha do título, aqui, o exercício da interpreta o, passo a compasso:

(a) e (b): invocando a virilidade, o que diz respeito a homem (varão), eu e amante excluem a esposa do diálogo amoroso; *a presença do cheiro* feminino se volatiliza, cedendo lugar ao *tato* (*mãos e dedo*) do amante; a materialidade significativa e simbólica da heteroconjugalidade se fragmenta – *a li an  a* –, pedaços de dispersão e, agora, *ausência*;

(c) *ver*: duas palavras colaboram para a figura o deste sentido: *olhos* e *sombras*, além do polit tulo (sempre). *Ver*   tirar o véu – desvelar. O homoerotismo como descoberta, *visão* do próprio corpo. No poema, o jogo entre o dúctil e o concreto, o olho e o tato, a sombra e a coxa;

(d) o verbo *vir*  , por excelência, erótico:   movimento em dire o ao amado;  , estando, aprimoramento do ritmo, conhecimento do corpo;

(e) afirmar-se *outro* e tornar-se o *mesmo*: tais os *devires* do homoerotismo;

(f) “*aliança*”  , na simbologia religiosa, pacto de fidelidade que deve, portanto, ser preservado – guardado num... viril! Acontece que “*a li an  a*”   a suspensão do pacto,   a instaura o de uma ordem transgressora,   o tateio de outra redoma.

\*

Ainda na série de poemas que tematizam o homoerotismo, um novo trio:

Paisagem bela anterior  
ao dilúvio  
Duzentos quilos de razão  
pra ser louco  
A lua me apalpa o  
corpo  
Estou nu  
De pé na primeira estrela  
Recebendo o beijo do  
andrógino

(Jarinu, 90)  
(PIVA, 1995, p. 7)

\*

#### COPACABANA

Meu novo amor é gente simples do povo.  
Tem 19 anos, negro rutilante.  
Entre a última vez que nos vimos (tempos atrás)  
e hoje cedo  
já trocou de nome pra Rick  
(MORICONI, 1992a)

\*

## REIVINDICAÇÃO

Libera para sua amiguinha  
metaleira.  
Líbera, Virgínia.  
Você a enrolou  
a noite inteira  
em sua teia.  
Sedução é crime.  
Pra depois lhe dizer:  
“Eu bem que poderia ter  
uma noite de amor com você”.  
Libera  
para sua amiguinha.  
(SOALHEIRO, 1994)

Do primeiro, de Roberto Piva, o costureiro psicodelismo à Burroughs (Duzentos quilos de razão / pra ser louco / A lua me apalpa o / corpo), sem mediações à Ginsberg (*Recebendo o beijo do / andrógino*). De Italo Moriconi, o segundo poema capta, na turbulência de Copacabana, encontros e desencontros patrocinados pelo tempo e a mudança, quase súbita, da máscara que reconduz o coadjuvante ao *anônimo* – ausência de nome e de alma (Entre a última vez que nos vimos (tempos atrás) / e hoje cedo / já trocou de nome pra Rick.). “Reivindicação”, de Luci Soalheiro, aposta na verticalidade da gíria (libera, amiguinha, metaleira, enrolou, teia) e na ironia nomeadora da rival, “Virgínia”.

Traço comum aos três textos: quem escreve, fala, se expõe é o poetamante, dando-se a ver de um certo modo. Em Piva, o *instantâneo* congelado em gerúndio: recebendo; em Moriconi, o *movimento* mais largo, apontando para a banalização erotizada do cotidiano (Meu novo amor / [...] / já trocou de nome); em Luci, a noctívaga caça, jaguar, e o desejo batailliano de completude: “uma noite de amor com você”

\*

Se a homossexualidade jamais deixou de existir, a poesia sobre ela funciona como em fluxo e refluxo, dançando com a história. A rigor, em períodos esclarecidos a poesia homoerótica deveria *aparecer*; em *truculentos*, *refugiar-se*. Mas, sabe-se, qualquer pretensão totalizante ganha cúmulos de inverdade. São complexas as formulações que regem o assunto (história *versus* poesia homoerótica). Saindo do Brasil, e restringindo-se a uma linha temporal curtíssima, os nomes que vêm à tona compõem uma família, *poética*, de indiscutível fatura: Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Walt Whitman, Oscar Wilde, García Lorca, W. H. Auden, Konstantino Kaváfis, Luis Cernuda, Elizabeth Bishop, Allen Ginsberg etc. Em todas as expressões artísticas, inexcetuáveis, eruditas e populares, ao longo dos séculos, obras testemunham o desejo e a curiosidade de dar *forma* àquilo que, sendo *força*, já é corpo.

\*

Após percorrer poemas tematizando o orgasmo, a transa, o pornoerótico e o homoerotismo, vem, agora, a série nomeada *amor-miscelânea* – na total impossibilidade de agregar sob um exato frontispício tamanha variedade de abordagens do fenômeno erótico: o amor sagrado, o solitário, o beijo e a masturbação, as declarações, a paixão cética, desesperada ou, no rigor etimológico, *patética*, carinhos, toques, desejos etc., etc. & tc.

\*

Erótica é a delicadeza, nas suas formas. Pode uma pintura, pura imobilidade, ser erótica? Erótica é a leitura: tasteio, saliva, braços, mãos & páginas. Erótico é o olhar. Eros, erosão. Erótica é qualquer espécie de intertextualidade – corpos, letras que se misturam.

Leia-se, então, o poema de Roberto Corrêa:

(o retângulo)

no sofá  
o relaxamento  
as pernas entrelaçadas  
a aveludada melancolia  
perfeita e autêntica  
como se representada para pintores:  
com um mínimo de cena  
com um mínimo de barulho  
um corpo surpreende outro  
(SANTOS, 1992, p. 10)

Há, em “(o retângulo)”, um *clima*: melancolia, relaxamento, imobilidade (do ato leitor). E, ora direis, por que *retângulo*? Para as despesas da conversação, *geometrize*mos o poema em imagens similares à figura: *o sofá, o corpo, a página e o livro, a tela – retangulismos*. Longe de turbulências, o erotismo de “(o retângulo)” é hiperminimalista; é encontro, não transfusão; é para o olho, não para o sexo: *ut pictura poiesis*.

\*

*Outro* belo poema, agora de Miguel Marvillá (1991), fala também de geometrias, caminhos e corpos que se cruzam:

## O OUTRO HOMEM DA MULHER QUE AMO

“Eu você ele somos um.”

Mária Santos Neves

O outro homem da mulher que amo,  
há nele as minhas marcas que são dela  
e sempre encontro indícios dele quando  
ela se despe e se abre e posso tê-la.  
No corpo dela, o gotejar frequente

de nós, formando sulcos, vias, trilhas,  
dentro da noite em que ela se oferece,  
não deixa que nos sobre alternativa:  
eu sigo os mapas dele, acrescentando  
ao já sabido as minhas descobertas,  
e ele me segue na mulher que amamos.  
Pois tanta variante há no caminho  
que – ou dois ou nada – um de nós apenas  
não vai sobreviver nela sozinho.

*Ménage à trois* feito dois a dois, “O outro homem da mulher que amo” traça o trajeto da impossibilidade da posse e a supremacia do instante e da relatividade. Amor é ininterrupto usucapião. As palavras do poeta percorrem mapas simultâneos: a geografia do corpo feminino (a mulher que amo), as marcas aí trocadas pelo corpo do “outro homem”, as próprias marcas (as minhas descobertas). Mais que os corpos, são as almas – espírito e inspiração – que se amalgamam. Selva-soneto, as rimas toantes corroboram o caráter de busca (invenção de “sulcos, vias, trilhas”) que qualquer construção decassilábica demanda: *amo/quando, frequente/oferece, descobertas/apenas*. A epígrafe, de autoria feminina, prenuncia a história poemática: “Eu você ele somos um” – sem pontuação ou conectivos: almas gamadas; sonoros, somados, a sós, *somos* muitos em um.

\*

De estirpe diversa, o soneto de João Moura Júnior (1988, p. 27) realiza a paródia, em versão masculina decerto, do feminismo bandeiroso:

#### MULHERES

Por que temos que amar tanto as mulheres?  
Viveríamos decerto mais tranquilos  
– a mulher é um jantar de mil talheres –  
em companhia apenas de um ou dois livros.

Pound percebia o ronronar de invisíveis  
antenas estando em companhia delas.  
A mulher é uma lista de impossíveis:  
é ela o verdadeiro mundo às avessas.

E que não venham chamar de misógeno  
este que, no máximo, é um misantropo  
(deseja estar sozinho, ma non troppo)

e que ama tanto o sexo feminino  
sem que uma boa razão para isso exista  
que chega a ser um fero feminista.

Quando, porém, entra em pauta o tópico *feminismo e poesia*, ressaltam sobre-  
mergentes, desde os anos 70, os sempre à pena, sem pompas, bem-humorados, reci-  
táveis e performáticos poemas de Leila Mícolis (1992, p. 49-50, 60):

super-heróticos

Enquanto o Incrível Hulk  
cresce na parte de cima  
verde que nem perereca,  
a pobre parte de baixo,  
vermelhinha de vergonha,  
não rasga nem a cueca.  
Já o Homem Invisível  
tem um troço tão encolhido  
que ganhou este apelido.  
E o Homem Aranha? Coitado!  
Dia e noite, noite e dia  
só na luta contra o mal,  
deve ter teias no pau...  
Eta turminha sem sal!

Não é ridículo?  
Ninguém aguenta mais os Super-Homens,  
com seus cintos de utilidades  
e estreitas mentalidades...  
Homens com maiúsculos agás,  
gagás.  
Chega dos valores desta escala:  
muito falo e pouca fala.  
Se afinal é preciso mudar tudo,  
que se tire então do homem, o H mudo.

\*

exigência

Meu homem eu quero,  
enquanto puder,  
molhado e úmido  
como mulher.

\*

iniciação

Não há razão pra t(r)emeres:  
se podias ser meu filho,  
aproveita por não seres...

*A entidade masculina (seu milenar tiranismo) é a grande musa da poesia de Leila Miccolis. Contra o rancor, o humor. Panfletária – ou estrategicamente popular? Pura inversão de papéis – ou sátira do poder? Língua solta, Miccolis investe no estereótipo (stereos: aquilo que se solidifica), à cata do avesso. “super-heróticos”, a partir do título, derruba os ditos cujos no ponto forte de cada um: a transformação física do*

massa bruta Hulk não passa pela cueca, imagem metonímica da impotência; *invisível*, também, é o *troço* do homônimo etc. Se a *força* do homem vem sendo simbolizada e nomeada através da falocracia, Leila Mícolis vai justamente *debochar* – “Não é ridículo?” – desse *mundo* derrocado (gagá): uma verdadeira *falhocracia*, de *agás* inúteis (tirante o do trocadilho). O chiste do terceiro poema – “iniciação” – põe carga no edipiano mito, indiferente à discrepância de idades; o do meio – “exigência” – *exige* do homem o que se refere ao feminino. Se muitas forças contribuem para que uma forma seja canonizada, pode-se dizer que, independentemente da abrangência do círculo e sem tergiversar sobre alta ou baixa poesia, Leila Mícolis multa o falo e poca a fala, isto é, abre o cinto e berra o verbo numa poesia-patente: poesia carimbada. Ainda: não poesinha, mas poezona.

\*

A linhagem da poesia brasileira contemporânea feita por mulheres e que falam do *ethos* feminino já se expande em longas estradas e até engarrafamentos. Dona de indiscutível presença e mercado, a obra poética de Adélia Prado vem-se acumulando – tatuagem sobre tatuagem. Tradicionalistas calculados, com rompantes libertários (Minha alma quer copular; cu é lindo!; Erótico é a alma), os poemas de Adélia *pesam* como uma tragédia grega. Por via de regra, seus fechos são catárticos – o lado leve, sopra no leitor. O cotidiano ganha transcendência, a visão poética paira, o comezinho se hiperboliza. Maquilha-se a decadência, pintura do tempo. O interior (feminino) tensiona o exterior (masculino), cara e máscara. Réu, véu. Sirvam os exemplos, vindos dos anos 70 até os 80:

#### ENTREVISTA

Um homem do mundo me perguntou:

o que você pensa de sexo?

Uma das maravilhas da criação, eu respondi.

Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas

e esperava que eu dissesse maldição,

só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.

A mulher me perguntou cheia de ódio:  
você raspa lá? perguntou sorrindo,  
achando que assim melhor me assassinava.  
Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,  
peludo ou não.  
Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus,  
não porque uso luva ou navalha.  
Que pode contra ele o excremento?  
Mesmo a rosa, que pode a seu favor?  
Se “cobre a multidão dos pecados e é benigno,  
como a morte duro, como o inferno tenaz”,  
descansa em teu amor, que bem estás.

\*

## FATAL

Os moços tão bonitos me doem,  
impertinentes como limões novos.  
Eu pareço uma atriz em decadência,  
mas, como sei disso, o que sou  
é uma mulher com radar poderoso.  
Por isso, quando eles não me veem  
como se me dissessem: acomoda-te no teu galho,  
eu penso: bonitos como potros. Não me servem.  
Vou esperar que ganhem indecisão. E espero.  
Quando cuidam que não, estão todos no meu bolso.  
(PRADO, 1991, p. 212, 94)

Tipicamente *amor-miscelânea*, a poemática recheada de alusões bíblicas de Adélia Prado, afetada por essências, faz o jogo da simulação. Naturaliza o escândalo da língua *suja* – sãs, e santas, as palavras. Paradigmático, “Fatal” mostra a armadilha: quem escreve, quem *está ali*, “é uma mulher com radar poderoso”; pendendo a balança, com

Drummond, “os inocentes do Leblon”, e com Adélia, “os moços tão bonitos... bonitos como potros”. Se não servem à poeta, *servem* ao poema.

#### A SANTA CEIA

Começou dizendo: “o amor...”  
mas não pôde concluir  
pois alguém lhe chamava.  
“O amor...” como se me tocasse,  
falava só pra mim,  
ainda que outras pessoas estivessem à mesa.  
“O amor...” e arrastou sua cadeira  
pra mais perto.  
Não levantava os olhos, temerosa  
da explicitude do meu coração.  
A sala aquecia-se  
do meu respirar de crepitação e luzes.  
“O amor...”  
Ficou só esta palavra do inconcluído discurso,  
alimento da fome que desejo perpétua.  
Jonathan é minha comida.  
(PRADO, 1991, p. 403)

Para torneir o poema, uma pincelada em *A dupla chama*, de Octavio Paz. Amplo panorama da práxis erótica ao longo dos séculos, os encadeados ensaios do livro cobrem, hachurando, os campos do discurso mítico e histórico, de Adão à Aids, do Oriente ao Ocidente, da ciência à religião e da arte à filosofia, entre-meando aos seus comentários – oriundos, segundo Paz, no prefácio, da própria experiência de vida – textos poéticos que, qual aqui, dizem respeito ao fenômeno amoroso. Em bela metáfora (coisa de poeta) flamejante, e ígnea, Paz compara o erotismo à chama *vermelha*, primeira, alicerce, deflagradora, e ao amor a chama azul, posterior, alta e *trêmula*.

O plural conceito de amor encontra pouso na providencial, pra toda obra, figura do leque: segundo a tradição, o amor é um composto indefinível de alma e corpo; entre eles, à maneira de um leque, se desdobra uma série de sentimentos e emoções que vão da sexualidade mais direta à veneração, da ternura ao erotismo. De Platão a Proust, amor e erotismo são puro intercâmbio: dentro e fora, corpo e alma, prisão e liberdade, lei e transgressão, morte, Psiquê, incesto, casamento, fidelidade, abstinência, androginismo etc. Octavio Paz centraliza suas elucubrações na tríade erotismo, amor e sexualidade, tentando separar – apesar de certos obstáculos insuperáveis – o que faz parte da condição humana daquilo que constitui a animalidade. Reconhece a ininterrupta transformação das práxis que rodeiam, por exemplo, o sexo:

As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias. Seria inútil enumerá-las: vão do tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis. Suas mudanças desafiam qualquer tentativa de classificação que não seja do tipo burocrático: todos os dias aparece uma nova prática e desaparece outra (PAZ, 1994, p. 18).

Aproxima a prosa de Paz e a poesia de Adélia Prado uma dicção *sublimadora, essencial, personalista*. Dito de outro modo, a escrita de ambos, no tocante às concepções do amor e do erótico, sobretudo, se carrega de *respeito* pela singularidade e pela grandeza ascensional-mística (em Adélia, como se sabe, o amor tem gosto religioso) do *acontecimento* amoroso. A *dupla chama* não disfarça, proselitista, uma simpatia pelas considerações de Diotima, sábia sacerdotisa interlocutora de Sócrates, n’*O banquete*, de Platão:

Na juventude nos atrai a beleza corporal e ama-se apenas um corpo, uma forma bela. Mas se o que amamos é a beleza, por que amá-la só em um corpo e não em muitos? E Diotima volta a perguntar: “Se a beleza está em muitas formas e pessoas, por que não amá-la nela mesma? E por que não ir além das formas e amar aquilo que as faz belas: a ideia?” Diotima vê o amor como uma escala: embaixo, o amor a um corpo belo; em seguida, a beleza de muitos corpos; depois, a própria beleza; mais tarde, a alma virtuosa; por fim, a beleza incorpórea. Se o amor à beleza é inseparável do desejo de imortalidade, como não participar dela pela contemplação das formas eternas? (PAZ, 1994, p. 44)

Entre os elementos constitutivos do fenômeno amoroso, Octavio Paz enumera como paradigmáticos a *exclusividade*, o *obstáculo* e a *transgressão*, o *domínio* e a *submissão*, a *fatalidade* e a *liberdade*, o *corpo* e a *alma*, sumários, contudo suficientes para revelar a *natureza contraditória, paradoxal* ou *misteriosa* da nossa imagem do amor. Destes, quantos e tantos integram, na letra, o mundo eropoético de Adélia Prado. À mão, para a luva, o poema “Briga no beco”, famoso, do primeiro livro, *Bagagem*, de 1976, fala de um tabu, dois pontos: a infidelidade (fissura na posse, realocamento de desejos). Tamanha e radical a concretude da ofensa – de preferido a preterido – que somente um grau de sublimidade absoluta pode suportar: a santidade, em levitação incorpórea:

#### BRIGA NO BECO

Encontrei meu marido às três horas da tarde  
com uma loura oxidada.  
Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.  
Ataquei-os por trás com mão e palavras  
que nunca suspeitei conhecesse.  
Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,  
gritei meu urro, a torrente de impropérios.  
Ajuntou gente, escureceu o sol,  
a poeira adensou como cortina.  
Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,  
sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,  
uivava.  
Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.  
Quando não pude mais fiquei rígida,  
as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,  
eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,  
as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.  
Desde então faço milagres.

Em “A santa ceia”, Adélia chama o amor de “alimento da fome que desejo perpétua”. Na esteira de Platão, penso não exagerar se abrigar os dois, Paz e Prado,

sob o epíteto de *idealistas* – cultuadores de uma hierarquia em que prevalece a abstração, impingindo ao conjunto amor-erotismo a máxima carga de inefabilidade: “O amor...’ / Ficou só esta palavra do inconcluído discurso”. Para Octavio e Adélia, ainda e findando, o amor é o maior, senão único, instrumento, indelevelmente humano, capaz de fazer frente ao tempo (pois que se *eterniza, distende, circula*) e, por conseguinte, à morte (pois que se agiganta na indiferença à inexorabilidade de sua ação).

\*

Quando se pensam questões que tangenciam, mais a mais, a porção dionisíaca, a trilha é traiçoeira. Vigiando o império da razão, pois, em sua monomania de atuar por conceitos, torna-se imperioso. Quanto dista, destarte, o mesmo do outro e/ou eu de mim? Será que, à vera, ama-se *pessoa* ou – *espelho*? Gostar de, apaixonar-se por, entregar-se a:

#### AMOR

O olhar desapropria  
a forma alheia, o ouvido  
sequestra a voz alheia,  
o olfato rapta o odor

alheio, o paladar  
rouba o sabor alheio,  
o tato furta a carne  
alheia, ou seja, a própria;

reluz o olhar alheio  
do visto em outro, ecoa  
o ouvido alheio um outro,  
rescende o olfato alheio

a um outro, sabe a um outro  
o paladar alheio,  
tateia o tato alheio  
um outro, ou seja, o mesmo  
(ASCHER, 1993, p. 27)

Comunhão é isso. Abusando da costureira habilidade, Nelson Ascher, em seu poema, parece dizer que amor é troca de sentidos. *Troca?* À primeira lida, os sentidos comandam uma *invasão*: “desapropria”, “sequestra”, “rapta”, “rouba”, “furta”; nos hexassílabos seguintes, o retorno do corpo através de plenas, inconfundíveis sinestésias: “reluz”, “ecoa”, “rescende”, “sabe”, “tateia” – olhar, ouvido, olfato, paladar, tato. À segunda, as estrofes instauram a indivisibilidade do(s) corpo(s): *amante é amado*, e vice-versa, na *comunhão* de quem é *alheia*, ou seja, a própria e “um outro, ou seja, o mesmo”. Ascher, assim, refaz o perfil original de Eros, composto em si, sem a necessidade cotidiana de ir à cata da metade que falta – dupla incompletude. O tempo do mito, congelado, entra em movimento, volta: a linguagem é que reverte, precisa, a palavra *amor*.

\*

Semelhante é o processo de *nomeação do amor* (dizer, desenhar, fazer aparecer o existido) na maiêutica, e etimológica, *confissão* do soneto de Ivan Junqueira (1994, p. 51):

E se eu disser que te amo – assim, de cara,  
sem mais delonga ou tímidos rodeios,  
sem nem saber se a confissão te enfara  
ou se te apraz o emprego de tais meios?  
E se eu disser que sonho com teus seios,  
teu ventre, tuas coxas, tua clara  
maneira de sorrir, os lábios cheios  
da luz que escorre de uma estrela rara?  
E se eu disser que à noite não consigo  
sequer adormecer porque me agarro

à imagem que de ti em vão persigo?  
Pois eis que o digo, amor. E logo esbarro  
em tua ausência – essa lâmina exata  
que me penetra e fere e sangra e mata.

O poeta toma a si a tarefa que confere corpo ao poema: confessar o amor. A felicidade, grandeza de um marasmo, raro em raro oferece obras-primas poéticas. O conflito produz, no teatro e na vida, o drama. A linguagem da poesia, por excelência autorreferencial e autotélica, inventa-se, do pouco e nada – da ausência, por exemplo. A poesia não precisa de ação ou enredo, personagens ou plateia – “[...] a flor flore / o colibri colibrisa / e a poesia poesia” (Haroldo de Campos). Ivan Junqueira parte de anafóricas condicionais para *preencher* espaços, transportar a *imagem* que o persegue – “[...] teus seios, / teu ventre, tuas coxas, tua clara / maneira de sorrir, os lábios cheios / da luz que escorre de uma estrela rara” – para dentro do poema, os “tais meios”. Os decassílabos versos predominantemente heroicos, um que outro sáfico, chegam ao *grand finale* trazendo a clássica disposição, em contracanto, de eros e tanatos: a ausência da amada produz o desejo do poema-declaração que, por sua vez, vai falar da... ausência da amada que, início e fim, é “essa lâmina exata / que me penetra e fere e sangra e mata”. O poema amoroso *assimila a ausência – força estranha, forma tamanha*.

\*

Ao contrário da *cozinha* de Helena Monteiro, espaço de insaciável transa (ao todo três. Demos três), e da de Adélia Prado, núpcias e solidariedade (de vez em quando os cotovelos se esbarram), a cozinha de Patrícia Blower – dentro do *tópos* do *amor-miscelânea* ora vigendo – é dor, ausência e solidão:

#### POEMA DO CORAÇÃO

Meu coração dói e pulsa  
como espinha adolescente:  
– Perplexo  
Meu coração tem a dor dos homens sábios:

– que se sabem velhos  
É uma dor vertical:  
– agulha de tricô por entre as artérias

Vasto e vazio como um suflê  
meu coração murcha na cozinha  
à espera de visitas  
(BLOWER, 1991, p. 23)

A experiência feminina, aqui, se mostra no prisma clássico da *solidão absoluta alimentada pela expectativa abismal porque congelada*. “Poema do coração”, porém, testemunha o domínio do verso livre e do traço pictórico característicos de *O vôo de vidro*, livro que deu a P. Blower o Prêmio UERJ 40 Anos, em 1991. O coração do poema é vivo, carnal em sua literalidade não erótica, “dói e pulsa / como espinha adolescente”, como “agulha de tricô por entre as artérias”, é um *coração* em compasso de *espera*; feito um “suflê, vasto e vazio”, luta contra o tempo: *perplexo* – eis a palavra. A *solitária sensibilidade* da poesia de Patrícia vem acompanhada, desde a epígrafe do livro, da *delicadeza feminina* de “Todo o sentimento”, de Chico Buarque: “[...] Depois de te perder / Te encontro, com certeza / Talvez no tempo da delicadeza”. O coração ocupa-se na cozinha, suflês um do outro: ali tudo pulsa e murcha, inclusive os versos em sua métrica alternada (7 / 7 / 2 / 11 // 5 / 6 / 11 // 9 / 9 / 6), mas, simultaneamente, com sinais de similaridade.

\*

Como não lembrar, antológicos, trechos da verve autocorrosiva de Drummond, esse manancial tratado poético que pôs, entre o sujeito e o mundo, o amor. Basta passar os olhos por “Não se mate” (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.), “Quadrilha”, “O amor bate na aorta” (O amor bate na porta / o amor bate na aorta, / fui abrir e me constipei), “Necrológio dos desiludidos do amor” ou “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.  
(ANDRADE, 1987, p. 7)

Na habitual clave do humor, Paulo Leminski reafirma a drummondiana instabilidade do amor:

o amor, esse sufoco,  
agora há pouco era muito,  
agora, apenas um sopro

ah, troço de louco,  
corações trocando rosas,  
e socos  
(LEMINSKI, 1987a, p. 46)

Não é à toa que assunto tão sério quanto o amor e suas variantes tenha encontrado o grande abrigo na *Arte* e, particularmente, na *Poesia*. As economias, biologias e advocacias da vida, passageiras, arrancharam noutros cantos, antimusicais. Mas o amor, “pito” e “infinito”, este “troço de louco”, coube aos poetas, sobre todos.

\*

A última etapa consiste nos poemas *mais* metalinguísticos – em torno, é claro, do tema erótico. Em retrospecto, vimos, velozes, textos agrupados nos blocos “orgasmo”, “transa”, “pornoerótico”, “homoerótico”, “amor-miscelânea” e, agora, “metamor”, numa providencial elisão. Aproveitando a próxima passada participação do poeta curitibano, iniciemos o último ato desta *performance*:

Amor, então,  
também, acaba?  
Não, que eu saiba.  
O que eu sei  
é que se transforma  
numa matéria-prima  
que a vida se encarrega  
de transformar em raiva.  
Ou em rima.  
(LEMINSKI, 1983b, p. 89)

O que realiza Leminski exatamente nesse poema? Faz fazendo: se diz que *amor, então, é matéria-prima* que pode vir a ser *rima*, logo... O que a poesia do autor de Catatau provoca no leitor é um desejo de contenção retórica e, *pari passu*, distensão erótica; cumplicidade; rapidez, fôlego, xeque-mate. Deseja que percebamos a flutuação rítmica, as rimas internas, o inesperado. Deseja ser decorada, cantada. Apalpa-nos a simultaneidade de um jato: *linguagem* fusionada – é erótico-amorosa, é meta-humorada. Puxa para si a câmera ambulante de nossos olhos.

\*

Na vertente do “metamor”, dois outros textos curtinhos, diretos, femininos, na veia:

finesse e fissura

melindre da língua  
fetiche do meu verso que aflora  
minha finesse que finda  
minha tendresse que míngua  
minha fissura que implora  
(LEDUSHA, 1990, p. 129)

Em Ledusha, a batida musical é obtida por um acúmulo de técnicas, a saber: pela regularidade métrica (na ordem: duas redondilhas menores, um eneassílabo, três redondilhas maiores), pela alternância dos ritmos binário e ternário, ascendente ou descendente, pelas rimas e anáforas disseminadas, pela superposição homológica das sílabas átonas e tônicas, como se pode depreender da sequência abaixo, *incluindo-se o título*:

aTaaT  
aTaaT  
aTaaTTaaT  
TaaTaaT  
TaaTaaT  
TaaTaaT

Note-se que o segundo verso, mais longo, é justamente *aquele que aflora*. Antecipador, o título dá o tom do poema – entre dois polos. O erótico do texto se dá pela aproximação de termos *derivantes*, como *fissura* e *língua*, possivelmente traduzidos como *vontade*, *tesão*, *fenda*, *orifício* (no jargão psicanalítico), e *órgão para a comunicação e substituto do falô, sendo-o*. O ato corruptor, que é o exercício da interpretação *tête-à-tête*, permite acrescentar: se o traço básico do texto erótico é a sugestão – restando a *explicitude* para o pornográfico – “finesse e fissura” revela-se exageradamente dúbio, quando adota termos e versos tão assim quanto “fetiche”, “aflora”, “fissura que implora”, “*finessê*”, “melindre”, “língua” e o próprio sintagma “meu verso”, sinalizando para a obra e para o autor, visto que *pode ser um outro* (o verso!) que se impõe: a *finesse*, elegância,

vira (verte) fim; a ternura, estereótipo do feminino, *idem*. Para quem conhece um pouco da poética de Ledusha, soará *discrepante* ou, no mínimo, *estranha* essa *entrega* do sujeito lírico. Ironicamente imprecativa, Ledusha – e seus versos – contrasta com o caráter *implorativo*. Adivinho e interprete, digo: esse poema-*metamor* aposta mesmo na *indecisão*, na *confusão*, na *pulsção* que só se resolve, e se, no próprio ato de amor, de artefazer o poema. (A contradição é deste mundo, dizia Machado, e quiçá do outro.)

\*

Síntese metaerótica: eis um poema de Clara Góes (1989, p. 11):

POEMA BREVE

Øuero você  
língua com língua  
sem linguagem.

Sem meios-termos, esse “Poema breve” utiliza o mínimo – libido de línguas – aparato para compor o contato dos corpos: “língua com língua”. Ocupadas num provável beijo, as línguas se calam: “sem linguagem”. Este poema segue a *linha do silêncio*, frequente na poesia de Clara Góes (aí, mais radicalmente, esse silêncio vai conduzir à temática da finitude e, por extensão, da morte). Imediato, prolongo o *beijo* de Clara noutro poema, agora de Geraldo Carneiro (1993, p. 21), vincando um parentesco entre eles, os poemas:

neoplatônica

a boca é o lugar onde se engendra  
o silêncio e se proferem as sentenças  
de morte e se colhem as blasfêmias  
e serpenteiam sortilégios  
e se enfunam as flores da fala  
até forjar a ficção de outra boca  
donde se extrai a ideia do beijo

Num longo período sintático, sustentado por síndetos, Geraldinho chega à definição do beijo erótico – *a boca, outra boca*. Antes, no entanto, entre octossílabos e decassílabos, percorre algumas das ações/funções da *boca*: côncava, faz silêncio – mas decide, até a morte; por ela, circulam destinos, destilam-se venenos. Gradativa, à *boca* de “neoplatônica” o poeta reserva um *grand finale*, isto é, o de *criação*: “as flores da fala”, “forjar a ficção”. E (aventura sem saída esta, supletiva, de interpretar as duas mil e duas citações, referências, trocadilhos, impulsos que tipificam os textos de Geraldo Carneiro) por que “neoplatônica”? A transposição, para a palavra *boca*, do conceito de fala vindo da análise de Derrida sobre o *Fedro*, de Platão, em que se indica a prevalência do som sobre a escrita. Esta, em vez de preservar a memória, estimularia o esquecimento – a distância entre o remédio e o veneno, a ausência e a presença, a verdade e a ficção, o centro e a margem etc. E, também, “neoplatônica” porque resgata a posição do pensador grego quanto à *discriminação* dos poetas, dada a peculiar atividade desses: *forjar ideias de ideias de ideias*. Por exemplo: haveria a ideia<sup>1</sup> do beijo, modelo para a cópia<sup>2</sup> (*o beijo em si*, digamos) – suficientes para o caminho da retidão e dos princípios morais vigentes. Vem o poeta e perverte a cópia da ideia, forjando uma terceira<sup>3</sup>, em palavras cujo encantamento procura, de algum modo, aliciar o outro e, assim, *desvirtuá-lo*. Revirar a tese platônica é, mais que tarefa, o próprio poético, para Nietzsche – pois o beijo para o artista já se mostra como pura aparência.

\*

Não sei se “Ainda sem título” permanece no estado original, órfão de nome, mas o poema de Lino Machado, professor, poeta, amigo, publicado pela saudosa (porque rara – e ótima) revista carioca *34 Letras*, hoje editora de proa, pode fechar o tópico em andamento, pois, além de manter a integridade do mote, em que o erotismo passa de assunto a tema, traz a verve humorística e o talento de quem conta vírgulas e pontos:

AINDA SEM TÍTULO

Quando chegar à velhice,  
farei um texto erotíssimo.

Mas tão malicioso  
que nisso  
meu tempo de juventude  
será pinto  
perto do idoso.

Sim, prometo:  
quando vier a velhice,  
de cabeça  
me meto nisso  
de encher linguça  
pondo em língua de livro  
o que antes foi gozo.

Direi coisas que... Ah, será um sucesso.

Safadíssimo. Assim do tipo:

#### DAMAS & CAVALHEIROS

Nós somos boca e bico de seio,  
olhos no umbigo e no outro seio,  
cheiro de pêlos e volta aos seios,  
minha fixação e meus anseios,  
mas o amor murcha um dia, receio.

Também eu me irei com meu recheio?  
Então CARPE DIEM: este veio  
sirva ao fim a que cada um veio.

Então, leitor hipócrita, agradei em cheio?

Ou, como ainda sou moço,  
a viagem que prometi  
não passou de um passeio?  
(MACHADO, 1988, p. 30)

Aceitemos o convite do nosso *hypocrite auteur* para o passeio, a começar pela visibilidade estilística: os versos se elasticizam, indo de duas a doze sílabas, distribuídos em nove estrofes (inclusas as *internas*); as rimas se contatam ao longo do poema e entram em orgasmo no que doravante denominarei P2 (o poema dentro do poema – intitulado, esse *sim*, “Damas & cavalheiros”) em paralelo ao P1, “Ainda sem título”. O passeio é um jogo, movimento, erosão: P1 *promete*, P2 *antecipa*, P1 *retorna*: afinal, sob a capa erótica, humorística e metapoética, encontra-se o *tempo* e, já sabemos, a *morte*.

Se P2, sátira do excesso e da gratuidade, repete oito vezes consecutivas a rima em *-eio*, repercutindo ainda no verso seguinte e no final (como a indicar a inseparabilidade dos poemas, isto é, a *autoridade*), P1 *disfarça*, ludicamente, as correspondências sonoras, distanciando-as e, assim, alcançando uma vibração fônica constante, e mais sutil: *velhice/erotíssimo/malicioso, malicioso/nisso, nisso/pinto, pinto/perto, tempo/pinto, quando/pondo, velhice/cabeça/nisso/linguiça/sucesso/safadíssimo, safadíssimo/assim, ou/sou/passou* – e uma infinidade de aliterações e assonâncias disseminadas a torto e a destro pelo texto.

Quanto ao estrato especificamente semântico, o poema cria uma hipótese (Quando vier a velhice / [...] / direi coisas que) e, charme, a cumpre sem regateio: moço, o poeta promete, quando velho, fazer “um texto erotíssimo”, mas, incontível, arrisca, desde já, a obra da experiência. Como num processo de *mise-en-abîme*, P2 perpetua, hiperbolizando, a dicção paródico-piadística de P1. José Paulo Paes escreveu, em *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (1988, p. 32):

CAMBRONNIANA

a bom entendedor  
meia palavra: bos

À lembrança desse poema do eclético e competente tradutor acrescento as palavras de Rodrigo Naves, na orelha, referindo-se ao mesmo livro: “Kierkegaard achava que a ironia é o finito que zomba do infinito. A preocupação de José Paulo Paes é semelhante. Contra a respeitabilidade oficial, a astúcia de um velho sacana”. Segue-se, daí, que palavra inteira... Ou seja: apegado às ambiguidades e triplos sentidos de certos vocábulos, o *malicioso* poeta de “Ainda sem título” distribui ironias (aquela figura de linguagem que não se diz, dizendo) por todo canto de quina. Em “meu tempo de juventude / será pinto / perto do idoso”, o coloquialismo da expressão girial serve ao propósito irônico-erótico do texto ao *confundir* as acepções de pinto, podendo ser o próprio *pênis* (no viço da juventude) e algo semelhante a *ingênuo, infantil* (na inocência da juventude). Em P2, o poeta recarrega o escárnio zombeteiro, relativo ao fim da virilidade que chega com a velhice, no verso “mas o amor murcha um dia, receio”, em que a palavra *amor* associada à ideia de *murchar* nos conduz imediatamente, dado o tom de constante duplicidade e o fato de este trecho pertencer ao poema **da** velhice, ao sentido de amor-pinto. Resumindo: o poeta *moço*, autoirônico (como sói àqueles que possuem *sense of humour*), e cômico da infalibilidade do tempo, prevê as agruras da velhice refletidas no flácido falo.

A terceira estrofe é um metashow, ou passeio, de peripécias:

Sim, prometo:  
quando vier a velhice,  
de cabeça  
me meto nisso  
de encher linguíça  
pondo em língua de livro  
o que antes foi gozo.

Sempre malicioso e safadíssimo, o poeta assegura que o assunto desta estância é reafirmar seu objetivo futuro: o da escrita. Acontece, no entanto, que *o trecho já pertence ao poema, que só existe no presente, em tudo erotissíssimos*. Quase metade dos vocábulos, aí, pode ser lida na clave da significância erótica, tendente, até, a pornográfica:

*prometo e meto*: ações do falo, no futuro (*pro*) e no presente; o penúltimo verso, cumular, fecha o ciclo temporal com a *viagem que prometi*: como já se percebeu, a construção do poema é a própria *viagem* ou, esnobando os incautos leitores com a rima, *o passeio* – olé que o poeta prometeu e, sábio e sádico, nos deu;

*de cabeça*: a glande; no popular, *a cabeça do pau*;

*encher linguiça*: imagem da penetração; o verbo *encher* remete, epa, nos leva ao registro de determinadas pessoas (interioranas, sobretudo) para a gravidez; e o substantivo, ululante, fálico;

*língua*: a sempiterna valência de órgão sexual: lembre-se da chauvinista filosofia de para-choques: “enquanto eu tiver língua e dedo, mulher nenhuma me mete medo”, ou qualquer coisa que o valha;

*gozo*: o gozo, fruição e orgasmo; escrever é gozo – fim do verso.

“Damas & cavalheiros”, a obra prometida, compõe-se de nove versos (incluo o “título”, que é, afinal, verso de P1) de nove sílabas, exceto, justamente, o primeiro, de seis, mesmo número de versos da estrofe de abertura. Terá esta numerologia algum sentido oculto, a combinação de 6 mais 9? Sendo o poeta-professor um especialista na obra de Sá-Carneiro e exímio descobridor de sutis correspondências alfabéticas na prosa e na poesia do autor português e de outrem, e tendo o poema um vasto arsenal de artimanhas, qualquer achado que se descortine pode compor a leitura. Mas: ai-que sei eu... Vale a pena recapitular o fim do poema, acompanhado do número de sílabas para outros curiosos exercícios combinatórios, em direção ao fim deste capítulo:

(9)Direi coisas que... Ah, será um sucesso.

(9)Safadíssimo. Assim do tipo:

(6)DAMAS & CAVALHEIROS

(9)Nós somos boca e bico de seio,

(9)olhos no umbigo e no outro seio,

(9)cheiro de pêlos e volta aos seios,

(9)minha fixação e meus anseios,

(9)mas o amor murcha um dia, receio.

(9) Também eu me irei com meu recheio?

(9) Então CARPE DIEM: este veio

(9) sirva ao fim a que cada um veio.

(12) Então, leitor hipócrita, agradei em cheio?

(7) Ou, como ainda sou moço,

(8) a viagem que prometi

(6) não passou de um passeio?

Destaco, para efeitos de comentário, mais três aspectos apenas: 3) diante do tempo, o poeta recorre à máxima barroca – o horaciano *CARPE DIEM* – de aproveitar a vida na sua plena intensidade: se o corpo, vitimado, há de se deteriorar no futuro, que se faça a agoridade – *este veio*: o poema feito e o percurso escolhido; 2) a referência intertextual ao recitado vocativo baudelairiano, *mon hypocrite lecteur*, é o corolário da dicção irônica do poema, ao perguntar ao inventado interlocutor – leitor-modelo – “se agradei em cheio”, na reiteração, pela nona vez, da rima; a citação, que legitima a família poética, ao mesmo tempo cumpre o papel de inverter sinais, pois, calcado em assumidíssimo fingimento, à Pessoa, o poeta se sabe o hipócrita-mor e sabe que a comunicação se faz por ruídos, obliquamente, e não por linhas retas; 1) confirmando o veio humorístico, a troca de “viagem” por “passeio” configura outro daqueles raros achados: “Ou, como ainda sou moço, / a viagem que prometi / não passou de um passeio?”. Dando como falso argumento a idade (porque entremeado a uma lógica disparatada: sendo, se, jovem, o poeta não teria experiência suficiente para compor um poema “erotíssimo”, nem do ponto de vista do *corpo*, nem da *palavra*), a *viagem* vira(ria) *passeio*, curto e breve. Acontece que, comparativamente, pode-se dizer que este é um poema não curto; acontece que *viagem*, no conhecido jargão, é delírio, transcendência, anulação ainda que momentânea da razão – e o poema exige exatamente, para melhor viagem, uma interação de profundidade e superfície, sob pena de acontecer que, em vez da viagem, o leitor receba apenas um passeio, isto é, olé, goleada, logro.

Bem, tampouco nós deixamos de fazer nossa viagem-passeio pelos meandros de alguns exemplares poemáticos, na trajetória artificialmente proposta dos seis nódulos: “orgasmo”, “transa”, “pornoerótico”, “homoerótico”, “amor-miscelânea” e “metamor”. Logo, discorrer sobre a insuficiência da amostragem, a impertinência dos grupos de poemas, a inadequação mesma dos poemas escolhidos, a ausência *imperdoável* de *a*, de *e* ou de *ou*, o reduzido aparato teórico, o deslavado desprezo pelos clássicos conceitos de erotismo e pornografia, as equivocadas interpretações, etc. & etc. – não discorrerei, machadiano.

### **A última do poeta: sob a palavra do humor**

*Viva o riso, a alegria e a blague.*

Mário de Andrade

“Mestres do passado”

*rio do mistério*

*que seria de mim*

*se me levassem a sério?*

Paulo Leminski (1987a)

*GRADUATE STUDENT*

*Acordou com a amiga em pranto*

*porque havia descoberto uma tautologia*

*no terceiro capítulo da tese.*

José Almino (1991)

*IN MEMORIAN KHLÉBNIKOV*

*(Imitação de Haroldo de Campos)*

*Rizombam? Sorrissateiros?*

*Sorrisônicos sorriem*

*Nunca sorrisais*

*Mas irônico-crônicos*

*Borrifos à sorrelfa*

*Sorrilfando rizumbidos*

*De esgares e esrisos*

*Maliciosos sorríciosos*

Sebastião Uchoa Leite (1988)

Contra piadas não há argumentos.

Kafka

*Parte I*

Fôssemos mapear, na historiografia poética brasileira, o percurso do humor como recurso estratégico de elaboração textual, teríamos simplesmente que retornar à obra do primeiro grande poeta destas terras, Gregório de Matos Guerra ou, pelo epíteto nada gratuito, Boca do Inferno. Dele, em que pese toda a complexa discussão acerca da propriedade autoral, de um lado, e, de outro, a querela entre os que se alinham com Antonio Candido e os que não, quanto à justeza dos parâmetros legitimadores de uma *literatura brasileira* (a dupla existência de um sistema triádico – autor/obra/público – e de uma consciência de nacionalidade), de Gregório barroco, enfim, cato um metadesacato, dando a partida neste capítulo:

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:

Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:

Com sua língua ao nobre o vil decepa:

O Velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:  
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;  
Quem menos falar pode, mais increpa:  
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por Tulipa;  
Bengala hoje na mão, ontem garlopa:  
Mais isento se mostra, o que mais chupa.  
Para a tropa do trapo vazo a tripa,  
E mais não digo, porque a Musa topa.  
Em apa, epa, ipa, opa, upa  
(GUERRA, 1993, p. 42)

Do século XVII aos dias que seguem, o humor – como baliza operacional de produção – manteve-se de maneira ininterrupta em diálogo com a poesia, tal a sua afirmadora vitalidade e seu poder corrosivo (deixo de lado, por ora, qualquer tipo de *avaliação* e *especificidade* atribuíveis ao humor) conjuminados num móvel: *a linguagem*. Cabalmente, o humor só se realiza – em plenitude – quando consegue se *transformar*, isto é, de força tornar-se *forma*.

Todo poeta, quase, tem partes da obra diretamente atreladas ao humor. Isso, de algum modo, me poupa (se não justifica) de traçar uma pretensa linha evolutiva do humor na poesia brasileira. Teria que peneirar, *en passant*, Gregório, Álvares, Oswald, Bandeira, Drummond, Murilo, Cabral (de *Crime na Calle Relator*, por exemplo), os tropicalistas e os marginais, numa lista inócua. Sem dúvida, o emblema-mor que ata estas duas expressões – humor e poesia – provém do mais ferino dos modernistas, Oswald de Andrade, e seu clássico poema:

Amor

Humor

Concentram-se, aqui, nesta blague, a velocidade do chiste, a condensação de sentido pela aproximação de termos aparentemente díspares, a crítica à tradição

romântica (sustentada na rima amor/dor) e um jogo sonoro, suplementar, de significantes que, num segundo, se chocam – como fósforo, fricção e fogo.

Alinhavo, doravante, alguns poemas onde o humor surge como força, tentando ordenar possíveis *motivações & filiações* propulsoras deste gesto. A primeira delas pode-se caracterizar como uma *herança dos anos 70*. Neste sentido, muito esclarecedora é a trajetória poética de Chacal que, em *Letra elétrica* (1994, p. 68, 70), alterna dicções bem distintas sem, todavia, abandonar o registro trocadilhesco, bem ao gosto da geração marginal:

d'après vinicius

goteiras  
melhor não tê-las  
sem telhas  
use uma tela  
até lá  
use mesmo uma panela

\*

release

quem lê  
pensa que é easy  
mas é hard  
fazer release

Chacal demonstra apurado domínio no corte do verso e na fatura da rima, traduzido no ritmo imposto aos poemas. Paródia evidente do conhecido aforismo do poetinha diplomata (Filhos, melhor não tê-los..., etc.), o primeiro texto traz uma sequência de rimas – sobretudo, toantes – entre substantivos, verbos, advérbios e pronomes, em versos curtos feito gotas caindo, imagem visual repetida na acústica aliteração em /t/. O derradeiro verso, proporcionalmente mais longo, pode indicar as goteiras recolhidas/esparramadas na *panela-poema*.

\*

O texto seguinte do poeta-filósofo Rubens Rodrigues Torres Filho (1985, p. 37) aposta no efeito chistoso do absurdo diálogo quase ecológico:

botânica ao pé da letra

— Estas plantinhas são mudas?

— Pelo que me disseram, não.

— E o que foi que elas disseram?

A ironia já se inicia no título *esclarecedor*: a acepção primordial de “mudas” como qualificativo, e não como substantivo, é que *deve* prevalecer, daí a expressão “ao pé da letra” (que contém, é claro, referências simultaneamente *botânicas – ao pé – e literárias – da letra*). A duplicidade de sentido vai provocar o choque e o posterior *imbroglio*, acumulados num jogo de pergunta e resposta que lembram a lógica carrolliana.

— *Estas plantinhas são mudas?*: Quando alocados numa mesma frase, os termos “plantas” e “mudas” guardam entre si relações semânticas que nos levam a crer que *muda*, aqui, literaliza-se em “planta tirada do viveiro para plantação definitiva” (Aurélio), e não impedida de falar, calada, silenciosa, embora tais atributos também digam respeito às “plantinhas”.

— *Pelo que me disseram, não.*: A resposta verte e diverte em torno do verde: ao usar o verbo dizer, introduz-se a possibilidade, interna, de nova relação binária entre “mudas” e “disseram”. Estabelecido o pacto poético-ficcional, texto e leitor entram no jogo, dispostos como num xadrez: *muda diz?* Sutilmente, Rubens Rodrigues incorpora um dado no terceiro verso que desarma, mais uma vez, a razão da previsibilidade, e arremata:

— *E o que foi que elas disseram?*: A *deixa* – fundamental em piadas, desafios, peças teatrais, jogos esportivos, namoros etc. e poemas – funciona aqui como uma luva, pois a resposta disse simplesmente “disseram”, tornando o sujeito da frase indeterminado. Acontece que, em nova relação, o interlocutor inicial estabelece ligação semântica – e não sintática – entre “disseram” e “plantas”, preenchendo a lacuna (a elipse, nessa lógica!) com “elas”.

Bola de neve, o poema de Rubens Rodrigues parece querer *dizer* que, se ou mesmo que tomada ao pé (ou à *botânica*) da letra, a linguagem nos escapa, qual mercúrio deslizando na palma da mão. Fique, pois, este poema como exemplo de chiste poético cuja aparência ou impressão conduz a uma sensação de gratuidade e descompromisso estéticos, mas que, operado verticalmente, resiste com sobras de carne e osso.

\*

De Minas, resgato um dos belos e hilários poemas do professor e poeta Marcus Bacamarte (FREITAS, 1993, p. 10):

#### ÉPICA

Um bardo grego,  
Que tinha bigodes,  
Encontrou um aedo  
De lira nos dedos,  
Que disse a caminho:  
— Trago no meu odre  
(segredos e vinho)  
Cheio de odes:  
Que tal um pagode?  
Entre um blue-rapsódia  
E uma meta-paródia,  
Eis que o mundo sacode,  
Pois passa um arauto  
De salto alto  
Dando no pé  
Um samba de Plauto.  
Pode?!

Com um pezinho no *non sense*, como o anterior, mas de extrato diverso, este poema – extremamente musical – mistura culturas distanciadas no tempo e no espaço,

através da seleção e da combinação de vocábulos que, em princípio, não se avizinhariam de maneira tão harmoniosa. Bardo e aedo, blue e rapsódia, ode e pagode, “arauto / De salto alto / Dando no pé / Um samba de Plauto”: realmente, “pode?”. Marcus Bacamarte, a despeito do irônico título, realiza uma antiépica, ao despojar-se dos valores hieráticos e solenes que circundam as epopeias e incorporar a cultura popular na figura do comediógrafo romano Plauto, que, coerentemente, se vê atualizado como autor de samba.

Poesia e humor conseguem, como linhas de fuga, promover agenciamentos de tal ordem, e em movimento contínuo, que o próprio deles – conceitos desterritorializados por excelência – se refunde em perpétua reterritorialização: desconstroem, dessacralizam, bagunçam. O humor no poema pode?!?!

\*

Dos poetas brasileiros que vieram da década de 70 e atuaram plenamente na posterior, a ninguém cabe tão justa a estreita ligação entre humor e poesia quanto a Leminski. Sem dúvida, sua obra alcança outras praias, que não as do puramente cômico. Por ora, no entanto, tentarei esboçar alguns *aspectos* em torno da precisão do riso, valendo-me de alguns poemas do falecido poeta e de *um conceito* do formalista russo Yuri Tynianov. Assim:

#### O QUE QUER DIZER

O que quer dizer, diz.  
Não fica fazendo  
o que, um dia, eu sempre fiz.  
Não fica só querendo, querendo,  
coisa que eu nunca quis.  
O que quer dizer, diz.  
Só se dizendo num outro  
o que, um dia, se disse,  
um dia, vai ser feliz.

Esse poema, incluído no livro *Distraídos venceremos* (LEMINSKI, 1987a, p. 36), diz que, entre rodeios, as trilhas abertas pela palavra poética podem ter como ponto

de chegada a felicidade: “Só se dizendo num outro / o que, um dia, se disse, / um dia, vai ser feliz”. A afirmação desse querer encontrar-se no outro sustenta a nossa primeira constatação: a graça provocada pelo choque das rimas (alternadas, interpoladas, internas), pelo recurso anafórico e da aliteração, pela regularidade rítmica construída nos versos de 5 a 8 sílabas e pela quebra do sentido linear, fruto da distribuição estratégica das vírgulas – enfim, o prazer que resta, após essa decantação estilística, é tão somente um convite para que nós, leitores, lancemos um olhar mais interessado, mais desarmado, mais *feliz* em direção ao nosso próprio poético.

Quero, neste esboço, resgatar a felicidade que o fenômeno artístico pode proporcionar através da investigação do conceito de humor na poesia (em particular, a poesia brasileira contemporânea e, dentro desta, a obra de Paulo Leminski): de que forma se realiza o humor nos textos poéticos? Como é percebido? De que tipos de agenciamento padece o humor – exclusão, marginalização, rebaixamento, facilitação? Quais caminhos podemos palmilhar na busca de um realocamento conceitual do humor, vendo-o como força ativa, crítica, positiva, vital, desconstrutora? Tais questões é que rastreadei a seguir.

De Yuri Tynianov, retiro as reflexões acerca da *série literária* em confronto com a *série social*, inovadoras então, em 1927. Resumidamente, o texto do formalista russo, “Da evolução literária” (1971), elege como *modus operandi* um conjunto de termos que hierarquizam e possibilitam, portanto, classificações de ordem gradativa. Em outras palavras, ao trabalhar com conceitos do tipo história literária, evolução/variabilidade, sistema, obra, gênero, função, forma, influência, tradição, Tynianov opta por enfrentar temas clássicos da teoria literária.

Para este estudo, importará a noção básica de *série*. Tome-se como definição de série literária o somatório de características que impingem a um texto os sintomas da literariedade, ou seja, sua localização (no espaço e no tempo) como fenômeno literário: uma obra (respeitando ou não alguns sintomas da tradição, evidenciando ou não marcas internas de influência) possui uma *forma* e um *gênero específicos*, aprioristicamente delimitados pela *linguagem* utilizada, e exerce uma *função* (a qual pode sofrer mudanças, ou variabilidade) no *sistema da história literária*. Todos esses elementos indicam que tal produto pertence a uma *série literária*.

Até aqui, poder-se-ia imaginar que o pensamento de Tynianov beira o ensinamento gratuito da literatura tão querido de certas vanguardas. Ao contrário, a definição última de série literária é sempre relacional:

Em que consiste a correlação da literatura com as séries vizinhas?

Quais são essas séries vizinhas?

Temos todos uma resposta pronta: a vida social.

Mas para resolver a questão da correlação das séries literárias com a vida social, devemos colocar outra pergunta: como e através de que a vida social se correlaciona com a literatura? [...] A vida social correlaciona-se com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal (1971, p. 114).

A pouco e pouco, aproximamo-nos do foco pretendido. O que está por trás dessa relação entre a série literária (ou estética) e a social (ou extraliterária)? Sem dúvida, um compromisso de não transgressão de suas próprias séries, criando-se uma cumplicidade paralisadora. Da parte da série social, quer-se que a literatura preserve os costumes e amplie o complexo cultural de que se compõe; a série estética pretende continuar, quer espaço de sobrevivência, flexibiliza-se de modo a se deixar absorver, mesmo em momento de aguda rebeldia; a série literária precisa da extraliterária, que, por sua vez, ganha ao ter um aliado que, produzindo diferenças, comporta-se como uma série a mais, entre outras.

Ora, o duplo interesse por humor & poesia faz com que prossigamos a discussão neste ponto. Recorramos a um poema para melhor clarear esse tópico:

#### MERDA E OURO

Merda é veneno.

No entanto, não há nada

que seja mais bonito

que uma bela cagada.

Cagam ricos, cagam padres,

cagam reis e cagam fadas.

Não há merda que se compare

à bosta da pessoa amada.

(LEMINSKI, 1987a, p. 30)

Muito há a se comentar aqui, mas fiquemos nas palavras que provocam, de imediato, o estranhamento e o *efeito humorístico*: “merda”, “cagada” e “bosta”. Nos

diversos sistemas constituídos pela história literária, o vocabulário e, mais, a dicção escatológica estão eivados de preconceitos e não participam em pé de igualdade com vocabulários-dicções cujos significados se fincam hegemonicamente no campo da *seriedade vocabular – tal qual acontece entre os sistemas que integram a série social*. Nesta série, extraliterária, a opção pelo uso do “palavrão” aponta para a inobservância das normas sociais; na poesia, *mutatis mutandis, idem*.

Sem aprofundar outras considerações possíveis quanto ao poema (de maior relevo a desromantização do amor, via aproximação imprevisível de signos, como “pessoa amada” e “bela cagada”, e a ulterior neorromantização, via trabalho de desconstrução do clichê *bosta da pessoa amada*, transformado agora em pura declaração de amor), quero salientar que o contato desse poema com o receptor produz, graças ao humor, uma brecha para a aceitação dessa linguagem (forma) no círculo da série literária séria:

Se admitimos que a evolução é uma mudança da relação entre os termos do sistema, quer dizer, uma transformação das funções e elementos formais, a evolução parece ser uma “substituição” de sistemas. Essas substituições têm, segundo as épocas, um ritmo lento ou sofrado, e supõem não uma revelação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma nova função destes elementos formais (TYNIA NOV, 1971, p. 118).

Se a relação de reciprocidade entre as séries social e estética ocorre pela intermediação do *aspecto verbal*, é justamente aí que o humor vai-se instalar. Na contracorrente da tradição, da seriedade, da permanência de sistemas, o humor postula seu lugar ao lado de outras dicções, apostando, *ainda que num ritmo lento e sofrado*, na nossa percepção e anuência de que, entre *ricos / padres / reis / fadas e amada*, mais vale o poema e seu efeito desconstrutor, desde que, feito linguagem, seja *uma bela cagada*. Então, *merda e ouro* podem compartilhar – agora sim em pé de igualdade – um lugar próximo nas sendas da poesia. A palavra vira ouro quando tocada pelo dedo do poeta-midas.

Importa ressaltar que a riqueza (a tática) do humor reside numa dupla função: ocupar o seu espaço próprio de possibilitar o riso ou reações várias de comichidade e invadir o campo da discursividade que se pauta na ideologia da seriedade. Em

síntese: ser, simultaneamente, o mesmo *e* o outro; rir de *e* rir para; através de técnicas sobretudo ligadas à desconstrução da previsibilidade da linguagem (chiste, trocadilho, condensação, paródia, zombaria, sátira, ironia, duplos sentidos), alcançar a veiculação imediata do resultado pretendido *e* largar pistas/códigos/signos para reflexões *a posteriori*; levar-se a sério, enfim: fogo-fátuo que perdura em nossas retinas.

Em carta a Régis Bonvicino, Paulo Leminski escreveu, em prosa de verso:

quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas  
para uns roquinhos fuleiros  
eu devia estar preparando ensaios  
pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos

NÃO!

já fui um erudito

hoje  
como Waly me disse  
só ataco de artilharia ligeira.  
(LEMINSKI, 1992, p. 40)

Parece-me ser o humor uma nitzscheana *artilharia ligeira* que pode mudar os rumos da nau poesia, no sentido de esta se aproximar, cada vez mais, daqueles que, literalmente, ignoram sua existência. Ataco, pois, de um terceiro e último poema, também de Leminski, para interromper esta fala-artilharia, talvez nem tanto ligeira:

Tudo é vago e muito vário,  
meu destino não tem siso,  
o que eu quero não tem preço,  
ter um preço é necessário,  
e nada disso é preciso.  
(LEMINSKI, 1991a, p. 64)

Na esteira do diálogo entre poesia e teoria, de um brasileiro e de um russo, talvez valha a iniciativa de lembrar alguns tópicos do didático e, sobretudo, engraçado livro *Comicidade e riso*, de outro russo – Vladimir Propp. Preferindo o método indutivo ao dedutivo, Propp de saída esclarece que seu estudo é eminentemente um trabalho de ciência da literatura e que o *corpus* analítico predileto recairá sobre os clássicos russos, mas também o circo, o teatro de variedades, a comédia cinematográfica e as conversas ouvidas em diferentes lugares... Enfatiza a dupla impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado e de estabelecer o caráter estético ou extraestético da comicidade, dada a multiplicidade de suas manifestações, a cada vez em contextos singulares.

Vladimir sintetiza numa fórmula a relação de causa e efeito quanto ao riso: “o nexos entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri” (PROPP, 1992, p. 33). O olhar de Propp, conquanto arguto e antenado, termina por reduzir a complexidade do fenômeno pesquisado na ânsia de tudo classificar. O melhor de seu texto, contudo, reside justamente nas suas apreciações de cunho impressionista e nas anedotas ilustrativas. Para diferenciar algumas culturas, por exemplo, Propp elabora uma espécie de taxionomia do riso – que ainda hoje faz sentido: o riso francês revelaria refinamento e espírito; o alemão seria um riso de peso; o riso inglês exprimiria zombaria bonachona ou cáustica; o russo, amargor e sarcasmo. Nesta linha, poderíamos arriscar uma tipologia meio paradoxal para o riso brasileiro: santo e sacana...

As *conclusões* de Propp (1992), de caráter empírico, são por si hilárias, seja quando fala das *mocinhas adolescentes*, da *incapacidade de rir*, ou de um certo tipo de *professor* (via Belínski):

São propensos ao riso os jovens e menos propensos os velhos, embora, é preciso dizer, jovens macambúzios e velhotes e velhotas alegres não constituam absolutamente uma raridade. As mocinhas adolescentes, quando juntas, riem muito e se divertem por motivos, ao que parece, insignificantes (p. 32).

A incapacidade de rir, às vezes, pode ser explicada como sinal de obtusidade e de insensibilidade. As pessoas incapazes de rir são deficientes sob todos os aspectos (p. 33).

Há uma categoria de pessoas profundas e sérias que não riem, não por insensibilidade interior, mas, ao contrário, pela natureza elevada de seu espírito ou de seus pensamentos (p. 35).

No ensaio *O pedante*, Belínski escreve: “Sim, quero fazer necessariamente do meu pedante um professor de letras”. Aos professores incapazes de compreender e de partilhar o riso sadio das crianças, àqueles que não entendem as brincadeiras, que nunca sabem sorrir e dar uma risada, seria recomendável mudar de profissão (p. 34).

Propp discorre, ainda, sobre a comicidade das semelhanças e das diferenças, as analogias homem-coisa e homem-animal, o aspecto cômico da distração (considerada a *consequência de alguma concentração*), a mentira e alguns tipos de riso (bom, maldoso, cínico, alegre, ritual, imoderado). Livro que se lê com prazer, por *Comicidade e riso* atravessam casos, chistes e anedotas, como as duas seguintes:

Tiradas do género exigem espírito de observação e talento. Elas são a resposta de um espírito arguto à manifestação da tolice. A capacidade de dar respostas desse tipo é um dos aspectos da argúcia. É amplamente conhecida a anedota da vida de Bernard Shaw, que se considera realmente ocorrida. Ele teria recebido uma carta com o seguinte teor:

Eu sou a mulher mais bonita da Inglaterra, o senhor é o homem mais inteligente. Acho que deveríamos ter um filho.

Ao que seguiu a resposta:

E que tal se nosso rebento herdasse a minha beleza e a vossa inteligência?

Semelhante, embora um pouco diferente, é a anedota que se encontra na revista *Ciência e vida*.

Uma lady indignada:

— Pois fique sabendo que se eu fosse sua mulher eu colocaria veneno em seu café da manhã!

O gentleman:

— Se eu fosse seu marido, beberia esse veneno com prazer! (p. 110).

\*

Dentro de uma linha mais explicitamente metapoética, não são raros os poemas que abordam o próprio tema do humor, e similares, como este, de Pedro Amaral:

## DO RISO

Me lembro de quando  
A leveza do riso  
Não me era  
Algo

Assim tão preciso

Como uma janela  
Aberta para esta  
Sala, ou uma tábua  
Para quem navega  
E naufraga

(AMARAL, 1995, p. 38)

As belas metáforas, providentes, para o riso vêm acompanhadas de um tom assim levemente filosófico, como o riso. O poema se sustenta (para lembrar Pound e seus conselhos relativos ao enfrentamento direto do texto poético) como que por igual na tripla vertente fanologomelopaica: as rimas, inclusive internas, e a métrica em variável gradação (5 / 6 / 3 / 1 // 5 // 5 / 6 / 5 / 5 / 3) instalam um ritmo meio leminskiano no tocante à porção musical; as imagens – a porção fanopeia – tornam visível a concepção de riso: abertura/*janela* e salvação/*tábua*; a logopeia, a própria estrutura verbal e composicional do texto, reside *in totum*: nos espaços em branco, na escolha e alocamento das palavras, no corte dos versos, em seu caráter intraduzível, irrepetível e intransmissível. O poeta, alimentando de reminiscência a experiência, percebe a pouco e pouco a inexorabilidade do tempo. Amparado na ambiguidade do *preciso*, percebe, mais, a forma do **riso**: esse deve ser *exato* e *perfeito*, *necessário* e *urgente* – feito a **poesia**.

\*

Como chave de ouro, selecionei um poema do latinista & semiólogo Raimundo Carvalho (1983).

## BANDEIRA 2

simone é o nome do desejo  
que também pode ser sérgio  
ser sônia célia, pode até  
sidônio, pode atar cinara  
pode ater-se em sílvio

quando o desejo é todo cosme  
por mais que eu ivete  
eu teodoro

Pelos oito versos do poema passam nove nomes: simone, sérgio, sônia célia, sidônio, cinara, sílvio, cosme, ivete, teodoro; some-se uma vez o bandeira do título e totalizamos dez. *O ludismo onomástico é a base sobre a qual se ergue o poema. A alternância estratégica dos gêneros (F/M) faz com que se iniciem as insinuações. Acompanhem a dança dos gêneros, do alto, verso a verso, a cada estância:*

F *simone* é o nome do desejo  
M que também pode ser *sérgio*  
F ser *sônia célia*, pode até  
MF *sidônio*, pode atar *cinara*  
M pode ater-se em *sílvio*

M quando o desejo é todo *cosme*  
F por mais que eu *ivete*  
M eu *teodoro*

Quando há a repetição M/M, do quinto para o sexto verso, há o corte – e nova estrofe, como que a apontar a *impertinência* do par, ou a *recusa*, ou o *suspense*: daí que, diz o verso 5, interrompendo a ligação, “pode **ater-se** em sílvio”. A sutil dança é recheada de signos ora à vera, ora à deriva: no verso 4, os dois gêneros se *encontram* (M/F), porque “pode **atar** cínara”. O poeta *decide* o vaivém onomástico na comparação feita nos dois versos

finais: apesar de promover um paralelismo espacial (F/M – ivete/teodoro), é o **eu** que se impõe – é o **eu** que está lá e cá, ora F ora M, é o **eu** que se expõe – e opta pelo “eu teodoro”.

Considerando a base lúdica do poema – séria brincadeira envolvendo nomes e gêneros, opções de vida e poesia – e as subseqüentes indecisões daí advindas, é natural e inteligente a disseminação do som da condicional **se** (/si/) pela primeira estância: **simone, sidônio, cinara, ater-se, sílvio**; na segunda, lembrando (às avessas) a pedra rolante de Sísifo e seu eterno castigo, o poeta estanca a dança, o **se** (a dúvida) e o poema.

Assim como o entra e sai do **se**, os nomes se interpenetram, em gestos anagramáticos: *nome* sai de *simone*, *ser* entra em *sérgio*, *sônia* puxa *sidônio*, *atar ci-* quer *ater-se*, *todo* está em *teodoro*. (Essa técnica poética faz-me conferir outro belo *insight* anagramático, agora de Paulo Leminski (1991a, p. 77): “isso sim me assombra e deslumbra / como é que o som penetra na sombra / e a pena sai da penumbra?”) Percorre o poema um anafórico *pode* a cada vez acompanhado por um parceiro: *pode ser / pode até / pode atar / pode ater-se*.

De rara felicidade é o fecho do poema:

quando o desejo é todo cosme  
por mais que eu ivete  
eu teodoro

“Cosme”, é evidente, remete ao grego *kósmos* – universo, mundo; mas *todo cosme* é **mais**, posto que *desejo*; deste modo, ainda que o poeta se *atrapalhe*, trocadilhesca-mente, e *ivete*, digo: *por mais que* o poeta evite, a linguagem lhe faz ver o corpo e, nessa visão, a subjetividade do desejo. (Corpo, linguagem, desejo: rizomas.) Importa, peremptória, a pura afirmação do poeta: **eu teodoro**.

Retornemos ao título: que leituras propor a “Bandeira 2”? O sinal transparente é o duplo, a dobra, o **2**:

- a) a dança dos gêneros masculino e feminino;
- b) as duas estrofes;
- c) os paralelismos de *eu/eu* e de *ivete/teodoro*;
- d) os trocadilhos *ivete/evite* e *teodoro/te adoro*, e
- e) a dobra-chave: “Bandeira 2” relê o delicioso poema “Neologismo”, em *Belo belo*, de Manuel Bandeira (1993, p. 198):

## NEOLOGISMO

Beijo pouco, falo menos ainda.  
Mas invento palavras  
Que traduzem a ternura mais funda  
E mais cotidiana.  
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.  
Intransitivo:  
Teadoro, Teodora.

Cientes desta fagulha intertextual, vislumbramos o estopim de outras leituras: “Bandeira 2” não é somente (f) a paródia do poema-pai (o filho é 2), mas também (g) a licença do poeta ao tomar de empréstimo a expressão dos profissionais taxistas que significa, em épocas ou horários especiais, a cobrança de uma taxa mais elevada que a normal. Por extensão, parece dizer o poeta, a aparência chistosa disfarça um apuro formal, conscientemente metapoético e intertextual, de quem sabe que dialogar com poetas canonizados (*fortes*, na acepção bloomiana) não se reduz a caronas gratuitas, mas tem um preço: a poesia não pode dar bandeira.

“Bandeira 2”, ainda, dada a versatilidade da palavra em consonância com o poema, pode indicar (h) a diferença no tratamento de questões ligadas ao comportamento sexual dos cidadãos. A atualização do *affair* do casal bandeiriano (o poeta e Teodora) passa pela reafirmação de *uma perspectiva: eu*. Conquanto para muitos o exercício do corpo – máquina que não é exclusivamente sexual – suponha *slogans* e, portanto, a necessidade de carregar bandeira, para outros (i) não há *uma* bandeira, porque ela é sempre móvel, heteróclita, camaleônica, simultânea: de multipl<sup>ic</sup>idades. Ela é sempre **bandeira 2**.

\*

Alguns dos poemas comentados provocaram aquela sensação de humor – através de um possível riso, um esgar, a reflexão sobre o próprio do cômico, a descoberta de uma ironia, a surpresa, o puro chiste – mesmo que internalizada. (Humor, originalmente, é um termo especializado da área médica, significando algo tipo “certos líquidos que correm *dentro* do corpo”.) Reputo imbatível, a despeito das questões

atinentes à tradução dos termos, o resumo de Freud (1977, p. 265) unindo humor, chiste e cômico:

O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a iniciação, o prazer no cômico de uma economia na despesa com a ideação (catexia) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento.

Prazer e economia dão as diretrizes: a economia guarda, o prazer gasta. Para cada tipo de *situação* (*cômica, chistosa, humorística* etc.), uma despesa. Rir, no sentido lato, faz bem: põe o corpo em funcionamento, ativa a libido, cria vontade. Não é à toa que o humor (expressão abrangente por mim escolhida) vive tão próximo à poesia: são forças em contínuo tornar-se formas por um caminho comum, a linguagem.

## *Parte II*

Um...

No livro *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, de José Paulo Paes (1988, p. 21), lemos:

Ménage à trois

casa de ferreira  
espeto de paulo.

Esse poeminha, incluído na seção “Livro dos provérbios”, serve-nos de mote para outras reflexões acerca da natureza do riso, do efeito cômico e das relações existentes entre o fenômeno humorístico e o próprio poético. A propósito, tal seção, como as demais, possui uma epígrafe, catada de Mário de Andrade: “O provérbio é um dos mais terríveis meios de estagnação da humanidade”.

Os estudos sobre o riso, a ironia, o chiste, a comicidade, o humor, a comédia e inúmeros termos afins passam da ordem do quantificável (de Aristóteles a Eco, por exemplo) e não pertencem, exclusivamente, a nenhum campo de saber específico. A filosofia, a sociologia, a psicologia, a história, a antropologia, a medicina e a literatura

mostram-se recheadas de textos que, de algum modo, produzem discursos sobre o humor – e seus parentes... Destarte, não sendo este um estudo psicossociológico do tema, sigo mais frequentemente o mesmo critério adotado por Benedito Nunes em seu artigo “O riso modernista” (1993, p. 29), em que considera

o humorístico no sentido lato, compreendendo a verve do chiste, da piada, da anedota, da paródia, e das várias espécies do cômico – o burlesco, o bufo, o grotesco, ora carregado na ironia e no sarcasmo, ora apresentando o mesquinho e o ridículo, ora satirizando, ora intensificando o contraste até o absurdo – o que seria o humorismo propriamente dito, como uma atitude complexa em face do mundo.

Como de praxe, restringir-me-ei a aspectos comuns ao cômico e à poesia, particularmente a brasileira, feita a partir dos anos 80. E o primeiro deles não podia ser outro senão a *economia de meios*.

Em antológico estudo, Sigmund Freud já apontava a *performance* linguística como o máximo elemento provocador do chiste. Para demonstrar sua teoria, o pensador austríaco narra várias e deliciosas histórias, extraindo de cada uma delas uma “técnica” desencadeadora do chiste. Fiquemos com este chiste por segmentação de palavras, oriundo da área médica: “Se se indaga a um jovem paciente se já teve alguma experiência masturbatória, a resposta seguramente há de ser: ‘*O na, nie!*’ – que significa Oh, não, nunca!” (FREUD, 1977, p. 46). O desvio aí ocorre, de maneira evidente, pela fragmentação do vocábulo alemão *onanie* (onanismo), de uso corrente para “masturbação”, provocando imediatamente ambiguidade na resposta. Bem antes da metade do estudo, Freud para e organiza as técnicas, dividindo-as em onze tipos, distribuídas em três grupos: condensação, emprego do mesmo material e duplo sentido.

Quanto mais técnicas o chiste utilizar, com menos palavras, maior será o efeito. Retifico: efeito *provável*, visto que há nuances e variações que vão desde o desconhecimento da língua e o contexto inapropriado à diferença de repertório – fatores que impedem, ou dificultam, a plenitude do chiste. *Mutatis mutandis*, a rapidez do poema chistoso revela-se a arma mais poderosa ao alcance do poeta.

O poema de Paes, pois, instaura um código de permissiva licenciosidade já a partir do título (*ménage à trois*), que, apesar da língua francesa, é uma expressão bastante conhecida. Segue-se ao título uma paródia do também popular provérbio “casa

de ferreiro, espeto de pau”, que indica o descompasso entre o público (servir a outrem como “ferreiro”) e o privado (o espeto da casa não é feito de ferro, mas de pau).

No dístico “casa de ferreira / espeto de paulo” ocorre um preciso paralelismo entre os gêneros masculino e feminino, se lemos em *casa* um símbolo da genitália feminina (que seria propriedade *de ferreira*) e em *espeto* um símbolo da masculina – pênis, pau. Por sua vez, *pau* está contido em *paulo*, assim como *casa* é um cognato de *casal*, até se transformar numa *ménage à trois*. Paira, enfim, um fálico *ferro* no nome de *ferreira*.

O provérbio é desconstruído porque sua especificidade reside na previsibilidade de tudo aquilo que *funciona* decorado ou prevê *utilidade* e *ensinamento*. Além disso, o poema fala de um dos grandes tabus da nossa cultura: a fidelidade – o riso, ou um *relaxamento*, quando se liga a questões de sexualidade, pode decorrer do significado de distensão face aos constantes tabus impostos pela sociedade e interiorizados na mente dos indivíduos. Através de acréscimos e supressões (ferreir- o,a; pau- lo), o poeta trabalha o mesmo material (a palavra), produzindo ambiguidades e condensando sentidos. Como se trata *apenas* de um poema, podemos rir...

Dois...

Humor não é riso, muito menos gargalhada. Em “O riso, o cômico e o lúdico”, Eduardo Menezes (1974, p. 10) analisa as nuances diferenciais desses termos e afirma que “a intolerância deriva do *esprit géométrique*, ao passo que o riso e o cômico originam-se do *esprit de finesse*”. Eduardo destaca, de cara, a dificuldade de operacionalizar conceitos tão flutuantes e congeniais ao comportamento humano – o que os faz parecer “ao observador superficial como de fácil explicação” (p. 6). Conforme acontece em quase todos os ensaios sobre o assunto, o articulista recorda a assertiva de Kant: “a causa do riso está ‘na súbita redução de uma expectativa intensa a nada’” (p. 7). A seguir, Menezes sintetiza o trio no qual se baseou Freud: o CHISTE – gracejos, piadas, anedotas, trocadilhos – “provoca o riso por meio de um jogo de palavras ou ideias”; o CÔMICO, por sua vez, “refere-se a eventos ou objetos lúdicos, gozados, alegres, ridículos etc., e envolve a percepção de alguma espécie de contraste”; já o HUMOR se reserva “para os casos em que uma pessoa dá pouca importância a seus infortúnios e está apta a ver o seu lado engraçado” (p. 7-8).

Didaticamente, Eduardo Menezes enumera quase uma dezena de características do riso e do cômico, a saber: 1) relação com o agradável e a euforia; 2) relação

com a alegria e ausência de necessidades biológicas imediatas; 3) significação coletiva, influência do ambiente social e das condições culturais; 4) elementos de surpresa e de inesperado; 5) descarga súbita ou distensão (do sério ao alegre); 6) relação com impulsos emocionais ou inatos (medo, sexo, agressão, triunfo, superioridade); 7) contradição ou incongruência pela “justaposição de objetos, situações ou significados usualmente não vivenciados conjuntamente” (p. 8-9).

O interesse pelo próprio humorístico se dá, sobretudo, pelo seu caráter aparentemente paradoxal ao atuar de maneira simultânea como um instrumento de repressão e controle social, dado o temor da discriminação e da rejeição por atos considerados ridículos, e um instrumento de luta e oposição, dado o seu potencial sarcástico e desestabilizador de efígies, efemérides e estruturas. Como diz Eduardo, “a personalidade autoritária ou a moralista se revestem quase sempre de um manto de sisudez e não suportam o cômico e o humor porque estes põem a nu a sua insegurança e inflexibilidade ou a sua hipocrisia” (p. 10).

Atrelado estreitamente ao riso e ao cômico, do lúdico podem-se apontar algumas particularidades, em oposição às atividades *sérias*, como o autotelismo, o espontaneísmo, o prazer, a falta de organização, a liberação dos conflitos (sobretudo entre obediência e liberdade) e a *sobremotivação*, ou seja, “os motivos supervenientes não contidos numa tarefa inicial podem torná-la uma atividade lúdica” (p. 12). O que mais se visibiliza, contudo, nas relações comuns entre o riso, o cômico e o lúdico é o seu duplo caráter de ***transitoriedade*** e ***liberdade***, elementos que tipificam a grandeza humana diante de suas contradições – do fantasma da eternidade e dos aprisionamentos cotidianos.

Leiamos então o poema:

aqui

nesta pedra

alguém sentou

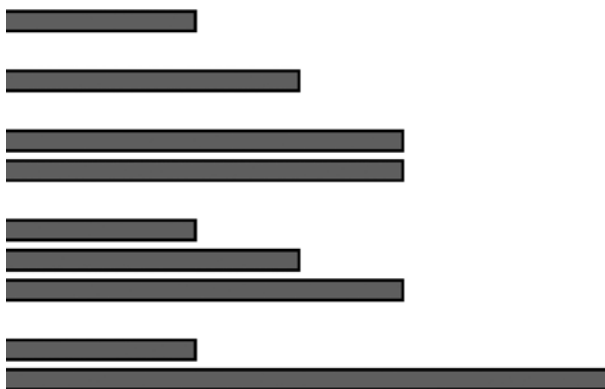
olhando o mar

o mar  
não parou  
pra ser olhado

foi mar

pra tudo quanto é lado

Esse texto de Paulo Leminski, do livro *Caprichos & relaxos* (1983b, p. 47), provoca num leitor-modelo, do qual nos fala Umberto Eco (1994b)<sup>12</sup>, um desconforto e uma estranheza de quem se sente, concomitantemente, arrastado pelo mar-poema. Finda a leitura, sobra a sensação, verossímil, de que algo se partiu, quebrou, fragmentou. A distribuição e o espaçamento dos versos contribuem para essa quebra, promovida pela visualização imagética de verticalidade – pedra / alguém / mar – que o poema quer produzir. De encontro ao senso comum, a relação entre poesia e morte acontece, neste caso, pela mediação do humor. Homem (*alguém*) e poema são dominados pelo *mar*, que invade o poema via repetição do vocábulo (versos 4, 5 e 8), e carrega o nosso olhar pelo ritmo construído em gradação – como ondas batendo na pedra – até o arremate no “longo” verso final de seis sílabas, como se as próprias ondas estivessem se espriando pela página. Percebamos o esquema *marítimo*: 2 // 3 // 4 / 4 // 2 / 3 / 4 // 2 // 6.



12 Ver, sobretudo, o segundo capítulo (Os bosques de Loisy).

Os versos do autor de *Distraídos venceremos* nos remetem, diretamente, ao axioma máximo de Bergson (1983, p. 15-18):

O risível é certa *rigidez mecânica* onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa. [...] O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos de uma situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela.

Tomando de empréstimo o texto leminskiano, assinalamos um segundo aspecto que liga humor e poesia: a ruptura com padrões preestabelecidos de comportamento. A camisa de força que o cotidiano impõe tende a nos transformar em metáforas de robôs, distanciando-nos da alegria e da leveza, distraídas, que configuram o ato – humano, poético – de sentar pra ver o mar. Se o mar, sério, não para pra ser olhado, em vez do *alguém* que olha, vai é “mar // pra tudo quanto é lado”.

Aqui, inverte-se o teorema, funcional, de Bergson: o mar (o outro, o mundo) é que se “afoga” – juntamente, é certo, com aquele alguém “dotado” de *certa rigidez mecânica*. Humor e poesia dão-se as mãos, uma segunda vez, pra bagunçar o previsível. Afinal, fazer poesia, hoje, não é um pouco deixar-se levar pelo mar?

Três...

Desde Aristóteles, há uma nítida distinção entre o sério e o ridículo. Já dizia o Estagirita que a comédia era imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente (ARISTÓTELES, 1984, p. 245). Para a tragédia reservam-se as ações e os caracteres elevados, nobres; o que for baixo, vil, plebeu, grotesco – isso fica para a comédia. Decerto, passados quase dois milênios e meio, a ideologia da seriedade ainda impera no planeta... universitário. É o que nos afirma o antropólogo Luiz Felipe Baêta Neves (1974, p. 36):

A ideologia da seriedade impõe uma antinomia absoluta entre seriedade e comichidade, qualifica positivamente a primeira e, subsequentemente, identifica seriedade e saber. Confunde arrogância e sisudez com seriedade e responsabilidade

para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar. A tarefa promissora a que uma antiideologia da seriedade deveria se propor seria a de procurar definir um conceito do cômico como uma totalidade em que fosse considerada a comicidade como forma específica de conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão. Um conceito, enfim, que negue a antinomia rir/pensar e abra caminho para a introdução da comicidade no repertório de temas passíveis de serem estudados cientificamente.

Assim, tentando romper o bloqueio binário entre rir e pensar, caminham, *pari passu*, humor e poesia. Como nesse poema de Leila Míccolis, incluído na antologia *O bom filho a casa torra* (1992, p. 58), título que já antecipa o tom chistoso da poeta:

posição

Injustiça e veneno

é dizer que só me deito sobre os louros.

Também sob os morenos...

A voz feminina subverte as “posições”: de submissa a “dona do pedaço” (não “só” de *uns*, mas também de *outros* homens); brinca com as falácias do discurso ressentido que insiste em se “debruçar” sobre *injustiça* e *veneno*; recria a expressão “deitar-se sobre os louros”, traduzindo-a em literal e irônica, porque reticente, sexualidade no verso seguinte: “Também sob os morenos..”.

O *ludismo transgressor* é um terceiro elemento de ligação entre poesia e humor. Em ambos, a consciência de que invadem campos alheios: a profundidade e a altura. Contra o senso comum, pelo menos da *intelligentsia* acadêmica, e a favor da horizontalidade e da superfície, acentuando a velocidade do humor, Gilles Deleuze (1974, p. 143) assevera que este “é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado”.

Na “Segunda série de paradoxos: dos efeitos de superfície”, o teórico francês recorre a um significativo trecho do romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, que de imediato – seja pela beleza – reproduzo, e parto pra outro ponto:

Estranho preconceito, contudo, que valoriza cegamente a profundidade em detrimento da superfície e que pretende que *superficial* significa não de *vasta dimensão*, mas de *pouca profundidade*, enquanto que *profundo* significa ao contrário de *grande profundidade* e não de *fraca superfície*. E, entretanto, um sentimento como o amor mede-se bem melhor, ao que me parece, se é que pode ser medido, pela importância de sua superfície do que pelo grau de profundidade... (p. 12).

Quatro...

Em seu romance *O nome da rosa*, de 1980, o escritor italiano Umberto Eco traz à tona, via ficção, uma instigante hipótese: e se Aristóteles tivesse mesmo escrito um livro sobre a comédia? Em caso afirmativo, quem – ou que instituição – se interessaria por não deixar que o texto viesse a público? E por quê? Há tanto perigo assim em largar “a comédia” solta por aí?

A resposta, neste caso específico, tem um nome: a Igreja (e o que ela representava – no século XIV...). Oportunamente, resgato um comentário do imprescindível *Comicidade e riso*, de Vladimir Propp (1992, p. 35):

O riso e a alegria não são incompatíveis com todas as religiões; essa incompatibilidade é característica da ascética religião cristã, mas não daquelas da Antiguidade, com suas saturnais e ritos dionísios. [...] Se é impossível imaginar Cristo rindo, é muito fácil, ao contrário, imaginar o diabo rindo.

O personagem Jorge de Burgos, monge cego que mantinha sob segredo a existência da obra, convencido do poder – para ele, maldito – que o riso comporta (como o escorpião e seu veneno são indissociáveis), acaba *comendo* as páginas onde estariam desenvolvidas as reflexões do Estagirita, em meio a um incêndio cinematográfico na biblioteca do convento. Leva, para o fogo infernal, mais do que uma “obra” sobre o riso, uma possibilidade a menos de *saber*.

Lembrar, resumidamente, essa historinha policial em que se persegue a perseguição ao riso auxilia-nos a compor um outro elo entre essas variadas formas de expressão, a poesia e o humor: ambas, em pura realização, necessitam do tripé autor-obra-público. Aqui, sem dúvida, um questionamento fulcral eclode: a tríade sempre vai ocorrer? Ora, ora: dissemos “em pura realização”. Há aquele que faz rir, o

objeto risível e o ridente; analogicamente, há o poeta, o poema e o leitor. Quaisquer combinações tornam-se factíveis (nestes assuntos, importa a práxis...): há poesia sem poema, sem leitor e até sem “poeta”; e uma pessoa pode rir de si mesma, por exemplo...

Cinco...

oswald  
pôs o pau  
brasil pra fora

Encerremos essas breves considerações com este haikai do livro *Bashô um santo em mim*, de Ricardo Silvestrin (1988, p. 49). Como se viu, espero, é próprio do humor – e seus congêneres – não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud, no final do seu estudo, compara as técnicas do chiste com as do sonho. Bergson vê no riso uma proeminente função social. Propp conclui ser inexequível subdividir o cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extraestético. Se recorremos aos conhecidos estudos de Bakhtin, encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, irrequieto, nômade e anárquico. Para Nietzsche, tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” compõe zaratustras. Entre as possíveis linhas de fuga, de que fala Deleuze, alhures, certamente o riso tem lugar reservado. O poeta W. H. Auden, em artigo intitulado “Notas sobre o cômico” (1993, p. 285), utiliza uma epígrafe de G. C. Lichtenberg que vem bem a calhar: “A melhor maneira de se conhecer o caráter de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério”. Enfim, são tantos os modos de abordagem e as nomenclaturas relativas ao humor que qualquer tentativa de homogeneização do conceito redundaria em falsificação. Daí, revela-se quase inevitável optarmos, como o fez Eduardo Menezes em artigo citado, pela complementariedade e multiplicidade ao invés da divergência e invariabilidade. Se o “conceito” perde em profundidade, ele vence em superfícies.

Algo semelhante acontece com a “poesia”. Indico, apenas, o poema-coletânea “Limites ao léu”, do livro póstumo de Leminski, *La vie en close*, de 1991, em que podemos ler 22 definições – similares, opostas – de poesia. Ou o primeiro parágrafo do primeiro capítulo do livro *O arco e a lira*, de Octavio Paz, com outras dezenas

de definições – opostas, similares – da mesma palavra. De todo modo, lembremos uma, bem especial, de Czeslaw Milosz, utilizada como título no vídeo-homenagem de João Moreira Salles a Ana Cristina Cesar: “Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem”. Seja no campo da teoria literária, no discurso filosófico (por exemplo) ou mesmo através de depoimentos dos próprios poetas, a poesia tem tantas caras quantas se queiram. Donde se conclui: *apesar de serem conceitos tidos como autoevidentes, poesia e humor possuem múltiplas, nuançadas e contraditórias definições.*

Barthes, um dia, escreveu: a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso (1978, p. 18). Troquemos a palavra “literatura” por “poesia” e, depois, por “humor” e, como num efeito suspensivo, sintamos o sabor da troca...

Assim, cúmplices, releiamos o poema de Silvestrin: “oswald / pôs o pau / brasil pra fora”. A despeito do repertório que cada um de nós possui, *percebe-se* que o poema trabalha com chistes: “pôr o pau pra fora” e a poesia-exportação de que falava Oswald de Andrade (daí pau-brasil). E essa *percepção* inequívoca de que o humor pode ser apropriado como uma *categoria* poética e de que a poesia pode servir a um *interesse* humorístico não bastaria para suspendermos essas linhas?

(P.S.:

KOAN

em boca fechada não entra moscu-  
ugh!)

(PAES, 1988, p. 25)

## A sala de espelhos (em torno à metapoesia)

— Vosmecê agora me faça a boa obra de querer  
me ensinar o que é mesmo que é:  
*fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*  
Guimarães Rosa (1991)

*o castelo  
que o general conquistar não pôde  
a sombra das árvores da tarde  
pode*  
Paulo Leminski (1991a)

*Há milhares de \_\_\_\_\_s.  
Um \_\_\_\_\_ acontece quando se vai longe demais.  
A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do \_\_\_\_\_.  
A face clara do \_\_\_\_\_ é o \_\_\_\_\_.  
O \_\_\_\_\_ é o lugar de se cultivar a sede.  
Não há \_\_\_\_\_s quentes.  
O Saara e o Pólo são \_\_\_\_\_s frios,  
como tudo que a distância faz.  
No \_\_\_\_\_ se anda em círculos.  
Não se sabe o tamanho de um \_\_\_\_\_,  
se ele vai mais fundo.  
De dentro tem o tamanho do mundo.*  
Arnaldo Antunes (1987)

## LACUNAS PREENCHIDAS EM POEMA ALHEIO

*Há milhares de mulheres.*

*Um desastre acontece quando se vai longe demais.*

*A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do desejo.*

*A face clara do poema é o comichão.*

*O bar é o lugar de se cultivar a sede.*

*Não há mortos quentes.*

*O Saara e o Pólo são paraísos frios,*

*como tudo que a distância faz.*

*No quarto se anda em círculos.*

*Não se sabe o tamanho de um beijo,*

*se ele vai mais fundo.*

*[Por dentro tudo tem bem alguma manha do mundo.]*

Orlando Lopes (*Sexfood*)

Arvoro-me de Machado e, qual o bruxo, convido meu leitor, na proporção da sua impaciência, a pular o capítulo que se aproxima, tal o possível tédio aí em repouso. A despeito das evidentes variações de tom, todos os vindouros *textos* tramam um único e mesmo tema: **a poesia** – *agentes, afazeres, ingredientes, disfarces, diálogos*. Revela-se absolutamente aterradora e inequívoca a falta de novidade deste procedimento: algo assim feito matar a cobra e mostrar o pau (e é então que se arma o alça-pão). Se este *recurso* prima pela antiguidade, ancestral também é a multiplicidade de *técnicas* de autorreferência e infinitas *trocas* entre as práxis artísticas. Que é a Bíblia, por exemplo, senão um feixe inextrincável de textos ininterruptamente alterados, pura e apócrifa intertextualidade? Ou, mesmo, o *texto homérico* (para não recorrer a Gilgamesh), cúmplice de acumuladas rapsódias e, portanto, dentro do espectro da cambiância típica da oralidade?

Como de praxe, e de lei, o *corpus* é a poesia brasileira contemporânea. O percurso, perverso e seletivo, vai do que nomeio *meta*(linguagem) *pura* a exercícios poético-existenciais em *homenagens* de poetas pra poetas, entre nuançadas e misturadas etapas doravante ditas: *paideumas* (a poética alheia), *de um haikai* (um olhar

comparativista), *dissoneto* (a fissura numa forma fixa), *de lua* (um motivo revigorado), *assinaturas* (o nome próprio no próprio poema).

Irresistível dizer que cada platô de platô se resume, e se compraz, a amostras e não deseja desenhar qualquer panorama ou inventário do período, exceto o próprio bordado que se formar das alianças *previstas*, ou vislumbradas. Tampouco, é sempre bom lembrar, pretendo *historicizar* ou *teorizar*, ao pé da letra, sobre o fenômeno metapoético nem abarcar um grande contingente de poetas, mas tão só e modestamente montar as peças já recortadas na memória – este grande salão deveras desarumado após uma festa, dizia Mário de Andrade.

\*

A rigor, e à guisa de pontapé para a primeira etapa, resgato uma definição, plena, de *metalinguagem* dada por Roland Barthes, na minúscula e frutificante *Aula* (1978, p. 38): segundo o semiólogo, metalinguagem é a “retenção do espetáculo”, como no exemplo da imagem congelada dos “mostradores de sombra chineses, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho, o pato, o lobo, cuja silhueta simulam”. Alta, a tautologia da metapoesia: fazer fazendo-se, mostrar mostrando-se. Na mesma *Aula*, Barthes diz que “o real não é representável” e é exatamente o desejo de capturá-lo, ao longo da história, que vai traçando as diferenças escriturais e torna possível a existência de um conjunto de signos chamado *história da literatura*. Por outras palavras, a prática poética sentada no próprio centro de si seria a maneira mais eficaz de demonstrar as contínuas metamorfoses pelas quais passa a expressão poético-literária, desde o aspecto vocabular (etimológico e sintático) às hegemonias ideológicas e referências sócio-históricas diversas.

Insisto, entretanto, que parir a práxis teórica ortodoxa, *de âmbito abstracional e periférico ao poema*, difere – não me importam relevâncias – do ensaísmo criativo, em que se *curtem os meandros da ficção poética, enfrentamento também crítico e tortuoso*, mas menos etéreo e mais contratual. Suplementares, os discursos se enovelam, até serem catalisados pela minha possibilidade: *um repertório* – reconhecimento de mundos, e travessões.

\*

Destarte, esta nadificação nos empurra para o poema de abertura:

## NADANDO

Por incrível que pareça,  
talvez o melhor estilo  
para um poeta moderno  
seja o estilo clássico, ou  
nado de peito. Ele exige  
certa contenção. Você  
desliza n'água mansa-  
mente, como se hesitasse.  
Ao atingir a borda, é  
impossível virar cam-  
*ποητις*, daí talvez ele  
ser chamado clássico, ou  
quem sabe é porque é o que serve  
melhor para se observar  
o que se passa ao redor,  
isto é, fotografá-lo, ou  
– evitando o anacronismo,  
e já que falamos de água –  
espelhá-lo, visto que o  
espelho é por excelência  
a metáfora do clássico.  
Nadar é como uma cobra:  
um constante enrodilhar-se  
em pensamentos por vezes  
nada sublimes (que belo  
traseiro ali adiante, etc.);  
daí, em vez de estilo clássico,

talvez fosse mais correto  
falar-se em mescla de estilos.  
Nadar: um poema longo  
em redondilha maior  
com andamento de prosa  
em que é difícil manter  
o mesmo ritmo sempre  
(Poe não dizia que um poema  
deve necessariamente  
ser breve?). Começa-se a  
arfar, os músculos pesam,  
respira-se irregular-  
mente, o nado, apesar de  
clássico, agora assemelha-se  
a um poema moderno  
(ou a um desaprendizado),  
um poema que tivesse  
uma piscina por tema,  
e um nadador que insistisse,  
já que escrever poesia  
(principalmente hoje em dia)  
é uma espécie de nada.  
Nada. Nada. Nada. Nada.  
(MOURA JÚNIOR, 1991, p. 176)

Os exatos e incessantes cinquenta versos de João Moura dispensam, quase, comentários. Talvez valham o reforço de algumas braçadas. Ressalta-se, no poema, a distinção de estilos – para o poeta moderno interessaria a *contenção* do clássico. Pela *água*, evidente metáfora para o poema, o poeta (nadador) desliza *mansa- / mente, como se hesitasse* (v. 7-8): a quebra da palavra, e do verso, deixando à deriva o verbo-sufixo, produz inusitados efeitos, relacionados ao próprio e *man-so* deslizar da palavra (de um verso a outro, como num incontestável *enjambement*) e ao *ficto* poético, sempre em dúvida (mentira e hesitação). O *impossível* – *virar cam /*

*viou|vq* (v. 10-11) – é tornado possível, via linguagem (condutora da força à forma). *Pura meta*, o *espelho* duplica a água e o poema. Ao movimento da natação acompanha o da escritura, ambos *mesclados*: “Nadar: um poema longo / em redondilha maior / com andamento de prosa / em que é difícil manter / o mesmo ritmo sempre” (v. 30-34). Assim como é improvável a extrema regularidade dos movimentos do *nadador*, o ritmo que o poeta *impõe* ao seu poema-piscina sofre, *arfa*, os *músculos pesam* etc. Agruras do poema longo? Poe dizia que um poema deve necessariamente ser breve. Confira que, numa fiscalização severa, os versos 34 e 35 possuem 6 e 8 sílabas, respectivos, fugindo, portanto, ao molde geral da confessada redondilha maior. Licença poética? Tensão rítmica? Ainda não. A especificidade dos trechos justifica o não alinhamento: “o mesmo ritmo sempre” (v. 34) nem sempre se consegue, exceto, ademais, se se naturaliza a palavra *ritmo* como *trissílabo* (*rí-ti-mo*) – o que restauraria a redondilha maior. O verso 35 padece, ao contrário, de *excesso* de sílabas: algum outro truque em “Poe não dizia que um poema”? Quiçá, se percebemos o espelhamento – chave do texto – do *poema* no *Poe*, portanto um hiato pronunciado como ditongo, graças ao contato com o monossilábico nome americano. Assim, o “Nadando”, de João Moura, realiza justamente o que o poeta Poe propugnava: longo, o poema deve-se constituir por pequenas *unidades de efeito*, de tal modo a prender o leitor (também Julio Cortázar, comparando o conto ao boxe: em ambos, deve-se ganhar o outro, o leitor, por nocaute).

Afirma-se que uma das mais marcantes diretrizes da arte e, por extensão, da poesia modernas é a ausência, ou rarefação, de tema-assunto-enredo-história-diegese-etc., estigma cujo auge verificou-se com o *nouveau roman*. O que se constata é a *convivência* de obras em que predomina uma atitude ou outra. A ausência, a falta, o minimalismo, a rarefação, a nadificação – a *literatura de exaustão*, para usar o termo resumitivo de John Barth – se tornaram, sem pudor, um frutífero veio para a criação. Cage, Malévitch, Tarkovski e Borges: eles teriam em comum o *quê*? Enfim, o fecho do poema – “Nada. Nada. Nada. Nada.” – novamente dobra a palavra, agora um misto indissociável de pronome substantivo indefinido e verbo intransitivo. Resta a dúvida: “Nadando” seria apenas o gerúndio do verbo *nadar* ou igualmente pode-se referir ao pronome – tipo: quem *nada* faz, fica, assim como quem *nada* (verbo), *NADANDO*?

“Páginas amarelas II”, do mesmo autor, oferece distintos pontos:

## PÁGINAS AMARELAS II

só nós criamos pátina  
por velha que seja  
nunca a cria a página

assim como o uísque  
nunca fica bêbado  
dentro da garrafa

assim como a escrita  
é mero arremedo  
daquilo que passa  
(MOURA JÚNIOR, 1988, p. 41)

Exercendo, agora, a arte da redondilha menor (excluindo-se o hexassílabo na abertura), João Moura, através de belas tiradas, arranja o papo entre o poeta, o poema e o leitor: o *uísque* e a *página* se dispõem ao uso, mas *nós*, seres leitores, enferrujamos rápido, *criamos pátina*. Precisa, a estrofe-remate sinaliza para a discrepância do caráter *estático* da *escrita* em contraposição ao caráter *extático* (aproveito-me da escolar homonímia) *daquilo que passa*. Ainda que antenas poundianas, captando bastante e sobretudo *antes*, os poetas não podem senão criar analogias – *mero arremedo* – com o derredor.

\*

Sob a tutela de Harold Bloom, o qual disse que “a crítica é a arte de descobrir os caminhos secretos levando de poema a poema” (1991, p. 134), convido o leitor que me acompanha a percorrer comigo os saltos de um sapo – a longa história de um poema curto.

Desde os primórdios, quando se confundia com a Literatura Geral e a Literatura Universal, até os dias de hoje, com um nítido alargamento do campo de abordagens, incluindo mesmo outros *corpora* que não literários, o comparativismo vem-se firmando como uma disciplina extremamente importante e, sobretudo, prazerosa.

Comparar é pôr em relação. Como diz Tânia Carvalhal (1991, p. 11), a comparação não é um fim em si mesmo, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes, mesmo díspares.

Cada vez que relacionamos textos diversos, como um calidoscópio, novos arranjos se compõem – e nos surpreendem. Ao contrário de certos posicionamentos teóricos ortodoxos, a literatura comparada não se pretende camisa de força. Antes, os textos em questão (em relação) apontam o caminho adequado à comparação – na dupla possibilidade do semelhante e do diferente.

O presente interregno não tem por objetivo desenvolver uma reflexão acerca da história e dos métodos da literatura comparada. Neste espaço, fica registrado o percurso (ou parte dele) de um poema apenas (e é o bastante). Optei, em vez de um corte vertical de fundo teórico, por uma exemplificação prática.

Fui buscar nosso texto-fonte no século XVII, na terra do sol nascente. O diálogo, verdadeiramente internacional, em torno desse haikai revela-se proveitoso, instigante. Aliás, quando se elaboravam os limites de atuação da Literatura Comparada, a perspectiva internacionalista era bastante comum, como vemos por esses dois representantes da escola francesa, Carré e Guyard, prefaciador e autor do livro *La littérature comparée*, baliza dos estudos comparatistas: “*la littérature comparée [...] est l'étude des relations spirituelles internationales*” (CARRÉ, 1969, p. 8); “*la littérature comparée [...] c'est l'histoire des relations littéraires internationales*” (GUYARD, 1969, p. 12).

Pretendo evidenciar, através de traduções e apropriações de ordens várias, em que medida um poema pode significar, metonimicamente, a própria Poesia. Apesar da marca histórica, ou historicizada, que todo discurso contém, a Poesia guarda algo de transtemporal e imune a fronteiras geográficas. Como uma gota de chuva fazendo digitais numa lagoa – num qualquer lugar, num qualquer tempo.

velha lagoa  
o sapo salta  
o som da água  
(LEMINSKI, 1983a, p. 20)

Essa tradução é apenas uma entre as várias existentes do haikai de Bashô. Fique no frontispício por um valor, digamos, sentimental – a partir dela compus o poema que deu título à minha singular (porque única) obra, *Digitais* (1990), em que tento efetuar um diálogo entre dois dos meus mestres de poesia, Drummond e Bashô: “uma pedra a mais / bem no meio da lagoa / minhas digitais”. Para ratificar a dificuldade que os estudiosos do assunto apontam quanto ao exercício da tradução, ainda mais em se tratando de poesia e de língua japonesa, arrolei **algumas** versões que não serão comentadas, demonstrando, desde já, a diversidade, no produto final, que a tradução provoca:

furu-ike ya / kawasu tobikomu / mizu no oto

(Bashô)

O velho tanque - / Uma rã mergulha, / Barulho de água

(DANTAS; DOI; FRANCHETTI, 1990, p. 89)

Listen! a frog / Jumping into the stillness / Of an ancient pond!

(BRITTON, 1986, p. 10)

Um velho tanque / Uma rã nele mergulha / Ruído nágua

(VIEIRA *apud* GOGA, 1988, p. 63)

La vieille mare: / Une grenouille saute dedans: / Oh! le bruit de l'eau

(BARTHES, 1970, p. 93)

Sobre o tanque morto / um ruído de rã / submergindo

(SAVARY, 1987, p. 36)

The ancient pond / A frogs leaps in / The sound of the water

(KEENE, 1984, p. 39)

H. G. Henderson conta, em *The Bamboo Broom* (1934), a possível gênese do mais famoso haikai do mais famoso poeta e samurai japonês, o Senhor Bananeira, como Haroldo de Campos gosta de chamar Matsuô Bashô. Primavera, “perto da claridade

da manhã” (by Caetano), na quietude bucólica do Japão do século XVII, Bashô está só, com seus discípulos, no jardim, à espera que o acaso se cumpra. O silêncio é pleno. Até que: no velho tanque, o som da água. Como um espetáculo celebrando a vida, Bashô desvela a beleza do mergulho, do salto de um sapo – ou de uma rã – num velho poço, num velho tanque.

A recriação desse instante vai-se tornar um motivo de contato e, mais, estreitamento entre culturas distintas – aproximação que reafirma o vigor de uma visada comparativista. Além disso, como uma bola de neve, vai constituir uma gigantesca corrente de interessados, curiosos, poetas, semiólogos, tradutores, ensaístas, cada um, a seu modo, mergulhando, revivendo o pulo do sapo.

Jorge Luis Borges (1990), que, poucos sabem, praticou também a arte de compor haicais<sup>13</sup>, na quinta conferência das *Sete noites*, fala sobre poesia:

Acredita-se frequentemente que a prosa está mais próxima da realidade que a poesia. A mim isso parece um equívoco. Uma ideia atribuída ao contista Horacio Quiroga diz que se um vento frio sopra dos lados do rio, deve-se dizer simplesmente: um vento frio sopra dos lados do rio. Se é que de fato disse isso, Quiroga parece ter esquecido que tal enunciado está tão distante da realidade quanto o vento frio que sopra dos lados do rio. Qual é a percepção obtida? Sentimos o ar que se move e que chamamos de “vento”; sentimos que esse vento vem de certa direção, dos lados do rio. Com esses elementos, formamos algo tão complexo quanto um poema de Gôngora ou uma frase de Joyce. Voltemos ao enunciado de Quiroga: “o vento que sopra dos lados do rio”. Introduziu-se um sujeito: vento; um verbo: que sopra; e uma circunstância real: dos lados do rio. Isso tudo está longe da realidade. A realidade é algo mais simples (BORGES, 1987, p. 122).

O escritor argentino é de uma lucidez ímpar ao afirmar, em outras e próprias palavras, que a linguagem tem o poder de tornar impuro tudo o que toca; o que era real/realidade agora é artificial – linguagem. Daí, talvez, explique-se o fascínio que o haicai vem exercendo nos quatro cantos do globo: o extremo esforço de, sem força, deixar-se dentro do mundo. Simultaneamente, e aí o fascínio aumenta, estando o haicai à vontade no mundo, ele pode trazê-lo “pra fora”, expressá-lo em *flashes* verbais.

---

13 Um exemplo, à página 10: *El hombre ha muerto. / La barba no lo sabe / Crecen las uñas.*

De tal modo que o imenso oceano que existe entre o real e sua expressão vira uma pequena lagoa, um pequeno poço.

Comentando a *Aula*, de Roland Barthes, conhecido entusiasta da cultura japonesa e leitor privilegiado de haicais, Leyla Perrone-Moisés escreve:

O que diz o haikai é um momento intensamente vivido por “alguém”, mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psico-lógico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haikai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido (1978, p. 87).

Existe uma certa dificuldade, para o entendimento lógico-discursivo ocidental, em *perceber* um haikai. O interesse de R. Barthes em resgatar esta minúscula forma poética, em curso de 1979, consistiu numa postura tática: contra o excesso, o palavroso, o verborrágico, o poder arrogante que une sentido e ideologia, o pensador francês movimenta o *discurso da desconversa*, da observação silenciosa, do mínimo, do grau zero da escritura.

Ainda é Barthes quem diz, em *L'empire des signes* (1970), que, se renunciarmos à metáfora ou ao silogismo, o comentário torna-se impossível: falar de haikai seria pura e simplesmente repeti-lo. E acrescenta, para exemplificar, o comentário de um estudioso de Bashô acerca do seguinte poema: “*Déjà quatre heures... / Je me suis levé neuf fois / Pour admirer la lune.*”: “A lua é tão bela, que o poeta se levanta e se levanta de novo – *se lève et se relève* – sem cessar, para contemplá-la à sua janela” (p. 94)<sup>14</sup>. Como certas fotografias, dirá Barthes n’*A câmara clara* (1981, p. 75), no haikai tudo é dado, sem provocar o desejo nem sequer a possibilidade de uma expansão retórica.

Há poemas que pedem para ser interpretados. Alguns até nos agridem: entendam-me! A poesia escrita deve ter a serenidade de uma pequena poça, cuja existência, impessoal e absoluta, não se pensa – é o primeiro verso de um haikai: diz-se: uma circunstância eterna. A poesia escrita também deve surpreender, surpreender-se a cada lance. O acaso é flagrado, gota de mercúrio. Como dizia Borges (1987, p. 122), “é impossível não acontecerem a alguém trinta ocasiões para a poesia no espaço de um ano”. O salto do sapo Bashô não viu: o que viu foi a poça fazendo água no ar.

---

14 Há uma versão deste haikai feita por Manuel Bandeira (1961): “Quatro horas soaram. / Levantei-me nove vezes / Para ver a lua”.

Pois é: o mais famoso sapo (para outros, rã) da poesia universal nasceu no Japão, com Matsuó Bashô. Impensável seria aqui discorrer sobre a extrema complexidade que representa fazer qualquer tradução dos ideogramas, canjis, pictogramas, hiraganas sino-nipônicos. Tal dificuldade ganha mais relevo ainda quando se trata de Poesia. Mesmo se o tradutor é o transfigidor Haroldo de Campos, há polêmica.

Exemplo disso é a crítica que fazem os organizadores da excelente publicação da Unicamp, intitulada *Haikai*, à tradução do haikai de Bashô feita pelo autor de *Galáxias*, segundo Leminski (1983a, p. 6) “o inventor da poesia japonesa no Brasil”. Haroldo fez:

o velho tanque  
rã salt'  
tomba  
rumor de água  
(*apud* DANTAS; DOI; FRANCHETTI, 1990, p. 46),

promovendo, especialmente, a ligação vertical entre o salto e o tombo, dada pelo paralelismo do fonema-letra “t”. Usando justamente argumentos quanto à técnica da tradução, condenam a utilização de uma “palavra-valise” (*salt'tomba*) à James Joyce, por parecer completamente inadequada, pois “desequilibraria o poema ao concentrar sobre si a atenção do leitor” (1990, p. 47). A restrição à versão de Haroldo quer, sobretudo, manter fidelidade ao pensamento poético-vital de Bashô, para quem o haikai deveria ser simples, “acessível a crianças e incultos”. Contudo, reconhecem os pesquisadores, na poesia concreta de tuas esquinas, Haroldo de Campos, preocupado com a materialidade do signo, produziu (melhor, “transcriou”) “um precioso micro-poema trabalhado com agudeza e engenho” (p. 47).

Já um aficionado estudioso da arte nipônica, o português Wenceslau de Moraes, no afã de popularizar os tercetos japoneses, os traduziu em forma de setissílaba quadra (popular em Portugal), o que, se ganha em ritmo, perde na prolixidade, no excesso de palavras – em relação aos três versos do haikai, é claro. Resultou daí:

Um templo, um tanque musgoso;  
Mudez, apenas cortada

Pelo ruído das rãs,  
Saltando à água. Mais nada...  
(DANTAS; DOI; FRANCHETTI, 1990, p. 39)

Não posso deixar de mencionar a tradução de outro grande divulgador dessa *pequena cápsula de poesia* – o haicai – que é o Nobel de literatura Octavio Paz:

Un viejo estanque:  
salta una rana ¡zas!  
chapaletéo.

Mencione-se também a tradução desta tradução de Sebastião Uchoa Leite: “Um velho tanque: / salta uma rã - zás! / esguichadelas” (PAZ, 1972, p. 163).

A leitura de “A tradição do *haiku*” – ainda em Octavio Paz (1972, p. 166) –, sobre a presença da cultura japonesa entre nós, americanos de todo tipo, revela-se sobretudo de cunho transcendentalista, fruto da estreita aproximação que o autor faz entre haicai 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.

As concepções do escritor mexicano, se contribuíram para uma clichéização da arte oriental, reduzindo-a à obviedade do diletantismo fácil da viagem imóvel, abriram, por outro lado, caminho para a crítica da crítica tautológica & reiterativa, anticriativa, perplexa diante de uma rã, de uma poça, de um pulo.

Com Barthes, na França, Paz, no México, Haroldo, Augusto, Décio e Leminski, no Brasil, Wenceslau de Moraes, em Portugal, Keene e R. H. Blyth, na língua inglesa, entre tantos outros, o sapo de Bashô salta para mais longe. A poesia irmana os povos, diz-se. Juntem-se a esse time o já lembrado Borges, Ezra Pound, Ernest Fenollosa, John Cage, e temos formada uma família – no bom sentido, multinacional – de peso.

No Brasil, o interesse pelo haikai também nos faz acompanhar a obra de Oswald de Andrade, com seus poemas curtos, as traduções de Manuel Bandeira, os haicais de Guilherme de Almeida, e até nossa Cecília Meireles, que em artigo denominado “O divino Bashô” lembra uma significativa história: Kikaku, um dos discípulos preferidos de Bashô, propusera-lhe o seguinte haikai: “Uma libélula rubra. / Tirai-lhe as asas: / Uma pimenta”. Agora, fala Cecília: “Bashô, diante da imagem cruel, corrigiu o poema de seu discípulo, com uma simples modificação dos termos: ‘Uma pimenta. / Colocai-lhe asas: / uma libélula rubra.’” (MEIRELES, c1964, p. 14).

Com a vulgarização dos costumes orientais nas últimas décadas, na onda da contracultura, houve uma explosão de haicaisistas brasileiros, o que, moto-contínuo, fez aparecer uma legião de detratores e desinformados críticos que, sem conhecimento de causa, passaram a ter um alvo fácil para o pleno exercício de suas profissões. O haikai, como o soneto ou outra composição, mesmo nos poemas em versos sustentados pelos impropriamente chamados versos livres, são, antes de tudo, forças que precisam se revestir de uma complexidade formal para se afirmarem poesia. Por complexidade formal entendo o emaranhado mecanismo produtor que lança mão de alguns destes elementos: *inspiração* (sim: quando o poeta *reconhece um acontecimento*), *história* (pois: o enfrentamento de uma tradição), *técnica* (que: o variado arsenal de uso na seleção e na combinação) e *renúncia* (sempre: a vontade de obra-prima supera o prosaísmo cotidiano; ou: abandonar, sem piedade, a forma imperfeita). Destarte, Ricardo Portugal (*apud* SILVESTREIN, 1988, p. 78) apontou o desgaste do haikai, vitimado por uma caterva de, hum, poetas que insistem num certo tipo de expressão *espontaneísta, anacrônica, emocionada e prosaica*:

É aquele haikai tipo jogo floral exótico, uma espécie de trinado maneirista de flauta de bambu, fruto de uma imitação um tanto artificiosa e fútil do haikai nipônico a partir do senso comum sobre a expressão artística japonesa. Isso tem mais a ver com *Kitsch* do que com as tradições poéticas japonesa e brasileira.

Quanto à questão da crítica da maledicência (no dizer experto de Augusto de Campos), nada melhor que nos ampararmos num episódio acontecido com o cineasta japonês Akira Kurosawa, do qual nos fala em seu *Relato autobiográfico*. Após a sua estreia na direção com *Sugata Sanshirô*, um outro diretor fizera uma crítica,

maledicente, acerca de uma cena em que o personagem Sanshirô passa um dia e uma noite num lago, no intuito de morrer por seu mestre. Afinal, desiste. O tal crítico-diretor dissera que o lótus, à noite, não floresce nem produz som algum. Aí rebate Kurosawa (1990, p. 188):

É uma questão de estética, não de física. Há um famoso haikai de Bashô: “Um antigo lago / Um sapo atira-se nele / O som das águas.” Há pessoas que o leem e dizem: “Bem, é claro que, se um sapo pula na água, deve causar algum barulho”. Elas simplesmente não têm sensibilidade para o haikai. Da mesma forma, os que julgam estranho que Sanshirô ouça um lindo som quando se abrem as flores de lótus, simplesmente não têm sensibilidade para o cinema. Às vezes, encontram-se seres dessa espécie entre os críticos – as coisas que dizem ver acham-se tão fora de sintonia que poderíamos considerá-los tomados por algum demônio. Suponho que nada se possa fazer com relação aos críticos, mas não devemos ter essa espécie de gente entre os diretores de cinema<sup>15</sup>.

Entre nós, podemos destacar algumas apropriações feitas em relação ao já decorado haikai de Bashô. Este não passou, por exemplo, despercebido das antenas parabólicas de Caetano Veloso. Ao letrar uma canção de João Donato, intitulando-a “A rã”, Caetano, na genial análise do professor, crítico literário e músico José Miguel Wisnik (1991, p. 8-10), “traz para as palavras o mesmo princípio analógico, circular, recorrente e sintético que passeia através da melodia em vai-e-vem”, sugerindo, por soluções ritmicamente sincrônicos, uma semelhança entre a flagrante regularidade com que salta o anfíbio e a modulação musical elaborada visando a essa aproximação imaginária. Letra e música se comungam, no fim, deixando entrever um provável conhecimento da tradução de Haroldo de Campos, pela ênfase na duração da tônica em sal:

a rama  
o sapo  
o salto  
de uma rã.

---

15 Em tempo: não é à toa que salta aos olhos em *Kurosawa* um anagrama de *kawasu*, que é, simplesmente, sapo/rã – em japonês...

Ou na horizontalidade da melodia:

sal  
a rama o sapo o to de uma rã.

Já a veia satírica do polêmico Millôr Fernandes – cujo espaço nos jornais e revistas lhe garantiu o título de maior difusor do haikai no Brasil – privilegia uma paródia que lança mão do recurso da aliteração, culminando em deliciosa onomatopéia:

Nem grilo, grito ou galope;  
No silêncio imenso  
Só uma rã mergulha - plóóp!  
(FERNANDES, 1986)

Ressalte-se, contudo, que esse privilégio dado ao humor liga, espiritualmente, os haicais de Millôr sobretudo aos de Issa, de uma geração posterior à de Bashô.

Dentro de uma linha que procura aliar a pureza, o *flash*, a intuição, a universalidade típicos do haikai tradicional ao que a linguagem possui de contemporâneo, seja o estilhamento, o jogo verbal, a intertextualidade, uma autorreferencialidade obsessiva até, é que me incluo como parte dessa generosa família:

rã que vai depressa  
pula a poça, ri à beça  
não caio mais nessa  
(BITH, 1990, p. 32)

Disciplinado na forma fixa do haikai, à maneira ocidental, o poema homenageia o passado (o mestre), na rememoração do pulo da rã, atualizando-o. Muda o tempo, muda o clima. A lagoa vira poça; o sublime, cômico; não há mais rumor de água: rindo, depressa, a rã – como que, pulando a poça, quisesse instaurar, no poema, um novo olhar, para trás. Como diria Harold Bloom, caracterizando a *Tessera*, um dos seis movimentos revisionários – de desleitura – que um poeta exerce sobre outro poeta: “Um poeta ‘complementa’ antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente

de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante” (BLOOM, 1991, p. 43).

Um último exemplo vamos buscar na obra postumamente publicada de Paulo Leminski – este que, apaixonado pela poesia japonesa, biógrafo e tradutor de Bashô, um dia escreveu: “era uma vez /// o sol nascente / me fecha os olhos / até eu virar japonês” (LEMINSKI, 1987a, p. 114). O autor de *Catatau* radicaliza e une, já no título, em maiúsculas, “MALLARMÉ BASHÔ”, duas personalidades, duas formas – aparentemente – tão diversas de estetizar a realidade:

um salto de sapo  
jamais abolirá  
o velho poço  
(LEMINSKI, 1991a, p. 108)

Brincando com a máxima mallarmaica – *um lance de dados jamais abolirá o acaso* –, Leminski muda a ordem da ação: primeiro, agora, o sapo; depois, o poço; no meio, a sentença, elíptica, da irreversibilidade do acaso – para quem tem olhos de ver e ouvir. A montagem do haicai prenuncia um novo olhar, justapondo, na página antes em branco, um senhor poeta samurai japonês do século XVII a um outro poeta, francês, alta voz da modernidade plena em poesia no século XIX.

O princípio da correlação nos ideogramas chineses, divulgado amplamente no Ocidente por Ernest Fenollosa (via Pound), estabelece que, “nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA, 1986, p. 124). De forma semelhante, podemos tomar a aproximação desses dois poetas, distantes no tempo e no espaço, como uma tentativa de fusão entre o Ocidente e o Oriente, a tradição e a vanguarda, um lirismo que aceita a beleza do acaso e outro que busca dominar o acaso, pela linguagem.

Serve-nos, igualmente, o princípio da correlação ideogramática para pensar uma metodologia comparatista. Relacionar dois (ou mais) textos – autores, obras, gêneros, nacionalidades – não conduz à criação de um novo texto, mas põe em contato os mecanismos de funcionamento interno de cada obra, produzindo, aí, atritos e evidenciando – na relação – os pontos de convergência e, simultaneamente, de diferença.

O germe dessa proposta, aliás, já se encontra em Van Tieghem, quando este fazia a sua célebre distinção entre *littérature comparée*, baseada nas relações entre duas literaturas, e *littérature générale*, que abarcaria as relações entre três ou mais literaturas – proposição evidentemente de valoração quantitativa.

Com o avanço dos estudos teóricos comparativistas, em muito se ampliou a definição de literatura comparada, como se nota neste resumo conceitual de Claude Pichois e André Rousseau (1969, p. 198):

La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, *distantes o no en el tiempo o en espacio*, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque estas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de *saborearlos* mejor (grifos meus).

Pensando nestes *lazos de analogía*, tentei construir uma breve genealogia, iniciada há séculos, por um peregrino poeta japonês. A partir do poema-haikai de Bashô, e das ressonâncias daí advindas, coloquei em contato versões de várias línguas – deixando de lado, nesse momento, a complexa discussão que envolve o ato de traduzir e, portanto, comparações que envolvessem diretamente a passagem de um poema de uma língua para outra.

Além das traduções, incluí outras apropriações do haikai de Bashô, experimentando a afirmação, sempre no bolso para as despesas de conversação (*by* Machado), de Harold Bloom (1991, p. 106) de que “o significado de um poema só pode mesmo ser um poema: outro poema – algum outro poema, diferente de si”.

A árvore genealógica que se inaugura com o haikai de Bashô é imensa. Dela fizemos apenas um recorte, acrescentando-lhe, vizinhas, outras famílias que para esse ponto convergiam: Kurosawa, Cecília Meireles, Mallarmé, Caetano, Millôr, Barthes, Leminski, Octavio Paz, Haroldo de Campos – pares, cada um a seu modo, reescrevendo o salto do sapo.

Como nos ensina Claudio Guillén (1985, p. 28), em “Lo uno y lo diverso, no nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es del orden dialéctico”.

Finalizando esta etapa, invenção do percurso *de um haikai*, uma historinha com sabor de *koan*:

Mestre Ryokan vivia num casebre num lado da montanha. Numa noite de luar, ele voltou para casa e encontrou um ladrão procurando algo que valesse a pena levar. Mas Ryokan era um eremita e não possuía nada.

— Pobre homem! — disse ele ao ladrão. Você andou um longo caminho para não achar nada. Mas não vou deixá-lo sair de mãos abanando! Por favor, pegue minhas roupas. E Ryokan se despiu, entregando-lhe as roupas.

— Pobre homem! — comentou Ryokan, saindo de casa, inteiramente nu, enquanto o gatuno já ia longe. Como eu gostaria de ter-lhe dado esta maravilhosa lua... (COUTO NETTO, 1991, p. 72).

Não me furtarei a dizer que, talvez sem sucesso, arrisquei-me a ficar sem as minhas roupas, como o fez mestre Ryokan. E mais: arriscar-me-ia, caso houvesse aqui algum ladrão, a dar-lhe a Lua – mas isso é impossível. A Lua está em cada um, assim como a Poesia: ora cheia, ora vazia.

\*

Conquanto não se trate de feudos, propriedades inalienáveis e exclusivíssimas, certas associações têm-se mostrado *recorrentes* (nem óbvias, nem excludentes) quando pensamos determinados tópicos & poetas brasileiros contemporâneos. Explico-me exemplificando: se queremos poemas com verve humorística, entram em pauta Paulo Leminski, Chacal, Glauco Mattoso e José Paulo Paes; vanguarda, erudição e experimentalismo, *los hermanos* Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Arnaldo Antunes; para assuntos de morte, Ivan Junqueira, Felipe Fortuna e o *recente* Ferreira Gullar; se a força do texto vem da práxis sociopolítica, os imbatíveis Thiago de Mello, Moacyr Félix e Carlos Lima; poemas eróticos? tome Hilda Hilst, Affonso Romano e Cairo Trindade; para haicais, Olga Savary e Millôr Fernandes; diferenças de dicção feminina, as tinturas de Adélia Prado, Leila Mícolis e Ana Cristina Cesar – o sagrado, o escracho e a máscara; até *representantes regionais*, como Manoel de Barros e Mario Quintana, temos; intertextualidade excessiva, leiam-se Geraldo Carneiro e Sebastião Uchoa Leite.

E assim caminham tais associações, tão inúteis quanto significativas, feito fla-flu, grenal, chico e caetano, pelé e coutinho, arroz com feijão, pão com manteiga e lé com cré.

Quando se pensa o tópico *metapoesia* imediatamente ocorre o mestre de todos, João Cabral, o poeta forte, secundado pelos ótimos Paulo Henriques Britto e Nelson Ascher. Com eles, a lição cabralina da máxima depuração e do constante questionamento sobre o fazer poético se renova em apurados torneios fonomorfofossintáticos mas, sobretudo, pintalgados de aguda poesia.

Vejamos alguns poemas, a começar por Paulo Henriques Britto. Em *Mínima lírica*, avulta a obsessão pelo absoluto controle da forma, indissolúvelmente enredada ao rizoma-chefe chamado vida: “então viver é só / esse compromisso com a coisa, / esse contrato, esse cálculo / exato e preciso, esse vício, / só isso”. – como se lê no final de “Duas bagatelas – II”. Do mesmo livro, envolto naquela peculiar espécie de grandeza que consiste em amar a monotonia (*by* Clarice), retiro outro exemplo, cujo título já denuncia o percurso:

#### MÍNIMA POÉTICA

I

Poesia como forma de dizer  
o que de outras formas é omitido –  
não de calar o que se vive e vê  
e sente por vergonha do sentido.  
Poesia como discurso completo,  
ao mesmo tempo trama de fonemas,  
artesanato de éter, e projeto  
sobre a coisa que transborda o poema  
(se bem que dele próprio projetada).  
Palavra como lâmina só gume  
que pelo que recorta é recortada,  
cinzel de mármore, obra e tapume:  
a fala – esquiva, oblíqua, angulosa –  
do que resiste à retidão da prosa.  
(BRITTO, 1989, p. 91)

O comentarista de determinados textos, como estes sonetos de Britto, sente-se dominado por sintomas que, auscultados, revelam o diagnóstico: síndrome de Menard. Sim, pois a (re)escritura feita pelo personagem borgiano da obra máxima de Cervantes imprime a *letra sem repetir a história*, movimento de sentidos. O senso comum do plágio se vê desinvestido de força. A significação do gesto transforma o valor – ressituated e, portanto, refuncionalizado. Paráfrase e plágio ganham novas dimensões, no ato mesmo da produção que, metatextual, discute justamente os conceitos de plágio, paráfrase e companhia. Paciente, porém, o comentarista entra pela única porta (em tese: prosa) que lhe resta: fazer da sua escrita – *esquiva, oblíqua, angulosa* – um turvo espelho da cena poética.

O que o poeta pensa da poesia paira em palavras no poema:

. forma singular de expressão da vida pelo solitário e inalienável meio da subjetividade – *forma de dizer*, enfim;

. hesitação entre o som – *trama de fonemas* – e o sentido – *artesanato de éter* (by Valéry);

. poesia como força superior que, no entanto, só acontece se formalizada no poema – *projeto / sobre a coisa que transborda o poema / (se bem que dele próprio projetada)*;

. intercâmbio de traços que, fruto da seleção e da combinação de palavras, altera o uso cotidiano da língua e, além, altera o olhar de quem lê: *pelo que recorta é recortada*;

. carne e esqueleto, dentro e fora, *obra e tapume*, que e como, processo e produto, força e forma;

. afinal, para o poeta, a poesia – dramatização da palavra – é aquilo que *resiste à retidão da prosa*, instaurando diversa ordem sintática e semântica.

Em seu depoimento para o necessário livro *Artes e ofícios da poesia*, Paulo Henriques Britto declara sua dívida cabralina sobretudo quanto ao desejo de objetividade fruto da incansável procura *pela palavra justa*, insubstituível, sem raspas ou restos, e ao caráter lúdico, indissociável da expressão poética:

Um dos momentos importantes neste processo [de reconciliação com a poesia] foi minha primeira leitura de “Uma faca só lâmina”, que me fez passar uma noite em claro de pura excitação nervosa. [...] Não consigo conceber o território da poesia senão como a área fronteira entre a referência clara e o ludismo

verbal. Talvez seja uma área um tanto estreita, uma mera linha divisória, sem espessura. Talvez por isso me seja tão difícil escrever poesia (BRITTO, 1991, p. 265, 267).

Daí a naturalidade com que o poeta reconhece o seu par, o mestre a quem deve-se dirigir, reinstalando, desde os anos 80, a força de uma poética absolutamente maior e singular no quadro de uma *linha evolutiva* da poesia brasileira – força que, taticamente, foi colocada em suspenso (na proporção de seu peso) naqueles negros verdes anos 70 (*by* Cacaso). Agora, volta a ser hegemônica a referência constante a Cabral, poeta forte que reassume o lugar de paradigma para todos aqueles que, neste momento representados por Paulo Henriques e Nelson Ascher<sup>16</sup>, em detrimento de determinadas facilidades musicais oferecidas por previsíveis correspondências sonoras e significações lineares e imediatas, privilegiam o aspecto mais diretamente construtivo e anti-subjetivo da criação, o controle da gratuidade emocional, a lâmina só gume (obsessiva depuração), a educação pela pedra:

INDAGAÇÕES  
PARA JOÃO CABRAL

Não escrever sobre si,  
como se fosse pecado  
olhar-se em qualquer espelho.

Não escrever sobre si,  
como se fosse onanismo  
sentir-se com algum desejo.

---

16 Poderia destacar, por exemplo, como heranças da trajetória cabralina, a swiftiana ironia da poesia de Sebastião Uchoa Leite ou os constructos isomórficos de Carlito Azevedo ou o distanciamento à Brecht de Ronaldo Brito – ou ainda, nos três, o serialismo e a concepção de tempo, conforme vislumbre do artigo “A poesia andando”, de Flora Süssekind, no *Ideias*, do *Jornal do Brasil* de 6 de novembro de 1993.

Escrever sim sobre coisas  
porque só é limpo e real  
o mineral alheio?

Escrever sim sobre coisas  
porque elas não se desnudam  
nem retribuem o desejo?  
(BRITTO, 1989, p. 88)

\*

joão cabral de melo neto

Asperamente, na acepção  
exata não de ainda úmida  
pedra, mas de verso sem metro  
fácil nem rima de costume,

João fala concreto armado  
até os dentes cuja acústica  
fere o ouvido não como lâmina  
de faca, mas palavra justa,

num ritmo todo arestas onde  
sopesa a flor durante a faina  
para agarrar à unha o touro,  
trazê-lo ao Recife, de Espanha,

pois, apto a despertar sentidos  
dormentes, torná-los intensos,  
raio X ele ensina aos cinco  
e, ademais, à mudez, silêncio.  
(ASCHER, 1993, p. 79)

“mallarmé”, “haroldo de campos”, “décio pignatari”, “sá-carneiro”, “augusto de campos”, “leminski” e “maiakóvski” são alguns dos poemas que, reverentes, partilham com “joão cabral de melo neto” as páginas de *O sonho da razão*, de Nelson Ascher. A cada referência, um pastiche do estilo ou, mesmo, anotações em torno do eleito para o *paideuma* – do que resulta, no conjunto, a primeira pessoa do poeta. Importa, agora, o poema anterior, que traz, tinindo e toante, as marcas do que João Alexandre Barbosa, em reconhecido estudo, chamou de “a imitação da forma”, isto é, a tensão que aproxima o fazer poético e o móvel – o existente, o real – sobre o qual este fazer joga sua atenção.

Duas das mais sabidas opções do poeta pernambucano, quanto ao formato da composição, são assumidas por Ascher: o metro octossílabo e a rima toante (com variações). Desde o próprio nome, aliás, João Cabral de Melo Neto já é um verso de oito sílabas – *coincidência* entre nome e estilo só equiparável, decerto, e se tanto, ao alexandrino que sustenta o maior dos nossos parnasianos: Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac. O porquê da preferência pelos octossílabos e pelas rimas toantes nos diz João Cabral de Melo Neto (1989, p. 17-18) em entrevista, com a objetividade habitual:

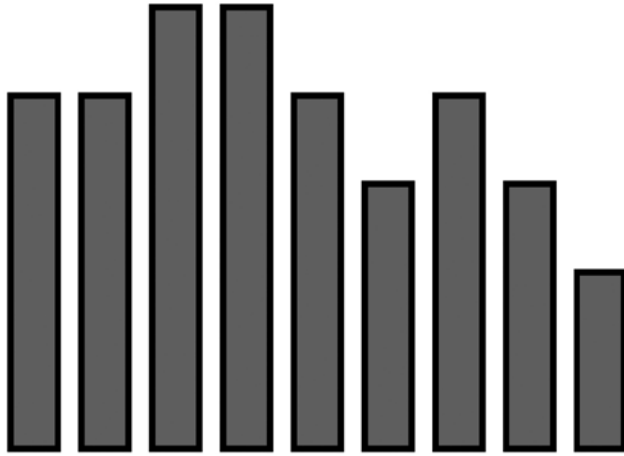
Toda a minha poesia é metrificada. É o negócio que Frost diz: escrever em verso livre é como jogar tênis sem rede. De forma que eu procuro me criar dificuldades. Eu tenho alguns poemas em sete sílabas. Esse é o verso que é fácil para nós. De forma que eu vou usar o verso de oito sílabas, tenho a impressão de que a maioria dos meus versos é escrito em oito sílabas. No Brasil, em geral, quando se usa o verso de oito sílabas, se usa sempre com a cesura na mesma sílaba, de forma que a coisa fica cantante. Se você usar o verso de oito sílabas sem uma obrigação de uma cesura interna, você então dá uma aparência de que está escrevendo em verso livre e ao mesmo tempo você se cria uma dificuldade a vencer, que é uma coisa de que eu preciso. Agora a rima. Eu sou um sujeito estragado pelo que me davam no colégio para ler. Eu acho a rima o troço mais chato do mundo, e o decassílabo um negócio sinistro. De forma que eu procuro escrever um tipo de verso que pareça verso livre, mas que me dá uma grande dificuldade para escrever. Claro, um verso metrificado pelo meu ouvido. Talvez pelo fato de eu não ter ouvido, eu pense que eu estou escrevendo rigorosamente metrificado e na verdade estou escrevendo em verso livre sem saber. Muitas vezes eu uso a rima toante, e o espanhol, por exemplo, sente imediatamente a rima toante. Eu uso essas

duas coisas porque o verso de oito sílabas que eu uso com uma acentuação irregular interna dá a impressão de prosa. E a rima toante, como eu sei que ela não soa no ouvido do brasileiro, dá a impressão de que o poema não é rimado.

Diante da poética cabralina que, metaforicamente, se propõe a trabalhar sempre com as *mesmas vinte palavras*, não estranha a situação constantemente aporética e o tom de enfado dos ensaios que dela se ocupam, aprisionados pela potência do encaucolamento e do peculiar minimalismo típicos da obra de Cabral. Por conseguinte, arrisco: nestes casos, os textos que falam *com* (poemas, por exemplo) falam melhor – a *intimidade* por critério – do que aqueles que falam *sobre* (por hipótese, ensaios). Neste tope, digno de menção é o poema “Vinte vagas”, de Ronaldo Brito (1989, p. 28):

Deve ser nulo  
acaso e ilha  
absoluto absurdo  
sobretudo quase  
deve ser nunca  
ritmo néscio  
somente isto  
vinte vagas  
palavras

A bela, plural, poetíssima palavra *vaga* – imprecisa; onda; agitação; ausência – ganha uma dimensão intertextual no diálogo direto com os poemas “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), de João Cabral. O detalhe culminante de Brito, às vezes imperceptível, reside na efetivação do que diz: vinte são os vocábulos que compõem o poema, espaço onde a vacância deve ser preenchida, ainda que às custas de um improvável acaso – improvável, visto que, cíclico, o poema é reguado a números. Destarte, penso que não seria nulo, nem um absoluto absurdo, assegurar que o poema de Ronaldo Brito possui, também, um ritmo – nada néscio – de vaga: ora em regular calma, ora ascendente, ora descendente: 4 / 4 / 5 / 5 / 4 / 3 / 4 / 3 / 2. Em gráfico:



Em Ronaldo Brito (1989, p. 28), a exatidão – a paixão medida (*by Drummond*) – caminha *pari passu* com o imponderável. Leia-se, dele:

#### SILOGISMO

Método seria híbrido  
 constructo-onírico  
 sonho a ordem estrita dos versos  
 depois a rigor delírio

A geometria do mínimo: eis o parentesco de Ronaldo Brito, Paulo Henriques, Nelson Ascher e dos que integram a família – sim, uma dicção – cabralina. E não se conclua que esta seja uma tribo monocórdia. Ao contrário, a pesquisa por técnicas e procedimentos que obstaculizam a linearidade quer chamar a razão à razão. Daí a ordem, o rigor, o constructo e o onírico e o delírio se darem as mãos, numa práxis bastante saudável para a produção poética e, quiçá, teórica.

Retornando ao poema de Nelson Ascher, destaco:

a) a aspereza, não da pedra purificada – mas do processo de purificação; não o poema pronto, mas a atualização que dele se faz, na leitura;

b) nem o *metro fácil* (porque carregado de *enjambements* – v. 1/2, 2/3, 3/4, 7/8, 9/10, 13/14 – e de rupturas de ordem sintática, como hipérbatos e sínquises ao longo do poema e a elipse, no verso 15), nem a *rima de costume* (e aqui Ascher dá um *show*,

iniciando pela própria palavra *costume*, que, de forma absolutamente *descostumeira*, rima com a quase incorrespondente palavra *úmida*, e por aí vai a lista: *acústica/justa; faina/Espanha; sentidos/cinco* e, desde o frontispício, a rima com o nome *neto* e o nome *metro* – como que a pontilhar duas das forças que circulam pelo poema);

c) a *acústica [que] fere o ouvido e o ritmo todo arestas*: Nelson – cujo nome, curiosa e diacronicamente, significa algo tipo *aquele que não tem pai* – toca na tecla do “Cabral antimúsico”, que, em entrevista à *34 Letras*, referiu-se à honestidade do flamenco (barulho, patada, vigor) em contraposição à ilusão do balé (perto do palco nota-se o esforço para domar o choque das sapatilhas no solo) que aspira à levitação. Em suma, o desejo de João Cabral segue a dissonância, o ruído – que, como capturou Caetano na canção “Outro retrato”, não deixam de ser outras formas de musicalidade: “Minha música vem da música da poesia de um poeta João / que não gosta de música” (ESTRANGEIRO, 1989, faixa 7)<sup>17</sup>;

d) outra marca de Cabral visível no poema de Ascher: a presença maciça – *um dos estímulos de exterioridade* – de Pernambuco e Espanha, como *locus* de vivência pessoal e reinvestido como opção poética. Tamanha é a importância deste tópico que João Cabral o coloca – em entrevista ao suplemento Mais, da *Folha de S.Paulo*, de 22 de maio de 1994 – no patamar das suas grandes contribuições à poesia brasileira moderna:

Eu acho que eu trouxe estas coisas: a preferência pela palavra concreta em vez da palavra abstrata; em segundo lugar, a ausência de embalo, de melodia; em terceiro, a existência do mundo exterior. Porque há muito poeta que você lê e tem a impressão de que o mundo exterior não existe para ele, só existe o mundo interior. Ao passo que na minha poesia você vê que o mundo exterior existe para mim, seja ele um quadro, uma paisagem, uma situação. Não sou nada confessional. Fui na contramão da sentimentalidade, do subjetivismo da poesia brasileira.

e) a quadra final dos octossílabos de Ascher (1993, p. 43) talvez resuma o projeto geral da poesia cabralina:

---

17 O poeta baiano descontrói, com reverência, as posturas antimusicais e antipoéticas dos joões, Cabral e Donato.

pois, apto a despertar sentidos  
dormentes, torná-los intensos,  
raio X ele ensina aos cinco  
e, ademais, à mudez, silêncio.

Pois é: tirar da poesia seu caráter *poético-meloso*, que embota os sentidos, enfraquece a razão e, concomitantemente, a percepção. Cabral e Ascher querem atravessar os sentidos e, além, com olhos de raio x, *descorporificar* a linguagem, restituindo-a a si mesma, ao seu nascedouro – o silêncio.

Um poema apenas, contudo, e vinculado à herança cabralina, diz muito pouco do soberbo livro *O sonho da razão*, conquanto vários dos traços se reiterem. Assombram na poesia de Nelson Ascher as criativas e eruditas soluções linguísticas, atinentes em incrível simultaneidade aos estratos fônico e morfossintático, produzindo, no leitor, efeitos estupefacientes semelhantes à hipnose: nossos olhos vagueiam pelos versos catando aquela sílaba que, lá de trás, de cima pra baixo, retorna, impávida, à nossa frente, dentro de outra palavra, por sua vez recortada, com cada metade atendendo a um verso, mas tão bem servindo aos dois, e a estrofe que não estanca, e o fôlego e o fôlego, e o espetáculo prossegue, você sabe que lê um poema, ou já será outro, e os olhos pulsam, e pulam, e pólen a página e mais uma, e três, e voltam, gratos, à pura literatura:

definição de poesia

Poesia, ponte em cima  
de abismos não abertos  
ainda ou flor que anima  
a pedra no deserto

e a deixa logo prena,  
é régua que calcula a  
linguagem e lhe engenha  
modelos de medula.

(ASCHER, 1993, p. 55)

\*

## DEFESA E ILUSTRAÇÃO

Para que um texto quase  
doentamente ilustre  
a sua própria indústria,  
compete, frase a frase,

ao estro que extravase  
de fleuma quando, ao ultra-  
passar tudo que o nutra,  
demonstra até a náusea

o quanto de rascunho  
se arrisca, além da acídia,  
no ofício que, importuno,

prevê menos saída  
que a síndrome da imuno-  
deficiência adquirida  
(ASCHER, 1993, p. 49)

Todo o soneto, confira, tem versos hexassílabos. Em Ascher, as rimas constituem um capítulo em separata. Se cultivamos pelo fazer poético aquele necessário estado de surpresa e suspensão, tábula rasa em que vem germinar o que é *imprevisível*, então devemos concordar que rimar *quase/frase/extravase/náusea, ilustre/indústria/ultra-/nutra, rascunho/importuno/imuno-, acídia/saída/adquirida* é, perdoem-me os contidos, *absolutamente genial*. Não me refiro à categorização clássica de rima rica (aquela que combina termos com funções gramaticais diferentes, e pra isto teríamos aí, distribuídos, *advérbio, verbo, substantivo, adjetivo* e, até, *radical* – componente de uma sigla), mas, reitero, o grau máximo de *imprevisibilidade* (em oposição ao grau de *redundância*) trazido pelo texto. Nas palavras de um inventor,

“uma rima deve trazer consigo um leve elemento de surpresa, se é que se destina a provocar certo prazer; não precisa ser curiosa ou estranha mas, quando for usada, deve ser bem usada” (POUND, 1991, p. 14). Claro e evidente que as rimas – todos os versos, e ali na régua, estão envolvidos – carregam sentidos, distantes de qualquer gratuidade; ao contrário, Nelson toca, delicadamente, numa questão presentemente em pauta: a aids.

O poema, em resumo, compara – para prurido dos puristas – o ato de construir um texto (*a sua própria indústria*) e a “cura” (*saída*) da dita doença. Ao externar o juízo-previsão de que para o primeiro há menos saída, o poema atualiza a sina do poeta, de ordem mítica e também histórica, como aquele ser desviante, portador do mal, fingidor, desajeitado albatroz, eterno navegante, lunático, mago da inutilidade. A comparação, porém, tenta dialogar os discursos, transportando para o poema (e ampliando seus significados) termos habitualmente de uso médico: *defesa, doentamente, fleuma, nutra, náusea, acídia, sida*. A mestria está na incorporação dos termos médicos ao poema, como a dar a devida gravidade da situação de ambos, o poeta e o aidético:

. carentes de apoio, o poema faz a solidariedade entre os dois – a *defesa* é o poema, sua *ilustração*, força-forma de conhecimento e, por conseguinte, de enfrentamento;

. *doentamente* é o modo obsessivo como o texto se busca, transformando o exercício de sua construção no próprio prazer de vida a devir;

. o *estro*, libido e inspiração, deve, *frase a frase*, dia a dia, superar a *fleuma* e a *acídia*, a passividade, o abatimento, o desinteresse;

. assim, o que pode ser artificial – remédio, veneno – perde o tom puramente alimentar de *nutrição*;

. *náusea* vem do estado-doença, vem do estado-poesia: *demonstra até a náusea / o quanto de rascunho / se arrisca* quer ser o que já é: exposição de radicalidade de experiências no texto e na vida;

. sem qualquer tom de  *piedade* ou complacência, olhar exótico (!) ou religioso, o poema se serve, sem dúvida, de uma situação – a dos portadores do vírus HIV – que tem tomado pitadas de espetacular, para efetuar uma comparação insólita, entre dois tipos muito particulares e, como se viu, que partilham aspectos semelhantes: o aidético e o poeta.

A eficácia dos poemas de Nelson Ascher fez com que, apesar de confessadamente apressado, mas com a frequente precisão e elegância, Antonio Candido comentasse *O sonho da razão* em carta que logo se transformou naquela pequena aba que chamamos *orelha*:

[...] o resultado é sempre uma surpresa metodicamente construída. [...] Eu diria, sob este aspecto, que a sua é uma poesia por antífrase, isto é, que gera emoção no próprio ato de descartá-la. [...] uma combinação *sui generis* de parnasianismo e concretismo... Um parnasianismo que signifique distanciamento e rigor formal, sem monumentalidade ou espírito de ornamento; um concretismo que recupera a integridade do discurso enquanto discurso. Caro Nelson, creio que você produziu um livro excelente.

\*

Este estudo estaria demasiadamente equivocado se alimentasse a impressão de que a estética cabralina reina absoluta no panorama da poesia brasileira recente. Tomei-a emprestada, sobretudo, como exemplo da força de nossos poetas modernos em relação aos contemporâneos. Somente uma pesquisa específica sobre tal relação daria um diagnóstico mais preciso. Sem grandes rastreamentos, por exemplo poderia dispor um significativo rol de poemas que, de certo modo, assumem a *persona* drummondiana ao mesmo tempo em que reconhecem a sombra do poeta forte. *Idem ibidem* para Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Murilo Mendes e, d'além-mar mas da mesma língua, Fernando Pessoa.

A presença de Manuel Bandeira pode ser atestada, de chofre, nos depoimentos do livro *Artes e ofícios da poesia*, em que os poetas enfatizaram a própria formação literária. De lá, pequenos trechos de Alcides Villaça e Armando Freitas Filho, respectivamente:

São estes, a meu ver, os pólos radicais que delimitam o espaço de atuação da poesia moderna: linguagem-fetice, positiva e celebratória, e linguagem-problema, agônica e crítica. Meus poemas querem estar mais próximos deste segundo pólo, no influxo de uma tradição da poesia brasileira cujos mestres fundamentais ainda são Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto (VILLAÇA, 1991, p. 33).

Entre 1955 e 1957 a leitura intensa de quatro livros foi fundamental para minha formação: *Obras completas*, de Manuel Bandeira, *Fazendeiro do ar e poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade, *Duas águas*, de João Cabral de Melo Neto e *A luta corporal*, de Ferreira Gullar. [...] Imanência e transcendência, aqui [a obra de Bandeira], estão a um palmo, e o trânsito entre os dois campos se faz sem afetação de dicção ou linguagem (FREITAS FILHO, 1991c, p. 74).

Melhor, contudo, é conferir a penetração da poética bandeiriana diretamente nos poemas. As ressonâncias se perdem de vista – na lupa: Ana Cristina Cesar (ver “índice onomástico” de *A teus pés*<sup>18</sup>), Waly Salomão, Italo Moriconi (ver “alguns créditos”, em *Léu*), Augusto Massi, Clara Góes, Alexandre Moraes, Raimundo Carvalho, Bith... Em geral, a formação de um poeta é bastante heteróclita, includente e não se deixa prender por uma referência; mesmo essa referência – hegemonia em trânsito – se dá por fluxos irregulares, de aceitação e rebeldia (para uma extensão do assunto, recomendo a leitura de *A angústia da influência*, de Harold Bloom); o *modo de entrada* de uma obra em outra é deveras mais complexo, porque beira o imperceptível, do que a simples exteriorização de sinais; as tabelinhas intertextuais traçam um dos aspectos da *cultura* poética, muito mais vasta, que deglute desde o futebol à zoologia, da astrofísica aos *fait divers* jornalísticos. Vejamos alguns poemas – de Ana Cristina Cesar, Eudoro Augusto, Orides Fontela, José Almino e José Paulo Paes – que trazem a presença de Manuel Bandeira:

#### ATRÁS DOS OLHOS DAS MENINAS SÉRIAS

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão,  
por injunções muito mais sérias, lustrar pecados  
que jamais repousam?  
(CESAR, 1984, p. 23)<sup>19</sup>

---

18 O livro *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar*, de Regina Helena Souza da Cunha Lima, traz um excelente levantamento da fatura intertextual de Ana C., de Bandeira a Guimarães, de Dickson a Bishop etc.

19 O texto de Ana C. faz um pastiche do “Variações sérias em forma de soneto”, de Bandeira.

\*

## BANDEIRA PÓS-MODERNO

(Take 1)

Vou-me embora pra Manhattan,

lá sou amigo do Ray.

Tenho a trombonista ruiva

e uma terapeuta gay.

(AUGUSTO, 1989, p. 22)<sup>20</sup>

\*

## O CANTO

O canto

e o conto:

O canto! O canto!

O conto canta. O canto

faz-de-conta.

O conto

o canto.

A CONTA

A CONTA.

(FONTELA, 1988, p. 111)<sup>21</sup>

---

20 Aqui, a evidente alusão ao antológico e fundamental “Vou-me embora pra Pasárgada”.

21 “O canto”, de Orides, segue a mesma estrutura do concreto “A onda”.

\*

### CASTAS SOLEDADES

A tristeza é esse porto morto  
um engenho torto  
onde espairose  
a cinza das horas.  
E na tua ausência  
minh'alma que chora.  
(ALMINO, 1991, p. 50)<sup>22</sup>

\*

### EPITÁFIO

poeta menormenormenormenor  
menormenormenormenormenor enorme  
(PAES, 1986, p. 38)<sup>23</sup>

A obra de Oswald de Andrade parece agigantar-se em momentos de vital radicalidade, daí, talvez, ter *perdido espaço* nos últimos anos – anos de nhe-nhe-nhem. A vanguarda concreta paulista resgatou Oswald de um certo ostracismo, emprestando de bandeja a contundência e a irreverência *de ambos* para os poetas marginais cariocas. Para o rol, rápido, com Felipe Fortuna, Age de Carvalho, Ricardo Silvestrin e o mesmo (ir)reverente Paes:

---

22 Almino pega versos, títulos e informações – o mundo – de Bandeira.

23 O poema de Paes, datado de 13 de outubro de 1968, morte de Manuel Bandeira, reverte a glosa do São João Batista do Modernismo, que, um dia, com a modéstia de quem sabe fazer, se autodefiniu um *poeta menor*. Pode? Paes *gasta o menor* até que se torne: *enorme*.

## MOMENTO LIBERTÁRIO

Vocês se lembram  
do Oswald de Andrade?  
Pois se deu que um dia  
O Abaporu comeu ele.  
(FORTUNA, 1986, p. 71)<sup>24</sup>

\*

## PEQUENO INVENTÁRIO POÉTICO À MEMÓRIA DE OSWALD

### ABRIL

Em Algodual,  
abril abria fogo  
por sobre os rochedos da Praia da Princesa.

### OS JOGADORES

Zeca e Manel,  
em marcha, caíram no mato  
num sonho de álcool e juventude.  
Suas costas riscadas  
– dois tabuleiros ardidados –  
eram brigas de galo empatadas na rede.

---

24 Fortuna faz referência ao quadro de Tarsila e às concepções oswaldianas em torno da Antropofagia.

SÉRGIO BRAGA

— O onanismo está nas mãos!  
(CARVALHO, Age, 1990, p. 169)<sup>25</sup>

\*

oswald  
pôs o pau  
brasil pra fora  
(SILVESTRIN, 1988, p. 49)<sup>26</sup>

\*

DUAS ELEGIAS BIBLIOGRÁFICAS

agora  
por dá cá aquela palha  
muitos invocam o teu nome  
em vão

sem nenhum amor  
e  
o que é pior:  
sem nenhum humor  
(PAES, 1988, p. 61)<sup>27</sup>

---

25 Age compõe seu “inventário” à maneira de Oswald, utilizando-se de elipses e de uma linguagem telegráfica.

26 Silvestrin revive a porção desbocada e a proposta “exportadora” do modernista.

27 Paes recupera o “clássico” “amor/humor” de Oswald, apontando o uso indevido do nome e da herança do poeta.

\*

No ibope das citações, a obra de Drummond é, de longe, a mais referida entre as mais referidas pelos poetas contemporâneos. Se pensamos o *traço* cabralino a partir de *forma* (toante, mineralização, objetividade), o *traço* drummondiano é *força* (amor, mundo, solidão, sujeito). De fato, listar a passagem da poesia do autor de *Boitempo* pela poesia alheia merece catálogos. Meu intento, comedido, é mostrar – dentro do aspecto maior da *metapoesia* – que a obra mesma de alguns dos nossos grandes poetas modernistas transformou-se em *tema* para a criação dos contemporâneos. Para não cair no rol do esquecimento, leiam-se o belo (longo para uma citação *não trabalhada*) “Drummondiana nº 3”, de Marcos Bagno (1991, p. 249-251), o famoso “Com licença poética”, de Adélia Prado (1991, p. 11), e os poemas integrais de Frederico Barbosa e Age de Carvalho:

#### RESENHA

Afunda não fere  
no espanto do estalo  
mas no ato da pedra

Palavras sem obras  
planam no papel  
sem plantar problemas:

O tiro sem bala  
passa de raspão  
pelo centro do poema.

Romance relido  
evapora na memória  
do computador.

O ensaio denso

embaralha-se  
na lente de aumento.  
(BARBOSA, 1993, p. 20)<sup>28</sup>

\*

UNA DUDA SE VUELVE MEMORABLE  
a Teresita Saguí

Era a pedra errada, repetia

Uma verdade  
instaurada pela dúvida  
(ensolarados pomos de pedra)

– e  
para sempre

Era a pedra, repetia  
(CARVALHO, Age, 1990, p. 28)<sup>29</sup>

Poema basilar de toda a literatura brasileira, “No meio do caminho” 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* – em que reuniu parte das polêmicas envolvendo o poema, desde o elogio da genialidade ao escárnio puramente rancoroso. Como se percebe, a *pedra* drummondiana representa, ainda nos tempos que seguem, o obstáculo que os poetas novos (*o efebo*) devem enfrentar para que possam postular o ingresso na *tradição*:

NO MEIO DO CAMINHO

---

28 “Resenha” faz uma espécie de acróstico, por estrofes, do conhecido poema “Áporo”, de Drummond.

29 Em *Ror*, obra de Age de Carvalho, a imagem da *pedra* retorna de maneira obsessiva.

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 1925 e publicado, pela primeira vez, em 1928, na primeira página da edição 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 de junho de 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).

Entre os comentários do próprio autor acerca da obra que tanto furor causou, destaco 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 de novembro de 1954: “Mas é mesmo chateação o que estava sentindo. Queria dar a sensação de monotonia, não senti essa sensação?”

Já passaram pela esteira aberta pelo poema “No meio do caminho” muitas apropriações de caráter intertextual. Não me interessam, agora, 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 os 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*, Harold Bloom (1991) desenvolve reflexões de interesse para este estudo. Ali, 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 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” (1991, p. 64).

A despeito das polêmicas que envolvem os escritos de Bloom – e estas mais 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 ideia 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 (BLOOM, 1991, 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” (BLOOM, 1991, 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 si*, a prioridade (natural) e a autoridade (espiritual), o poeta posterior possui o espaço contemporâneo da atuação. Ele age **contra** a paixão, o amor, a admiração, a sublimação, o respeito: o poeta, para ser forte, deve agir justamente **contra** a canonização que congela, correndo, no entanto, o risco de, vencedor, tomar seu lugar no panteão.

A proposta de Bloom para a detecção do modo de relação entre o poeta efebo 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” (BLOOM, 1995, p. 22). 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 óptica imediatamente além do precursor.”; 5) *Askesis*: autopurgação, isolamento, diminuição; “as virtudes do precursor também se veem 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” (BLOOM, 1991, 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.

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 reflexão. 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, sociológico, 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:

pedra lume  
pedra lume  
pedra  
esta pedra no meio do  
caminho  
ele já não disse tudo,  
então?  
(CESAR, 1991, p. 193)

\*

uma pedra a mais  
bem no meio da lagoa  
— minhas digitais  
(BITH, 1990, p. 55)

\*

#### A LEITURA QUE FALTAVA

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  
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.  
(AZEVEDO, 1991, p. 48)

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 ambiguidade 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 “antitética” (para usar os termos de Bloom), caracterizando-se, assim, por revelar uma desleitura do tipo *Tessera*. A tésseira 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 lagoa<sup>30</sup>”; a pedra de Drummond se fixa “nas retinas tão fatigadas”, a de Bith nas “digitais”, tentativa que faz o poeta individuar-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

---

30 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 de dialogar com dois poetas fortes, um da cultura ocidental, outro da oriental.

a pedra; Bith, como Ana C. e sua “pedra lume”, busca um lugar para a própria pedra, nem que seja “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 prenunciou 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.

Reafirmando o princípio de que estes escritos também funcionam como uma espécie de memória poética particular, valho-me de outro trecho do já citado depoimento de Armando Freitas Filho, agora sobre Drummond:

Lá vem ele, econômico, pelo pátio do Ministério da Educação. O de versos surpreendentes e inesquecíveis. Como disse Hélio Pellegrino: “Eu não me entenderia direito sem sua poesia”. Nem eu. [...] Andava por um corredor invisível que era só dele (FREITAS FILHO, 1991b, p. 75).

Assim como Armando e Hélio, nem eu. Adolescente, quantas vezes meus passos se cruzaram com os dele, Drummond, em plena avenida Nossa Senhora de Copacabana, nas cercanias do Posto 6, onde morávamos? Parecia flutuar – ou

seriam meus olhos? – sobre o chão. Armando tem razão: “andava por um corredor invisível que era só dele”. Drummond, andando, era um sinal de exclamação seguido de reticências: !...

\*

Reitero (retornando da bruma memorialística) que a formação de um poeta é demasiadamente heteróclita para que atribuamos tal ou tal *força* como dominante. E a mais óbvia *forma* de legitimar, conquanto óbvia, a frase é caracterizar a pluralidade dos paideumas através dos próprios poemas, para encerrar esta etapa em que se *enumeram*, ilustrando, as referências a outros poetas. Mais uma vez, deixo para fechar o rol um belo poema de José Paulo Paes, antecedendo-o com dois de Paulo Leminski e um de Augusto Massi, e chega:

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

depois  
a barra pesando  
dava pra ser aí um rimbaud  
um ungaretti um fernando pessoa qualquer  
um lorca um éluard um ginsberg

por fim  
acabamos o pequeno poeta de província  
que sempre fomos  
por trás de tantas máscaras  
que o tempo tratou como a flores  
(LEMINSKI, 1983b, p. 50)

\*

## M, DE MEMÓRIA

Os livros sabem de cor  
milhares de poemas.  
Que memória!  
Lembrar, assim, vale a pena.  
Vale a pena o desperdício,  
Ulisses voltou de Tróia,  
assim como Dante disse,  
o céu não vale uma história.  
Um dia, o diabo veio  
seduzir um doutor Fausto.  
Byron era verdadeiro.  
Fernando, pessoa, era falso.  
Mallarmé era tão pálido,  
mais parecia uma página.  
Rimbaud se mandou pra África,  
Hemingway de miragens.  
Os livros sabem de tudo.  
Já sabem deste dilema.  
Só não sabem que, no fundo,  
ler não passa de uma lenda.  
(LEMINSKI, 1987a, p. 91)

\*

## CAIXA DE FERRAMENTAS

Exploro a carga de crueldade  
e ternura que cada uma delas

carrega e concentra.

Eis minhas ferramentas:

os diários de Kafka,  
os desenhos de Klee,  
a sagrada leica de Kertész,  
os *cahiers* de Valéry

a visada irônica de Svevo,  
as elipses de Erice  
as hipóteses de Murilo,  
revelações de Rossellini,

a potência de Picasso,  
minérios rancorosos de Drummond  
o *Más allá* de Jorge Guillén  
os territórios de Antonioni

as lições da pedra cabralina  
o no estar del todo de Cortázar  
as ideias de ordem de Stevens  
e o alicate da atenção.  
(MASSI, 1991a, p. 87)

\*

ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA

a poesia está morta

mas juro que não fui eu

eu até que tentei fazer o melhor que podia para salvá-la

imitei diligentemente augusto dos anjos paulo torres carlos drummond de andrade  
manuel bandeira murilo mendes vladimir maiakóvski joão cabral de melo neto  
paul éluard oswald de andrade guillaume apollinaire sosígenes costa bertold brecht  
augusto de campos

não adiantou nada

em desespero de causa cheguei a imitar um certo (ou incerto) josé paulo paes poeta  
de ribeirãozinho estrada de ferro araraquarense

porém ribeirãozinho mudou de nome a estrada de ferro araraquarense foi extinta e  
josé paulo paes parece nunca ter existido

nem eu

(PAES, 1988, p. 9)

A breve digressão pela teoria bloomiana poderia fornecer um bom suporte para reflexões em torno destes poemas de Leminski, Massi e Paes (e dos outros antecedentes) onde se enumeraram as mais diversas referências que, elas próprias, se fizeram o mote do poema. Salienta-se o desejo dos poetas: imitar, homenagear, reverenciar; mas, também, superar, desler, diferenciar. A citação legítima, sim, a hierarquia; mas, de novo, com Nietzsche, há que se saber os inimigos: o que não me mata me fortalece.

\*

Talvez seja possível especular a frase: há dois tipos de poemas que se autotestemunham: aqueles que explicitam e aqueles que disfarçam o esforço da construção. Conquanto haja dispêndio de energia (esforço) em qualquer um deles, a diferença se instaura pelo gesto que o promove, sempre intencional.

Na esteira de Ascher, Britto e Brito, mais três poetas apresentam as próprias indústrias, tematizando o *esforço-suor* da composição: *murro* e *granito*, para Antonio Carlos

Secchin; *tão difícil quanto*, para Régis Bonvicino; e *duelo e guerra*, para Felipe Fortuna. Poemas deste tipo parecem fruto de uma necessidade tremenda que o poeta aparenta ter de eliminá-los – e o paradoxal modo de libertar-se deles é: fazendo-os. Volta a frase, recontextualizada, de Oscar Wilde: “o único jeito de livrar-se de uma tentação é entregar-se a ela”:

#### BIOGRAFIA

O poema vai nascendo  
num passo que desafia:  
numa hora eu já o levo,  
outra vez ele me guia.

O poema vai nascendo,  
mas seu corpo é prematuro,  
letra lenta que incendeia  
com a carícia de um murro.

O poema vai nascendo  
sem mão ou mãe que o sustente,  
e perverso me contradiz  
insuportavelmente.

Jorro que engole e segura  
o pedaço mais duro do grito,  
o poema vai nascendo,  
pombo de pluma e granito.  
(SECCHIN, 1992, p. 33)

Secchin opta por um texto com tom dialético (numa hora eu já o levo, / outra vez ele me guia) e passional, pois é *murro* e *granito* mas também *pluma* e *carícia*. Dos dezesseis versos que constituem as quatro quadras apenas três fogem à métrica setisílaba, e não à toa: “e perverso me contradiz / insuportavelmente”: aqui, acentua-se a briga por domar o poema que, rebelde, *contradiz* o poeta mascarando-se num *perverso*

octossílabo, a seguir corrigido por um hexassílabo; em “o pedaço mais duro do grito” a evidência do apogeu, dito e escrito mais longo, como eneassílabo a marcar a grandeza mesma do parto (*o poema vai nascendo*) que termina, e tão somente – no ponto.

\*

### TÃO DIFÍCIL QUANTO

tão difícil quanto  
ver o sol no inverno,  
ver anjos no inferno,  
ser moderno

tão difícil quanto  
ver a lua de manhã,  
eva não morder maçã,  
ter a mente sã

tão difícil quanto  
um leão viver de nabos,  
achar lâ em asno,  
fugir do diabo

tão difícil quanto  
o dia voltar à véspera,  
saber o que interessa,  
mudar de planeta

(BONVICINO, 1990, p. 36)

Bonvicino, a rigor, em seu poema, não faz sequer uma alusão mais tangenciável ao ato de *fazer um poema* – nem a negação do ato, no entanto. Poema feito, não há uma diretriz, mas várias dificuldades disseminadas que se agrupam, apenas, a partir do refrão comum: “tão difícil quanto”. Acontece que das duas uma, ou ambas:

a) a comparação, base do poema, retorna a si mesma, intransitiva, pela ausência do segundo termo: algo (“ver o sol no inverno”, por exemplo) “é tão difícil quanto” um outro algo – que o poema não explicita; b) não existe comparação de algo e outro algo, mas tudo – as partes que se enunciam, ao menos – *é tão difícil quanto* tudo e, portanto, *ver anjos no inferno* (por exemplo) *é tão difícil quanto... ver anjos no inferno*, também. Os verbos no infinitivo, dando a ideia de que o rol de dificuldades é interminável, poderiam patentear esta hipótese. Este multiplicar-se de versos aforismáticos permitiu-me, na lógica da indisciplina, ler o poema como *meta pura*, pois tão difícil quanto compor redondilhas, não aviar pílulas, ter boas vizinhas.

\*

## ANATOMIA

Um poema é uma guerra: nele e nela  
se desintegram a palavra e a vida  
e o que resta é perda que ressuscita:

ler um poema de certo modo o mata,  
pois morre o que não se pensou ao ler,  
embora a leitura aos poucos esclareça

o que se pensou jamais fosse ler.  
Poema é duelo plural e infinitivo:  
é, acrobática, sobre o papel a escrita

ao mesmo tempo enigma, estigma, ígnea.  
Ler o poema, mas não resolvê-lo:  
isso acontece há muito tempo,

e somos nós que estamos lá dentro.  
O poema nos faz e desfaz, a guerra também,  
é com palavra e arma que sabemos

o quanto nos resta de sonho e de renascimento.

(FORTUNA, 1991a, p. 52-53)

Fortuna se apropria da metáfora do poema como guerra para, mesmo, falar do sujeito e seu-estar-no-mundo. A este círculo pertence o modo de inserção, a forma que assumem nossos olhos diante desta situação – em termos de Nietzsche: uma *perspectiva*. Daí a insistência, em seus poemas, pelo tema (tremo: mote, temor), anagrama terminal, da morte. O próprio ato leitor é, sempre, ingerente, traidor, parricida, assassino: “ler um poema de certo modo o mata, / pois morre o que não se pensou ao ler”. Aporéticos, feito a guerra e a morte, o poema e sua interpretação *dependem*, exatamente, do sujeito envolvido: se esse percebe que é “a escrita / ao mesmo tempo enigma, estigma, ígnea”, uma contraface do que se é, então lhe resta somente ser o duplo de seu próprio repertório: “plural e infinitivo” [...] “e somos nós que estamos lá dentro”.

Estas, minhas, estórias vão resgatar lá do livro *Artes e ofícios da poesia* um trecho do depoimento em que Felipe Fortuna, irônico e altaneiro, coloca em xeque certos exageros, os quais espero em deus não compartilhar. Ei-lo:

Minha experiência de aluno de graduação e pós-graduação em Letras talvez me tenha feito escrever o poema “A Tragédia da Existência”, que se resume aos curtos versos  
Quero fazer uma especulação metafísica.

Ou seja:

O título é uma ironia à empáfia dos professores mais medíocres das Faculdades em que estudei, que transformavam em drama metafísico uma simples gralha tipográfica. O resultado de seus trabalhos acadêmicos, que escondiam a nulidade por meio de uma retórica ilegível e hermética, é o grande vazio, a grande imobilidade que se tenta mostrar depois daqueles dois pontos do verso. Tenho certeza de que me livrei do destino melancólico de me transformar num desses professores não só ao realizar a auto-crítica, mas também ao me iniciar na crítica literária de jornal (1991b, p. 129-130).

\*

Dúctil, a poesia se apropria, absolutamente, de tudo. Faminta como um buraco negro, transforma em *motivo de escritura* o próprio gênero de que faz parte. Isso fica

nítido se mapeamos, por exemplo, a composição poética clássica por excelência – o soneto – nas mãos *dissonantes* de alguns poetas contemporâneos. Percebamos a sem-cerimônia com que Sebastião Nunes cozinha, antropofagicamente, a forma fixa do soneto:

#### FORNO & FOGÃO

tirou o sonet do forn e serviuo com arroz d  
forn. ao pai coub o primeir quartt, ela comeu  
o segund e cad filh deixou num cant do prat,  
cuidadsmnt, um tercet q esfriou lentmnt e foi  
jogad no lix. à noit, um gat revirou a lat,  
cheirou os verss e deixouos de lad, preferind  
uma espinh de sardin com a ql morreu engasgad.

(NUNES, 1994)

Tião Nunes joga, literalmente, no lixo o dogmatismo do soneto e sua camisa de força formal, cheios de regras e muros aprisionadores. O diálogo com uma certa tradição – congelada, tradicional, mumificada – simbolizada pelo formato do soneto só interessa (para um certo grupo iconoclástico) pelo viés da paródia e do pastiche, instrumentos dessacralizadores de que a modernidade e a pós se valeram para revigorar a literatura. Os catorze versos do soneto, no texto de Sebastião Nunes, veem-se reduzidos a sete; e o esquarteramento continua com o soneto – quartetos, tercetos – saindo do forno aos pedaços, assim como as próprias palavras que o compõem; ao fim, até um gato ignora os versos da chave de ouro, “preferind / uma espinh de sardin com a ql morreu engasgad”.

A eleição da forma-soneto como *metáfora* para a *dissonância* produziu textos bastante curiosos, os quais apenas cercarei (sob o risco de adiar, *ad infinitum*, o término deste metacapítulo) com um comentário ou dois. Antes, devo lembrar que, ao molde dos poemas-lua (e dos poemas eróticos, e dos poemas irônicos, e dos poemas-silêncio), os metasonetos sempre se fizeram representados, desde a verve *infernal* de Gregório de Matos ao achincalhe coprológico de Cairo Trindade. Começo pelos decassílabos heroicos do Boca e pulo para os contemporâneos, tentando explicitar – pela leitura desta breve amostragem – o processo crescente de desintegração da *forma-soneto* (e, por extensão, a apropriação crítica do passado, suplementando sentidos através da atualização da *força-soneto*):

## A CERTA PERSONAGEM DESVANECIDA

Um soneto começo em vosso gabo:  
Contemos esta regra por primeira,  
Já lá vão duas, e esta é a terceira,  
Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo;  
A sexta vá também desta maneira:  
na sétima entro já com grã canseira,  
E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?  
Direi que vós, Senhor, a mim me honrais  
Gabando-vos a vós, e eu fico um rei.

Nesta vida um soneto já ditei;  
Se desta agora escapo, nunca mais:  
Louvado seja Deus, que o acabei.  
(GUERRA, 1993, p. 154)

\*

Uma palavra, outra mais, e eis um verso  
Doze sílabas a dizer coisa nenhuma.  
Esforço, limo, devaneio e não impeço  
Que este quarteto seja inútil como a espuma.

Agora é hora de ter mais seriedade,  
Senão a musa me dará o não eterno.  
Convoco a rima, que me ri da eternidade,  
Calço-lhe os pés, lhe dou gravata e um novo terno.

Falar de amor, oh pastora, é o que eu queria,  
Mas os fados já perseguem teu poeta,  
Deixando apenas a promessa da poesia,

Matéria bruta que não cabe no terceto.  
Se o deus frecheiro me jogasse a sua seta,  
Eu tinha a chave pra trancar este soneto.  
(SECCHIN, 1976, p. 105)

\*

Spik (sic) tupinik

Rebel without a cause, vômito do mito  
da nova nova nova nova geração,  
cuspo no prato e janto junto com palmito  
o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão.

Receito a seita de quem samba e roquenrola:  
Babo, Bob, prop, pipoca, cornflake;  
take a cocktail de coco com cocacola,  
de whisky e estricnina make a milkshake.

Tem híbridos morfemas a língua que falo,  
meio nega-bacana, chiquita maluca;  
no rolo embananado me embolo, me embalo,  
solução – hic – e desligo – clic – a cuca.

Suo luxo, chulo e chic, caçula e cacique.  
I am tupinik, eu falo em tupinik.  
(MATTOSO, 1991c, p. 173)

Glauco Mattoso carnavaliza as línguas portuguesa e inglesa através de um soneto... inglês! (três quartetos e um dístico). Seus alexandrinos partem do título original do filme *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*), protagonizado por James Dean, e, em formidáveis sequências assonantes e aliterativas – “vômito do mito / janto junto / receita a seita / make a milkshake / no rolo embananado me embolo, me embalo / luxo, chulo e chic” –, semifundem comida, bebida, música, enfim, as culturas americana e brasileira, discutindo, com o habitual bom humor, a penetração daquela nessa (fique a pornofrase). O poema dispõe nítidos elementos para uma discussão acerca do processo conjunto de neoneoneoneo-alienação e colonialismo (solução – hic – e desligo – clic – a cuca), não só externo como interno – dos ianques para os brasileiros e destes para as comunidades indígenas, desprovidas do mesmo paradigma de civilização, cidadania e poder. Longe da ingenuidade e da alienação que ironiza e com a intimidade de quem escreveu um *Dicionarinho do palavrão & correlatos* (1990), de mão dupla português-inglês, Glauco Mattoso – pseudônimo que homenageia Glauber Rocha e Gregório de Matos, além de referir-se, estilizando, ao glaucomatoso que é – reinstaura em seu soneto o questionamento sobre a história do Brasil e as agruras do ser tupiniquim.

Cada poeta faz de seus poemas um laboratório de bizarras molduras. Que o digam José Paulo Paes, Augusto de Campos, Cairo Trindade e Arnaldo Antunes, que radicalizam e viram de ponta-cabeça o que, até então, se entendia por soneto:

#### METASSONETO OU O COMPUTADOR IRRITADO

abba

cdc

baab

dcc

cdc

abab

dcc

baba

aabb

ccd

bbaa

dcd

ccd

abba

dcd

baab

blablablablablablablablablablablablablablablabl

(PAES, 1986, p. 80)

\*

quand  
Oeu  
sabia  
**fazer**

poesia  
ningu  
em me  
**dizia**

**agora**  
ueeu  
cansei

*dizem*  
ueeu  
sei

(CAMPOS, Augusto, 1994, p. 105)

\*

----- unda  
----- erda  
----- orra  
----- ete

----- alho  
 ----- ota  
 ----- elho  
 ----- oda  
  
 ----- ica  
 ----- u  
 ----- eta  
  
 ----- ica  
 ----- u  
 ----- eta

(TRINDADE, 1990)

Decerto, cada um desses *dissonetos* merece apreciação particular e pormenorizada. Outrossim, visando às próximas etapas, recorro as palavras de Affonso Romano de Sant’Anna a respeito da relação entre *soneto* e *sociedade*, especificamente da importância dessa composição poética para a monotonia que marcou a malfadada geração 45: “a Geração 45 está para o soneto assim como o governo Dutra está para a sonetização da consciência nacional. Governo conservador, medíocre e kitsch” (SANT’ANNA, 1983). Esses dissonetos, ao contrário, primam pela ruptura do paradigma estético (penso do ponto de vista formal); e, em consonância com a história, pontuam o desejo de estranhamento (Paes), inovação (Augusto) ou choque (Cairo).

\*

Agora, um intrincado e, portanto, desafiador texto de Sebastião Uchoa Leite:

ANOTAÇÃO 14:  
 O QUE ESTÁ INSCRITO  
 A palavra IDIOT  
 Dentro do nome DosTOIévski  
 Raskól (de Raskólnikov)

É “heresia”  
Das Schloss de KAFKA  
É O Castelo mas  
Também “fechadura”  
Camus escreveu  
Le mythe de Sisyphe  
(Ou “décisif”?)  
**Watt** (de Beckett) é “What?”  
“Em baixo, a vida, metade  
de nada, morre”  
Ou é a meta de nada?  
(LEITE, 1993, p. 89)<sup>31</sup>

Envolvendo obras de canonizados autores – Dostoiévski, Kafka, Camus, Beckett – “O que está inscrito” adota a paródia como recurso básico: não a paródia específica de uma obra ou estilo, mas a paródia dos próprios recursos parodísticos que se sustentam numa relação de codificador e decodificador, tal como podemos acompanhar lendo *Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon (1989). O senso comum intelectual partilha a noção dicionarizada de paródia como *canto paralelo a outro – parode*. 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, 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. A autora americana poderia, neste momento, referir o personagem Pierre Menard, de Borges, que, sem modificar uma vírgula do Quixote, de Cervantes, produziu uma obra inteiramente diversa (porque nela interferem o fluxo da história e a potência da interpretação).

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 Gérard Genette quando ele “rejeita qualquer definição de transtextualidade que

---

31 O poema está datado de 1992.

dependa de um leitor (e implicitamente de um autor)” (1989, 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 autorreferencialidade da paródia não elimina as implicações ideológicas, ao contrário do que apregoam alguns teóricos que insistem na sua a-historicidade, mesmo porque não existe *um conceito trans-histórico* de paródia, conforme atesta a contínua metamorfose das definições em espaços e tempos 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 (HUTCHEON, 1989, p. 54).

A paródia, decerto, imita mais a arte que a vida, embora ambas sejam estamentos espiralados, confluentes. É 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” (HUTCHEON, 1989, p. 98). No dizer de Linda 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 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?” (1989, 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.

Finalmente, Hutcheon – diante das múltiplas entradas que o assunto oferece – diz que sua “teoria da paródia deriva dos ensinamentos dos textos em si”. 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. Assim, sem pesquisas extraordinárias (isto é: sem culpa ou pedantismo), tento destrinçar as inscrições de Sebastião Uchoa Leite a partir do *feedback* existente entre a minha cultura literária e a liberada pelo texto, expondo-me ao suplementar papel de decodificador. Tenho, ao meu lado, a mão que escreve – produzindo um outro texto, sempre – e que reinstaura (*com esta sua participação, agora, leitor*) a ininterrupta dialética da interpretação: ler-escrever, escrever-ler, lescrever, escreveler...

Voltemos ao texto de Leite, breve, e em pedacinhos interligados:

*Anotação 14:*

*O que está inscrito*

Em artigo já referido, Flora Süssekind apontou a constância, nos poemas brasileiros contemporâneos, da técnica serial, cujo cultor mais sistemático seria João Cabral. Em *A ficção vida* tal procedimento atravessa, medularmente, o livro. O (sub)título *O que está inscrito* inaugura o que vai ser recorrente ao longo do texto: o *destaque visual* – sublinhado, letra maiúscula, parêntesis, aspas, negrito, e as variantes combinatórias – dado à correspondência entre os elementos, ora *gratuita* (no sentido de *construída* pelo poeta Sebastião Uchoa Leite), ora *originada da língua-mãe*. Do primeiro caso, temos:

*A palavra IDIOT*

*Dentro do nome DosTOIévskI*

Aqui, impera o anagrama que resgata de *dentro do nome* do autor russo o título *em português* (parte dele, *in verita*) de uma de suas mais representativas obras. Esta correspondência enceta a série de efeitos que o poeta vai reunir. E do segundo, os versos seguintes:

Raskól (de Raskólnikov)  
É “heresia”  
Das Schloss de KAFKA  
É O Castelo mas  
Também “fechadura”  
Camus escreveu  
Le mythe de Sisyphe  
(Ou “décisif”?)

**Watt** (de Beckett) é “What?”

Em *Crime e castigo*, o personagem Raskólnikov enfrenta um dilema, eu diria, dostoiévskiano: matar ou não uma velha, senhoria a quem devia um tanto de aluguel. Mata-a. E o denso romance se passa em torno dessa decisão de Raskól, de sua “heresia” (palavra cuja etimologia significa justamente: “escolha”).

O kafkiano conhecido mundo – de intermináveis processos, de impenetráveis e labirínticas construções, de absurdas e naturais máquinas, das reterritorializações metamórficas<sup>32</sup> – nos poupa discursos acerca da duplicidade apontada pelo poeta.

A feliz homofonia propiciada pela língua francesa dá conta da contundência do livro de Camus, que, apesar de se abrir afirmando que “a única questão verdadeiramente filosófica é o suicídio”, transforma o peso da pedra rolante de Sísifo num *decisivo* instrumento de reflexão e revolta que – é preciso imaginar – poderá conduzi-lo à felicidade.

*Watt*, de Beckett, não li. Suponho, no entanto – tendo lido tantos outros textos do autor irlandês. Que se trate de silêncio, de niilismo, da impossibilidade de comunicação; que seja um fluxo, um moto-contínuo, um *striptease* da linguagem; que beque, que beque, que beckett:

“Em baixo, a vida, metade  
de nada, morre”

---

32 Refiro-me aqui ao *tornar-se animal*, frequente na obra kafkiana, conforme *Por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari (1977).

*Ou é a meta de nada?*

Os versos aspeados vieram do poema “Ulisses”, de *Mensagem* – Fernando Pessoa<sup>33</sup>. Vale o chiste final em que Uchoa, eliminando uma sílaba repetida através da haploglia, altera o sentido da citação produzindo um fecho inesperado. Após as devidas e simultaneamente indébitas associações, o poeta parece concluir que metade de nada e meta de nada são como que expressões afins. Tipicamente, Sebastião adota um tom um tanto melancólico, de quem capta a razão da irreversibilidade e, destarte, opta pelo vezo irônico – linha de fuga que, na medida da sofisticação (e em Leite é alta), resulta unilateral, visto que sem interlocutor.

O poema de Sebastião Uchoa, artificialmente, faz repercutir palavras em outras palavras num puro exercício intertextual e plurilíngue que lança mão de efeitos anagramático (v. 1-2), etimológico (3-4), polissêmico (5-7) e, sobretudo, homofônico (8-11), fechando com uma citação sem a referência (12-13) e um trocadilho como chave de ouro (14). É um poema que, ao mesmo tempo que libera informações exclusivamente linguístico-literárias, incomoda o leitor, como a célebre pergunta drummondiana: *trouxeste a chave?* O leitor de Uchoa Leite, então, vasculha bolsos e bolsas à busca de alguma chave para alguma porta.

A consciência explícita do fazer poético é hegemônica na obra de Sebastião Uchoa Leite. Em *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind (1985, p. 87) já alertara para o caráter reflexivo dessa produção, “com um pé na filosofia, outro na literatura”, acrescentando que “na poesia de Sebastião concretiza-se a própria ideia de ‘nada’, na qual se deita e ‘nada’ o sujeito lírico”. Aliás, em alinhavo, o próprio poeta, na esteira de Ezra Pound e Mário Faus-tino, reconhece – no depoimento para o evento-livro *Artes e ofícios da poesia* – a necessidade de se dialogar com a tradição e, daí, tentar a autonomia que todo poetartista deve ter:

A origem de qualquer processo poético, sem dúvida, é a imitação. Toda produção verbal começa sempre pela *imitatio* de outros processos já linguisticamente incorporados à tradição. Mesmo gênios tão precoces como Rimbaud ou Keats não partiram do nada. Por trás deles, uma tradição em continuidade desaguava em sua contemporaneidade e deles exigia uma resposta individual. As respostas podem ser positivas ou negativas, ou buscando desenvolver formas preexistentes ou partindo para uma ruptura (p. 308).

---

33 Agradeço a lembrança da fonte ao professor e poeta Lino Machado.

Em Sebastião Uchoa Leite (1990, p. 25), tal diálogo encontra seu ápice (ou uma das suas formas de *acontecimento*) na recorrência à *assinatura*, máscara autonomeadora do poeta que forja um pacto com um leitor, do tipo: em vez de um personagem fictício, como na prosa romanceada (por exemplo), disfarço-me de mim mesmo. Se concordamos que a intimidade, a subjetividade, a identidade são intransmissíveis, aceitamos a regra e somos, todos, poetas e leitores, lúdicos. Novamente, agora num depoimento à *34 Letras*, Sebastião comenta Sebastião:

Flora Süssekind: Uma coisa que me impressiona – glosando um comentário de Butor, no livro sobre as palavras na pintura, sobre um dos quadros do Miró em que a assinatura é um elemento da composição – é como a assinatura tem peso nos seus poemas, como entra o “Sr. Leite”, “Sebastião U Leite” [e o poema]

aqui jaz  
para o seu deleite  
sebastião  
uchoa  
leite

SUL: Isso é uma incorporação da tradição também. Não vamos esquecer que Villon falava muito, Bertolt Brecht, vários poetas, o nosso Carlos Drummond de Andrade se refere muito a ele mesmo. Então é uma incorporação da tradição, mas um pouco gaiata, digamos assim, não é uma incorporação tão levada a sério. Me lembro quando lia, nesses tempos de juventude, aquele poema em que ele falava de “uma matéria que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade”; aquilo era levado a um extremo quase de patético, de dramatizar a própria pessoa dentro do jogo poético, e eu faço essas referências dentro de um outro ponto de vista, quer dizer, de tentar não me levar tão a sério, esse objeto que tem o nome sebastião uchoa leite é um ente entre outros quaisquer.

O poema-epitáfio que Flora ressaltou realiza, no seu aspecto figurativo, o *design* daquilo que simboliza: a cruz. Outras vezes mais, Sebastião utilizou este estratagema da assinatura, como em, por exemplo, “História e consciência de classe” e “Gênero

vitriolo” (LEITE, 1988, p. 85, 133, 140). Sabidamente, diversos são os propósitos da *assinatura*, o que requereria um prolongamento específico do tópico. Por ora, meu intuito deseja tão somente apontar – para interessados, curiosos – algumas vezes outras em que se lança mão de tal recurso. Consultem-se, pois, o fundamental e des-pudorado “Data venia”, de Sebastião Nunes (1994); o *fricalliterativo* “Egoquântico”, de Afonso Henriques Neto (1992, p. 103); o *Longa vida*, de Freitas Filho, em que o poeta fica *armando suas falcatruas* (1982, p. 49); o “Raimundanismo”, *nem rima nem solução*, de Raimundo Carvalho (1983); o bilíngue “A idade do carvalho” / “The age of oak”, de – é claro – Age de Carvalho (1990, p. 53, 57); o sintético e sacana “parábola do córrego do vilarinho”, de Affonso Ávila (1990, p. 50); e o *insight* característico de Alice Ruiz, em que os sentimentos cotidianos são mediados pelo traço da palavra – aqui, o nome da poeta abre e fecha o abecedário:

de A a Z  
até no alfabeto  
tem eu e você  
(1988, p. 75)

Ainda, vindo de *Caprichos & relaxos*, o nome próprio e o próprio nome encontram-se em “o paulo leminski é um cachorro louco”. E é com o poeta curitibano que encerraremos esta etapa – em que os poemas se arriscam como no *pôquer*, vivem do canto como a *cigarra*, levam ao prazer como a *cerveja* e acontecem como um *dado lançado*. Feito o vento (força-metáfora privilegiada na poesia leminskiana), esses poemas tomam a *forma de uma vontade*: barro, página, vida, charme – um por um até que todos:

o barro  
toma a forma  
que você quiser  
você nem sabe  
estar fazendo apenas  
o que o barro quer  
(LEMINSKI, 1983b, p. 92)

Sabe-se, em Leminski andam entrelaçadas a concisão e a precisão. Não há gasto, não há sobra. Este poema, seja o exemplo, fala de sujeito e objeto? Fala de inspiração e construção? De consciência e inconsciência? De intenção e alcance? De lucro e economia? De rima e ritmo? De fazer do barro um poema? De poderes – forças & formas? Fala como:

#### AVISO AOS NÁUFRAGOS

Esta página, por exemplo,  
não nasceu para ser lida.  
Nasceu para ser pálida,  
um mero plágio da Ilíada,  
alguma coisa que cala,  
folha que volta pro galho,  
muito depois de caída.

Nasceu para ser praia,  
quem sabe Andrômeda, Antártida,  
Himalaia, sílaba sentida,  
nasceu para ser última  
a que não nasceu ainda.

Palavras trazidas de longe  
pelas águas do Nilo,  
um dia, esta página, papiro,  
vai ter que ser traduzida,  
para o símbolo, para o sânscrito,  
para todos os dialetos da Índia,  
vai ter que dizer bom-dia  
ao que só se diz ao pé do ouvido,  
vai ter que ser a brusca pedra  
onde alguém deixou cair o vidro.

Não é assim que é a vida?  
(LEMINSKI, 1987a, p. 15)

Este poema é tão – e ah! Dá vontade de *ficar aqui parado*, esperando a banda passar. Valerá mesmo a pena percorrermos, ávidos, a floresta rítmica e toda a geografia de sua viagem? Melhor, quem sabe, decorá-lo – como ele a nós. Ou recorrer ao próprio poeta na abertura do mesmo livro, sintomaticamente intitulado *Distraídos venceremos*:

#### TRANSMATÉRIA CONTRASSENSE

[...] arrisco a crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação.

Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.

Leminski lida com palavras – e pronto. Ele dilui, às largas, seu conhecimento linguístico, sem alarde. É, justo, engenheiro e arquiteto, modelo e fotógrafo; junto, discípulo e faixa preta, cínico e seminarista. *La vie en close*, livro póstumo organizado por Alice Ruiz, traz lições de como *a linguagem encara a morte*:

#### ÍMPAR OU ÍMPAR

Pouco rimo tanto com faz.  
Rimo logo ando com quando,  
mirando menos com mais.  
Rimo, rimas, miras, rimos,  
como se todos rimássemos,  
como se todos nós ríssemos,  
se amar (rimar) fosse fácil.

Vida, coisa pra ser dita  
como é fita este fado que me mata.  
Mal o digo, já meu siso se conflita  
com a cisma que, infinita, me dilata.  
(LEMINSKI, 1991a, p. 35)

A sala de espelhos – onde se deformam nosso corpo e, assim, nossa máquina de linguagem, sob o influxo de processos artificiais – se fecha, tendo feito a trajetória vislumbrada: mesclaram-se, nestas páginas, poemas que se *exibiram* com a cara da lua, de um sapo-haikai, da forma-soneto, do nome próprio, de paideumas poéticos; ora eram poemas do tipo suor-formiga-paciência-que, ora cerveja-cigarra-pôquer-cómo. Todos, enfim, em torno de um *tópos* comum: a *metapoesia* – recurso de que se valem os poetas na construção de seus textos. Acima de qualquer outro critério, venho tratando tanto os *recursos* quanto os *temas* e *períodos* como *aspectos*. E, agora é vero, o derradeiro e digno texto deste aspecto, em tamanho quase natural:

apagar-me  
diluir-me  
desmanchar-me  
até que depois  
de mim  
de nós  
de tudo  
não reste mais  
que o charme

(LEMINSKI, 1983b, p. 92)

Régis Bonvicino (1988) decifra a palavra-charme do poema:

A palavra charme, derivada do latim, significa “fórmula encantatória”, “poemas”. Ao rimá-la com desmanchar-me, Leminski indica – com poder invejável de síntese – a condição marginal do poeta em nossa sociedade pós-industrial: o que nada vale mas o que tudo nomeia; apontando, também, para a desagregação do homem, enquanto indivíduo, nessa mesma sociedade que vive em função do lucro e da aparência.

Acrescento, desarvorado: “apagar-me / diluir-me / desmanchar-me / até que depois / de mim / de nós / de tudo / não reste mais / que o charme” é, sem dúvida, uma apologia da própria poesia, única sobrevivente, mesmo depois de tudo, inclusive de mim. Sobre a exterioridade mundana e a interioridade subjetiva, restará a magia, a obra, a arte. No mínimo, quem sabe, a história do estatuto poético – de todas as suas metaformoses – estará nos esperando, sempre a postos, no imaginário, real, alephiano ponto.

## BASTIDORES II

---

# *suplemento à carta*

Como de praxe, venho prestar alguns *outros* esclarecimentos finais para, retrospectivamente, nortear os leitores deste livro. Tais tardias observações, se não domadas, constituiriam capítulos à parte, tamanho o volume de questões, aspectos e autores que, por força de uma seleção estritamente pessoal (e não poderia ser de outro modo), deixaram de *aparecer* nas páginas antecedentes. Estas *ausências*, confesso, me acompanharam ao longo de toda a pesquisa – como um carrasco à espera da reza derradeira, em direção ao cadafalso. Mas não nos precipitemos: *se querer requer / (e querer requer) requeiro / o abismo onde beiro*.

Penso que o título da tese, “Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea”, se carece daquela beleza de oh!, alinha os elementos estruturais do estudo:

. **força**, aqui, corresponde a uma abstração de caráter pulsional e de tipo rizomático, isto é, capaz de agenciamentos múltiplos porque, a cada conexão, rearrumam-se as suas possibilidades interacionais;

. **forma** diz respeito à concretização material de quaisquer abstrações, tornando passíveis alocações e combinações de acordo com o interesse estratégico do *quem*;

. **aspectos** afirma um gesto seletivo, parcial e pluricriterioso, sendo a configuração organizada (nos limites) da multiplicidade das forças e das formas acontecidas;

. por *poesia* considerarei, *sobretudo*, a manifestação verbal e livresca, dado que abordar as diversas expressões poéticas ou mesmo priorizar o discurso teórico em torno do conceito fugiria ao meu intuito básico (analítico e relacional);

. apesar de várias *entradas* por onde se espalharam tantos poetas de outros internacionais lugares, meu recorte privilegiou a produção *brasileira* pelo óbvio motivo da afinidade cultural e mais particularmente pelo conhecimento da língua pátria;

. e *contemporânea*, na minha linha do tempo, se inicia na década de 80, o que me obrigou a fazer um apanhado historiográfico das principais forças da poesia marginal, como a preparar o terreno para os pósteros (quantas vezes, os mesmos).

Serei sucinto, agora, ao expor alguns dos percalços intelectuais deste estudo, sabendo que importa, antes e sobretudo, aquilo que *aí está* (conjunto finito), e não que *poderia estar* (infinito). Destarte, ainda que fique alguma coisa fora da ordem, elencarei mais e distintos pontos necessários, suponho, ao aproveitamento concentrado do texto. Por exemplo, a minha impotência diante da *questão geracional*: como uma tese sobre a produção poética *recente* deve lidar com uma plêiade de poetas consagrados já há décadas e em plena atividade *no período escolhido*? Para citar pouco mais do que sete, lembro os nomes, ao léu, de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Affonso Ávila, Manoel de Barros, Mário Chamie, Mario Quintana, José Lino Grünwald, Affonso Romano de Sant’Anna, Moacyr Félix, Ferreira Gullar, Olga Savary, Thiago de Mello, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Decidi, enfim, por uma solução – nada epistemológica –, de maneira intempestiva: privilegiar poemas de autores menos (ou pouco) conhecidos, baseado na premissa de que *agencio* aspectos (e portanto textos que caibam neles), e não obras ou autores específicos. Agindo desta maneira, estaria contribuindo para a divulgação de uma outra gama de poetas. Mesmo assim, muitos poetas com alguma publicação e circulação na imprensa (refiro-me sobretudo à carioca e à paulista) nos últimos anos, e até poetas inéditos mas de meu conhecimento, sequer tiveram uma *citação*, ou uma fatura mais digna de algum de seus textos, conquanto minha admiração seja carimbada e garantida – a lista seria babélica: Júlio Castañon Guimarães, Carlos Ávila, Duda Machado, Chico Alvim, Marcelo Dolabela, Suzana Vargas, Alex Hamburger, Claufe Rodrigues, Denise Emmer, Eudoro Augusto, Lúcio Autran, Angela Melim, Bith, Carmen Moreno, Fernando Paixão, Jorge Salomão, Orlando Lopes, Claudia Roquette-Pinto, José Américo, Sérgio Blank, Valdo Motta, Elizabeth Veiga, Alcides

Villaça, Jorge Wanderley, Ana de Alencar e poetas da oralidade como Mano Melo, Zé Cordeiro e Ray Lima – tudo isto sem comentar a possível pretensão do *brasileira* do título, visto ser mínimo o meu acesso à *poesia* que se faz – de maneira ininterrupta! – pelos rincões e pelas metrópoles do país. Recordo, sempre, em autodefesa, uma das frases preferidas de Mário de Andrade, atribuída a Machado de Assis: “Alguma coisa é preciso sacrificar”.

Logo, não foram, em termos absolutos, o gosto ou o *cânone* os critérios de seleção dos poemas; antes, *a adequação aos aspectos, a representatividade do texto e a possibilidade de relações intertextuais*, de modo a que me possibilitassem a construção de blocos algo coerentes – uma espécie de família cujos parentes nem sequer se conheciam. O salão de festas mostrou-se deveras exíguo para abrigar tantos parentes. Outrossim, algo semelhante se verificou em relação aos aspectos. Explico: a tese se estrutura em torno de três grandes aspectos subdivididos cada um deles em outros dois (DOS PERÍODOS: anos 70 e anos 80/90; DOS TEMAS: silêncio/solidão e erotismo; DOS RECURSOS: humor e metapoesia), ladeados por uma abertura (a “carta de intenções”) e um fecho (este “suplemento”). Como se percebe de chofre, poderia ser totalmente outro o sumário – poderia... Após a pesquisa, estabeleci estes aspectos por me parecerem indicativos (*fortes e numerosos*) o suficiente para uma *aproximação com o assunto maior: a poesia brasileira contemporânea*. Atente-se para o fato de que cada um dos aspectos eleitos possui ampla bibliografia teórica e histórica, tendo eu que abdicar do viés estritamente específico destes tópicos em detrimento da própria relação entre os textos. Tanto quanto os poetas, incontáveis aspectos ficaram na porta estacionando os carros (*by Cazuzza*), como as questões mais diretamente sociopolíticas, religiosas ou ecológicas; os temas da morte, das drogas ou da loucura; as interfaces da poesia com a música, a pintura ou a filosofia; e inúmeros outros aspectos disseminados pelos *topoi* mais abrangentes do cotidiano, da temporalidade e da subjetividade, como elementos centrais na reflexão poética. *Poderia* ainda ter retornado a um tempo mais distante – ao tropicalismo, quiçá – ou explorado o definitivo recurso audiovisual da arte contemporânea, em contínuo movimento de sofisticação. Mas o recorte da tesoura fez-se necessário, abandonando o impulso primeiro de estender, estelar, o estudo.

Como acentuo em alguns momentos do meu texto, quantas vezes, se não *in totum*, prevaleceu minha escrita de poeta, contaminada, decerto, pelos textos vizinhos? Pois meu texto também quer ser lido. Linguagem de cacós, mesmo dramática: quer chamar a atenção, manter a flama. Não quero leitores indiferentes. Daí a escrita que

*acorda*, ou tenta impedir o sono através de recursos cênicos – travessões comandando o espetáculo. A dicção ensaística, envolvida na análise dos poemas, vestiu-se como uma eminência parda, apta a legitimar esparsas considerações em torno da própria Poesia. Busquei, sempre, evitar o pior pecado do crítico, segundo Mário Faustino: a chatice. Para encerrar, quero registrar a decisão, radical, de trabalhar somente com *poemas inteiros* de modo a facultar ao leitor o acompanhamento pleno das análises, o que me fez *sacrificar* alguns poemas – ligeiramente enormes – pelos quais tenho especial predileção, como os magistrais *Finismundo* e “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, em *A educação dos cinco sentidos*, de Haroldo de Campos, do qual retiro o trecho final – pondo um ponto nestas impressões eternamente inacabadas:

poesia pois é  
poesia

[...] porque não tens mensagem  
e teu conteúdo é tua forma  
e porque és feita de palavras  
e não sabes contar nenhuma estória  
e por isso és poesia  
como cage dizia

ou como  
há pouco  
augusto  
o agosto:

que a flor flore

o colibri colibrisa

e a poesia poesia

## APÊNDICE

---

# *Uma certa enciclopédia poética: cismas em torno da poesia brasileira pós-80*<sup>34</sup>

Para o Ray, meu amigo de verso

### **Introdução:**

Este artigo nasceu de um texto de Foucault. No “Prefácio” de *As palavras e as coisas* (1999), o autor francês recorda uma história de Jorge Luis Borges em que, numa

---

34 Tantos anos se passaram entre a redação e defesa da tese (1996) e a publicação deste livro que a toma por base, que julguei interessante anexar este artigo – parcialmente saído no volume 5 da revista *Ipotesi*, organizado pelo professor Evando Nascimento, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Aqui, em resumo, opero considerações em torno da produção poética brasileira da década de 1980 em diante, a partir de perspectivas distintas (universalidade e particularidade temática, relações intersemióticas e interdisciplinares, cânone e culturalismo, humor e erotismo, metapoesia e virtuosismo, graus de recepção e traduzibilidade, suportes formais e de temporalidade) e de poetas escolhidos para esse fim, tendo por pressuposto que a pluralidade do exercício poético só encontra correspondência na pluralidade do olhar que se lança a ele.

“certa enciclopédia chinesa”, os animais se dividiriam em: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (FOUCAULT, 1999, p. IX)<sup>35</sup>.

Meu propósito, inspirado na ideia borgiana, é traçar um perfil da poesia brasileira contemporânea por meio de um compósito de critérios e aspectos. Minha “enciclopédia poética” se fará ao sabor do lógico e do pressentido, mas também do imprevisível e do inusitado. Como em Borges, a série – exterior à coisa – ordena; a classificação em si – interna – entra em curto-circuito. Estendendo o jogo do escritor argentino, criarei catorze séries a partir das quais procurarei mapear a produção poética referida, destacando simultaneamente um aspecto (exemplo: “dos temas universais”) e um poeta (exemplo: Augusto de Campos), juntando-se a estes a provocação borgiana (exemplo: “pertencentes ao imperador”) – esta última em clave sempre metafórica e na ordem da homenagem amorosa, mesmo quando não pareça.

Borges, na ficção, e Foucault, na teoria, colocam em xeque a pertinência mesma (limites, riscos, imposições) da ação classificatória, ainda que circunscrita a um elemento comum – no caso, os animais. De toda forma, em apenas um espaço, tal classificação, qualquer classificação, pode se manifestar: “no lugar-comum da linguagem”. Aleatório ou motivado, empírico ou imaginado, um “sistema dos elementos” deverá se sustentar na ordem da rede que, ao se enunciar, se constrói.

Esclareço que importa antes de tudo o apontar aspectos por meio dos quais se pode ler poesia, sem a pretensão natimorta de desenvolvê-los em espaço

---

35 Vale a lembrança de Emir R. Monegal (1980, p. 42): “É preciso observar que Foucault talvez devesse ter indicado, com mais precisão, que o texto que ele atribui a Borges é atribuído por Borges (‘El idioma analítico de John Wilkins’, em *Otras inquisiciones*) ao Dr. Franz Kuhn que, por sua vez, o atribui a ‘certa enciclopédia chinesa que se intitula *Empório celestial de conhecimentos benévolos*’. Encontramos aqui o recurso, tipicamente borgiano, da *mise-en-abyme*: a perspectiva infinita de textos que remetem a textos que remetem a textos”.

necessariamente limitado. O conjunto dos catorze aspectos, espero, dará a abertura do leque, similar a uma sanfona: a universalidade temática, o cânone, o virtuosismo, a história, a intersemiose, o humor, o erotismo, o culturalismo, os suportes formais, a recepção, a periodização, a metapoesia, a monomania, a traduzibilidade. A cada movimento do olhar, um valor vira hegemônico. Concentro, então, a força que hierarquiza na forma que a alimenta. Intercambiantes, os segmentos ora se cruzam (como “leitões fabulosos”), ora se duplicam (como “inumeráveis et cetera”), ora se rechaçam (como “domesticados que se agitam como loucos”).

A tese é, portanto, assumidamente relativista: dependendo do interesse do olhar que se lança à poesia (no claro recorte: Brasil, pós-80), os valores impõem seus próprios sentidos, a situação pressupõe um efeito ou uma prática, o escaninho agencia para si certas funções, o modelo testa a moda. Descarto, assim, qualquer pretensão de que minha pequena “enciclopédia poética” assuma ares de paideuma, antologia ou panorama<sup>36</sup>. Para tal, indicarei, oportunamente, textos outros que desempenham com eficácia esse intuito.

Quero, desde já, alertar para a impossibilidade intrínseca dessa tarefa de mapear algo – a poesia – que é por natureza móvel, heteróclito, funcional, escapando a quaisquer definições estreitas, que não acolham o múltiplo que a caracteriza. Tal exercício se pauta, destarte, por uma vontade (esta, sim, possível) de hachurar pequenos cantos desse grande mapa que se amplia sem cessar.

## **Dos aspectos – a Borges – e aos poetas**

### *A. Dos temas universais – pertencentes ao imperador – Augusto de Campos*

Se tomamos os motivos universais como diretriz de um procedimento classificatório, a despeito de qualquer fatura estética, praticamente todos os poetas

---

36 Nessa direção, conto com as palavras de Italo Moriconi (1998, p. 12), em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”: “[...] dentro ou fora da academia, o crítico cronista pouco apetite demonstra hoje pelo panorama exaustivo. O que se pode esperar e exigir dele é que seu recorte de preferências contribua para uma melhor perspectivação do panorama por parte do leitor”.



Fiel à proposta concretista, de que ele próprio é o maior herdeiro, Augusto de Campos, sem lançar mão de clichês pós-modernos, mostra o estilhaçamento do sujeito, perdido em galáxias de signos, línguas, espaços, entre a necessária fala e o inevitável silêncio. Em breve e precisa análise, Flora Süssekind toca o poema:

Abismo irônico impresso em fundo negro e círculos infernais onde a palavra “eu” se multiplica em ego, ich, io, yo, I, je num texto meio assassino e belíssimo [...] e onde o sujeito se abisma aos poucos, restando, no centro do poema gráfico, apenas um “sos”. Reduz-se o “eu” a uma instância gramatical que prolifera em várias línguas e, numa série meio dispersa, ocupa o círculo mais amplo, aquele que circunda os demais que compõem o poema. No círculo que se segue a esta cadeia de egos, lê-se: nós / sós / pós. A seguir: que / faremos / após /? E assim por diante: sem pai / sem sol / sem mãe; na / noite / que / anoitece; vagaremos / sem / voz; sosilêncio. Até o eixo desse labirinto circular onde um aparente excesso de “eus” se afoga num “sos”. E se perde, “sem voz”, a velha chave mestra da “poesia do eu” diante dessa irônica armadilha habilmente montada com círculos e elipses por Augusto de Campos (SÜSSEKIND, 1985, p. 82).

A uma revista carioca, perguntado se teria alguma *obsessão poética* pela *temática cósmica*, dada a existência de poemas como “O quasar”, “O pulsar”, “Pó do cosmos”, “Sos” e “Anticéu”, Augusto de Campos objetou:

Sem ser obsessivo, eu sinto que sou afetado por uma certa melancolia cósmica. Tenho muita curiosidade por essa área do conhecimento, embora insuficientes conhecimentos para abordá-la a não ser com a imaginação poética. [...] Penso às vezes que esses poemas traduzem um anseio de comunicação com a linguagem da física e da matemática. [...] Mas esses poemas não são só cosmológicos, propondo, no fundo, macrometáforas do amor, da solidão e da incomunicabilidade humanas (34 LETRAS, 1989, n. 4, p. 14-15).

Correndo por fora, em campos e espaços diversos, década após década, Augusto vem produzindo suas obras desde a fase transgressora, heroica à 22, da abolição do verso frásico até chegar, nos 80/90, aos hologramas e aos *compact discs*, em poemas recitados & cantados (performatizados). Incansável pesquisador de formas – entre

as quais incluo a variegada e fundamentalíssima atividade de tradução/transcrição –, dá provas de vitalidade que muito jovem nem sequer – ou só – sonha.

Sabendo-se inventor, Augusto cria herdeiros – reina.

### *B. Dos cânones e quando – embalsamados – João Cabral de Melo Neto*

Se queremos dar à poesia brasileira uma história da monumentalidade, o tripé fatal será formado por Bandeira, Drummond e Cabral, falecidos em 1968, 1987 e 1999. Pode-se refazer, continuamente, essa história, a partir do modo com que cada poeta com eles dialoga, subordinando-se ou rebelando-se<sup>37</sup>. Muito mais do que o memorialismo do “velho” Drummond, a força do projeto cabralino de escritura – radical antilirismo, antirromantismo e exclusão do sujeito; racionalidade, cerebralismo, método – afeta verticalmente, por negação, a composição da tribo poética marginal e, negação da negação, alimenta a poesia subsequente dos oitenta e noventa – madura, profissional, arquetizada.

Mal-acompanhado no nascedouro poético pela geração de 45, Cabral cedo se descobre divergente e parte para carreira solo na literatura brasileira. Atravessa as décadas marcando a toada das gerações que o tomam por modelo ou por antimodelo: adotado pelos concretistas, rejeitado pelos marginais, relido sem trauma (até com um certo fervor) pelos contemporâneos. A linhagem cabralina – de que ele não tem nenhuma culpa – se multiplica entre epígonos e aplicados<sup>38</sup>. Nem ignorá-lo, nem repeti-lo, nem querer ultrapassá-lo: no jogo de vozes que é a poesia, talvez importe, sempre, a diferença do diferente – elo que tão só se vislumbra se liquefaz.

A lição maior de como proceder frente ao mestre pode vir do mestre mesmo. Em livros últimos, como em *Crime na Calle Relator*, de 1987, Cabral desprende um humor até então represado. Humor elegante e medido, decerto – sem a destemperança

---

37 Nessa direção, continua instigante a leitura de *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, de Harold Bloom (1991).

38 Uma leitura do livro *Artes e ofícios da poesia*, de Augusto Massi (1991b), em que poetas de várias gerações declaram as leituras e os autores que marcaram as próprias produções, evidenciará o quadro referido.

dos jovens desbundados (por exemplo). Em “O exorcismo”, deste livro, Cabral lê-se a si – a vontade de uma poesia dita social aliada ao projeto de raspagem do eu lírico:

Madrid, novecentos sessenta.  
Aconselham-me o Grão-Doutor.  
“Sei que escreve: poderei lê-lo?  
Senão tudo, o que acha melhor.”

Na outra semana é a resposta.  
“Por que da morte tanto escreve?”  
“Nunca da minha, que é pessoal,  
mas da morte social, do Nordeste.”

“Certo. Mas, além do senhor,  
muitos nordestinos escrevem.  
Ouvi contar de sua região.  
Já li algum livro de Freyre.

Seu escrever da morte é exorcismo,  
seu discurso assim me parece:  
é o pavor da morte, da sua,  
que o faz falar da do Nordeste.”  
(MELO NETO, 1994, p. 596).

João Cabral de Melo Neto, poeta-crítico, como que se desmascara num divã, octossílabo e toante. As câs do mestre abalam o cânone – ele mesmo<sup>39</sup>. Sua figura paira, monstruosa e modelar, sobre os efebos, seus bisnetos.

Resta aos pósteros – e fortes – aprender a malícia de Ulisses: ouvir o canto de um galo tecendo.

---

39 Há preciso artigo de Alcides Vilaça, “Expansão e limite da poesia de João Cabral”, em *Leitura de poesia*, organizado por Alfredo Bosi (1996, p. 143-169), que, conforme prenuncia o título, analisa o projeto poético do recifense.

Se o gosto pela experiência estética reside na sofisticação explicitada do fazer poético, monta-se, então, uma seleta tribo dos virtuosos. Atente-se que, aqui, o gesto de medir e mostrar o ato da criação (descontínuo, caótico – não importa) supera o interesse pelo efeito comumente barato da simpatia coletiva. Como um Turíbio Santos domina as cordas num alto grau de concentração, Nelson Ascher (1993, p. 55) joga-se todo sobre o corpo, a forma, e “calcula a / linguagem e lhe engenha / modelos de medula”.

Os virtuosos são raros e, não raro, incompreendidos. Ora são tomados como exemplos de frieza, quando, diversamente, emitem lances de pleno amor carnal pelo ofício; ora acusados de herméticos, sabem que “o hermetismo é o equívoco narcísico do discurso” (CARDOSO, 1987, p. 61). Nem frios, nem obscuros, os virtuosos querem elevar a arte, distinguindo-a da vala estereotipada das manifestações incessantes e descuidadas. Querem realizar aquilo que um crítico chamou, em feliz definição, de “mímesis da produção” (LIMA, 1980). Dada a situação singular que ocupam, formam uma grandiosa minoria. Silêncio, economia, solidão resultam atributos desta espécie em extinção.

Por exemplo, quando Ascher (1993, p. 49) compõe o soneto “Defesa e ilustração”: “Para que um texto quase / doentamente illustre / a sua própria indústria, / compete, frase a frase, // ao estro que extravase / de fleuma quando, ao ultra- / passar tudo que o nutra, / demonstra até a náusea // o quanto de rascunho / se arrisca, além da acídia, / no ofício que, importuno, // prevê menos saída / que a síndrome da imuno- / deficiência adquirida”.

Todo hexassílabo, as rimas surpreendem: quase/frase/extravase/náusea; illustre/indústria/ultra-/nutra/rascunho/importuno/imuno-; acídia/saída/adquirida. Nas palavras de Pound (1991, p. 14), “uma rima deve trazer consigo um leve elemento de surpresa, se é que se destina a provocar certo prazer; não precisa ser curiosa ou estranha mas, quando for usada, deve ser bem usada”. Nelson toca numa questão publicamente em pauta: a aids. O poema compara – para prurido dos puristas – o ato de construir um texto (*a sua própria indústria*) e a “cura” (*saída*) da dita doença. A metria, também, está na incorporação de termos médicos – *defesa, doentamente, fleuma, nutra, náusea, acídia, “sida”* – ao poema, como a dar a devida gravidade da situação de ambos, o poeta e o aidético: sem qualquer tom de piedade ou panfletarismo, olhar

exótico ou religioso, o poema se serve, sem dúvida, de uma situação – a dos portadores do vírus HIV – que tem tomado pitadas de espetacular, para efetuar uma comparação insólita, circular, entre dois tipos muito particulares: o aidético e o poeta.

A eficácia da obra fez com que Antonio Candido assim comentasse *O sonho da razão*, na orelha do livro:

Eu diria que a sua é uma poesia por antífrase, isto é, que gera emoção no próprio ato de descartá-la. [...] Uma combinação *sui generis* de parnasianismo e concretismo... Um parnasianismo que signifique distanciamento e rigor formal, sem monumentalidade ou espírito de ornamento; um concretismo que recupera a integridade do discurso enquanto discurso.

Não chegam, os virtuosos, a inventores. Mas quantos mestres podemos ler na poesia brasileira atual?

*D. Da relação com a história – leitões – Haroldo de Campos*

Se a poesia for lida – apreciada – conforme o grau, maior ou menor, de seu envolvimento com a história (na versão “acontecimentos políticos, coletivos, de massa, movimentos”), mudam-se os critérios. Não mais importarão agora as beletrísticas, feitas de lugares amenos, interiores, decorações marmorizadas, malabarismos frasais que retornam ao próprio umbigo.

Haverá, nesta seara, um comprometimento, uma recusa ao absenteísmo, uma disposição de dar a cara a tapa – decerto, tão mais fácil omitir-se e ainda criticar os ditos engajados, presas fáceis de acusações fáceis. Como afirma Roberto Schwarz (1999, p. 172),

[...] 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.

A participação – pela poesia – em processos sociais gera uma perda. Há de se ter consciência que uma obra, envolvida aprioristicamente com fatos exteriores a si (o tal contexto), já começa com o padrão empenhado. Essa consciência, por sua vez, poderá reverter a perda (o compromisso) em ganho (surpresa)<sup>40</sup>.

A faceta de Haroldo de Campos que atua em tal caminho é conhecida. Desde seus primeiros escritos, o poeta vem pontuando com firmeza e personalidade sua voz politizada, como neste trecho de “proêmio”, do cepecista ano de 1961:

o azul é puro

o azul é pus

de barriga vazia

---

40 Para ver com mais acuidade essa questão, consulte o texto “A crítica política”, presente na obra *Teoria da literatura: uma introdução*, de Terry Eagleton (1983).

o verde é vivo?  
o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?  
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?  
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?  
a poesia é para

de barriga vazia  
(CAMPOS, 1976, p. 125)

Com contundência e ritmo, desconstrutor e dialético, o poema manda seu recado (para), enquanto conserva a herança da poesia autônoma (pura).

Recentemente, e nos últimos anos, Haroldão – enquanto traduz cantos homéricos e repensa a máquina do mundo – tem apontado suas armas verbais para acontecimentos que lhe merecem a insatisfação ou o apoio: contra a corrupção de políticos e instituições; a favor de partidos, movimentos e candidatos populares e éticos; na denúncia de situações que envergonham a dignidade humana. Vai assim ensinando aos jovens poetas não temerem a palavra forte, a participação, a polêmica, a dureza, a escolha, sem desgrudar o olho da forma. Em suma: em vez de panfletos, poemas – como o belíssimo “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, em *A educação dos cinco sentidos*.

Temos, enfim, o nosso Maiakóvski, experimental e político, poeta e crítico, épico e lírico. Faltam-nos, para a tarefa, companheiros dignos – cachaça e vinho, leitores e eleitores.

Se, mais uma vez, voltamo-nos – qual Orfeu para Eurídice – para os primórdios do que se nomeia poesia lírica, encontraremos dois elementos que, desde então, jamais se separarão: a palavra e a música, reunidas sob o suporte comum da lira. Desses tempos imemoriais aos dias de hoje, impressiona a resistência, a vitalidade e a capacidade de, se transformando continuamente, verbo e som se manterem fiéis na aliança (a ponto de muitos nem sequer os considerarem elementos distintos, mas um só bloco).

Para o que nos interessa – propor recortes autônomos e interativos para se pensar a poesia brasileira pós-80 –, seria demasiado retornar aos rapsodos gregos ou aos trovadores provençais, por exemplo. Direccionamos a antena para os fins dos anos 60, quando se iniciou por aqui a festa e a revolução tropicalista<sup>41</sup>, da qual, ao lado de Gilberto Gil, Caetano Veloso tornou-se o propagandista, o alvo e o crítico<sup>42</sup>.

Desde o clichê “a música é uma linguagem universal”, fato é que a música (pela facilidade e diversidade da circulação, pela possibilidade da sedução imediata e, ademais, pela aparente prontidão com que se presta ao entendimento: generalizo, é claro) atinge de chofre o seu “leitor” – seja lá qual for o ritmo predileto de seu corpo, do axé ao clássico. Não à toa, quantos professores, de graus e disciplinas variadas, para estimularem a aprendizagem dos alunos, trazem “textos” para sala de aula de Cazuzu, Renato Russo, Chico Buarque etc.? Quantos programas de pós-graduação não se dedicam, por linhas de pesquisa ou por cursos específicos, a verificar a complexidade da questão? Dizem mesmo que, após a virada tropicalista, os letristas tomaram o lugar dos poetas – como se os poemas não tivessem letra e ritmo...

Nesta linha, a figura de Caetano Veloso (e a de Gil, e a de Chico, e a de José Miguel Wisnik, e a de Luiz Tatit) é emblemática: há décadas na mídia (novidade nos 60, exilado – e experimental – nos 70, sóbrio nos 80, símbolo nos 90), vem construindo uma obra pautada num interesse permanente pelas relações intersemióticas – notadamente o trânsito entre palavra e música, que ele chama “canção”.

---

41 Há farta bibliografia sobre o assunto. Sugiro, como começo, *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso Favaretto (1979), e *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, de Heloisa Buarque de HOLLANDA (1980).

42 Veja-se o longo excurso memorialístico *Verdade tropical*, escrito por Caetano Veloso (1997).

Modelar do trabalho recente que o baiano leva a cabo é “Cobra coral” (2000, faixa 8), música de Caetano Veloso sobre poema de Waly Salomão:

Pára de ondular, agora, cobra coral:  
a fim de que eu copie as cores com que te adornas,  
a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,  
a fim de que tua beleza  
          teu langor  
          tua elegância  
                  reinem sobre as cobras não corais

Com efeito, apenas a audição poderá transmitir a simbiose conseguida pelos poetas, da qual apenas, aqui, sugerimos algo: como o recurso a um ritmo sinuoso, regular, que encontra correspondência nos jogos sonoros da letra, com assonâncias em /a/, aliterações em /co/, anáforas em “a fim de que” e “tua / teu / tua”, e repetições em “colar” / “beleza” / “langor” / “elegância”, etc.; como na forma visual do poema, ondulada, fingindo ser a própria cobra em movimento; como o providencial coro – Caetano, Lulu Santos e Zélia Duncan –, que, além de prover a canção de um ritmo sincopado, recupera a dupla noção de “coral”, vozes e cobra. Enfim, o que o poema “quer” (que a cobra coral doe seus atributos – entre os quais a cor – para o poeta dedicar à amada) a canção realiza, em gesto amorosamente isomórfico.

Como a poesia, a música, a cobra, a sereia hipnotiza.

Se, abandonando arraigados preconceitos ainda vigentes, os poucos leitores de poesia aceitarmos destroná-la do olimpo inalcançável em que muitas vezes, até distraidamente, a colocamos, então podemos construir uma linhagem alternativa para a poesia dita profunda, séria e/ou emotiva, arquitetada sob princípios rigorosos, ortodoxos, com finalidades revolucionárias ou pressupostos hermetizantes etc. Numa palavra, e ora se assume o chiste-anagrama, Millôr em vez de Mallarmé.

No Brasil, após a fundação de nossa alta poesia satírica com Gregório de Matos<sup>43</sup>, somente dois séculos depois se retoma a verve humorística com pinceladas da poesia de Álvares de Azevedo, um certo Bernardo Guimarães, a palavra maldita de Oswald e, aqui e acolá, incursões de Bandeira e Drummond. O riso, sobre o siso, veio a se tornar efetivamente hegemônico apenas nos recentes anos 70, com a desbocada e jovem poesia marginal, recebendo de um crítico, por isso e por outras, o epíteto-pe-tardo de “descerebralizada” (MERQUIOR, 1983, p. 266).

Pré e pós-marginal, Millôr Fernandes, já nos acicatados anos 60, escrevia “Da discussão (nasce a luz?)”:

Tivemos uma troca de palavras  
Mesquinhas:  
Agora eu estou com as dela  
E ela está com as minhas.  
(FERNANDES, 1974)<sup>44</sup>

Não é o caso, agora, de se estenderem essas linhas de modo a demonstrar a potência da tradição filosófica, e poética, do pensamento humorístico,

---

43 Em que pese a polêmica de pertencer sua obra à (formação da) literatura brasileira, como atestam os textos *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1981) e *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos (1989).

44 O poema está datado de 10 de dezembro de 1962.

[...] compreendendo a verve do chiste, da piada, da anedota, da paródia, e das várias espécies do cômico – o burlesco, o bufo, o grotesco, ora carregado na ironia e no sarcasmo, ora apresentando o mesquinho e o ridículo, ora satirizando, ora intensificando o contraste até o absurdo – o que seria o humorismo propriamente dito, como uma atitude complexa em face do mundo (NUNES, 1993, p. 29; ALBERTI, 1999).

Tido como produto descartável, dado o caráter intrinsecamente imediatista do ato que produz o riso, o humor afronta a grandiloquência, a retidão, o bom senso, a aparência, a moralidade, a certeza. O humor, como as demais manifestações artísticas, é efeito de linguagem, é crítica, é recurso. Lichtenberg, citado pelo poeta Auden (1993, p. 285) em artigo intitulado “Notas sobre o cômico”, diz que “A melhor maneira de se conhecer o caráter de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério”.

Millôr Fernandes, parodiando o mais tradicional haikai de todos os tempos, escreveu:

Nem grilo, grito ou galope;  
No silêncio imenso  
Só uma rã mergulha – plóóp!”  
(FERNANDES, 1986)

Para rir, também em poesia, é mister entender.

Se entendemos, como quer Octavio Paz (1994, p. 12-13), que erotismo é poética corporal, e poesia é erótica verbal, nosso olhar vai priorizar a forma poética que tratará dessa espécie de simbiose. E são tantas as espécies de uma (poesia) e de outro (erotismo) que o leque mal cabe nas mãos de quem as toca. Por exemplo, a cama onde se deita a pornografia é a mesma onde se vêm ajeitar o amor sagrado, a pura sacanagem, o hermafroditismo, as homo e heterossexualidades, é a mesma que acolhe a suruba, o ato solitário e a sublimação, a carícia, o beijo e a penetração, a reverência e o riso, o corpo e a alma, o coito e a brincadeira, o palavrão e a galanteria, é a mesma de luz acesa ou apagada, na alcova, na zona ou no motel, com pau, pinto ou pênis, vulva, clitóris ou pombinha, carnal ou idealizada, romântica ou pós qualquer coisa, é a mesma cama para o cérebro e para o coração, de uivos, gemidos e silêncios, de vida e morte. E a poesia não se furta a nenhuma dessas formas de cama.

Desde tempos de outrora, a cama – essa metáfora erótica – é um *quê*, lugar de encontro de diferenças, diferenças de diferenças, indefinidamente. Há os modos de cama: são os modos *como*. Fazer o poema equivale a fazer a cama – modos *como* de singularização. Da poesia romântica, para não irmos mais longe, à marginal, para ficarmos próximos, o amor é veiculado sem cessar, com todas as máscaras e palavras e dedos, por todos os poetas.

Representativa desta gama plurimorfa, Hilda Hilst vem, há tempos e inclusive, se destacando com sua prosa e poesia a um tempo sacrílegas e iconoclásticas. Vera Queiroz (2000, p. 20) afirma: “O amor é flagrado, sobretudo, em seus vários estados de decomposição, arrastando consigo uma linguagem ao mesmo tempo sublime e chula, com altos vãos líricos e vocábulos de baixo calão”<sup>45</sup>.

Como aquilo de que fala, também em Hilst o erótico é diverso, de faces. Palavra em raro falada, “cu” – como emblema da incompreensão de que sua obra sofre – teve

---

45 Confira também Roberto Corrêa dos Santos (1998, p. 51-52), comentando obras de Hilda: “São essas novelas espessos poemas sobre o corpo; as regiões eróticas, as camadas externas – a pele, as excrescências, as formas – e as internas: o corpo por dentro, movendo-se nos seus circuitos, massa, tripa. O corpo como dobra, o corpo e seu hábil e precioso artificialismo para gerar vida. [...] Na construção inteira dos textos só há corpo – cadências, funcionamento, palpitações, técnicas de esmagar e de expelir. O livro é mecânico como terá sido sempre toda alta arte”.

de Hilda a crítica em entrevista à *Folha de S.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. Aí ninguém leu mesmo”.

Valeria a pena, neste tópico, confrontar a relação poesia-erotismo em Hilda Hilst com, por exemplo, Adélia Prado (1991, p. 319), quando esta diz, em “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.

Ou, sobretudo, com a poética de Valdo Motta (2000), explanada com clareza e polêmica em “Enrabando o capetinha ou o dia em que eros se fodeu” e em versos como

Nações do mundo inteiro,  
eis o meu canto:  
é tempo de alegria, de brincar  
no monte santo.

Fiquemos, por amostragem, com o fabuloso “O reizinho gay”, de Hilda Hilst (1992a, p. 7-11):

Mudo, pintudão  
O reizinho gay  
Reinava soberano  
Sobre toda nação.  
Mas reinava...  
APENAS...  
Pela linda peroba

Que se lhe adivinhava  
Entre as coxas grossas.  
[...]  
Mas um dia...  
Acabou-se da turba a fantasia.  
O reizinho gritou  
Na rampa da sacada  
Ao meio-dia:  
Ando cansado  
De exhibir meu mastruço  
Pra quem nem é russo.  
E quero sem demora  
Um buraco negro  
Pra raspar meu ganso.  
Quero um cu cabeludo!  
[...] <sup>46</sup>

Engana-se quem achar que na poesia de Hilda, ou de qualquer poeta, o amor (ou o erótico) caiba numa só moldura. A pulsão erótica, feito o fabrico de um poema, atende a desejos perversos, no sentido de que atravessam o que lhes vem à frente<sup>47</sup>. Poesia, amor: cãs, cus, cães em liberdade.

---

46 Uma interessante análise desse poema pode ser lida em “A poética do neologismo em *Bufólicas*, de Hilda Hilst”, na obra *Desarraigados*, escrita por Deneval Siqueira de Azevedo Filho e publicada em 1995.

47 Ver os belíssimos poemas de *Do desejo* incluídos na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi (2001).

Se há algo que – no circuito acadêmico – vingou nos últimos tempos, esse algo se intitula estudos multiculturais (ou, simplesmente, culturais). Congressos se realizam discutindo a propriedade desse enfoque, os debates se acirram, raros são os indiferentes. A despeito da complexidade da questão, arriscamos expor um ponto que nos parece nevrálgico: a defesa, contra o que se nomeia império da tradição branca e heteromasculina, das minorias: a mulher, a criança, o negro, o bi/homo/transsexual, o índio, o terceiro-mundista, o pobre, o velho, o periférico etc.

O temor dos contramulticulturalistas é o de que passe a vigorar um vale-tudo na emissão dos juízos de ordem estética, como se a diferença de classe, região, idade, sexualidade, crença e afins fosse sintoma e valor suficiente para a emissão de tais juízos. A querela então se amplia, pois se pergunta: mas haverá um estatuto próprio da literatura? E esse estatuto, caso haja, não foi fundado/imposto por uma doxa, que agora se vê abalada por iniciativas plurais de emancipação?

Como deixa bem claro Leyla Perrone-Moisés (1998), em “Literatura contra barbárie”:

O fio da navalha em que me sinto é justamente não cair nem no culturalismo, nem levar água ao moinho do conservadorismo político ou moralista.

Quando eu me oponho aos culturalistas, isso não quer dizer que eu não endosse as causas que eles defendem, como as identidades étnicas e sexuais. O que não é endosso é que a literatura seja avaliada a partir desses critérios.

No entanto, como propõem Deleuze e Guattari (1977, p. 25), partindo da literatura de Franz Kafka, “minoridade” é desterritorialização que, agenciando rupturas possíveis, se reterritorializa: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Nesse sentido, o “menor” da poesia pode se refazer continuamente, conforme o olhar que a ela se lance: se de um dispensável paternalismo ou ineficaz autocondescendência, se de uma precisa exigência comparativa, a partir de “questões teóricas que problematizem noções como

cânone e margem, inclusão e exclusão, centro e periferia, considerando a representatividade de grupos minoritários num contexto de globalização<sup>48</sup>.

O que têm em comum, por exemplo, os poetas Miguel Marvilla, Orlando Lopes, Paulo Sodré, Sérgio Blank, Reinaldo Santos Neves, Valdo Motta e Elisa Lucinda? Resposta: são ótimos poetas, desconhecidos no cenário nacional (à exceção, parcial, dos dois últimos) e... “capixabas”! Atuando, basicamente, nas fronteiras da região – não por escolha, mas por contingências –, restam, como os anônimos poetas das próprias metrópoles, ignorados pelo “grande” público. Fora do roteiro rio-sampa-minas, de raro em raro um poeta ganha notoriedade no circuito.

Guardadas as óbvias diferenças formais e estilísticas, um traço comum percorre a poética de todos: o interesse pela temática amorosa. Lírica em Marvilla, sacana em Lopes, homoerótica em Sodré, errante em Blank, irônica em Neves, mística em Motta e feminista em Lucinda<sup>49</sup> – com o perdão consentido pelos inevitáveis chavões que a síntese obriga. Só uma análise cuidadosa, e merecida, dessas obras fará aparecer suas dobras e singularidades, para além da coincidência de serem produções capixabas, circunscrição obscura que protege mas confunde, legítima mas esconde.

A margem é, sempre, relativa – o que a torna, deveras, relativamente absoluta. Assim, os poetas de espírito são.

---

48 Conforme aponta a ementa da disciplina Literatura do Espírito Santo, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes.

49 Indico, para contato com esses poetas, as obras: *O semelhante*, de Elisa Lucinda (1997); *Bundo & outros poemas*, de Valdo Motta (1996); *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves (1998); *Pus*, de Sérgio Blank (1987); *Dos olhos, das mãos, dos dentes*, de Paulo Sodré (1992); *Hardcore blues: apocalyptic songs*, de Orlando Lopes (1993); *Dédalo*, de Miguel Marvilla (1996).

*I. Dos falsos fáceis – que se agitam como loucos – Paulo Leminski*

Se a poesia devesse sobreviver graças à penetração nas mais diversas camadas de leitores, acolhendo-os como a flores (e não os rechaçando como ignorantes inimigos intrometidos) e querendo ser compreendida, como querem os sedutores e os mitificados, então alguns poetas teriam lugar reservado na enciclopédia que ora se faz. 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.

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, a estudiosa e admiradora de sua obra Leyla Perrone-Moisés (1989) parodiasse a expressão, chamando-o de samurai malandro, 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)<sup>50</sup>. 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 beerrão e polemista, poliglota e intempestivo, mundano e (ex-)seminarista, mulherengo e multiescritor<sup>51</sup>, 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

---

50 Ver, a propósito, dele, *Anseios críticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias* (LEMINSKI, 1986).

51 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 a biografia *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, escrita por Toninho Vaz e publicada em 2001.

uma antropologia poética pela qual a aposta no acaso e nas técnicas ultramodernas de comunicação não inibisse o apelo a uma utopia comunitária” (1994, p. 487-488).

Sem escrúpulos, cerimônia ou pudores, epistoleiro, atira poemas como “Merda e ouro” (LEMINSKI, 1987a, p. 30):

Merda é veneno.  
No entanto, não há nada  
que seja mais bonito  
que uma bela cagada.  
Cagam ricos, cagam padres,  
cagam reis e cagam fadas.  
Não há merda que se compare  
à bosta da pessoa amada.

Certas palavras-chaves provocam, de imediato, o estranhamento e o efeito humorístico: *merda*, *cagada* e *bosta*. Nos diversos sistemas constituídos pela história literária, o vocabulário e, mais, a dicção escatológica estão eivados de preconceitos e não têm a solidariedade de vocabulários-dicções cujos significados se fincam hegemonicamente no campo da seriedade. O poema desromantiza o amor, via aproximação imprevisível de signos, como “pessoa amada” e “bela cagada”, mas, a seu modo, e a um tempo, resgata sua grandeza ao desconstruir clichês pela expressão “bosta da pessoa amada”, transformada agora em pura declaração de amor.

Entre *ricos* / *padres* / *reis* / *fadas* e *amada*, entre leigos e técnicos, no lugar da aparente simplicidade, vale o poema e seu efeito, desde que, feito linguagem, seja “uma bela cagada”. Então, *merda* e *ouro* podem compartilhar vizinhanças insuspeitadas. A palavra vira ouro quando tocada pelo dedo do poeta-midas, esse cachorro louco que, um dia, disse em grafito: “QUEM TEM Q. I. VAI”.

Se a atenção se volta, e cada vez volta mais, para os novos meios de produção propiciados pela alta tecnologia, misturando na mídia computadorizada recursos provenientes de fontes díspares, então, mas não apenas por isso, a figura do poeta que domina tais recursos aparece com força. Abala-se a ainda hegemônica visão da poesia (obviamente uma visão leiga, clichêizada, do senso comum) como versos no papel, preferencialmente piegas e lineares – herança romântica difícil de gastar.

Nesse contexto em que se cruzam arte e tecnologia, a poesia – sem essencialidade, mas com discreta permanência – vai se virando. Como escreveu um jovem crítico dos anos 50, “a poesia é um pássaro versátil e bem pouco *snob*, capaz de fazer seu ninho em qualquer canto” (FAUSTINO, 1977, p. 48).

Entre o palco e o livro, entre a palavra e a imagem, entre o barulho e o silêncio, a obra de Arnaldo Antunes vem sendo marcada por uma intensa reflexão acerca do sujeito e das suas possibilidades formais de expressão. Não é casual o interesse do poeta paulista pelo repertório que a parafernália cibernética oferece: as mais variadas técnicas de computação, simuladores, ilhas de edição, bancos de imagens e sons, realidade virtual, animação, mixagens em geral tornam-se instrumentos que o poeta contemporâneo poderá agenciar em proveito de um redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário. Sem deixar de utilizar as “clássicas” formas artísticas – como a literatura, a dança, a música, a pintura –, esse poeta amplia seu horizonte, aproximando-se, de alguma forma, dos produtos e dos valores da informática.

Persigamos o videoclipepoema<sup>52</sup> “soneto”, de Arnaldo Antunes (NOME, 1993, faixa 18):

---

52 Como o chama Orlando Lopes Albertino na dissertação *Navegar é (im)preciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes* (1999).

O anjo está de volta a falar de um diabo da  
Prudência a quem se tornou um demônio de  
Carnalidade e sustenta um diálogo plausível  
Na simplicidade que se encontra no início da  
narrativa capítulo sem pecado

Somente se distanciamos as palavras  
Dito que vale a pena a distância da  
Distância entre a distância da distância  
Destruído na loucura e a loucura da loucura  
Que se esconde no silêncio do silêncio

A vida da vida com a vida  
Muitos dias de vida com a vida  
Vigilância da vida com a vida  
Que o branco vive a cada dia fora.

No Instituto de Artes estão muitos ro  
Suporta, mas se importa bucheiro mente,  
Não compreende o que o prende a borda  
E a esperança de um mundo com um mundo  
O ouro da palavra, um acidente.

Auxiliado pela equipe de realização, Arnaldo brinca de esconder o sentido, pois o leitor-ouvinte-espectador (conforme a modalidade: livro, CD ou vídeo) se depara com um misto de solene recital justaposto a ruídos de estúdio, tornando-se possível, apenas, a apreensão de parcelas de sentidos, ou seja, fragmentos que, após algum esforço, se reconectam também em parte, largando sempre estilhaços absolutamente indecodificáveis. Na tela, folhas amassadas e em movimento contínuo para todos os lados turvam e dificultam igualmente a leitura. Temos, então: a voz do poeta recitando **dois** sonetos, mais o ruído intermitente (a ficha técnica esclarece: *arnaldo e peter price: programação de ritmo dos sons de garganta sampleados*), mais o vaivém das folhas, mais as palavras literalmente rolando pela tela (ouvido, olho). Lembre-se de que, etimologicamente, *soneto* significa um *pequeno som*. Antunes, como de praxe,

mistura as instâncias tempo e espaço, dessincronizando-as e, através de uma paródia da mais clássica das formas fixas, o soneto, restabelece a problemática da falência do sentido, da obsessiva e inócua busca de inteligibilidade, do todo rizomático<sup>53</sup> inapreensível etc., etc.

Arlindo Machado (1993, p. 32-33) afirma:

Infelizmente, a reflexão teórica sobre a arte de nosso tempo encontra-se entorpecida por pressupostos herdados de teorias estéticas em obsolescência, puristas demais para se dar conta de um amálgama de fatores infinitamente mais complexos e heterogêneos do que aqueles que definiam a primeira revolução da modernidade. Como consequência, temos hoje basicamente dois tipos de discurso sobre a tecnologia. De um lado, o dos engenheiros, industriais, investidores e seus porta-vozes na mídia: discurso apologético, que visa criar as condições culturais para a aceitabilidade social de seus produtos. De outro, o discurso de resistência das elites intelectuais, instaladas em universidades, museus e imprensa escrita, acoçadas pelo colapso das formas tradicionais de cultura, onde elas podiam exercer o poder de sua competência. Entre esses dois extremos, a intervenção dos artistas, pelo fato mesmo de se dar no interior do processo, trazendo à tona problemas e possibilidades reais, pode revelar-se uma alternativa verdadeiramente iluminadora, para a qual é preciso prestar mais atenção do que se tem feito até agora.

No panorama da poesia finissecular brasileira, marcado por um competente e profissional hibridismo de formas e expressões, de meios e de tribos, e em que, como sensatamente afirma Heloisa Buarque de Hollanda (1998, p. 17), os poetas “reinventam uma coerência própria, assumem a herança modernista, absorvem o impacto João Cabral, apropriam-se do laboratório concretista e expandem a poesia dos anos 70”<sup>54</sup>, a obra em progresso de Arnaldo Antunes vem se legitimando, a despeito de

---

53 Para verificar a pertinência da aproximação do conceito de “rizoma” à obra híbrida de Arnaldo Antunes, ver o capítulo “Introdução: rizoma”, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

54 Indico ainda, para uma compreensão crítica da produção poética brasileira contemporânea, outros textos não citados alhures: 1) Bueno (1997); 2) Pedrosa (1999); 3) Nascimento (2000); 4) Medeiros (1998); 5) revistas *Inimigo Rumor* e 6) *Poesia Sempre*.

imorredouros críticos da maledicência, como uma das forças mais contundentes, radicais, altas, poéticas, enfim, de nosso tempo<sup>55</sup>. Arnaldo liberal gerou a poesia entre livros e sons, nomes sim e não, Arnaut andante contemporâneo.

---

55 Digna de nota é a referência feita à obra arnaldiana por uma figura de proa da poesia brasileira, Haroldo de Campos, em “Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico” (1997, p. 214): “[Arnaldo Antunes] Lançou, recentemente, um ‘pacote’ artístico, compreendendo um ‘livro-objeto’, um vídeo e um CD, um trabalho muito interessante e criativo nessa direção de utilizar o computador e técnicas elaboradas de gravação, para o efeito de transformar a poesia em alguma coisa que saia do espaço mais fechado da página e possa se valer dos recursos dos novos mídia eletroacústicos e da computação gráfica, hoje à nossa disposição”.

*K. De períodos e gerações – desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo – Ana Cristina Cesar*

Se o inevitável enquadramento que qualquer classificação obriga levar o analista a privilegiar a noção temporal – chame-se período, cronologia, geração –, virá à tona imediatamente a incapacidade de sistemas totalizantes e excludentes darem conta da magnitude incontrolável das coisas (vida, forças, gêneros, comportamentos, valores *ad infinitum*).

Dizer que Cabral, por exemplo, pertence à malfadada geração de 45 e com ela partilha identidades, digamos, neoclássicas; ou que os irmãos “siamesmos” Augusto, Décio e Haroldo permanecem fiéis aos princípios geométricos da poesia concreta dos anos 50; ou que Caetano e Gil guardam, ainda hoje, a rebeldia juvenil tropicalista do final dos 60 como vetores de suas obras recentes; ou que uma vez desbundado e marginal (o magistral Chacal, por exemplo) nos “negros verdes anos” da década de 70 sempre marginal e desbundado – dizer tais tolices é ignorar a potência que têm os poetas citados de serem contemporâneos entre si e entre outros, é excluí-los de olhares que, como esse, colocam em pauta a questão da convivência de gerações, é desconhecer o poder do tempo para imprimir a transformação<sup>56</sup>. Logo, identidade, fidelidade, homogeneidade e permanência se mostram como noções insuficientes para a explosão das diferenças.

Nesse prisma, mas não só, caso interessantíssimo é o de Ana Cristina Cesar. Numa palavra: do ponto de vista estritamente geracional, sua curta obra pertenceria ao que, para a facilitação didática, se tem nomeado “poesia marginal”<sup>57</sup>. Seu livro *A teus pés*, de 1982, reúne, bem no clima carioca de então, edições independentes anteriores (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*) às quais se juntou uma parte intitulada exatamente “A teus pés”.

Como fez Virgínia Coeli Passos de Albuquerque (1999, p. 6),

---

56 Cite-se, para trás, a figura ímpar de Manuel Bandeira, que, começando “simbolista”, torna-se o São João Batista do Modernismo, experiencia as novidades concretistas, realiza poemas à moda trovadoresca e, não raro, larga um tom tipicamente romântico em seus poemas.

57 Para o estudo específico da poesia marginal, recomendo: 1) Hollanda, 1976; 2) Campedelli, 1995; 3) Cesar, 1993; 4) Hollanda, 1980; 5) Pereira, 1981; 6) Süssekind, 1985; 7) Velho, 1975.

[...] não foi opção do presente estudo *recortar* Ana Cristina Cesar *no horizonte da década de 70*. [...] Talvez pretendesse assumir a posição de *conviva* com a poeta que no máximo *descalça as luvas à direita de quem entra* nesse chá brilhante como festa literária. Em tal reunião, que funciona ora como colagem de textos e citações explícitas, ora como alusões e estilizações, adota-se a hipótese de que o conceito de polifonia opera como estratégia textual para uma possível leitura da dissolução do sujeito e dos sentidos nos textos poéticos de Ana Cristina Cesar.

Mesmo porque, com frequência, o poeta que se quer forte escreve contra o seu tempo – dentro dele<sup>58</sup>. Falecida em 1983, apesar das advertências, não tem restado opção à historiografia literária brasileira senão emoldurar sua obra no diluído panorama da poesia jovem dos anos 70.

Flora Süssekind (1995, p. 17) revelou um significativo poema de Ana C. resgatado de uma “pasta de guardados”, cujo nome, ironicamente, é “A lei do grupo”: “todos os meus amigos / estão fazendo poemas-bobagens / ou poemas-minuto”.

Com a autoridade de quem participou ativamente da problemática década ditatorial, Ana Cristina *guardou* o seu metapoema-minuto, como quem indica o desejo da não cumplicidade<sup>59</sup>. O comentário de Flora Süssekind esclarece a posição da poeta, neste tópico, em confronto com a sua geração: “Para ir de encontro às leis do grupo’ ou não, o fato é que não são muitos os seus poemas-minuto, e mesmo estes bem diversos da maior parte da ‘geração mimeógrafo’, já o impulso da colloquialização é praticamente obrigatório em sua poesia”.

Máscaras a descobrir, a poesia de Ana Cristina C. pede leitores finos, plurais, que entendam o tempo e as pessoas – suas fronteiras:

---

58 Como o “romântico” Sousândrade ou, entre nós, o “neoclássico” Alexei Bueno.

59 Para o estudo específico da obra de Ana Cristina Cesar, recomendo, também, os livros *Bliss & blue – segredos de Ana C.*, de Ana Cláudia Coutinho Viegas, e *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, de Italo Moriconi.

## SAMBA-CANÇÃO

Tantos poemas que perdi.  
Tantos que ouvi, de graça,  
pelo telefone – taí,  
eu fiz tudo pra você gostar,  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,  
risinho modernista  
arranhado na garganta,  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica,  
e um dia emburrei-me,  
vali-me de medidas  
(era uma estratégia),  
fiz comércio, avara,  
embora um pouco burra,  
porque inteligente me punha  
logo rubra, ou ao contrário, cara  
pálida que desconhece  
o próprio cor-de-rosa,  
e tantas fiz, talvez  
querendo a glória, a outra  
cena à luz de spots,  
talvez apenas teu carinho,  
mas tantas, tantas fiz...  
(CESAR, 1984, p. 43)

Fronteiras que se desenham nas linhas, proesia que engendra Gil, e engendra Mary.

Se o século XX foi o tempo em que a linguagem voltou-se para si mesma, num processo especular de tomada de consciência do seu próprio específico e intransitivo (nas mais diversas áreas, das ciências exatas e biomédicas às humanas e atividades artísticas), a poesia também realizou movimento similar, perscrutando-se as entranhas e a história de que é feita, chegando rapidamente essa “pesquisa” (de caráter notoriamente meta e intertextual) ao paroxismo da exaustão, num malabarismo circular e autorreferencial, em *mise-en-abîme*, que em muito recorda a imagem da cobra que morde o próprio rabo.

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

Em didática e incisiva exposição, Paulo Henriques Britto, dublê de poeta & tradutor, professor & crítico, fala sobre tais questões em “Poesia e memória”. Após traçar distinções entre a memória épica e a lírica, chega a um ponto de interesse vital: o poeta lírico e o poeta pós-lírico. “Quem toca este livro toca um homem, dizia Whitman; Pound parece replicar: Quem toca este homem toca uma biblioteca. A substituição da vida vivida pelas leituras feitas é completa” (BRITTO, 2000, p. 127). Alerta, e isto é fundamental, que a leitura é já experiência corporal. E que o próprio perfil do leitor é levado a se modificar, em busca de um “cabedal cultural” que dê conta de decodificar, pelo menos em parte, as referências e os jogos perpetrados pelo metapoema intertextualizado. O risco – o em si da situação – é que “a poesia deixa de ser potencialmente de interesse para qualquer ser humano e passa a ser, tal como a crítica literária, um discurso dirigido apenas a escritores e estudiosos da literatura” (p. 130).

Nada mais natural que tais preocupações para um poeta cujos livros se intitulam *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica* e *Trovar claro*. Por eles passam poemas em que se mostra aquilo que se faz, no duplo que tipifica a mestria de uma “Profissão de fé”:

Já não consigo mais acreditar  
em nada que não se ofereça dócil  
a essa trama traiçoeira e fina  
do dizível, que não se faça lousa  
fria e lisa, nada que não se deixe  
assassinar sem queixa, e não se encaixe  
exatamente em seu lugar preciso —  
como também não sei amar senão  
o que resiste a toda tentativa  
de se fazer polir, a coisa áspera  
que não cabe em parte alguma, que escapa  
a toda identificação, que escorre  
e permanece toda inteira e pura,  
anônima, amorfa e indecifrável.  
(BRITTO, 1989, p. 48)

O **que** é o grande motivo do poema. Esse texto é daqueles sobre o qual quase que só nos resta o exercício da paráfrase, tal a reinante sensação de beco sem saída. Porque: seus catorze versos, apesar de encadeados, se bifurcam com instigante *exatidão*, transformando um simples travessão – “—” (v. 7) – num potente elemento significativo de ruptura e de travessia. Os sete decassílabos iniciais querem o **que dócil**, o **que** de capa e espátula, o **que** que, polido, *se deixa representar poeticamente*; os sete seguintes, de maneira diversa, querem o inapreensível, o deslizante, o indetectável, “a coisa áspera / que não cabe em parte alguma / [...] / anônima, amorfa e indecifrável”. Sabe o poeta, entretanto, que o sutil paradoxo está em que o vácuo, o nada, a coisa-em-si kantiana, o vazio pertencem à ordem da incorporeidade: que a *força*, qualquer força, devesse *forma* – esta a grande arte. Para Britto, uma *profissão de fé*<sup>60</sup>.

---

60 A poética de Paulo Leminski se encaixa na tradição autorreflexiva da poesia com a troca de uma pequena palavra – *fé* por *febre*, de que resultou a sua “Profissão de febre”: *quando chove, / eu chovo, / faz sol, / eu faço, / de noite, / anoiteço, / tem deus, / eu rezo, / não tem, / esqueço, / chove de novo, / de novo, chovo, / assobio no vento, / daqui me vejo, / lá vou eu, / gesto no movimento* (1991a, p. 67).

Poemas sobre poemas, poetas para poetas, textos entre textos: mas de tudo a vida é meio e fim, e a palavra parte apenas. Italo Moriconi (1992b, p. 19) diz que “a glória do poema é libertar-se de seu contexto original para poder renascer em qualquer outro. Em contraste, a glória da história da poesia, o que a realiza enquanto prática disciplinar, é situar o poema em seu ‘próprio’ contexto”. Os poemas de Britto estão na história, caem na vida, são para ouvidos líricos e pós-líricos pois líricos e pós-líricos são. Visto que

então viver é só  
esse compromisso com a coisa,  
esse contrato, esse cálculo  
exato e preciso, esse vício,  
só isso.

Etc.

Se, aos *topoi* universais, preferem-se os caminhos semivirgens das manias com mes-  
tria, pura diferença no emaranhado da mesmice inócua e sem talento, poucos poe-  
tas se salvam. Em outras palavras: optar – ainda que numa(s) obra(s), e não em *toda*  
a obra – por perseguir infatigavelmente um alvo, revirá-lo pelo avesso, sacudir a  
solidez do mito da inesgotabilidade (esgotando-o, cansando-o, levando-o a múlti-  
plos orgasmos), dar ao pequeno-mínimo-individual a força épica de uma pedra no  
caminho, inamovível.

É o que faz Glauco Mattoso quando cria um “petichismo” – um fetiche do pé –  
todo particular. O pé, então, passa a significar o próprio material por que a lingua-  
gem vai se fazer. Ou, ainda, quando o poeta instala a “cegueira”, literal e metafórica,  
do autor e do leitor, como elemento trágico e irônico do estar no mundo. (Ver ou  
não ver: é a questão?) E quando, num só ano, 1999, o poeta publica três livros – todos  
de sonetos lúdica e rigorosamente metrificadas, de excelência diferencial, na contra-  
corrente da pasmeira –, algo aconteceu no mundo das letras e dos seres.

Recapitulemos. Glauco Mattoso é figura conhecida na tribo dos poetas, desde  
fins dos anos 70, inventor do iconoclástico *Jornal Dobrabil* e dono de obras polê-  
micas, entre o excitante e o grotesco, o erudito e o coprofágico, o mordaz e o tra-  
dicional – sem que qualquer dos pares exclua o outro. Escreveu, para poetas, *O*  
*que é poesia marginal*, e para “linguistas” o *Dicionário do palavrão (inglês-portu-  
guês/português-inglês)*. Tendo glaucoma, criou-se o pseudônimo em que homena-  
geia Glauber e Gregório.

Os três livros de 1999 – *Centopeia: sonetos nojentos e quejandos; Paulisseiailhada: sonetos tópicos*, e *Geleia de rocó: sonetos barrocos* –, naturalmente plurais no leque de  
“temas” tocados, fincam-se, no entanto, sobre a tríade pé-cegueira-soneto. Em um  
ano, são mais de trezentos sonetos publicados: delicados, deliciosos, humorados, tra-  
gicômicos, políticos, encomiásticos, filosóficos, homoeróticos, fesceninos, escatoló-  
gicos, afins e outros. O poeta tem consciência do lugar que quis:

Calculei tranquilamente o ônus dessa preferência temática, ou seja, as barreiras  
na imprensa e no meio editorial. Por conseguinte, não posso posar de vítima,  
e quando dou a impressão de estar posando procuro desfazê-la. [...] Enfim, não

tenho propriamente de que me queixar. Não me considero boicotado, e sim um boi cotado (se não pruma bolsa de estudos, ao menos na bolsa de mercadorias de segunda) (MATTOSO, 1991b, p. 162).

A despeito, ou a des-pé, do que disse, sua produção poética (ensaística etc.) merece, de há muito, estudos sérios (!) e dignos.

Podolatria e cegueira conduzindo, repito, mais de trezentos sonetos num ano. Não há notícia em toda a história da poesia brasileira, e muito menos na contemporânea, de um conjunto de poemas feito em tão pouco tempo, a partir de tão poucos temas saídos do corpo, em forma clássica – soneto – fiel, criativa, funcional e obsessivamente trabalhada, e de excelência estética tão raramente presenciada. De *Cento-peia*, dois espécimes:

#### SONETO NOJENTO

Tem gente que censura o meu fetiche:  
lamber pé masculino e o seu calçado.  
Mas, só de ver no quê o povo é chegado,  
não posso permitir que alguém me piche.

Onde é que já se viu ter sanduíche  
de fruta ou vegetal mal temperado?  
E pizza de banana? E chá gelado?  
Frutos do mar? Rabada? Jiló? Vixe!

Café sem adoçar? Feijão sem sal?  
Rã? Cobra? Peixe cru? Lesma gigante?  
Farofa de uva passa? Isso é normal?

Quem gosta disso tudo não se espante  
com minha preferência sexual:  
lamber o pé e o pó do seu pisante.

## SONETO PSICANALÍTICO

Não tem muitos mistérios o meu ego:  
O pé, símbolo fálico evidente,  
ilustra todo o tal do inconsciente  
com sonhos coloridos, pois sou cego.

Se existe algum complexo que carrego,  
de Édipo não era, certamente.  
O nome grego só me vem à mente  
porque “pé inchado” é o étimo que pego.

É de inferioridade o meu complexo,  
explica Freud, e, à luz do que analisa,  
a fixação no pé ganha seu nexo.

Só há libido quando alguém me pisa.  
Sola na cara é estímulo do sexo.  
Mais grossa a sola, mais a língua é lisa.

Isto é Glauco Mattoso, sabe a bilha<sup>61</sup>.

---

61 Somente após o término deste artigo, tomei conhecimento de um quarto livro de sonetos do poeta, *Panaceia – sonetos colaterais* (2000), com mais uma centena de poemas, dos quais o último é de citação obrigatória: “Soneto sonetômano”: “A gente quer parar, mas não consegue. / Soneto é vício bravo, como a droga, / o fumo, a compulsão de alguém que joga / ou bebe, até o diabo que o carregue. // A cada qual que acabo, outro se segue / e os versos anteriores não revoga. / Tentei esporte, spa, dieta, ioga, / mas é feito uma fé que o crente cegue. // Passei dos quatrocentos, e outros tantos / não sei se atingirei. São muitos centos! / Opero mais milagres do que os santos! // Primeiro, em CENTOPEIA, fiz nojentos; / depois, em PAULISSEIA, cantei cantos; / GELEIA não bastou. Quantos tormentos!” (p. 112)

*N. Da impossibilidade de tradução – que de longe parecem moscas – Carlito Azevedo*

Se, neste painel em calidoscópio, formos considerar, agora, a poesia como “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), ou seja, algo irreduzível a outra materialidade sígnica, a outra base linguística, nem sequer à própria língua em manifestação, então teremos reafirmada a noção de que a poesia é irrepetível, traz a técnica em si, e essa técnica não se presta à reprodutibilidade ou a adaptações de ordem intersígnica. Poesia, nesse canto especial, seria a assunção mesma do estilo, do único, do incopiável, do intraduzível. Não esse borrão informe de palavras que se alastra por canetas e teclados afora. Mas a poesia que inunda uma vida inteira, que vem de uma experiência e de uma inteligência sensível, que vem de lições lidas. Tipo em extinção.

Nem toda obra é prima: seria viver eternamente em poéticas paragens divinas. O poeta deve saber esperar, em obras, que a obra venha. Deve, como antecipa “Da inspiração”,

Desconfiar do estalo  
antes de utilizá-lo

mas sendo impossível  
de todo aboli-lo

desconfiar do estalo  
dar ao estalo estilo  
(AZEVEDO, 1991, p. 14).

Tal pode ter sido a motivação do poeta Carlito Azevedo (1991, p. 13) ao contemplar a lua e produzir o intraduzível “Traduzir”. Italo Calvino (1990, p. 37), ao falar de Leopardi, diz que, “Desde que surgiu nos versos dos poetas, a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento”. Poucos signos, na história das artes e da poesia, se mantêm no topo da preferência, como o nosso satélite<sup>62</sup> – o que (a) leva, inevitavelmente, a habitar

---

62 Sabe-se que a lua e toda a magia e os segredos noturnos revelaram-se das mais constantes fontes de inspiração para os românticos (para não irmos muito longe). A seguir, os modernos (de

lugares-comuns e poemas de lesa-lua. Carlito, no entanto, em estalo, inaugura a sua lua: que nenhuma outra língua há de:

#### TRADUZIR

(dua s(li ng(u age(  
nsd) if)e r)en )tes  
(uma s(on an(t e&a(  
OUT) ra)a u)se )nte  
(lua m(IN gu(a nte(  
lua) cr)e s)ce )nte

“Traduzir” praticamente exige um vocabulário próprio para ser lido-visto, limítrofe que está entre a poesia verbal e a visual. Se *traduzido* em versos *comuns*, o poema assim ficaria: *duas linguagens / diferentes / uma sonante / e a outra ausente / lua minguante / lua crescente* – interessante, mas sem os efeitos que o verdadeiro provoca. A introdução do sinal de parêntesis, a exata distribuição das letras, as palavras destacadas em maiúsculo e a paratática homologia entre os versos e seus componentes transformam decisivamente o poema. Fase a fase: ((( (pelos seis versos do poema os parêntesis se movimentam de modo similar, sugerindo o próprio caminhar da lua. Atente-se que os sinais ) e ( – de fecho e abertura – correspondem, iconicamente, às fases intermediárias da lua (minguante e crescente!), e não às plenas (cheia e nova); )))) cada verso regula-se por quatro blocos de quatro elementos – três letras e um parêntesis. Este passa pelas letras, cortando-as (como a lua pelas nuvens e estrelas?) e produzindo inesperadas combinações, o que reforça o efeito de estranhamento poético: *r)en )tes, s(on, u)se, (lua / lua)*; (((( ciente de que *lua* é signo a ser manipulado, o poeta constrói nova dobra no poema ao *fazer aparecer* os pólos opostos *OUT* e *IN*, vindos de dentro de *outra* e *minguante* e carregando, bilíngues, os sentidos de *fora*

---

ponta) a desinvestiram de seu caráter etéreo, misterioso e aurático, tratando-a ora como objeto de pesquisa científica, ora já localizada num espaço para onde confluiria a cultura poética sobre ela. Este processo de desmetaforização e remetaforização do signo encontra-se bem desenvolvido em *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich.

e *dentro*, qual o movimento em vaivém da lua-parêntesis no texto; )))) “Traduzir” trata de *duas linguagens* e cata, para isto, isomorfismos entre os *topoi* verbal/visual, fixidez/movimento, *OUT/IN*, maiúsculo/minúsculo, minguante/crescente e, além, na medula do poema: (*uma s(on an(t e&a( / OUT) ra) a u) se )nte*, isto é, som e silêncio – ou: poema e lua.

Exercendo, em versos próprios, o que cumpre em textos alheios, Carlito Azevedo assina o que poucos podem: afirma que a poesia traduz o mundo, mas nem de longe o mundo pode traduzir a Poesia.

## Conclusão

A enciclopédia que acaba de se formar, como espero ter deixado claro no intróito à base de Foucault e Borges, é uma assumida farsa, no sentido de ser uma peça, muitas vezes cômica, construída como a história, o sentido, as classificações, as antologias, as hierarquias, as verdades e que tais.

Num ensaio de fôlego curto é inexequível que se estabeleça alguma espécie de epistemologia da poesia, ainda que num recorte geográfico (Brasil) e temporal (dos anos 80 em diante) específico<sup>63</sup>. A pluralidade e a diferença dão a tônica, e qualquer tentativa de homogeneização redundará igualmente farsesco e impositivo.

A poesia – afinal, o que é a poesia? – serve a muitos donos, e, por vezes, de tanto servir não serve para nada.

No entanto, me desdigo: essa “enciclopédia”, agora com aspas, não é tão somente uma farsa (embora seja, sempre, uma construção). Como Apolônio diria das falas de Hamlet, sem saber estar este fingindo-se de doido: “Há método nesta loucura”.

Aproprio-me da invenção borgiana e, com ela, homenagem catorze poetas do recorte, quase todos de minha predileção<sup>64</sup>. O tom do discurso mescla ares de crítica universitária e de poeta praticante, em versão renovada da dúvida hamletiana: qual a língua dos homens? E, qual a poesia, a quem devo servir? Qual o leitor-modelo que desejo?

Irresistivelmente, até para melhor entender e me acumpliciar, assumi cada um dos poetas, dos poemas, dos temas e dos tipos “animais” como *meus*, como se eu pudesse, à maneira de um Zelig-poeta, metamorfosear-me em cada um deles. Sem dúvida, uma crítica amorosa, como sempre quis Mário de Andrade. Pensei também em Barthes (1987a, p. 46) e sua configuração de escritor:

---

63 Daí que as paisagens que se vislumbram em poesia serem, como o são as paisagens, sempre parciais. Exemplar desse método em que o recorte vertical prevalece sobre a pretensão horizontalizante é o excelente artigo de Celia Pedrosa, “Traços de memória na poesia brasileira contemporânea”, publicado no livro *Mais poesia hoje* (2000a, p. 113-123), por ela mesma organizado.

64 Por contingências, restringi-me a este conjunto de catorze poetas. Outros, no entanto, poderiam estar ocupando algumas das casas construídas, como Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Chacal, Adélia Prado, Rubens Rodrigues Torres Filho, Manoel de Barros, Sebastião Uchoa Leite, José Paulo Paes, para ficar com alguns já clássicos.

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 beleza.

Menos que acessório, portanto, querer e gostar de ser cada um dos eleitos fez-se estratégia de escrita.

Não será demais dizer que a arbitrariedade da junção dos temas-segmentos às *boutades* classificatórias de Borges e aos poetas escolhidos é pura decisão desse enciclopedista pouco esclarecido. E que, *grosso modo*, um exercício de substituição entre os poetas (os mesmos ou outros) pelos temas não seria mais delirante. Evidentemente, o pretexto borgiano procura abalar a própria noção de arbitrário, posto que, ainda que em outro encadeamento, sua tipologia motivou o encontro com algum poeta. O jogo triangular – tema, mote borgiano e poeta – quer fazer sentido, sim, enquanto (se) ridiculariza com saudável reverência.

Quero chamar a atenção para o ponto crucial de que falar de poesia é falar sempre a partir de uma perspectiva, de um lugar, de um interesse, de um contrato, de um comprometimento, de um afeto, de um interesse, de uma vontade, de uma lógica, de um olhar, de um cálculo, de um desejo. É a partir deste “a partir” que considero este excuro relativista.

O mote para o passeio pela poesia brasileira produzida da década de 80 em diante, a despeito de improváveis divisões geracionais, teve início na formulação: “quais os *melhores* poetas da contemporaneidade?” De cara, a capciosa pergunta deixou-me amarrado a uma série de limitações, desde o mundo de leitura e conhecimento que compõe meu repertório; meus próprios e dúbios vínculos com a crítica, a universidade e o exercício de poetar; a relação de amizade que mantenho com poetas entre ilustres e desconhecidos; a escolha de critérios que norteassem qualquer tentativa de resposta; um método de exposição que semeasse, à Barthes, saber e sabor; mesmo o tamanho do ensaio e o tipo de escrita, que me permitissem lê-lo, sem deixar a plateia e os leitores com vontade de correr para a televisão. A teoria, *stricto sensu*, deu lugar à crítica, *lato sensu* – extensões que se tocam.

A conclusão – para um texto desse tipo, cujo teor é alegremente (não ingenuamente) apologético – se volta para noções como resistência, híbrido, diferença e valor.

Resistência da poesia num mundo-república em que ela conta muito, mas para poucos; poesia como forma híbrida, do ponto de vista sincrônico misturando plasticidades distintas, e, resgatando uma tonalidade étimo-diacrônica do termo, poesia como desmedida; a diferença vem como fator inelutável de convivência da poesia com culturas, princípios e ideologias que lhe são indiferentes, e vale o trocadilho; finalmente, valor pressupõe relatividade de função e situação, o que ao mesmo tempo fixa e desloca a experiência de classificar e hierarquizar qualidades de poesia, do tipo este poeta-poema é melhor do que aquele. Como quer Moriconi,

[...] o primeiro [corolário]: valor estético nada tem a ver com valor trabalho, ou seja, não é pelo grau de perícia técnica nele empregado que um objeto se intitula obra de arte – arte não é apenas artesanato, nem artesanaria. Segundo corolário: o objeto da análise crítica do valor estético deve ser o conjunto de motivações históricas a partir das quais ele é atribuído a determinados objetos em determinadas situações paradigmáticas. [...] A funcionalidade situacional é o valor do valor estético (MORICONI, 1995, p. 9).

Como toda enciclopédia, essa não se encerra. Ao contrário, feito uma sanfona, estica-se, retrai-se, conforme o manejo do tocador. Uma sanfona é uma sinfonia.

Por fim, entre a teoria e a crítica, surge a ambígua palavra “cisma”, a partir da qual procuro recuperar o ensejo desse ensaio: cisma como dissidência, cisma como devaneio, cisma como inquietude, cisma como suspeita. Cismas que não chegam a sismos, talvez não cheguem nem mesmo a mim. Mas são – e que fique o chiste – cismas entre o sim e o se.

# Referências

## POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

ACUÑA, Luís Maria. **Abissia**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. (Coleção Poesia na UERJ).

ALMINO, José. **Maneira de dizer**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALVERGA, Alex Polari de. **Inventário de cicatrizes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979.

ALVIM, Francisco. **Passatempo**. Rio de Janeiro: Fon-Fon, 1974.

ALVIM, Francisco. **Poesias reunidas** (1969-88). São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

ALVIM, Maria Lúcia. **Vivenda** (1959-89). São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

AMARAL, Pedro. **Vívido**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

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

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1940.

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

ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1987.

ANTUNES, Arnaldo. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

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

ASCHER, Nelson. **O sonho da razão**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

ASSUNÇÃO, Ademir. **LSD nô**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

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

AUGUSTO, Eudoro. **O desejo e o deserto**. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

AUGUSTO, Everson. **Armário de cristal**. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1988.

AUTRAN, Lucio. **Anima(I)**. Rio de Janeiro: Seis, 1993.

AUTRAN, Lucio. **O piloto anônimo**. São Paulo: Global, 1985.

AUTRAN, Lucio. **Um nome**. Rio de Janeiro: Taurus, 1987.

ÁVILA, Affonso. **O visto e o imaginado**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1990. (Signos, 12).

- AZEVEDO, Carlito. **As banhistas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Série Poesia).
- AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- BACK, Sylvio. **A vinha do desejo**. São Paulo: Geração, 1993.
- BACK, Sylvio. **Yndio do Brasil**: poemas de filme. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1995.
- BAGNO, Marcos. Drummondiana nº 3. In: MASSI, Augusto. **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 249-251.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1961.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Frederico. **Nada feito nada**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Signos, 15).
- BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BITH. **Digitais**. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990.
- BLANK, Sérgio. **Pus**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, 25).
- BLOWER, Patricia. **O vôo de vidro**. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.
- BONVICINO, Régis. **33 poemas**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

- BONVICINO, Régis. **Outros poemas**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BONVICINO, Régis. **Primeiro tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BRITO, Ronaldo. **Quarta do singular**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- BRITTO, Paulo Henriques. **Liturgia da matéria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Coleção Poesia Hoje, v. 59).
- BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. *In*: PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BUENO, Alexei. **A chama inextinguível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. (Poesia Brasileira).
- BUENO, Alexei. **A via estreita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- BUENO, Alexei. **Lucernário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. (Poesia Brasileira).
- BUENO, André Luiz de Lima. **Brasa Brasil**. São Paulo: Veia Poética Produções Artísticas Ilimitadas, 1979.
- CAETANO, Ana; CARNEIRO, Levi. **Babel**. Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Signos, 17).
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia (1949-79)**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. p. 207-215.

CAMPOS, Haroldo de. **Finismundo**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias** (1963-76). São Paulo: Ex-Libris, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: FCJA, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Signantia: quasi coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas** (1949-74). São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de; MANSUR, Guilherme. **Gatimanhas & felinuras**. Ouro Preto: KatzeCaderno, 1994.

CAMPOS, Jorge Lucio de. **Arcangelo**. Rio de Janeiro: UERJ: Dumará, 1992.

CAMPOS, Jorge Lucio de. **Belveder** (1988-93). Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

CAMPOS, Jorge Lucio de. **Speculum**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993. (Poesia na UERJ).

CAPINAN, José Carlos. **Confissões de Narciso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CARDOSO, Cesar. **A nossa moranguíssima paixão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. (Coleção Poesia na UERJ).

CARDOSO, Cesar. [Sem título]. **Folha de Rosto**, Rio de Janeiro, 1976.

CARNEIRO, Geraldo. **Folias metafísicas**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

CARNEIRO, Geraldo. **Pandemônio**. São Paulo: Art, 1993. (Coleção Toda Poesia).

CARVALHO, Age de. **Ror** (1980-90). São Paulo: Duas Cidades, 1990. (Coleção Claro Enigma).

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Brinde**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1990.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. Catábase. **Fahrenheit 451**, Belo Horizonte, n. 3, 1989.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Sabor plástico**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1983.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

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

CHACAL. **Boca roxa**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979a.

CHACAL. **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

CHACAL. **Olhos vermelhos**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979b.

CHACAL. **Preço da passagem**. Rio de Janeiro, 1972. Edição mimeografada.

CHACAL. **Quampérios**. Rio de Janeiro: Guarnicê, 1986.

CHAMIE, Mario. **Natureza da coisa**. São Paulo: Maltese, 1993.

CHAVES, Xico. **PoETA clandestino**. Rio de Janeiro: Núcleo 3, 1986.

COBRA coral. Intérprete: Caetano Veloso. Participação de Zélia Duncan e Lulu Santos. Composição de Caetano Veloso e Waly Salomão sobre o poema de Waly Salomão. *In*: NOITES do Norte. Universal Music, 2000. 1 álbum, faixa 8.

COSTA, Mônica Rodrigues. **Era tudo sexo**. São Paulo: Maltese, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Livro de auras**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

DANÇA da solidão. Interpretação e composição de Paulinho da Viola. *In*: A DANÇA da solidão. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. 1 disco sonoro, faixa 7.

DANTAS, Luiz; DOI, Elza Taeko; FRANCHETTI, Paulo (org.). **Haikai**: antologia e história. Campinas: Editora Unicamp, 1990. (Coleção Viagem da Voz).

DIFÍCIL. Compositores: Marina Lima e Antônio Cícero. *In*: TODAS ao vivo. Intérprete: Marina Lima. Rio de Janeiro: Polygram, 1986. 1 disco sonoro.

DOLABELA, Marcelo. **Poeminhas & outros poemas** (1984-94). Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 1994.

DONATO, Chico. **Círculo viciado**. Rio de Janeiro: Curriola, 1990.

ESTRANGEIRO. Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1 disco sonoro.

FERNANDES, Millôr. **Hai-kais**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

FERNANDES, Millôr. **Papáverum Millôr**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

FERNANDES, Millôr. **Poemas**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

FERRAZ, Eucanaã. **Livro primeiro**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1990.

FONTELA, Orides. **Trevo** (1969-88). São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).

- FORTUNA, Felipe. **Atrito**. Brasília: Alarme, 1991a.
- FORTUNA, Felipe. **Ou vice-versa**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1986.
- FORTUNA, Felipe. Outro primeiro livro. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991b. p. 126-131.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando. **Caminho das águas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando. **Tarde revelada**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FREDIANI, Magda. **Os anéis do soturno e caminho do mar**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1983.
- FREITAS FILHO, Armando. **3 X 4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FREITAS FILHO, Armando. **Cabeça de homem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991a. (Poesia Brasileira).
- FREITAS FILHO, Armando. **De cor** (1983-87). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (Poesia Brasileira).
- FREITAS FILHO, Armando. **Longa vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- FREITAS FILHO, Armando. **Números anônimos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. (Poesia Brasileira).
- FREITAS FILHO, Armando. Três mosqueteiros. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991b. p. 73-92.
- FREITAS, Marcus Vinicius de. **Lírica seca & contra-regra do jogo**. Belo Horizonte: Cuatiara, 1993. v. 1.

- GARCIA, Pedro. **Escadas improváveis**. Rio de Janeiro: Seis, 1993.
- GÓES, Clara. **Cinema catástrofe**. Rio de Janeiro: Timbre, 1989.
- GRÜNEWALD, José Lino. **Escreviver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. (Poesia Brasileira).
- GUERRA, Gregório de Matos. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. **Dois poemas estrangeiros**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1995.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. **Inscrições**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- GUIMARÃES, Thais. **Jogo de cintura**. Belo Horizonte: Dubolso, [1985].
- GULLAR, Ferreira. **Barulhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HAMBURGER, Alex. **Grafemas**. Rio de Janeiro: Inedições AAGÁ, 1992.
- HAMBURGER, Alex. **Kit seleções**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1986.
- HENRIQUES NETO, Afonso. **Abismo com violinos** (estudos). São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- HENRIQUES NETO, Afonso. **Avenida Eros**. São Paulo: Massao Ohno, 1992.
- HILST, Hilda. **Bufólicas**. Ilustrações de Jaguar. São Paulo: Massao Ohno, 1992a.
- HILST, Hilda. **Do desejo**. Campinas: Pontes, 1992b.

- HORTA, Glória. **Sangria e outros poemas**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1987.
- JUNQUEIRA, Ivan. **A sagração dos ossos** (1989-1994). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- JUNQUEIRA, Ivan. **O grifo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- KUBRUSLY, Ricardo. **Acordanoite**. Rio de Janeiro: Seis, 1993.
- LEDUSHA. **40 graus**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LEITE, Sebastião Uchoa. **A ficção vida**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LEITE, Sebastião Uchoa. **A uma incógnita**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Entrevista. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 25, mar. 1990.
- LEITE, Sebastião Uchoa. **Obra em dobras**. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).
- LEMINSKI, Paulo. **Bashô: a lágrima do peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983b. (Cantadas Literárias, 13).
- LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Edição do Autor, 1975.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991a.
- LEMINSKI, Paulo. Ouverture la vie en close. *In*: LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

LEMINSKI, Paulo. Paulo Leminski. **Série Paranaenses**, n. 2. Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

LEMOS, Tite de. **Corcovado Park**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LIMA, Carlos. **Anatomia da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Coleção Poesia Hoje, 51).

LOPES, Orlando. **Hardcore blues: apocalyptic songs**. Vitória: SPDC, 1993.

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

LUCINDA, Elisa. **O semelhante**. 3. ed. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1997.

MACHADO, Duda. **Crescente: 1977-90**. São Paulo: Duas Cidades, 1990. (Coleção Claro Enigma).

MACHADO, Lino. Ainda sem título. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 30, set. 1988.

MARTINS, Alberto Alexandre. **Poemas**. São Paulo: Duas Cidades, 1990. (Coleção Claro Enigma).

MARTINS, Fernando. Boa de cama. **Folha de Rosto**, Rio de Janeiro, 1976.

MARVILLA, Miguel. **Dédalo**. Vitória: Flor&Cultura, 1996.

MARVILLA, Miguel. **Lição de labirinto**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989.

MARVILLA, Miguel. **Tanto amar**. Vitória: Secretaria de Cultura da PMV, 1991.

MASSI, Augusto. **Negativo (1982-1990)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991a.

MEIRA, Caio. **No oco da mão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. (Poesia na UERJ).

- MELIM, Angela. **Poemas**. Santa Catarina: Noa Noa, 1987.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira).
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista concedida a Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima e Carlito Carvalhosa. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 17-18, mar. 1989.
- MERCADOR, Tônico. **Itinerário da era do rock**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1988.
- MÍCCOLIS, Leila. **O bom filho a casa torra**. Rio de Janeiro: Blocos, 1992.
- MÍCCOLIS, Leila. **MPB: muita poesia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Trote, 1983.
- MIRANDA, José Américo. **Poemas do amor incompleto**. Sabará: Dubolso, 1990.
- MONTEIRO, Helena Rego. **Cascavel**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- MORAES, Alexandre. **Objetos com nomes**. Vitória: Ufes-SPDC, 1995.
- MORENO, Carmen. **De cama e cortes**. Rio de Janeiro: UERJ, 1992. (Poesia na UERJ).
- MORICONI, Italo. **A cidade e as ruas**. Rio de Janeiro: UERJ, 1992a. (Poesia na UERJ).
- MORICONI, Italo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- MORICONI, Italo. **Léu**. Rio de Janeiro: Taurus, 1988.
- MOTTA, Valdo. **Bundo & outros poemas**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.
- MOTTA, Valdo. **Eis o homem**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, 30).

MOTTA, Valdo. Enrabando o capetinha ou o dia em que eros se fodeu. *In*: PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

MOTTA, Valdo. **Poiezen**. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

MOTTA, Valdo. **Salário da loucura**. São Mateus: Tipografia Santos, 1984.

MOURA JÚNIOR, João. Nadando. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MOURA JÚNIOR, João. **Páginas amarelas**. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).

NASCIMENTO, Evando. Novas assinaturas poéticas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 jul. 2000.

NASCIMENTO, Maria Helena. **Gasolina azul**. Rio de Janeiro: UERJ, 1992. (Poesia na UERJ).

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

NEVES, Reinaldo Santos. **Muito soneto por nada**. Vitória: Cultural, 1998.

NOME. Intérprete: Arnaldo Antunes. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 disco sonoro.

NUNES, Sebastião. Forno & fogão. *In*: DULCI, Luiz Soares; NOVAIS, Carlos Augusto. **Temporada de poesia**: Sebastião Nunes. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1994. (Um Fascículo Mamaluco, 5).

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

PAES, José Paulo. **Prosas seguidas de odes mínimas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAES, José Paulo. **Um por todos** (poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIXÃO, Fernando. **25 azulejos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PEDROSA, Célia. Políticas da poesia hoje. **Luso-Brazilian Review**, Madison, n. 36, p. 145-151, 1999.

PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. *In*: PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000a.

PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000b.

PELLEGRINO, Pedro. **A geometria do professor Alcântara**. Rio de Janeiro: Seis, 1993.

PESSOA, Simão. **Matou Bashô e foi ao cinema**: poemas-cabeça para leitores-des-cerebrados. Manaus: Edição do Autor, 1992.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia (1950-75) e Poetc (1976-86)**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIVA, Roberto. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PIVA, Roberto. [Poema]. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 15 jan. 1995. Mais!, p. 7.

PIVA, Roberto. **Quizumba**. São Paulo: Global, 1983. (Coleção Navio Pirata).

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

PÓVOAS JUNIOR, Hélio. **Sinto muito**. Porto Alegre: Movimento, 1993. (Coleção Poesia Sul, v. 74).

- PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PUCHEU, Alberto. **Na cidade aberta**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993. (Poesia na UERJ).
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- RUIZ, Alice. **Navalhanaliga**. Curitiba: ZAP, 1980.
- RUIZ, Alice. **Pelos pelos**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RUIZ, Alice. **Vice-versos**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SALOMÃO, Jorge. **Mosaical**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1994.
- SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. (Casa de Palavras, 11).
- SANT'ANNA, Sergio. **Junk box**. Rio de Janeiro: Anima, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. **Cheiro forte**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Arte de ceder**. Rio de Janeiro: UERJ, 1992. (Coleção Poesia na UERJ).
- SARDAN, Zuca. **Oso do coração**. Campinas: Editora Unicamp, 1993. (Coleção Matéria de Poesia).
- SAVARY, Olga. **Haikais**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.
- SERRO, Rosane. **Quarenta processos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.
- SILVA, Abel. **Mundo delirante**. Rio de Janeiro: Europa, 1992.

- SILVESTREIN, Ricardo. **Bashô um santo em mim**. Porto Alegre: Tchê!, 1988.
- SOALHEIRO, Luci. **Falo feminino**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1994.
- SODRÉ, Paulo Roberto. **Dos olhos, das mãos, dos dentes**. Vitória: SEDU, 1992.
- TAVARES, Bráulio. O caso dos dez negrinhos. *In*: SAVARY, Olga (org.). **Antologia da nova poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Rio, 1992.
- TEIXEIRA, Cleber. **Velhos e novos poemas**. Florianópolis: Noa Noa, 1987.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **A letra descalça**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **O vôo circunflexo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **Poros**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **Retrovar**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- TRINDADE, Cairo Assis. **Liberatura**. Rio de Janeiro: Gang, 1990.
- VEIGA, Elizabeth. **A paixão em claro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1992.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIEIRA, Iara. **A fome do paraíso**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995. (Poesia na UERJ).
- VILLAÇA, Alcides. **Viagem de trem**. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).
- WANDERLEY, Jorge. **A foto fatal**. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

WANDERLEY, Jorge. **Anjo novo**. Rio de Janeiro: Taurus, 1987.

WANDERLEY, Jorge. **Manias de agora**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

WEBER, Adele. **Aço e osso**. Rio de Janeiro: UERJ, 1992. (Poesia na UERJ).

XAVIER, Jayro José. **Poesia residual**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993. (Poesia na UERJ).

### **GERAL (Crítica, História, Teoria, Revistas e Antologias)**

34 LETRAS. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1988-1990. 7 v.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999.

ALBERTINO, Orlando Lopes. **Navegar é (im)preciso**: reconhecendo a arte do século XX a partir de *Nome*, de Arnaldo Antunes. 1999. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.

ALBUQUERQUE, Virgínia Coeli Passos de. **Fotogramas de um coração conceitual**: faces poéticas de Ana Cristina Cesar. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo, 1999.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução de Ivo Delgado. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.

ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, n. 1, 1976.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).

AUDEN, Wystan Hugh. **A mão do artista**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Desarraigados**. Vitória: SPDC/Ufes, 1995.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARBOSA, Rita de Cassia. **Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo:  tica, 1987. (Série Princípios, 110).

BARRERO, Mattos. Drummond: brinquedo de armar. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 set. 1985.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad ção de Julio Casta on Guimarães. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad ção de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad ção e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad ção de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1987a. (Signos, 14).

BARTHES, Roland. **L'empire des signes**. Paris: Flammarion, 1970.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977a. (Coleção Elos).

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987b. (Signos, 44).

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977b.

BASHÔ, Matsuo. **A haiku journey**. Tradução e introdução de Dorothy Britton. New York: Kodansha International, 1986.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLANCHOT, Maurice. La poésie de Mallarmé est-elle obscure? *In*: BLANCHOT, Maurice. **Faux pas**. Paris: Gallimard, 1971. p. 126-131.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard).

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

BORGES, Jorge Luis. **Dezessete haiku**. Tradução e prólogo de Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1990. (Coleção Ptyx).

BORGES, Jorge Luis. **Sete noites**. Tradução de João Silvério Trevisan. 4. ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BRITO, Antonio Carlos de. A poesia malcriada. **Movimento**, São Paulo, n. 54, 1976.

BRITO, Antonio Carlos de. **Cacaso lero-lero: 1967-1985**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRITO, Antonio Carlos de. Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal. **Almanaque** (Cadernos de Literatura e Ensaio), São Paulo, n. 6, 1978.

BRITO, Antonio Carlos de; FAILLACE, Tânia Jamardo. De que adianta a marginalidade? **Movimento**, São Paulo, n. 54, 12 jul. 1976.

BRITO, Antonio Carlos de; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Nosso verso de pé quebrado. **Argumento**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 81-94, jan. 1974.

BRITTO, Paulo Henriques. [Depoimento]. *In*: MASSI, Augusto. **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

BRITTON, Dorothy. Introduced. *In*: BASHÔ, Matsuo. **A haiku journey**. Tradução e introdução de Dorothy Britton. New York: Kodansha International, 1986.

BUENO, André Luiz de Lima. O jogo das diferenças abstratas ou a vitória das mãos vazias. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 1994, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Abralic, 1994. p. 101-105.

BUENO, André; GOES, Fred. **O que é geração beat**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos, 130).

BUENO, Antônio Sérgio. C'est fini la utopia, mas a guerra continua: poesia brasileira contemporânea. **Boletim do CESP**, Belo Horizonte, v. 17, n. 21, p. 193-220, 1997. Disponível em: <http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4607/4368>. Acesso em: 11 out. 2017.

CALVINO, Italo. **As cosmicômicas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia marginal dos anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995. (Coleção Margens do Texto).

CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Verso reverso controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Signos, 6).

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma**. São Paulo: Cultrix, 1977b.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 247).

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 1).

CARDOSO, Marília Rothier. Signos da modernidade. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4/5, 1987.

CARNEIRO, Geraldo Eduardo. A poesia marginal e seus meios. **GAM**, Rio de Janeiro, n. 29, jul. 1976.

CARRÉ, Jean-Marie. Prefácio. In: GUYARD, Marius-François. **La littérature comparée**. 3. ed. Paris: PUF, 1969.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1991.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos da Inglaterra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo: Escrita, 1993. (Plethos).

CHALHUB, Samira (org.). **Pós-moderno & artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Série Diversos).

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras. Vitória: Ufes, 1992- . 1992-1996. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/index>. Acesso em: 11 out. 2017.

COUTO NETTO, Maria da Conceição Gonçalves do. **Zen, estórias e koans**. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior. **Remate de Males**, Campinas, v. 7, p. 95-108, 1987.

DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna Maria (org.). **Poesia concreta**. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura Comentada).

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35).

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991. (Biblioteca Pólen).

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 7).

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994a.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

ELIOT, Thomas Stearns. **De poesia e poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. (Coleção Arte: ensaios e documentos)

FAUSTINO, Mario. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 136).

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. *In*: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

FLEURY, Beth; CUNHA JUNIOR, Celso; VARGAS, Suzana. **Língua solta**: poetas brasileiras dos anos 90. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.

FORTUNA, Felipe. **A escola da sedução**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991c.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. **Corps Écrit**, Paris, n. 5, p. 3-23, fev. 1983.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**: theatrum filosoficum. Tradução de Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

FREITAS FILHO, Armando Martins. [Depoimento]. *In*: MASSI, Augusto. **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991c.

FREITAS FILHO, Armando Martins. Poesia vírgula viva. *In*: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto (org.). **Anos 70**: literatura. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**: os chistes e sua relação com o inconsciente. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 8.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas Atuais e Suas Fontes, 3).

GOGA, Hidekazu Masuda. **O haicai no Brasil**. Tradução de José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988.

GOGA, Hidekazu Masuda *et al.* (org.). **100 haicaístas brasileiros**. São Paulo: Mas-sao Ohno, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios, 6).

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Transição e permanência**: Miró/João Cabral – da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. 4. ed. Campinas: Papirus, 1993.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Crítica, 1985.

GUYARD, Marius-François. **La littérature comparée**. 3. ed. Paris: PUF, 1969.

HENDERSON, Harold Gould. **The bamboo broom**: an introduction to Japanese haiku. Boston: Houghton Mifflin Co, 1934.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). **Poesia jovem anos 70**. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura Comentada).

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46).

IMÃ. Vitória: Sandra Medeiros, 1985-1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, c1976.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos Cebrap**, n. 12, p. 16-26, 1985.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964.

KEENE, Donald. **Japanese literature**. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1984.

KUNDERA, Milan. **Os testamentos traídos**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. Tradução de Rosane B. Pavam, Marina N. Yanai e Heitor F. da Costa. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

LEIRNER, Betty; SANTAELLA, Lucia. **Palavra imágica**. Curadoria de Betty Leirner e Walter Silveira. São Paulo: USP/MAC, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios crípticos**: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias. Curitiba: Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. *In*: CARDOSO, Sergio (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b.

LEMINSKI, Paulo. **Uma carta uma brasa através:** cartas a Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.

LEMINSKI, Paulo. **Vida.** Porto Alegre: Sulina, 1990.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade.** Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. *In:* PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário:** ensaios. São Paulo: LR, 1983.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes.** 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983b. 2 v.

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. **O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar.** São Paulo: Annablume, 1993. (Selo Universidade. Poesia e Semiótica, 4).

LOBO, Luiza. **O haicai e a crise da metafísica.** Rio de Janeiro: Numen, 1993.

LOPES, Rodrigo Garcia. As minas fractais de Jorge Salomão. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 jul. 94. Mais!.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário:** o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991b.

MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando; PEDROSA, Celia (org.). **Poesia hoje**. Niterói: EDUFF, 1998. (Coleção Ensaios, 13).

MATTOSO, Glauco. Borzeguins ao leito. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991a.

MATTOSO, Glauco. O poeta põe, a crítica tica. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991b.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos, 43).

MATTOSO, Glauco. **Panaceia**: sonetos colaterais. São Paulo: Nankin, 2000.

MATTOSO, Glauco. Spik (sic) tupinik. *In*: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991c.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Play it again, marginais. *In*: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (org.). **Poesia hoje**. Niterói: EDUFF, 1998. p. 53-68. (Coleção Ensaios, 13).

MEIRELES, Cecília. **Escolha o seu sonho**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, c1964.

MENEZES, Adélia Bezerra de. O artista e o tempo. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 1994, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Abralic, 1994. p. 3-8.

MENEZES, Eduardo Diatay Bezerra de. O riso, o cômico e o lúdico. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, ano 68, v. 68, n. 1, p. 5-16, jan./fev. 1974.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**. São Paulo: Experimento, 1994.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora Unicamp, 1991. (Coleção Viagem da Voz).

MERQUIOR, José Guilherme. Comentário à comunicação do professor Guilhermino César “A poesia brasileira de 22 até hoje”. *In*: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário**: ensaios. São Paulo: LR, 1983.

MIRANDA, José Américo. Dias dias dias: um poema de Augusto de Campos. **Contexto**, Vitória, n. 4, p. 37-44, 1996.

MONEGAL, Emir Rodrigues. **Borges**: uma poética da leitura. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORICONI, Italo. **A provocação pós-moderna**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

MORICONI, Italo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). **Travessia**, Florianópolis, n. 24, p. 17-33, 1992b.

MORICONI, Italo. Nova barbárie ou nova pedagogia? **Cadernos de Memória Cultural**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 3-15, 1995.

MORICONI, Italo (org.). **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. *In*: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (org.). **Poesia hoje**. Niterói: EDUFF, 1998. p. 11-26. (Coleção Ensaios, 13).

MUKARÓVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Tradução de Manuel Ruas. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1990.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 35-40, jan./fev. 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NOME. Intérprete: Arnaldo Antunes. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 disco sonoro.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos Estudos Cebrap**, n. 31, p. 171-183, out. 1991.

NUNES, Benedito. O riso modernista. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 28-38, 1993.

OLIVEIRA, Anelito de. O re-lance de dados de Arnaldo Antunes. **Não**, Belo Horizonte, ano 1, n. 0, 1994.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**. Tradução de Rogério Luz *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O novo network poético 80 no Rio de Janeiro. **Revista do Brasil**: literatura anos 80, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, p. 66-88, 1986.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época**: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, tal que em si mesmo. **Revista USP**, n. 3, p. 99-100, set./out./nov. 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura contra barbárie. Entrevista concedida a Alcino Leite Neto. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 2 ago. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs02089804.htm>. Acesso em: 11 out. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pastiches críticos. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 51-53, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. *In*: BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André. **La littérature comparée**. Madrid: Gredos, 1969.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

POESIA SEMPRE. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1993- . 1993-1994. ISSN 0104-0626.

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

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

QUEIROZ, Sônia. Taquicardias. *In*: CARVALHO, Roberto Barros de (org.). **Antologia poética de autores mineiros**. Belo Horizonte: DuBolso, 1985.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst**: três leituras. Florianópolis: Mulheres, 2000.

RORTY, Richard. A trajetória do pragmatista. *In*: ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 24. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos. *In*: ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SANTA ROSA, Eleonora (org.). **30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda** (1963-93). Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982. *In*: PROENÇA FILHO, Domício. **O livro do seminário**: ensaios. São Paulo: LR, 1983.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70 [1979]. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 44).

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Tais superfícies**: estética e semiologia. Rio de Janeiro: RCS, 1998.

SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno, 1987.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora Unicamp, 1990. (Coleção Repertórios).

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. Biografia. *In*: SAVARY, Olga (org.). **Antologia da nova poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1992.

SECCHIN, Antonio Carlos. [Poema]. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976. p. 105.

SEVCENKO, Nicolau. 1976: o grito, o riso e o silêncio da geração X. **Revista do Brasil**: literatura anos 80, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 14-21, 1986.

SILVA, José Luiz Werneck da. **A deformação da história ou para não esquecer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Coleção Brasil: os anos de autoritarismo).

SOUZA, Eneida Maria de. **Traço crítico**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

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

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

TEIXEIRA, Sandra *et al.* **Poesia numa hora destas?** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

TEMPORADA DE POESIA. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1994. 10 v. [1. BHZ: Poesia - Um século de experiência. 2. 50 poemas pré-60. 3. 50 poemas anos 60. 4. Poesia. Imagem. Som. 5. Sebastião Nunes. 6. Poesia: a experiência visual. 7. Poesia. Corpo. Cotidiano. 8. Poesia marginal. Haicai. 9. Verso. Prosa poética. Tradução. 10. BH em poesia & bissextos.]

TRINDADE, Cairo de Assis (org.). **Antologia da poesia, crônica e conto contemporâneos**. Rio de Janeiro: ZMF, 1993.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. *In*: EIKENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro *et al.* Porto Alegre: Globo, 1971.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELHO, Gilberto. **Nobres e anjos**: um estudo de tóxicos e hierarquia. 1975. 184 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. **Bliss & blue**: segredos de Ana C. 1991. 209 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

VILLAÇA, Alcides. [Depoimento]. *In*: MASSI, Augusto. **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

WISNIK, José Miguel. Letras, músicas e acordes cifrados. *In*: CHEDIAK, Almir. **Cae-tano Veloso**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 2. (Songbook).

## POSFÁCIO

---

# *Um poeta-crítico na contemporaneidade*

por Marília Rothier Cardoso

A experiência de um longo percurso transcultural parece ter sido, paradoxal mas sabiamente, a etapa preparatória desta aventura histórico-crítica pela poesia brasileira contemporânea. Supõe-se, a princípio, um desafio: abarcar uma grande amplitude geográfica e cronológica, compondo um texto, tão econômico e preciso que não deixasse escapar a energia poética em interpretações estilístico-emocionais ou em análises lógico-semânticas. Vencida a prova de fogo, ter-se-ia desenvolvido uma estratégia escritural capaz de mapear o território literário próximo e doméstico, onde as armadilhas se disfarçam, tornando a leitura muito mais arriscada. Localiza-se esse exercício-teste, apresentado como comunicação ao 2º Congresso Abralic, em agosto de 1992, sob o título: “Os saltos do sapo (a longa história de um poema curto)”.

O ponto de partida escolhido é um haikai de Bashô, poeta do Japão seiscentista. Sua complexa trajetória se traça através de uma narração simples e direta, que dá conta das tentativas diversas e às vezes contraditórias de incorporar aquele “minuto

de poesia” à literatura do Ocidente. Como exigência mais rigorosa a ser cumprida, destaca-se o comportamento do sujeito pesquisador-narrador, que deve eclipsar-se, enquanto identidade psicossociológica, e deixar que a “força” da linguagem, resultante da própria tensão entre seus diferentes repertórios culturais e históricos, defina os rumos do texto (meta)crítico – espaço para a configuração das “formas” poéticas. À medida que apresenta as numerosas versões do haikai, o texto que as recolhe ensaia o próprio “salto”, para fora de seu círculo autorreferente. Como o “sapo” exótico, que, em circunstância remota, pulou no lago, o texto faz de conta que se aprofunda na origem milenar da poesia, mas, ao contrário, sobe à superfície dos signos (letras/ideogramas), perturbando a harmonia (etno e logocêntrica) das proposições estéticas. Vencido o desafio, lança-se ao projeto mais ambicioso – refazer a trajetória curta das centenas de “saltos” poéticos, que, simultâneos e muito próximos, causam vertigem ao olhar. Esse projeto se concretiza no ensaio *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, apresentado (como tese de doutorado) em julho de 1996.

A composição de *Forças & formas*, resultado de uma aprendizagem radical, faz-se de uma atitude observadora, cautelosa e ágil, capaz de selecionar e justapor o equivalente e o discrepante, sem fixar princípios hierárquicos. Assim, constrói e desconstrói séries poéticas, desenha e apaga mapas de tendências e características. À maneira da história descontínua do haikai nas literaturas do Ocidente, propõe uma montagem de poemas brasileiros contemporâneos, alternando-os com seus pastiches, paródias e comentários. Evita interpretar, opinar, fazer classificações. Entra no jogo da produção poética, que deseja ler, deslocando-se de poema a poema e grafando esses movimentos de múltiplas direções. Descarta-se do peso dos pressupostos científicos: essa é a condição indispensável para jamais mergulhar em busca de essências, pois não pode distrair-se das aparências. Domina a mecânica do humor – instrumento básico da crítica aguda (produtora dos cortes necessários) e leve (apta a deslizar sobre as superfícies textuais).

*Forças & formas* encontrou uma saída para os impasses apresentados pela história do contemporâneo, através do exercício dos “saltos do sapo”. Tal iniciação, na máquina dupla da crítica e da poesia, torna-se evidente no último capítulo, organizado “em torno à metapoesia”. Aí se transcreve, como espécie de *mise-en-abîme*, a “longa histórica de um poema curto”. Nesse recorte de texto que, qual espelho d’água,

reproduz a arquitetura do conjunto, o pesquisador-narrador, despojado de sua biografia de intérprete competente, deixa gravada sua marca. “O poema que deu título a [sua] obra, *Digitais*, e em que tent[a] efetuar um diálogo entre dois dos [seus] mestres de poesia, Drummond e Bashô”, é sua assinatura de artista:

uma pedra a mais  
bem no meio da lagoa  
minhas digitais

Ao exercitar-se na demanda do velho poema japonês, *Forças & formas* ganha perspectiva para resgatar a história do contemporâneo. Põe-se tão à vontade, diante dessa tarefa, que desenvolve um modo sutil e complexo de exercê-la. Um modo sutil, porque experimenta a citação, a paráfrase, o pastiche e a paródia para simular completa semelhança entre texto-objeto e texto-sujeito da crítica. Um modo complexo, porque, em vez de efetivamente “traduzir” cada poema, recolhe e reforça sua diferença, estranhando-o como se fosse um haikai do século XVII. Nesse movimento de aproximar e afastar o foco crítico, formula um método e técnicas de leitura. Método e técnicas, no entanto, de improvável aplicação a outro contexto, tal sua especificidade, dirigida ao objeto em estudo. Assim é que trabalham os poetas-críticos, aqueles que, como Pound, exercem a crítica em seus poemas e comportam-se poeticamente na atividade crítica.

O papel do poeta-crítico definiu-se na alta modernidade. Com seu gesto de ruptura radical, o autor vanguardista obrigava-se a construir nova arte poética e recompor a linhagem de seus antecessores. Com o declínio das vanguardas, porém, esse papel ampliou-se, redimensionado por Borges, que ora substituía o enredo inédito pelo comentário de história já-escrita, ora inventava os originais antigos de suas supostas traduções.

A produção de poetas-críticos, como Pound e Haroldo de Campos, “inventores da poesia japonesa” no Ocidente, serve de matriz à escritura ensaística de Wilberth C. F. Salgueiro, pois esta visa questionar os parâmetros tradicionais da historiografia literária, à medida que surpreende e desenha os perfis da atual safra poética brasileira. A contemporaneidade, no entanto, exige a redefinição dos critérios da matriz anterior, pois, em seu horizonte, o novo foi substituído pelo reciclado e o *remake* tomou

o lugar da palavra de ordem, “*make it new*”. A energia revolucionária dos movimentos imagista, concretista e afins é transformada no humor elegantemente cruel, à maneira de Borges. O trânsito, que aqui se perfaz, por entre os diversos poemas escolhidos e citados, em nenhum instante erige obras-primas; ao contrário, descontrói toda e qualquer obra para isolar fragmentos interessantes e recombina-los com recortes de outros contextos. Em diferença com o projeto moderno, transcriador das “formas” do passado para garantir as “forças” do futuro, este ensaio enfrenta o *agora*, que reescreve e no qual se inscreve, (auto)criticamente, compondo sua “ficção poética”.

*Marília Rothier Cardoso*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro



Wilberth Salgueiro é professor titular de Literatura brasileira da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona desde 1993. Pesquisador 1-D do CNPq. Autor dos livros de poemas *Digitais* (1990), *Personcontos* (2004) e *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019) e *Sonetos* (2021), da narrativa infantojuvenil *O que é que tinha no sótão?* (2013) e dos ensaios *A primazia do poema* (2019), *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2017), *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* (2013), *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007) e *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos 70 aos 90)*, publicado em 2002 e agora em segunda edição.