

**POESIA
CONTEMPORÂNEA:
CRÍTICA E
TRANSDISCIPLINARIDADE**



ORGANIZAÇÃO:

CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE,
LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA
E MIGUEL JOST RAMOS

Poesia contemporânea: crítica e transdisciplinaridade



Organização:

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Leonardo Davino de Oliveira

Miguel Jost Ramos

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Leonardo Davino de Oliveira

Miguel Jost Ramos

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-23-3

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 5

Carlos Augusto Bonifácio Leite; Leonardo Davino de Oliveira; Miguel Jost Ramos

ESTAMOS EM PLENO MAR! O ELEMENTO SIRÊNICO NA POESIA – p. 8

Leonardo Davino de Oliveira

O FEMINISMO EM VERSOS LIVRES: UMA LEITURA SOBRE *UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO*, DE ANGÉLICA FREITAS – p. 26

Carolina Barbosa Lima e Santos; Osmar Casagrande Júnior

VOZES NARRATIVAS EM “MORTE DO LEITEIRO”: O POEMA ALÉM DA NOTÍCIA – p. 39

Cesar Garcia Lima

A POLIDEZ POÉTICA EM CLAUDIA ROQUETTE-PINTO – p. 52

Eloiza Fernanda Marani; Kelcilene Grácia-Rodrigues

TORQUATO NETO: O POETA E A CIDADE ABANDONADA – p. 66

Esmeralda Barbosa Cravançola

POESIA ILUMINA O AGORA – p. 86

Lucas Viriato

ADRIANA CALCANHOTTO: DA ILUSTRAÇÃO COMO MÉTODO DE INTERPRETAÇÃO – p. 101

Marcio Ramos Junqueira

ANGÚSTIAS DA CRÍTICA ANTE A POESIA CONTEMPORÂNEA: PLURALISMO E HIPERPRODUÇÃO – p. 113

Thiago de Melo Barbosa

UMA LEITURA, OUTRA LEITURA – ESCAVAÇÕES EM UM POEMA DE PAUL CELAN – p. 129

Thiago Ponce de Moraes

POESIA, HUMOR E FARPAS: LEITURA DE POEMAS DE MIRÓ DA MURIBECA (2002) E DE LEILA MÍCCOLIS (2013) – p. 143

Wilberth Salgueiro

DOS TROPICAIS AOS RACIONAIS: PREMEDITANDO O BRETE – p. 158

Guto Leite

APRESENTAÇÃO

Carlos Augusto Bonifácio Leite - UFRGS

Leonardo Davino de Oliveira - UERJ

Miguel Jost Ramos - PUC-Rio

A poesia teria empobrecido depois do fim das vanguardas? Qual é a adjetivação mais precisa para a poesia atual? A modernidade foi superada? Essas e outras perguntas nortearam a proposta do simpósio *Poesia contemporânea: crítica e transdisciplinariedade* que teve lugar no XV Encontro (2016) e no XV Congresso Internacional (2017) da ABRALIC, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Este livro é resultado das reflexões sobre como a poesia contemporânea é notadamente marcada pela ruptura das fronteiras entre gêneros, estéticas e éticas composicionais. Ou pela ideia de “pós-utopia”, lançada por Haroldo de Campos (*O arco-íris branco*). Se isso dificulta a apreensão holística do poema, que, por sua vez, tem exigido o acionamento cada vez maior de saberes variados por parte do crítico e do leitor, para Marcos Siscar (*Poesia e crise*), “o mesmo processo de esvaziamento do contemporâneo é reconhecível, inclusive, em análises que pretendem abordar de frente a literatura do presente”.

O fato é que entre o “me dê um cigarro” modernista de Oswald de Andrade e o “me segura que eu vou dar um troço” marginal de Wally Salomão, há o desenvolvimento ético e estético do conceito verbivocovisual dos concretos, que incorpora à poesia procedimentos feitos por precursores, tais como Sousândrade. Por isso, situamos como contemporânea a poesia realizada a partir da década de 1960, no Brasil, em especial, a partir da Tropicália, com sua abertura às possibilidades de relação antropofágica entre as diversas perspectivas estético-artística-filosóficas. Sem desprezar a ressignificação das formas composicionais clássicas, ou seja, sem deixar de atentar para a permanência e as ressonâncias de um discurso poético da tradição e da modernidade na poesia atual.

No Brasil, pelo menos desde a Poesia Concreta, com sua ética verbivocovisual, os limites que separam a poesia de outras artes,

particularmente, as artes plásticas, e a arquitetura e a publicidade, foram diluídos. A Tropicália, sendo uma releitura da antropofagia oswaldiana, também incorpora as discussões dos poetas concretos, por exemplo. De Mallarmé a Joyce, de cummings a Apollinaire, Oswald e João Cabral, passando pela escrita ideogramática, pelo Formalismo Russo, pelas modalidades da poesia segundo Ezra Pound (melopeia, fanopeia, logopeia) e pela montagem eisensteiniana, os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari desenvolveram uma poesia em que as linguagens artísticas confluem em fusão e que, sem dúvida, encontrará ressonância nas chamadas performances poéticas pós-1968: quando a política ganha destaque nas Artes, em especial na canção popular. É também nesse período, entre 1960 e 1970, que, se por um lado, vivenciamos grande emergência das teorias imanentistas, quando a crítica se concentra no texto em si, por outro lado, percebe-se também a demanda pelo debate coletivo da memória, o que levará à produção de uma poesia empenhada na liberação do corpo. Está em voga a luta pelas liberdades individuais.

A poesia demanda mais do que escrita e papel. Para Paul Zumthor (*Performance, recepção, leitura*), se “a noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo”, a poesia é a arte “de uma linguagem humana, independente dos modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. Desse modo, o objetivo principal do simpósio foi promover a reflexão sobre o universo estético e cultural da poesia contemporânea, associando linguagens e instrumentos teóricos das diversas áreas disciplinares - articulando elementos que transpassam entre, além e através das disciplinas e dos suportes: música, canção, artes plásticas, performance, fotografia, vídeo, internet -, a fim de iluminar a atualidade da crítica de poesia. Crítica que reflete e refrata a crise de identidade e de representação porque perpassa a poesia; crítica que não é, a priori, mais que a obra, mas, pelo contrário, incorpora a obra. Vejam-se, por exemplo, a grande quantidade de criações críticas, obras engajadas e críticas criativas que tem caracterizado boa parte da produção atual. Topos que problematiza a própria divisão entre arte e não-arte. Bem como a crítica especializada da crítica que segue as leis de mercado. O que levou-nos a perguntar se a crítica se esqueceu de ser crítica.

Note-se, por fim, que reunimos pesquisadores em torno da transdisciplinaridade e da crítica da poesia feita no presente recente, com propostas de comunicações que versaram sobre a tentativa de estesia, leitura e crítica da poesia contemporânea, colaborando para conferir maior precisão à formulação conceitual dessa poesia. A proposta é criar um ambiente aberto às investigações das mais diversas e sutis abordagens do fazer poético, a fim de desautomatizar e dar visibilidade à arte da palavra, na Academia, no ensino e no cotidiano. Como se verá nos textos aqui reunidos.

ESTAMOS EM PLENO MAR! O ELEMENTO SIRÊNICO NA POESIA

Leonardo Davino de Oliveira*

RESUMO: Este ensaio pesquisa e apresenta modos de como a experiência cancional contemporânea se constitui no desejo do ouvinte por “cantos de sereias”. O texto aborda a aplicação prática do conceito de mitopoética na recriação e permanência do mito sirênico – do mito como fonte de poesia e saber – na cultura brasileira, a partir do arquétipo das Sereias. E como isso permanece como elemento sirênico constituinte da poesia contemporânea, quando identificamos que não há mais uma relação de transcendência entre ouvinte e cantor, e sim de imanência, com este cooperando com aquele na sua expressão imanente.

PALAVRAS-CHAVE: Sereias, poesia, mitopoética, musa.

ABSTRACT: This essay investigates and presents ways in which contemporary song experience is constituted by the listener's desire for “siren songs”. The text deals with the practical application of the concept of mythopoetics in the recreation and permanence of the Siren myth – myth as a source of poetry and knowledge – in brazilian culture, from the archetype of the Sirens. And how this remains as a sirenic element constituent of contemporary poetry, when we identify that there is no longer a relation of transcendence between listener and singer, but of immanence, with this cooperating with him in his immanent expression.

KEYWORDS: Mermaids, poetry, mythopoetic, muse.

Os mitos aquáticos acompanham nossa história universal desde sempre. E têm no feminino uma genealogia repleta de significados em torno da fecundidade. Filha de Gaia e Urano, a titânide Tétis é a mais antiga representante da potência feminina das águas. Do hierogamo com seu irmão Oceano nasceram três mil rios e as Oceânidas, ninfas dos oceanos e mares. Tétis e Oceano constituíram, portanto, a parêntese cósmica – a união de Yin com Yang – e representam a origem da manifestação visível da vida: a Fonte Divina. Para Homero, os deuses descendiam desse casal arquetípico.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Da mesma forma que Nanã, a orixá iorubá que forneceu a lama para a modelagem do ser humano, Tétis promove a manifestação imanente do Deus transcendente. Encarregado de fazer o mundo e o homem, Oxalá é socorrido por Nanã Burucu, que oferece a ele uma porção de lama do fundo da lagoa onde vivia. Nanã é a lama sob as águas. Moldado por Oxalá, a criatura caminhou após o sopro de Olorum. Morrer é retornar à natureza de Nanã. “Nanã deu a matéria no começo / mas quer de volta no final tudo o que é seu” (Prandi, 2001, p. 197). Por sua vez, Tétis é representada pelas áreas mais profundas do mar, das fontes, dos lagos e das lagoas. Essas e outras arcaicas deusas-mães simbolizam o Logos feminino, ou, ainda, o “redondo urobórico, a Totalidade que contém todas as sementes potenciais, o espaço uterino, o ventre primal materno” (Cavalcanti, 1998, p.158).

Mas Tétis também pode hibridizar com Olocum. Pouco cultuada no Brasil, essa orixá tem sido confundida com Iemanjá, por reinar as águas profundas do mar. Segundo algumas tradições, “o mundo foi criado por Olorum e sua mulher Olocum. (...) Da união de Olocum com Aiê, a Terra, nasceu Iemanjá. Da união de Iemanjá e Aganju nasceram os outros deuses” (Prandi, 2001, p. 403-407). Portanto, Olocum precede Iemanjá. Se Iemanjá é mãe, Olocum é avó. Para alguns, devido à sua força destruidora, Olocum foi atada ao fundo do mar por Olorum, para outros, envergonhada de sua natureza andrógina, Olocum vive em autoexílio no fundo do oceano, onde tudo é desconhecido. “Outros dizem que Olocum se transformou numa sereia, ou numa serpente marinha que habita os oceanos” (idem).

Por sua vez, no capítulo 5 do Sermão IX – Maria Rosa Mística, o padre Antonio Vieira (1608-1697) comenta “o milagre da salvação da armada do Príncipe Dom João de Áustria no Mar de Lepanto”. Vieira lembra que, no Apocalipse, São João diferencia as criaturas senhoras do mar. Por exemplo, a baleia que “comeu” Jonas e o peixe que “salvou” João da Áustria. Segundo Vieira:

Passando de Nápoles para Túnis com grossa armada, foi tal naquela travessa a fúria de tormenta, que os pilotos, desconfiados de todo o remédio e indústria humana, se deram por perdidos. Recorrendo, porém, todos aos socorros do céu, e invocando o católico e piedoso príncipe a sua singular patrona, e suplicando-a que, assim como lhe tinha dado vitória contra os inimigos, lha concedesse também contra os

elementos, que sucedeu? Caso verdadeiramente raro, e com perigo sobre perigo e milagre sobre milagre, duas vezes maravilhoso. No mesmo ponto cessou a tempestade, mas não cessou o perigo. Cessou a tempestade, porque subitamente ficou o vento calmo e o mar leite; mas não cessou o perigo, porque o galeão que levava a pessoa real, sendo o mais forte e poderoso vaso de toda a armada, visivelmente se ia a pique. (...) Mas a soberana Rainha e Senhora do mar não sabe fazer mercês imperfeitas. Assim como tinha cessado a tempestade do vento, assim cessou a da água. (...) Com a força da tempestade tinha-se aberto um rombo junto à quilha da nau, por onde a borbotões entrava o mar, quando um peixe do mesmo tamanho, por instinto da poderosa mão que o governava, se meteu pela mesma abertura, de tal sorte ajustado ou entalhado nela, que, sem poder tornar atrás nem passar adiante, cerrou totalmente aquela porta. (...). Assim se vê hoje pintado em Nápoles, e pendente ante os altares da Virgem Santíssima, o retrato de todo o sucesso: a tempestade, o galeão naufragante, e o peixe que o salvou atravessado, em perpétuo troféu e monumento do soberano poder e nome de Maria, como Senhora, não só do mar, mas de quanto sobre ele navega ou dentro nele vive.

Como não reconhecer aqui resíduos do mito mariano de Nossa Senhora Aparecida, padroeira negra(!?) do Brasil? Bem como de Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Ajuda, de Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Conceição. Todas Maria: a soberana Rainha e Senhora do mar. Todas mães-d'água. Todas sincretizadas a Iemanjá, Oxum e outros orixás aquáticos vindos de cantos distintos e específicos da África. No Brasil, Iemanjá, como Maria, está em permanente processo de proliferação e condensação do mito. Avanços e recuos das ondas do mar.

É importante destacar tais referências, pois delas dependem e descendem os entendimentos que teremos sobre as Sereias, Ninfas, Musas e demais seres que cantam a poesia. Se as Sereias (a partir de determinado momento) e as Ninfas são seres aquáticos, na maioria das vezes, cantando e dançando, as Musas aparecem próximo às fontes. Lembremos da fonte do Monte Hélicon [Hipocrene] – consagrada a Apolo e às Musas, símbolo da inspiração poética por excelência. Mas lembremos também que a fonte é o elemento de Euá, orixá que transformou-se numa nascente d'água para saciar a sede dos filhos.

Destacamos que:

Além destas ninfas do elemento aquático, fala-se das ninfas telúricas, as Epíguas, que são: as Napéias, ninfas que habitam vales e selvas; as Oréadas, ninfas das montanhas

e colinas; as Driadas e Hamadriadas, ninfas das árvores em geral, mais especificamente do carvalho, que é a árvore consagrada a Zeus. (...) Um tipo especial de ninfas são as Melíades, as ninfas dos freixos, que, segundo Hesíodo, nasceram do sangue derramado de Urano que caiu sobre a terra. As ninfas celestes tinham o nome de Urânias. E havia as ninfas do inferno. (Cavalcanti, 1998, p. 174-175)

Esses contatos culturais e míticos acompanham nossas interpretações. Sobre a origem das Sereias, para os dicionários, sendo ou não filhas do rio Aquelóo e da musa Calíope, ou da musa Terpsícore, ou da musa Melpômene, as aves do mar e seu gorjeio carregado de sentido, para quem ouve numa experiência íntima e intransferível, desviam o marinheiro do caminho ordinário. Para o professor Junito de Souza Brandão, “a maioria dos gregos as considerava como Seelenvogel, uma alma-pássaro, e as associavam aos pássaros que pousavam nas embarcações na era geométrica (séc. X-VIII a.c.), certamente com intenções nada pacíficas. Torna-se difícil, por isso mesmo, distingui-las das Harpias, embora estas atuem, as mais das vezes, isoladamente, e aquelas em dupla” (1992, p. 375). A respeito do canto, parece-nos que as Sereias *en-cantam* o ouvinte é manterem-se vivas no tempo: a sereia se reconhece e se compreende – existe – no *reconhecimento* e na *compreensão* que engendra em quem a ouve.

A fala-narrativa encontra sua sublimação no canto das Sereias, que ao mesmo tempo vai além da dicotomia básica. As Sereias têm a mais bela voz da terra, e seu canto é o mais belo – sem ser muito diferente do do aedo: “Viste o público olhar para o aedo, inspirado pelos deuses para a alegria dos mortais? Enquanto ele canta, nada mais se quer senão escutá-lo, e para sempre!” Se não se pode abandonar o aedo enquanto ele canta, as Sereias são como um aedo que nunca interrompe seu canto. O canto das Sereias é, portanto, um grau superior da poesia, da arte do poeta. Destaquemos aqui particularmente a descrição que delas faz Ulisses. De que trata esse canto irresistível, que inevitavelmente faz morrerem os homens que o escutam, tamanha sua força de atração? É um canto que fala dele mesmo. As Sereias dizem uma só coisa: que estão cantando! “Vem cá! vem a nós! Ulisses tão glorificado! honra da Acaia!... Pára teu navio: vem escutar nossas vozes! Jamais uma nau negra dobrou nosso cabo sem ouvir as doces árias que saem de nossos lábios...” A palavra mais bela é aquela que fala de si mesma (TODOROV, 2003, p.85).

Como registra uma das versões do mito (Lao, 1999), ao se atreverem a competir com as Musas, as Sereias tiveram suas penas arrancadas e usadas como coroas. Aérea e aquática, ser marinho alado, cantora *da vida do ouvinte*

imediato, da busca de sentido diante da proliferação de significantes sem promessa de significado, e também do estímulo ao pensamento, a sereia precisava do humano para contrapor-se como presença no mundo. A isso respondeu a iconografia gestada no imaginário das culturas. As sereias estavam a serviço do ensinamento de nossa fé e limitação humana. O canto da sereia conta a nossa *verdade* ficcionalizando-nos.

Porém, os mitemas que constituem o mito das Sereias não chegam para nós brasileiros apenas vindos da mitologia grega, onde habitavam os rochedos entre a ilha de Capri e a costa da Itália. A semiologia sirênica precisa ser entendida a partir do complexo semiótico que a constitui hoje. Europa (Ondina), África (Iemanjá) e Amazônia (Iara) nos fornecem os cantos do mundo ancestral ouvidos ainda hoje, como veremos nos poemas a serem apresentados mais adiante. No Brasil, as musas e as sereias são híbridas. Elas sabem que o local da cultura está descentralizado: não tem uma raiz, e sim muitas. Entre nós, ao invés da sereia europeia que atraía para a morte, temos Iemanjá – a grande mãe. No lugar dos longos cabelos dourados e dos olhos azuis, Iara – prima de Iracema. Por isso é importante observar não apenas o que Iemanjá tem de Afrodite, mas também o que de Iemanjá Afrodite precisou incorporar para estar entre nós.

Desde que Ulisses narrou o famoso canto das aladas sereias na *Odisseia* de Homero, esses seres cantores ocupam um espaço importante no bestiário popular, nas artes e no pensamento teórico. As musas, fonte inspiradora de um tempo em que os poetas cantavam, não tiveram tanta sorte: seu poder esmoreceu na civilização da palavra escrita com o despertar da consciência humana. Sendo a atividade poética um esforço mnemônico, as Musas perdem o domínio da inspiração já que, com a difusão do alfabeto, o poeta herda o poder do encanto, ou melhor, a persuasão vem da retórica com suas finalidades políticas. “Os poetas se tornam, nas primícias do helenismo, os detentores dos poderes dessa sonoridade melogônica e cosmopoética. As Musas são seus avatares” (Nuñez: 2011, p. 233).

Aliado a isso, temos a decadência da épica e a ascensão da lírica, que para alguns estudiosos surge um século depois de Hesíodo, com Arquíloco de Paros, mediante as demandas da *polis*. Sabemos, contudo, que os limites de um gênero não são precisos. O herói Aquiles, por exemplo, aparece na

Ilíada cantando uma canção sem qualquer amparo das musas. O tema é do conhecimento do cantor: à guerra da qual é participante.

aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora
de cavalete de prata, toda ela de bela feitura,
que ele do espólio do burgo de Eecião para si separara.
O coração deleitava, façanhas de heróis desancantado.
(Homero, 2001, p. 156, v. 186-189)

Esse gesto lírico será aprofundado pelos poetas em busca de originalidade.

Por sua vez, poderíamos distinguir aedo e poeta por essa perspectiva romântica: enquanto aquele precisa das informações fornecidas pelas Musas, esse, autônomo, canta a própria experiência, “larga as armas”, criticaria Platão. Nesse sentido, o Aquiles do “Canto IX” seria um poeta em configuração já na *Ilíada* do aedo Homero. Ambos unidos pelo uso da lira no desejo de controlar as emoções dolorosas.

Para Jaa Torrano:

O poeta tem, portanto, na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas). Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesiódico encarna a Justiça e a Soberania supremas, a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive).
(Torrano. In: Hesíodo, 2001, p. 16-17)

É também na *Ilíada* que a história do aedo Tamíris é narrada:

Vangloriava-se, sim, de vencer em compita até mesmo
as próprias Musas, as filhas de Zeus, se com ele cantassem.
Elas, por isso, indignadas, da vista o privaram, fazendo
que das canções se esquecesse e, também, de pulsar o instrumento.
(Homero, 2001, p. 70, v. 597-600)

Seguro de si, Tamíris também nos mostra a possibilidade do cantar sem a influência das Musas. E vai além: diferente de Aquiles, Tamíris supõe-se

dono do dom e superior às deidades. É punido com a cegueira e a privação do dom.

O poeta e acadêmico Antônio Cícero (1945-) recupera a narrativa de Tamíris nos versos de dicção clássica do poema “Tâmiris” (2002):

Jamais poeta algum houve mais alto
do que Tâmiris, o trácio, rival

de Orfeu, cujo canto é capaz de dar
saudades do que nunca nos foi dado
salvo reflexo em verso de cristal.

(...) Tâmiris quer possuir
as Musas que o possuem. É seu fado

desafiá-las e perder: insensato,
esplêndido, cego, cheio de si.
(Cícero, 2002, p. 37)

Nesse poema, além das Musas, Tamíris aparece rival de Orfeu, cujo poder do canto silenciou as sereias. A felicidade idílica do trácio é completada pela presença do amado – “rapaz / (digno, pela beleza, de dormir / nos braços do próprio Apolo)” – e perturbada pelo fim trágico – “refolharem-se o passado, o porvir, / o alhures: tantas trevas na medula / da luz” – para um aedo, mas “esplêndido” para a insensatez comum à juventude elogiada no encadeamento melódico dos versos. O poema foca na ambiguidade da figura de Tamíris e deixa ao leitor a escolha de pensar o poeta como rival de Orfeu ou como o condenado pelas Musas. Privado de algo que supunha seu, Tamíris revela-se duplamente cego: primeiro, por não reconhecer sua limitação humana e, depois, por não mais ter acesso à memória propiciadora da canção.

No décimo livro da *República*, Platão registra que são oito sereias que presidem a revolução dos oito céus concêntricos: “No alto de cada círculo, fica uma Sereia que gira com ele fazendo ouvir um único som, uma só nota, de modo que o conjunto das notas das oito Sereias compõe uma única harmonia” (2006, p. 409). E destaca:

Três outras mulheres, sentadas em redor, a intervalos iguais, cada uma sobre um trono, as filhas da Necessidade, as Moiras, vestidas de branco e com a cabeça coroada de fitas, Láquesis, Cloto e Átropos, cantam, acompanhando a harmonia das Sereias: Láquesis o passado, Cloto o presente, Átropos o futuro. (Idem)

Fiadeiras por excelência, as Moiras controlam o destino tecendo a manta dos mortos, a memória, já que a narração é a possibilidade de pensamento entre os gregos. As Moiras cantam, como as Sereias. Narrar, cantar é esticar a finitude. Ora, já na *Odisseia*, o narrador Ulisses informa que o canto das sereias seduz o ouvinte justamente porque guarda o passado (a guerra de Troia), afirma o presente (os périplos no retorno à Ítaca) e anuncia o futuro (o orgulho e a glória). O que chama à atenção no texto de Platão, diferenciando-se do canto homérico, é que as sereias aparecerem acompanhadas pelas Moiras – mulheres idosas que tecem [o destino] sem parar, para alguns, e filhas da noite, para outros. Mais tarde, a Moira passa a representar o quinhão que cabe a cada um.

Vale lembrar que, de acordo com Guinsburg, “as oito notas musicais emitidas pelas Sereias comporiam, segundo alguns estudiosos, o Octacorde dos Pitagóricos. Nesse sentido, essa alegoria estaria diretamente associada à doutrina pitagórica das Esferas, conhecida como ‘Música das Esferas’” (In: Platão, 2006, p. 409). E que três era a medida antiga de contar os extremos para os gregos. Por sua vez, Platão chama de imitador o autor (o pintor) daquilo que está afastado três pontos da realidade, atrás de Deus e do carpinteiro da cama, por exemplo. As Moiras, neste caso, imitariam o canto sirênico.

Aglutinando palavra, melodia e gestualidade vocal exatas, artifícios indispensáveis à *compreensão* da imersão do humano na vida, o canto das sereias nos permite pensar o mito em nossos dias. O que chamo aqui de “humano” está na clave das anotações de Nietzsche: “O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma *passagem* e um *acabamento*” (1977, p. 5).

O ardiloso herói homérico torna-se *eu* (alguém no mundo) quando sustentado nas e pelas vozes das sereias. Aliás, a *Odisséia*, em si, é um canto sustentador do mito humano, do mais que humano, do sujeito por trás das evidências do real: é uma metacanção, ou melhor, um (auto)canto de Ulisses:

“Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero, e no entanto apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contato com a força dos elementos e com a voz do abismo”, escreve Blanchot (2005, p. 15). Isso toma mais importância quando lembramos que Ulisses venceu também a falta de memória, vagou certo período como o “desmemoriado de Ítaca” no poema “Finismundo: a última viagem”, de Haroldo de Campos (1996), obra que tematiza a busca inglória do poético na modernidade. Para Kristeva (1988, p. 132), “a alma ulissiana, este antinarciso, parte em busca da pátria, rumo ao Pai, para descobrir para além do corpo esta luz de que não é senão o reflexo, para ter acesso enfim ao intelecto que reflete a luz primordial”.

Narrar é potencializar a memória, evocar o passado, re-significar a experiência temporal com a presença instante-já clariciana daquilo que foi. Toda narrativa coloca o ouvinte no campo das verdades ficcionais, criando entre o narrador e o ouvinte um pacto inaudito, mas subentendido, de cumplicidade para que os efeitos poéticos daquilo que é narrado possam ser recebidos noutra noção de verdade: verdade-mais-erro, revelação feita pelo artista de carne e osso – Caetano Veloso – emissor do verso “o tempo não para, no entanto ele nunca envelhece”, na canção “Força estranha”. É porque resiste às forças do esquecimento que Ulisses consegue compor a sua odisseia. Para narrar suas astúcias, o herói homérico precisa vencer Lotófagos, Circe e Sereias – causas do perecimento de muitos de seus companheiros de viagem. Luís Inácio Oliveira observa que “A atividade de narrar desenrola-se com base em uma dialética da memória e do esquecimento, na qual o lembrar conjuga-se ao esquecer, o re-presentar contém o deixar algo ausente, o registrar inclui o suprimir, a retomada pela recordação implica a seleção e o abandono de algo, a de-cisão e a perda” (2008, p. 49).

Ulisses é o cantor-de-si. Enquanto Aquiles cumpre o destino de morrer jovem, no ápice de seu vigor heróico e é imortalizado no canto glorioso dos aedos, Ulisses entra para a história por aquilo que ele mesmo narra quando se senta à mesa dos feácios, ao lado do aedo Demódoco – “o cantor divinal (..) / que tanto a Musa distingue, e quem males e bens concedera: / tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira”(Homero, 2000, p. 137).

Aliás, a história de Demódoco tem pontos de contato com a história de Tamíris. Embora o desfecho seja o oposto. Como o “assum preto cego dos olhos para cantar melhor”, da canção de Luiz Gonzaga, Demódoco recebe o dom da canção como compensação da cegueira. Não por acaso a imagem do poeta cego – que tinha lugar de destaque nas feiras populares – foi idealizada por bastante tempo.

Ao criar a sua história na cabana do porqueiro Eumeu, tramando arditamente a sua narrativa de ficção, Ulisses afina-se com o jogo ficcional das musas, as deusas cantoras guardiãs da memória épica, que, segundo nos descreve Hesíodo podem tanto proclamar verdades como podem contar mentiras semelhantes aos fatos. (Oliveira, 2008, p. 73-74)

Bem diferente do Ulisses que aparece no Canto XXVI, do “Inferno”, de *A divina comédia*: apagado, silenciado pela morte no mar (do esquecimento), sem o louvor do aedo. Canta Dante (1979): “(...) assim surdiu diante de meus olhos multidão de luzes congregadas. Cada uma, em seu interno, levava, oculta dos fulgores, a alma de um pecador”. Unido a Diomedes no castigo, Ulisses purga “a traição do cavalo (de Troia)”; “o ardil que levou a morta Deidamia a chamar por Aquiles”; e “o roubo do sacro Paládio”.

Mais adiante Ulisses conta a morte inglória:

Quando fugi dos feiticeiros encantos de Circe (...) nem a forte saudade do filho, nem a lembrança da prolecta idade do pai, nem o puro amor de Penélope, a esposa fiel, venceram em mim o desejo de conhecer o vasto mundo, o aspecto dos demais mortais e a sua valia respectiva. (...) Cinco vezes o Sol que ilumina deixou acender a Lua (...) quando, para nosso espanto, se mostrou envolta em brumas, montanha tão grandiosa. (...) eis que dessa terra nova contra nós investia um furacão. (...) E sobre nós fechou-se o mar. (Idem)

Ora, sepultado no mar, uma das maiores desgraças para um herói épico, o Ulisses de Dante não teve tempo de (se) cantar. Perdeu-se, sem qualquer lembrança. Dante problematiza a verdade ficcional e as palavras poéticas do texto de Homero, em que Ulisses vence todas as intempéries, tem o que cantar e se converte em narrador. Ou seja, se na *Odisseia* Ulisses é o herói cujo passado humano é glorioso, em *A divina comédia* Ulisses é mais um a vagar pelo Inferno, sem distinção, oculto. Para Luís Inácio Oliveira,

“Como uma estratégia de logro, a tessitura de Penélope é não apenas um estratagema para ludibriar os pretendentes, mas uma tentativa astuciosa de deter o tempo, de burlar a sucessão cronológica” (2008, p. 81).

Na contraposição criada por Platão entre artista e filósofo, a ficção, na figura do poeta trágico, precisava ser expulsa da cidade por guardar a *mentira*. E isso, como sabemos, instauraria a cisão ocidental entre Poesia e Filosofia. A ira de Aquiles, por exemplo, reveladora de suas fraquezas humanas, não deveria ser matéria da educação do guardião da cidade. Ora, se a tragédia é especulação, ela é filosófica. Por isso, a instabilidade que a tragédia – imitação do ritual dos deuses – engendrava nos ânimos precisava ser banida para que a ordem prevalecesse e a filosofia se instaurasse como a única forma de saber. Desde então a arte nunca mais deixou de estar sob a vigilância da filosofia. Platão tem horror a ideia de autor como ator (consciência de si) do mundo.

Por sua vez, “as musas ensinam o poeta a mentir”. Precisamos entender essa sentença sugerida por Hesíodo (*Teogonia*, v. 27-28) de modo contextual e para além da contraposição verdade (positivo) versus mentira (negativo) de nossa era Moderna. As musas não se limitam a afirmar, mas também a esquecer e des-velar o despercebido. O saber das musas conjuga coisas verdadeiras e mentiras, ou seja, coisas mentirosas passam a parecer coisas autênticas. Similitude entre fatos e mentiras. Realidade e ficção, diríamos hoje.

(...) a respectiva transformação da *sophía* musical (aptidão concreta e especializada) em *sōphrosýne* (bom senso, prudência, sagacidade) filosófica, atributo profissional às vezes do *philosophós*, às vezes do *sophistés* (pessoa que se destaca, hábil adivinho, sofista), sem que se tenham todavia erradicado as marcas da musicalidade ancestral, nos sistemas poéticos da posteridade grega. Esta última operação teria correspondido ao transporte dos sons da clave musical para o domínio das evidências poetológicas e normativas da *mímesis*. Nesse contexto transparece o embate entre aedo Homero e filósofo Platão, *phíloi aphíloi*, amigos inimigos, no campo da imortal poesia. (Nuñez, 2011, p. 234).

Após a contundente crítica feita por Platão à linguagem inspirada, era de se esperar que as Musas passassem a ter atribuições negativas. Ainda no *Fedro*, o gênio artístico deriva de uma “forma de delírio e *mania* (não

exatamente loucura, mas possessão divina, inspiração) que vem das musas” (idem, p. 246). Esse desregramento maníaco insuflado pela Musa assusta e é recusado em prol da ordem da cidade. Ainda de acordo com Carlinda Nuñez, ao classificar os gêneros poéticos em sério, burlesco, ou misto, Aristóteles também confere subdivisões taxonômicas às musas.

A tétrade das Musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polímnia) integra a parte superior da hierarquia, que corresponde ao grau de seriedade da poesia épica, a trágica, a cosmológica e a hinologia; as Musas pouco sérias (Talia e Érato, do riso e do gozo), como os gêneros que elas representam, são excluídas do curso sobre Poética, no Liceu aristotélico, e do cânon; as Musas neutras (Clio, Euterpe e Terpsícore, nas interfaces da poesia com a história, a música e a dança) prestam serviço, subsidiando as elucidações sobre a tipologia descrita. Estas, de corregedoras, passam a subalternas das primeiras. (Nuñez, 2011, p. 246)

Seja como for, ser inspirado pela Musa conferia verdade e, consequentemente, beleza à narrativa cantada. A Musa cumpre um papel fundamental enquanto fonte da mensagem, da *mania* fonética inspiradora. Seja invocada por Homero, Hesíodo, ou Castro Alves, a musa canta o que viu, porque esteve presente ao acontecimento e conserva guardados os detalhes a serem contados ao poeta, já que esse possui o *tempo* necessário à audição da narrativa. Algo que o homem comum não tem, necessitando, portanto, do relato “parcial e incompleto”, segundo Platão, do poeta. Ou seja, a musa não é a autora da história, ela fornece os meios do gesto autoral do poeta.

As Deusas Musas cantam no Olimpo para o deleite de Zeus o mesmo Canto que o aedo servo das Musas, pela outorga que estas lhe fizeram, canta – não só para o deleite dos ouvintes mortais – mas também para a manutenção da vida, para a vivificante comunhão com o Divino, para a transmissão do Saber e para que se possa ter a visão da totalidade do Ser. (Torrano. In: Hesíodo, 2001, p. 94-95)

“Muita inverdade dizia, com mostras de fatos verídicos” (Homero, 2000, p. 325). Memória e esquecimento se complementam na fala do poeta. “A palavra do poeta é como o canto das sereias”, anota Marcel Detienne (1988, p. 40). Ao *re-criar* as ações do “passado” interferindo no presente, o narrador engenha e engendra astuciosamente um mais-que-presente, uma

verdade ficcional. Ao se disfarçar de mendigo, Ulisses narra, representa um papel que, para Hesíodo, crítico de Homero, era das Musas. Utilizando-nos da expressão de Fernando Pessoa, diríamos que Ulisses é um fingidor. Mente (finge mendicância) para dizer a verdade (os périplos da viagem). Esse jogo de representação da coisa mentirosa comoveu sua Penélope. Ele alcançaria semelhante retorno sem a máscara de mendigo? Lamentando-se pelo exilado Ulisses de Creta, o Ulisses narrador não fala de sua própria condição? Ulisses não mente. Ele fala semelhante às coisas autênticas. Como as Musas, ele rememora, tira do esquecimento. Hesíodo versa:

Na Piéria gero-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,
para oblvio de males e pausa de aflições.
(Hesíodo, 2001, p. 107, v. 53-55)

Elas lembram o bem esquecido e fazem esquecer o mal lembrado. São memória e não-memória; esquecimento e pausa, revelação e cuidado pelo velado. Outrossim, diferente das sereias, se em Homero as musas nunca aparecem em discurso direto, em Hesíodo ocorre a semelhança entre essas deidades na fala em primeira pessoa:

“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
Sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
E sabemos, se queremos dar a ouvir revelações”.
(Idem, v, 26-28)

Esse gesto de fala será retomado noutros momentos. No “Navio negreiro”, de Castro Alves (1847-1871), por exemplo, diante do horror da escravidão, o poeta pede que a musa, aqui caracterizada como “libérrima”, diga aquilo que ele não conseguia conceber e realizar em narrativa:

Perante a noite confusa...

Dize-o tu, severa musa,
Musa libérrima, audaz!
Ao que a Musa responde:

São os filhos do deserto

Onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto

A tribo dos homens nus...

Outrossim, o canto das sereias fala dele mesmo, narra que alguém está cantando e sendo cantado. A sereia nos fornece verbo, melodia e voz, restituindo a memória do útero materno. Esse canto corresponde àquilo que queremos e precisamos ouvir. A sereia da mitologia clássica tem um poder instigante: ao mesmo tempo em que o seu canto arrasta o sujeito para a morte, também, enquanto dura, sustenta a vida, pois um canto que canta a vida intransferível do indivíduo. Por essa perspectiva, não há morte, as pessoas se eternizam na medida em que continuam vivas no pensamento de outra. Cantar o outro é mantê-lo sintonizado a nosso ser: presente. A morte é o silêncio do cantor. O que não interdita a vida desse cantor na voz-memória de outro, cantor.

O outro morre quando paramos de cantá-lo. “O preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos outros” (Cavarero, 2011, p. 65). Matar é esquecer. Quando uma mãe, diante da morte de um filho, afirma que ele está mais vivo do que nunca é porque ela continua mimando-o e cantando-o em seu seio maternal. Por esse *situar* de um indivíduo no mundo, o canto revela a eficácia do elemento sirênico e da arte do poeta. Como resistir a tamanha força de atração? Não é à toa que as sereias tenham sido silenciadas. Elas perderam a palavra. O aspecto narrativo foi eliminado. Do mito dos pássaros narradores ao confinamento na fábula e na lenda da mortífera beleza da mulher-peixe.

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da Odisseia, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), ‘metade mulheres, metade peixes’. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios. Moram numa ponte ilha do poente, perto da ilha de Circe, mas o cadáver de uma delas, Partênope, foi encontrado em Campânia, e deu seu nome à famosa cidade que agora se chama Nápoles, e o geógrafo Estrabão viu sua tumba e presenciou os jogos ginásticos que periodicamente eram celebrados para honrar sua memória. (Borges, 1981, p. 145)

Restou-nos o grito de alerta das sirenes policiais, bombeiros e ambulâncias.

Tomando as Musas como filhas de Mnemósyne, pensá-las é mergulhar na memória cultural. É fazer da literatura uma forma de conhecimento. Às sereias cabe outro destino. Seres matriarcais detentores de um canto que não cessa, que se transforma – vide a descrição feita por Borges – para manter-se vivo na cultura como elemento poético, elas representam uma voz que ainda não se humanizou por completo. Esse canto sem fim nos ajuda a compreender por que seus ouvintes jamais partem. Seriam as sereias musas desregradas, sem limites? Seria o canto das sereias feito só de proêmio?

Cantada como símbolo da identidade nacional pelos escritores românticos e como elemento arcaico da entidade brasileira pelos escritores dados à antropofagia, vira-e-mexe, a Iara reaparece em nosso imaginário para celebrar nossa “cor local”, nossa distinção e nossos contatos em relação ao estrangeiro.

Invenção Romântica, resultado do amalgama entre a Sereia europeia e as lendas indígenas brasileiras, cantada entre ninfeias (Olavo Bilac), ou “da podridão” (Oswald de Andrade), a Iara retorna como ícone de beleza e perigo na voz de Maria Bethânia. Ao cantar “Uma Iara” (*Meus quintais*, 2014), canção de Adriana Calcanhotto, Bethânia – que já cantara a Iara no disco *Mar de Sophia*, (2006): “Espelho virado ao céu / Espelho do mar de mim / Iara índia de mel / Dos rios que correm aqui / Rendeira da beira da terra / Com a espuma da esperança” – reafirma aquilo que já dissera em entrevista: “A voz não é minha. É das sereias”. Essa disposição a ser um instrumento do mítico, faz com que Maria Bethânia recrie mundos e sensações para além do comezinho cotidiano. A Iara de Calcanhotto e Bethânia “dorme na vitória régia”, planta aquática típica da região amazônica e rainha dos lagos. Esse ambiente tipicamente brasileiro já distingue essa Iara das outras. A vitória régia oferece a Iara o signo necessário para torná-la definitivamente nossa.

O perigo é mantido: “Ai daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz / (...) / Ai daquele que cai na tragédia da nudeza do seu véu / É preciso manter a proa da margem que encerra”. O canto que é choro, ou o choro que é canto é o artifício sedutor de Iara. E isso é incorporado à letra da canção e

aparece nos alongamentos vocálicos da cantora: “Ah, Ah a Iara / (...) / Uh, Uh, Uh... Iara”. Os lamentos funcionam, portanto, como recursos persuasivos. Ai de quem acreditar neles.

Ao canto da letra de Calcanhotto, Maria Bethânia agrega o recital do texto “Maio – Uma perigosa Yara” (1987), de Clarice Lispector (1920-1977). Editado por Fauzi Arap e pela própria Bethânia, o texto de Clarice serve para ilustrar os perigos e narra o caso de um tapuia que se deixou envolver pela beleza e elegância da Iara de “cabelos negros”, não mais dourados ou verdes, como noutras aparições literárias. Diz o narrador: “Houve um dia, um tapuia sonhador e arrojado / Estava pescando e esqueceu-se de que o dia estava acabando / E as águas já se amansavam / “Acho que estou tendo uma ilusão!”, pensou / A morena Iara de olhos pretos e faiscantes / Erguera-se das águas / O tapuia teve medo, mas de que adiantava fugir / Se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo”. Mais adiante, o narrador completa que “sempre à tardinha aparecia a morena das águas / A se enfeitar com rosas e jasmim / Porque um só noivo não lhe bastava”. Clarice não escolhe à toa o mês de maio para cantar Iara. Como sabemos, maio é o “mês das noivas”, é o mês em que as noivas encontram seus noivos em casamento. Assim como Iara: mulher insubordinada. “No mês de Maio, ela aparece ao pôr do sol / E a medida que Iara canta, mais atraídos ficam os moços”, lê Bethânia.

O encontro entre Clarice Lispector, Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia resulta no cantar dessa Iara afirmativa do nacional sem ufanismos: interior, do Brasil profundo. Essa Iara não nega o “dom de iludir” feminino: não mais silenciado pelo patriarcado e pelo machismo, o feitiço é assumido como elemento de positividade. E se a criação poética é fruto da memória, a Iara que aparece aqui recupera, reelabora e atualiza as Iaras evidenciadas ao longo de nossa formação literária e cancional. A entidade presente nesse momento parece iluminar o percurso que a Iara fez desde os Românticos até agora: as perdas e os ganhos das características no processo de ensaiar o Brasil. Artistas leitoras, as três mulheres se unem no canto de Bethânia transmutada em Iara: Sereia e Musa.

Ao invés de negar o perigo do canto, essas mulheres artistas afirmam esse perigo como distintivo, belo e original. Plasma-se uma imagem pós-identitária para a Sereia, o feminino e a mulher: “confiante no seu encanto”.

Funda-se uma Iara “espelho virado ao céu” e “morena das águas” a refletir o gesto antropófago da Guaraci oswaldiana, mas também o ímpeto trágico da Iracema alencariana. Uma não exclui a outra. Há fusão dos significantes das Iaras com /I/ e das Yaras com /Y/ em benefício de um *feminismo feiticeiro*, do cantar, do enredar poético-sedutor. Afinal, “de que adiantava fugir / se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo”. Canta-se, portanto, o retorno do amalgama entre feitiço e poesia, Humano e natureza.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.

BRANDÃO, Junito Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Sobre finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

CAVALCANTI, Raissa. *Mitos da água*. São Paulo: Cultrix, 1998.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

LAO, Meri. *Las sirenas: historia de un símbolo*. México: Era, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. “Música e poesia na pauta das musas”. In: Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano XV, n. 25, jul-dez, 2011. 233-257.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

O FEMINISMO EM VERSOS LIVRES: UMA LEITURA SOBRE *UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO*, DE ANGÉLICA FREITAS

Carolina Barbosa Lima e Santos*

Osmar Casagrande Júnior**

RESUMO: Propomos, aqui, uma leitura sobre *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. Analisamos as formas pelas quais os valores da cultura patriarcal brasileira são questionados ao longo desta obra literária contemporânea, atravessada pela pluralidade de modos de representação. Para desenvolvermos essa análise, valemo-nos de entrevistas concedidas por Freitas a diversos veículos jornalísticos – nas quais a autora discorre sobre a sua própria poética –, e de teorias desenvolvidas por estudiosos como Maria Adélia Menegazzo e Italo Moriconi.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Contemporânea; Poesia Brasileira; Feminismo; Angélica Freitas; *Um Útero é do Tamanho de Um Punho*.

ABSTRACT: Here, we propose a reading on the poems that compose *Um Útero é do Tamanho de um Punho* (A Uterus is the Size of a Fist), by Angélica Freitas. We analyzed the ways in which the values of Brazilian patriarchal culture are questioned within Freitas's contemporary poetic form, mainly crossed by the plurality of representation methods. That way, to develop this analysis, we not only used interviews granted by Freitas to various journalistic medias - in which the authoress talks about her own poetic-, but also theories developed by scholars such as Maria Adélia Menegazzo and Italo Moriconi.

KEYWORDS: Contemporary Literature; Brazilian Poetry; Feminism; Angélica Freitas; *Um Útero é do Tamanho de Um Punho*.

Formada em Jornalismo pela UFRGS, Angélica Freitas trabalhou na redação de diversos veículos jornalísticos, em São Paulo, até 2006, quando optou por deixar a redação e trabalhar exclusivamente com poesia e traduções. Ao deixar o ofício de jornalista, Freitas passou a viver em muitos outros lugares dentro e fora do país, dentre eles, a Argentina, onde residiu por dois anos e teve a oportunidade de conviver com um grupo de ativistas

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

feministas. As situações e os fatos dos quais participou e tomou conhecimento ao longo desta convivência, bem como a sua própria experiência na condição de um sujeito feminino, formam a fonte de onde a poeta retira o substrato para o aprofundamento na discussão sobre a construção social da mulher em sua segunda obra, **Um Útero é do Tamanho de um Punho** (2012).

Sustentada pelo passado e seduzida pela diferença, a voz poética enunciada em **Um Útero é do Tamanho de um Punho** é marcada pela heterogeneidade dos seus modos líricos de representação. Longe de tecer poemas que representem um **eu** movido por mundos ou sentimentos sublimes e grandiosos, Angélica Freitas alinhava em sua obra um lirismo de cunho cético e satírico diante da contemporaneidade. Vencedor do 56º Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e Finalista do Prêmio Portugal Telecom 2013, **Um Útero é do Tamanho de um Punho** reúne 35 poemas que trazem à tona temáticas polêmicas em torno da questão de gênero. Valendo-se de uma linguagem prosaica, composta por elementos íntimos e afetivos, manifestados em um tom de humor e de ironia, Angélica Freitas expressa em sua poesia diversos questionamentos a respeito da concepção estereotipada sobre a mulher no imaginário da sociedade moderna brasileira. Em diversas entrevistas sobre o seu fazer poético, desenvolvido em **Um Útero é do Tamanho de um Punho**, a escritora esclarece que o seu desconforto diante da normatização do comportamento feminino é o ponto de partida desta obra. Leiamos um trecho da entrevista concedida pela autora à assessoria de imprensa da Festa Literária de Porto Alegre, no qual Freitas afirma:

Em 2007, eu me mudei pra Argentina e comecei a conviver com ativistas feministas. Eram muito lúcidas, e, nas conversas, comecei a me questionar mais sobre o feminino. Nunca estive de acordo com o que nos vendem como sendo o feminino, que é, afinal, uma série de comportamentos. Então eu comecei a escrever poemas a partir dessa inquietação (Freitas apud Lersch, 2012, p.1).

Em uma entrevista cedida ao jornal **Tpm**, a escritora revela que ao refletir sobre a prática abortiva e pesquisar sobre a anatomia feminina, deparou-se, na *internet*, com uma frase que por muito tempo a provocou e

posteriormente levou-a a escrever o poema mais longo de sua obra, que acabou nomeando o livro: **Um útero é do tamanho de um punho fechado**.

Em muitos versos do poema **Um útero é do tamanho de um punho**, Freitas se vale de uma linguagem muito peculiar, uma espécie de código íntimo e memorialístico, ao qual chama de **língua do i**, similar à brincadeira infantil da **língua do p**: consiste em trocar as vogais das palavras por i. O poema possibilita a compreensão de que a escritora se vale deste jogo com as palavras como um recurso humorístico para tecer suas críticas acerca do tratamento infantilizado corriqueiramente recebido pela mulher. Leiamos um trecho do poema em questão:

im itiri i di timinhi di im pinhi
quem pode dizer tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i midici
o medo de que não funcionasse
para que serve um útero quando não se fazem filhos

para quê

piriqui
(Freitas, 2012, p.59)

A ideia do útero presente nesse poema pode ser compreendida enquanto uma metáfora da figura feminina convencional carregada de valores morais e cristãos que procuram demarcar o seu espaço participativo dentro da sociedade, modelar a sua orientação sexual, atribuir-lhe inúmeros deveres para com o seu lar e até mesmo limitar a liberdade para com seu próprio corpo. Leiamos outro trecho do poema que dá nome ao livro da autora:

um útero é do tamanho de um punho
num útero cabem capelas
cabem bancos hóstias crucifixos
cabem padres de pau murcho
cabem freiras de seios quietos
cabem as senhoras católicas
que não usam contraceptivos
cabem as senhoras católicas

militando diante das clínicas
às 6h na cidade do México
e cabem seus maridos
em casa dormindo
cabem cabem
sim cabem
e depois vão
comprar pão
(Freitas, 2012, p.61)

Em um dos poemas da série que abre o livro, **uma mulher limpa**, a escritora se vale da paródia de uma conhecida cantiga infantil para expressar de maneira satírica a rejeição comumente vivenciada pelas mulheres que fogem ao padrão estético e comportamental que lhes foram prescritos pela sociedade:

uma mulher gorda
incomoda muita gente
uma mulher gorda e bêbada
incomoda muito mais

uma mulher gorda
é uma mulher suja
uma mulher suja
incomoda incomoda
muito mais

uma mulher limpa
rápido
uma mulher limpa
(Freitas, 2012, p.11)

Em meio ao poema, a paródia expressa um questionamento e uma quebra do princípio de representação mimética. Trata-se, pois, de um recurso discursivo pelo qual a poeta se vale para provocar a descontinuidade no texto literário, uma vez que o elemento parodiado tem uma dupla função de atualização: a do fragmento inserido em relação ao contexto de onde foi retirado e a do mesmo fragmento incorporado a um novo conjunto, preservando essa alteridade. Cria-se, dessa forma, um novo espaço discursivo, pautado pela apropriação. Integrando a arte à vida, na

condição de um anti-valor, a paródia recupera estereótipos culturais do passado e problematiza suas representações fixas, provocando o efeito de desautomatização da condição estética do poema: “O pastiche, assim como a paródia, não tem como função imitar ou copiar, mas re-contextualizar, pois opera por substituição do sujeito e apropriação do discurso” (Menegazzo, 2004, p.29).

Para propor ao leitor uma nova percepção sobre a identidade multifacetada da mulher, Angélica Freitas cria diversas personagens femininas ao longo de sua obra. Na série **mulher de**, por exemplo, a escritora joga com a expressão **mulher de valores** para apresentar a imagem de uma esposa/mãe muito diferente daquelas que cumprem um papel exclusivamente doméstico em meio à família:

[...]
despachava a família
e ligava o notebook
conectava-se à bolsa
de valores
e lá fazia horrores
porque tinha feito um curso
de como operar a bolsa
na fiergs
investia alguma coisa
e ganhava alguma coisa
que investia novamente
no mercado
e quando chegavam os filhos
e chegava o marido
eles comiam congelados
[...]
(Freitas, 2012, p.32)

Nessa mesma série do livro, a escritora traz à tona um assunto ainda polêmico na sociedade: a transexualidade. Em **mulher depois**, Angélica Freitas cria um poema epistolar, no qual o eu-lírico anuncia sua mudança de sexo aos pais, pressupondo a intolerância da família em relação à sua nova identidade:

queridos pai e mãe

tô escrevendo da tailândia
é um país fascinante

tem até elefante
e umas praias bem bacanas

mas to aqui por outras coisas
embora adore fazer turismo
pai, lembra quando você dizia
que eu parecia uma guria
e a mãe pedia: deixem disso?

pois agora eu virei mulher
me operei e virei mulher
não precisa me aceitar
não precisa nem me olhar
mas agora eu sou mulher
(Freitas, 2012, p.35)

Uma análise que se propusesse a avaliar exclusivamente a metrficação destes poemas poderia estar sujeita a promover uma leitura equivocada sobre a poesia de Angélica Freitas, uma vez que ao compor sua obra, a escritora não obedece ou prescreve normas de versificação. Segundo a poeta, na entrevista concedida à assessoria de imprensa da Festa Literária de Porto Alegre (2012), a combinação de elementos fonéticos que marquem o ritmo, as rimas e as pausas dos versos não é a preocupação central de seu trabalho. A musicalidade presente em muitos de seus poemas (eu quando corto relações/ corto relações./ não tem essa de/ briga de torcida/ todos os sábados./ é a extinção do estádio.) é composta de maneira intuitiva, impulsionada pela forte influência da música popular brasileira em sua formação enquanto leitora. Na entrevista dada ao **Jornal do Comércio** (2012), Freitas deixa claro, inclusive, que a sua opção em não seguir ou estabelecer regras para compor a sua poética é um posicionamento crítico adotado pela escritora:

Eu acabo escrevendo também sobre coisas que me incomodam. A solenidade, a demonstração de erudição, muitas vezes servem para mostrar quem é que manda no galinheiro. Bom, nunca vou aceitar que certos bípedes venham me dizer o que é a boa poesia, o que se pode ou não fazer (Freitas apud Guedes, 2012, p.1).

Para Freitas, não é “de todo ruim desagradar” (Freitas apud Lersch, 2012, p.1) o leitor. Em um trecho do poema **Uma serpente com a boca cheia de colgate**, a poeta chega a criar um eu lírico – carregado de ironia – que expressa a incompreensão de um público leitor diante da sua poesia:

não diz coisa com
coisa nem escreve nada
que preste
não alivia as massas
nem seduz as cobras

se reduz a isso

a palhaça
toca fagote
com a boca cheia
de colgate
(Freitas, 2012, p.49)

Para Maria Adélia Menegazzo, em **A Poética do Recorte**, a arte contemporânea é movida pelo desejo de explorar e valorizar formas discursivas inaugurais e problemáticas, que desafiem o gosto fácil do consumidor. Segundo a autora, a arte moderna se revela “nessa contradição: procura resistir à lógica do capitalismo da sociedade de consumo atuando dentro do sistema, realizando uma constante descentralização de valores e instituições, problematizando-os, evidenciando seu poder de manipulação” (Menegazzo, 2004, p.29). Podemos compreender, dessa forma, que as problematizações propostas pela arte moderna exigem do leitor uma relação de enfrentamento e não de consolação catártica, um enfrentamento que requer um olhar pleno de referências do mundo e, principalmente, da arte.

Nota-se que o posicionamento crítico da poeta diante da sociedade que a cerca é explicitado ao longo de todo o seu projeto. Para além da voz lírica, a imagem da própria escritora é representada em alguns de seus poemas sob a forma de personagens que reafirmam o seu pensamento diante da temática debatida ao longo da obra. Na série **mulher de**, o nome da escritora aparece ironicamente no poema **mulher de respeito**, promovendo a rima entre os versos: “diz-me com que te deitas/ angélica freitas” (Freitas, 2012, p.39). Ao

finalizar o livro, Angélica Freitas tece um poema satírico e *nonsense* no qual convida a tradicional sociedade pelotense ao “enlace de suas filhas” (Freitas, 2012, p.91), agendado para uma data que escapa a qualquer calendário:

e a família
de angélica freitas
por fim convidaria
a sociedade
pelotense para
o enlace
de suas filhas
angélica & angélica
na catedral
são francisco
de paula
às 17h do
dia 38-39 (brasil)
40 (europa).
(Freitas, 2012, p.91)

Na série **3 poemas com o auxílio do Google** a poeta propõe ao leitor alguns questionamentos relacionados às ideias machistas que ainda pulsam na cultura contemporânea brasileira. Ao pesquisar as expressões **a mulher vai**, **a mulher pensa** e **a mulher quer** – que nomeiam os três respectivos poemas da série – na *internet*, a escritora deparou-se com frases como: “a mulher vai implorar por mais”, “a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante”, “a mulher quer um cara rico” (Freitas, 2012, p.69-72). Por outro lado, a escritora não deixa de registrar, em seus versos, que resultados como “a mulher vai poder dirigir no Afeganistão”, “a mulher pensa por metáforas” e “a mulher quer ser valorizada e respeitada” (Freitas, 2012, p.69-72) também foram coletadas ao longo de sua pesquisa.

Em **Metonímia**, a autora problematiza tanto a representação social da mulher quanto o seu próprio fazer poético. O questionamento sobre a figura feminina convencional – que atravessa toda a sua obra – é retomado neste poema quando a escritora se vale da metáfora “pedaço de tapeçaria” para refletir sobre a “parte do todo em sua vida”: “é representativo? Não é representativo?” (Freitas, 2012, p.52). No desenrolar deste mesmo poema, Angélica Freitas trata do caminho a ser percorrido em seu projeto poético, um

trajeto a ser realizado sem as prescrições de sua contemporaneidade: “queria escrever um poema/ bem contemporâneo/ sem ter que trocar fluidos/ com o contemporâneo” (2012, p.52).

Vale notar que **Metonímia** é o único metapoema de **Um útero é do tamanho de um punho**. Ao se valer dessa figura de linguagem, tão cara à poesia, a autora zomba da importância convencionalmente atribuída à literatura autorreferenciada. Em meio ao poema, Freitas sugere que o leitor procure na *Wikipédia* o conceito de metonímia e descarta, dessa forma, a possibilidade de um aprofundamento na problematização relacionada à metapoesia, inicialmente proposta no discurso. Notemos que a rejeição pela poesia estritamente autorreferenciada é reforçada ao longo de todo o poema: “eu não queria saber o que era/ metonímia [...] eu queria saber como se chegava” (2012, p. 52).

Podemos compreender essa autorreflexividade como um mecanismo capaz de apresentar ao leitor o processo de construção das imagens e as dificuldades que a escritora encontra para compor esse discurso. Através desse mecanismo, a poeta se aproxima do leitor e expõe as possibilidades de ludibriá-lo, afirmando-se enquanto um texto literário que se autoquestiona e põe em questão toda literatura contemporânea, desde os seus recursos até os seus temas. Para Menegazzo, “é exatamente por meio de seu caráter provisório que o pós-modernismo se posiciona diante da realidade, problematizando muito mais do que negando suas contradições” (Menegazzo, 2004, p.26).

Vale lembrarmos que Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari muito contribuíram com a linhagem poética de autorreferência na literatura brasileira. O trio de poetas concretos dedicou seus manifestos à defesa obsessiva de um projeto poético monumental voltado à reflexão sobre a linguagem, viés que ainda influencia a produção contemporânea.

Expondo-se ao exercício de morte da tradição e ressurreição enquanto novo, o Movimento Moderno foi pautado pela negação da compreensão convencional acerca da arte. Segundo Menegazzo, a arte modernista expressava um contínuo interesse em arquitetar discursos a partir da

autorreflexão, valorizando os elementos que constituem a sua própria linguagem, no caso da poesia, a palavra.

No entanto, tal como explana Italo Moriconi, em **Poesia e crítica, aqui e agora**, a proposta poética de Angélica Freitas – ancorada na desconstrução, na contestação, na ironia e, sobretudo, na necessidade de continuar experimentando – é pautada pelo objetivo de apresentar à contemporaneidade brasileira uma tendência contrária a qualquer monumentalismo literário, inclusive à arte moderna:

Abrir enfim até mesmo as noções-fetiche de “poesia brasileira”, “poesia contemporânea brasileira”. Declaração recente de Angélica Freitas, que menciono de memória, ilustrava tal desfastio ativo. Dizia ela, em tom de boutade, não estar interessada na “poesia contemporânea brasileira”. Interessada em poetas, sim, em alguns poetas com certeza, mas não (assim a entendi) na narrativa épica e ideológica do grande monumento que seria a Poesia Brasileira (Moriconi, 2013, p. 75).

Por isso, a proposta de reflexão sobre a linguagem é alinhavada de modo prosaico em **Metonímia**. Trata-se, pois, de um questionamento que se volta principalmente contra os modelos e as instituições dos sistemas das artes. Ao refletir sobre esse modo de representação, próprio da arte pós-modernista, Maria Adélia Menegazzo propõe a seguinte explanação:

A necessidade de transpor modelos anteriormente utilizados requer o aprofundamento da autoconsciência e da reflexão sobre o discurso, tendo em vista a disseminação do provisório e do heterogêneo nas formas e nos temas da arte pós-modernista. Esses elementos não permitem tentativas de organização, unificação e coerência ou visões homogêneas do mundo (Menegazzo, 2004, p.67).

Ainda nesse poema, podemos notar uma crítica da poeta à análise literária de cunho academicista, na seguinte passagem: “eu não queria fazer uma leitura/ equivocada/ mas todas as leituras de poesia/ são equivocadas” (Freitas, 2012, p. 52). A ironia ao academicismo é reafirmada quando a autora cita, com letras minúsculas, o nome de um ilustre estudioso literário, evidenciando a tradição nos seguintes versos: “como roland barthes na cama/ só os clássicos” (Freitas, 2012, p. 52). Ao pensar na prática metalinguística desenvolvida na contemporaneidade brasileira, Italo Moriconi afirma que:

Já não se trata mais do poeta como “antena da raça”, guardião da língua da República, de Ezra Pound, ou do poeta purificador da língua da tribo, de Mallarmé. Está em pauta a tensão, jogo ou embate entre uma pulsão voltada para tornar impura a língua culta canônica e outra voltada para purificar ou essencializar a língua banal do todo-dia (Moriconi, 2013, p. 76).

Notamos que a poesia de Angélica Freitas não recusa ou destrói as formas de representação que as antecede, mas as utiliza de modo subversivo e dessacralizador, contestando seu poder historicamente constituído. Em seu engajamento no feminismo, a poeta conflui a transgressão da linguagem à transgressão do estereótipo. Movida pelo desejo de despertar uma inquietação em seus leitores, por meio do humor, da descontinuidade e do *nonsense*, Freitas propõe uma reflexão acerca das convenções femininas que se mantêm engessadas no imaginário brasileiro. Podemos compreender, dessa forma, que a necessidade da problematização acerca do espaço social da mulher na cultura brasileira representa um grande motivo que a impulsiona a desenvolver esse projeto literário.

Considerações finais

Ao lermos **Um útero é do tamanho de um punho**, reconhecemos que a sua força inovadora se encontra tanto em seu trabalho estético – que se define pela relação de questionamento aos modelos poéticos historicamente canonizados – quanto em sua proposta de retorno à realidade empírica. Deparamo-nos, aqui, com uma obra que – permeada de negatividade – exerce a importante função de desautomatizar o olhar do sujeito diante do contexto patriarcal que o envolve.

Cabe observar que o modo de representação desse discurso chama atenção por promover a superexposição e a desconstrução de suas próprias regras de composição. Sob um olhar irônico diante das normas literárias convencionais, a obra de Angélica Freitas produz sentidos plurais e instáveis, quebrando os sistemas fixos de representação. Provocando incertezas e ambiguidades, sua poesia se apropria e lança desafios para as noções e os pensamentos estabelecidos.

Vale lembrar que, de acordo Alfonso Berardinelli, ao promovermos uma análise estética sobre a poesia moderna, devemos nos atentar às ideias e ao sentido que nela se encontram articulados, pois não há um grande texto artístico que não seja criado a partir de uma memória social e de uma visão ideológica sobre o histórico que o envolve. Partindo deste viés, ao propormos uma leitura sobre **Um útero é do tamanho de um punho**, não podemos ignorar o seu caráter de “denúncia indireta”, uma vez que a crítica aos valores culturais e aos padrões comportamentais impostos à mulher “é o motivo central em toda sua reflexão estética” (Berardinelli, 2007, p.33).

Compreendemos que o papel da academia, bem como do intelectual, no movimento político e cultural brasileiro, articulado em um contexto atravessado por proporções alarmantes de casos de violência contra a mulher¹, é problematizar a história a partir de uma perspectiva descontínua, promovendo narrativas que questionem e tornem visíveis os mecanismos que reforçam os valores patriarcais dessa sociedade. Concomitantemente, cabe ao discurso artístico promover a combinação delicada entre os recursos de fragmentação e os temas ligados à repressão para tocar a consciência do povo. Defendemos, portanto, a necessidade de repensarmos e reescrevermos a história, pois ignorar esse problema social é contribuir para a continuidade da violência de gênero inerente à cultura patriarcal.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Alfonso. *As fronteiras da poesia*. In: _____. Da poesia à prosa. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos (1950-1960)*. CAMPOS, Augusto de et al. São Paulo: Duas cidades, 1975.

CORTÊZ, Natasha. *Um útero é do tamanho de um punho*. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho.html>>. Acesso em: 09 ago. 2015.

¹ De acordo com o jornal *El País*, o Brasil é o quinto país do mundo onde mais se matam mulheres. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/06/politica/1446826193_178862.html. Acesso em 01 ago. 2017.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GUEDES, Diogo. Angélica Freitas: *A literatura deve provocar*. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/11/06/angelica-freitas-a-literatura-deve-provocar-62599.php>>. Acesso em: 09 ago.2015.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. In.: Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 199-221

LERSCH, Simone. *Entrevista: Angélica Freitas*. Disponível em: <<http://festipoaliteraria.blogspot.com.br/2012/11/entrevista-angelica-freitas.html>>. Acesso em: 09 ago. 2015.

MORICONI, Italo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário). *Letterature d'America*, Roma, Bulzoni Editore, v. XXXIII, p. 75-84, 2013.

VOZES NARRATIVAS EM “MORTE DO LEITEIRO”: O POEMA ALÉM DA NOTÍCIA

Cesar Garcia Lima¹

RESUMO: Ao expor seu mal-estar diante do mundo burguês, Carlos Drummond de Andrade expressa a perplexidade com sua própria classe social em um poema polifônico inspirado no noticiário policial e que remete à teoria da negatividade de Theodor Adorno.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; noticiário policial; negatividade.

ABSTRACT: The Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade exposes his malaise in face of the bourgeois world to express perplexity with his own social class in a polyphonic poem inspired in crime news which refers to Theodor Adorno's negativity theory.

KEYWORDS: Poetry; crime news; negativity.

A rosa do povo (1945) ocupa um lugar diferenciado na obra drummondiana. É a partir desse livro que o poeta consolida sua perplexidade diante da palavra poética (uma das alusões da pedra no meio do caminho), expondo sua angústia diante de uma época competitiva e hostil. O livro une as perspectivas pessoais evidenciadas em *Alguma poesia* (1930) e *José* (1942) à preocupação social de *Sentimento do mundo* (1940), como observa Antonio Candido (1997). Com essa **tomada de posição**, o sujeito poético assume seu lugar no *front* do Modernismo brasileiro, ao adotar o idealismo social com metáforas românticas como a flor que rompe o asfalto, enquanto exercita mais uma vez a objetividade lírica diante do noticiário da Segunda Guerra Mundial.

Ao analisar a função redentora que a poesia de Drummond adquire entre 1935 e 1942, associada a uma concepção socialista do mundo, Candido (1997, p. 106-107) percebe uma dicotomia nas “inquietações” de sua escrita, de um “sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo”, que “leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos”.

¹Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Em *A rosa do povo*, o incômodo mal-estar diante do mundo e do outro pode, facilmente, prestar-se a uma interpretação psicanalítica do sujeito poético no século XX. No dizer de Antonio Candido:

A inquietude pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do “mundo caduco”, pois o sentimento individual de culpa encontra, senão consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. O burguês sensível se interpreta em função do meio que o formou e do qual, queira ou não, é solidário. [...] O desejo de transformar o mundo, pois, é também uma esperança de promover a modificação do próprio ser, de encontrar uma desculpa para si mesmo (Candido, 1997, p. 107).

A poesia de Drummond, nessa fase, aproxima-se do engajamento de Bertolt Brecht, que passa a limpo as diferenças em relação à sua classe social, como neste fragmento do poema “Caçado com boa razão”:

Cresci como filho
de gente rica. Meus pais deram-me
uma gravata e me educaram
nos hábitos de ser servido.
Ensinarão-me também a arte de mandar.
Mas quando cresci e olhei em volta
não gostei da gente de minha classe,
nem de mandar nem de ser servido.
E deixei a minha classe,
indo viver com os deserdados
(Brecht, 1982, p. 41).

A perspectiva lírica de *Rosa do povo* detém-se no incômodo do sujeito poético consigo mesmo, e a revolta latente, à maneira de Albert Camus, não chega a ser revolucionária. É uma fala descontente com o que vê na sociedade, afetada por uma imobilidade patológica. O único motor desse sujeito atingido pelo mundo é o olhar.

Iumna Maria Simon (1978, p. 52-58) também aproxima Brecht de Drummond, mas especifica que o escritor alemão “pôde falar na primeira pessoa e contudo falar pública e politicamente”. Simon argumenta que a “nova antipoesia”, realizada após a Segunda Guerra, buscava principalmente “a destruição dos ‘artifícios’ definidores do poético”, alçando

os acontecimentos políticos e sociais como base de uma “nova austeridade”. A perspectiva social preocupa igualmente Drummond, mas, observa Simon, “é preciso verificar a especificidade dessa prática que não chega a atingir a ‘austeridade’”.

Este negativismo tão evidente no poeta mineiro relaciona-se com a visão estética do filósofo alemão Theodor Adorno. Tanto o pensamento de Adorno quanto a poesia de Drummond caminham em sentido não conformista quanto à ilusão do sujeito na Modernidade. Jaime Ginzburg adota o ponto de vista do pensador alemão para estudar poemas de Drummond da década de 1940, retomando a teoria da negatividade de Adorno, segundo a qual “a história é examinada na perspectiva de uma **razão antagônica** no interior da qual contradições não são superadas” (Ginsburg, 2002, p. 3). O autor ainda observa:

Constituído dessa maneira, em uma razão que não sustenta síntese, o processo histórico é apresentado como série de impasses, conflitos que não apresentam, nem no campo social, nem na forma literária, solução definitiva. A transcendência dá lugar à contingência, e a ideia de eternidade cede à fragmentação (Ginzburg, 2002, p. 3).

A atuação de Drummond como funcionário público engendra também uma tensão em sua obra poética. Ainda que o poeta, em geral, fizesse referência a seu trabalho como mera necessidade econômica, sua poesia social é também uma compensação por um trabalho que ele mesmo considerava alienado.²

Ora, ao buscar inspiração literária na escrita pragmática do jornalismo, o poeta não está interessado apenas no fato, mas em realizar uma versão extranoticiosa deste. “Morte do leiteiro”, em particular, expressa a crise do desaparecimento do sujeito enfocada por Adorno nos aforismos de *Minima*

² Em entrevista a Carlos Graieb, o sociólogo Sergio Miceli cita Drummond como um caso exemplar de cooptação pelo Estado Novo: “Ele foi chefe de gabinete de Gustavo Capanema, quando esse desempenhava as funções de ministro da Educação no governo Vargas. Ou seja, Drummond ocupava um cargo de confiança, devia lealdade ao regime. É um personagem exemplar no que diz respeito aos mecanismos de cooptação da inteligência pelo Estado. No meu modo de ver, é impossível ler sua obra dos anos 40 sem levar em conta a passagem pelo ministério. Não quero dizer com isso que sua atividade política tenha determinado sua poesia. Mas quero dizer, sim, que o fato de ele ter sido funcionário público foi causa de dilemas importantes que se refletem em seus textos” (Miceli e Graieb in *Veja*, 25 jul. 2001, p. 11-15).

moralia (1993). O pensador alemão parte da filosofia hegeliana para o questionamento da vida burguesa, questionamento convergente com a tendência oxímora de Drummond em afirmar-se pela negativa. Em sua fase engajada, o poeta é, mais do que em qualquer outro momento de sua poesia, **enredado** pelas escolhas e dilemas de sua classe social, como discorre Adorno acerca do prosseguimento da concorrência burguesa, mesmo com a dissolução do liberalismo:

Que cada indivíduo se julgue em seu interesse particular melhor do que todos os demais é uma componente tão antiga da ideologia burguesa quanto o fato de que ele avalie os outros, compreendidos como comunidade de todos os clientes, como melhores do que ele próprio. Desde a abdicação da antiga burguesia, ambos os aspectos seguem vivendo no espírito dos intelectuais, que são ao mesmo tempo os últimos inimigos dos burgueses e os últimos burgueses. Quando, em face da mera reprodução da existência, de todo ainda se concedem o luxo de pensar, comportam-se como privilegiados; quando se limitam a pensar, declaram a nulidade de seu privilégio (Adorno, 1993, p. 21).

Vejamos o poema:

Morte do leiteiro

A Cyro Novaes

¹ Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.

⁷ Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
Sua lata, suas garrafas
e seus sapatos de borracha
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedinho
e veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca

para todos criarem força
na luta brava da cidade.

²⁰ Na mão a garrafa branca
não tem tempo de dizer
as coisas que lhe atribuo
nem o moço leiteiro ignaro,
morador na Rua Namur,
empregado no entreposto,
com 21 anos de idade,
sabe lá o que seja impulso
de humana compreensão.
E já que tem pressa, o corpo
vai deixando à beira das casas
uma apenas mercadoria.

³² E como a porta dos fundos
também escondesse gente
que aspira ao pouco de leite
disponível em nosso tempo,
avancemos por esse beco,
peguemos o corredor,
depositemos o litro...
Sem fazer barulho, é claro,
que barulho nada resolve.

⁴¹ Meu leiteiro tão sutil
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.
É certo que algum rumor
sempre se faz: passo errado,
vaso de flor no caminho,
cão latindo por princípio,
ou um gato quizilento.
E há sempre um senhor que acorda,
resmunga e torna a dormir.

⁵¹ Mas este acordou em pânico
(ladrões infestam o bairro),
não quis saber de mais nada.
O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.
Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.
Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,

não sei,
é tarde para saber.

⁶³ Mas o homem perdeu o sono
de todo, e foge pra rua.
Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtar
a vida de nosso irmão.
Quem quiser que chame médico,
polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.
A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha.

⁷⁸ Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora
(Andrade, 2002, p. 168-170).

Diferentemente de em *Brejo das almas* (1934), em *A rosa do povo* (1945) a intratextualidade não é evidente: a preocupação do eu poético amplia-se como as ruas da metrópole. A cidade moderna também pertence àqueles que nela desaparecem, expressa o poeta, sub-repticiamente. Os problemas decorrentes (e não resolvidos) da maturidade impõem-se como tema no livro, e o reconhecimento da impossibilidade de mudar tudo (sobretudo a si mesmo) revela um poeta diante do obstáculo do mundo, à maneira de “No meio do caminho”. Neste fragmento de “Consideração do poema”, ao contrapor poetas e jornais, o sujeito poético lista seu índice onomástico de influências, diferenciando o discurso poético da balbúrdia do jornal:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda minha vida que joguei.
(Andrade, 2002, p. 115).

Merquior (1968) chama atenção para “Morte do leiteiro” como poema baseado no *fait divers*, sem que identifique proveniência da notícia parodiada. Isso restringe a análise ao **formato** do texto, e não aos artifícios adotados nessa **estilização** do discurso jornalístico, no sentido que nos falam Tynianov e Bakhtin (apud Sant’anna, 1999, p. 13-15), ou seja, a polifonia aqui não se opõe ao *fait divers*, antes dignifica o que na notícia pode servir ao sensacionalismo.

Eucanaã Ferraz, ao estudar a relação da poesia de Drummond com a cidade e sua profusão de signos, chama atenção para a singularização dos personagens anônimos:

Ao invés da abstração, retorna-se ao figurativo, o que possibilita a “pintura” de retratos como os de Luísa Porto e do leiteiro. [...] Mas esse retrato não deve ser confundido com um retorno ao acadêmico. Sua realização está muito mais próxima de uma estética expressionista à maneira de Van Gogh, Ensor ou Munch. Os retratos drummondianos são expressividade absoluta: confluem para o texto a elegia, a crônica, o chiste, na busca de uma palavra capaz de exprimir ao máximo paixão, dor, revolta. [...] Apesar da temática naturalista, os retratos drummondianos estão interessados, portanto, na relação entre objeto e a palavra, como se experimentasse os limites da representação, indo ao extremo (Ferraz, 1994, p. 99-100).

Para caracterizar a polifonia, identifico as várias vozes narrativas com expressões específicas, que se alternam ao longo do poema. Na primeira

estrofe está resumida a mentalidade das classes privilegiadas em uma **voz do senso comum**, introduzindo a narrativa a ser desenvolvida, segundo a qual se impõe a necessidade do trabalho diligente dos mais pobres para a entrega da precária produção nacional de leite.

Ao iniciar a segunda estrofe de maneira informal (“Então o moço que é leiteiro”), insere-se no poema uma segunda voz narrativa, que chamarei de **voz coloquial**. A voz do senso comum distancia-se da notícia para projetar sobre ela a reivindicação pelos privilégios da burguesia, a voz coloquial aproxima-se do *fait divers* com espírito fraternal, criando um jogo polifônico e imagético que reproduz a luta de classes em um microcosmo doméstico, sem que o poeta se arrisque a solucioná-lo. O poeta é a única convergência dessas tensões, e a notícia de jornal é a escritura da qual ressurge o trágico revestido da banalidade cotidiana.

Ainda na segunda estrofe, a ausência de vírgulas força a aceleração do ritmo, ao qual se une, involuntariamente, o leitor. Essa voz coloquial está ligada à oralidade justamente por começar uma história como se o assunto já fosse conhecido (o que poderá ser esclarecido na terceira estrofe). O leiteiro é descrito metonimicamente pela lata e pelos sapatos de borracha usados por ele, como traços alegóricos do operário. Ele não tem seu nome mencionado, sua identidade e função social confundem-se. Como diz Pierre Bourdieu:

Por essa forma inteiramente singular de nominação que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis. O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredito dado sobre um balanço provisório ou definitivo (Bourdieu, 1996, p. 187).

A temporalidade ganha o primeiro plano do discurso poético a partir da terceira estrofe, quando a descrição do “moço ignaro”, que tem “na mão a garrafa branca”, estabelece os elementos da cena moderna. Isso se dá da mesma maneira que no poema “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire, analisado por Marshall Berman (1982, p. 144-150), quando um casal de

namorados conversa em um café dos novos bulevares de Paris e uma família pobre fica paralisada diante do luxo do local. No poema de Drummond também se instaura a presença do burguês e do proletário, interligados, porém, por uma função: a de vender leite. O leiteiro representa uma classe que, “de madrugada, com sua lata/ sai correndo e distribuindo/ leite bom para gente ruim” (v. 8-10).

A terceira estrofe é, também, um ponto de ligação do poema com a notícia, pois nela estão contidos os elementos básicos sobre o personagem do leiteiro, com informações sobre seu local de trabalho, idade e moradia, na rua Namur.² Iniciado por um conectivo (“E já que tem pressa”), o bloco dos três últimos versos dessa estrofe introduz o corte cinematográfico na cena e coloca outra vez em foco a figura do leiteiro, fechando sua apresentação ao leitor como um corpo que “vai deixando à beira das casas uma apenas mercadoria” (v. 30-31). Em seguida, o sujeito poético **frisa** essa imagem (mais uma vez à maneira do cinema) para ressaltar a função do leiteiro, como se esse fosse o único motivo de sua existência.

A ideia de cena literária expande-se no pós-Segunda Guerra principalmente no que diz respeito ao cinema italiano neorrealista, popularizado pela utilização de não atores em seus filmes, hábeis em encenar de maneira naturalista os dramas operários transformados em tragédia pela ocupação alemã. É possível perceber no poema de Drummond pelo menos um ponto antecipador de um dos filmes mais importante do pós-Segunda Guerra, *Ladrão de bicicletas*, de Vittorio De Sica, lançado em 1948. No longa-metragem do diretor italiano, um personagem desempregado rouba uma bicicleta, pré-requisito para um novo trabalho. Ele torna-se ladrão por força das circunstâncias e é preso por isso. No poema de Drummond, o leiteiro é confundido com um ladrão, mas está apenas fazendo seu trabalho. A luta de classes está presente nos dois conflitos e aproxima o subjetivo e o universal, o pequeno incidente é uma face da identidade submetida ao capital. Drummond, no entanto, apenas flerta com

² Ainda que não tenha sido identificada por mim nenhuma referência a um *fait divers* específico em que Drummond tenha se inspirado, o que demandaria uma comparação entre a notícia e o poema, não apenas do formato, é possível que a morte do leiteiro tenha, de fato, acontecido. Um dos indícios é a existência da rua Namur, nome bastante incomum, no subúrbio carioca de Vila Valqueire. (Disponível em: <https://mapasapp.com/mapa/rua-namur>. Acesso em: 26 out. 2017.)

a estética neorrealista, mas não outorga nenhuma fala do leiteiro. O autor indica, com anti-ilusionismo, os limites do poema como representação.

Na quarta estrofe, o conectivo faz um corte para outra imagem e conduz o leitor como se comandasse uma câmera subjetiva, ou seja, em vez de mostrar um deslocamento, acompanha os passos do leiteiro por um beco, um corredor, até atingir a porta dos fundos na qual se dará o desfecho.

A segunda voz narrativa, do narrador coloquial, colocando-se de maneira fraternal com o leiteiro (“Meu leiteiro tão sutil”, v. 41), promove uma câmera lenta da cena, dando leveza ao personagem, “de passo maneiro e leve” (v. 42), no início da quinta estrofe. Subitamente, ele interrompe esse retardamento com os recursos fônicos do ruído de um vaso espatifado, um cachorro latindo ou gato correndo assustado. É peculiar que, nesses versos (46-50), o texto levante hipóteses sobre as circunstâncias da morte do leiteiro, já comunicada no título mas não consumada no poema, propondo que um ruído desencadeie a ação. Do mesmo modo, um *fait divers* especula os motivos de um acontecimento, expondo na notícia tantas versões quanto é possível, muitas vezes sem ter elementos que possam explicá-lo. Um novo corte de imagem, mais uma vez iniciado pelo conectivo, introduz a entrada de um senhor que acorda assustado, mas volta a dormir (v. 49-50). Sem que exista nenhuma indicação explícita da utilização dos recursos do cinema no poema, Drummond parte do *fait divers* para uma composição que evoca em vários momentos o audiovisual.

A sexta estrofe retoma a imagem do final da quinta, em *flashback* que desfaz a ilusão, expondo o pânico do morador assustado (v. 51), e recompõe, como uma notícia, a morte do leiteiro. Há, no entanto, uma mescla de vozes, e a descrição da cena do narrador coloquial é interrompida pela voz do senso comum, que diz: “Ladrão? Se pega com tiro” (v. 56). O verso retoma, autoperodicamente, os versos 5 e 6, deslocando o discurso indireto para o direto. Dos versos 57 a 62, o sujeito poético lamenta a morte do leiteiro com intimidade, mas, com ironia, destaca que sabia pouco sobre sua vida. Assim, na estrofe inteira, há um confronto de versões típico do jornalismo, que preconiza ser necessário mostrar no texto os dois lados da ocorrência, em busca de uma suposta objetividade.

A sétima estrofe é exemplar dessa característica que une discurso direto e indireto. Por meio da voz coloquial, aparece em cena o homem que atirou por engano no leiteiro, que, inclusive, dá um pequeno depoimento (“Meu Deus, matei um inocente”, v. 65). Essa voz coloquial, na verdade, guarda muitas características da reportagem do *New Journalism*, que procura, justamente, aproximar o jornalismo da literatura, reconstituindo fatos ou procurando deles participar, como Truman Capote em *A sangue frio* (1980). O vaivém de vozes sucede o depoimento, e o que se lê em seguida é o confronto dessas vozes, com a voz coloquial estabelecendo vínculo com o leiteiro, mostrando que “Bala que mata gatuno/ também serve pra furtar/ a vida de nosso irmão” (v. 66-68), cabendo observar aqui a atualidade do poema, visto que as balas perdidas ainda são tema constante do noticiário brasileiro atual.

Na oitava estrofe, apropriando-se da notícia por meio da voz coloquial, o poema é retomado como elegia. O conflito não é resolvido, apontando para a precariedade da síntese, de que nos fala Adorno, e para a ironia romântica, que desobriga o autor de qualquer coerência interna ao texto. O leite e o sangue são alegoricamente convertidos na imagem da aurora, na qual tudo começa, mas da qual nada nos é anunciado. Ao promover a suspensão da cena, o poeta ao mesmo tempo decepçiona e alerta o leitor para o poema como modo de representação antiilusionista, rompendo com os traços de objetividade lírica que parte de um *fait divers*, mas, ao final, devolve o leitor à ambiguidade de um novo dia que começa.

Lido da perspectiva do Rio de Janeiro do século XXI, o poema narrativo de Drummond surpreende por sua atualidade como manifesto social. Em seus versos, apenas a profissão de leiteiro se tornou anacrônica e as balas perdidas continuam atingindo os trabalhadores pobres, sobretudo negros, em geral prestadores de serviço, com suas histórias anônimas noticiadas em jornais impressos ou *on line*. Se o avanço tecnológico permitiu maior acesso às informações, a desigualdade social da cidade do Rio, como um microcosmo do Brasil, continua, todos os dias, elegendo trabalhadores anônimos como vítimas de um sistema injusto pródigo em matar, mas não em punir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. 2. ed. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993. 216 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 1599 p.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-191.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 362 p.

BRECHT, Bertolt. *Antologia poética*. Trad. Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Elo, 1982. 134 p.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 93-121.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. Trad. Ivan Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 414 p.

FERRAZ, Eucanaã. *Drummond: um poeta na cidade*. 1994, 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GINZBURG, Jaime. Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana. In: MEDIAÇÕES: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2002. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG; PUC-Minas; UFJF, 2002. 9 p.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. 261 p.

MICELI, Sergio; GRAIEB, Carlos. Sob as asas do poder. *Veja*, São Paulo, s/n., p 11-15, 25 jul. 2001.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999. 96 p.

A POLIDEZ POÉTICA EM CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

Eloiza Fernanda Marani (PG/UFMS – CAPES) *

Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS) **

RESUMO: Este artigo vem de forma sucinta dialogar sobre a metalinguagem utilizada por Claudia Roquette-Pinto através da apropriação de termos da botânica. A representação simbólica entre esses dois universos – poesia e botânica – revelam o conflito entre o eu e o mundo, gerando uma reflexão sobre a metapoesia, a qual permeia toda a poética da autora. Para isso, apresentamos a leitura de dois poemas que compõem a obra *Zona de sombra* (2000), no intuito de ilustrar e reforçar o intenso trabalho do eu lírico na lapidação do substrato poético.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; poesia contemporânea; metapoema.

ABSTRACT: This article succinctly discusses the metalanguage used by Claudia Roquette-Pinto through the appropriation of botanical terms. The symbolic representation between these two universes - poetry and botany - reveals the conflict between the self and the world, generating a reflection on metapoesia, which permeates the poetic of the author. For this, we present the reading of two poems that compose the work *Zona de sombra* (2000), in order to illustrate and reinforce the intense work of the lyrical self in the lapidation of the poetic substrate.

KEYWORDS: Brazilian literature; contemporary poetry; metapoema.

Introdução

Textos são constituídos por conjuntos de signos, codificados num sistema, com o intuito de transmitir uma mensagem que possa alcançar seu leitor e causar-lhe reflexões a cerca do assunto. A poesia, por sua vez, está associada à carga estética das palavras, especialmente quando estão organizadas em versos, pois o texto poético é aquele que faz uso de

* Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS, Campus: Três Lagoas – e-mail: elo_marani@hotmail.com.

**Docente na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS, Campus: Três Lagoas – e-mail: kelcilenegracia@gmail.com.

múltiplos recursos estilísticos para transmitir emoções e sentimentos, respeitando os critérios de estilo do autor.

Entretanto, os signos – palavras – que compõem a poesia necessitam ser moldadas, lapidadas pelo artesão que a integra, o poeta, para que então atinja a amplitude e objetivo manifesto pela literatura de humanizar e traduzir em palavras as vicissitudes do ser humano.

Assim como a vida, a linguagem também é repleta de pluralidades e essa diversidade não é atributo apenas dos poetas, pelo contrário, faz parte da constituição de personalidade do ser humano, pois:

[...] O homem é pluralidade e diálogo, sem cessar lembrando e reunindo-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. A nossa voz são muitas vozes. As nossas vozes são uma única voz. O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da criação poética: é orelha que ouve e a mão que escreve o que sua própria mão dita [...] (PAZ, 2012, p. 173).

Diante a importância da transição de algo, aparentemente, fútil em substância para a poesia é que Claudia Roquette-Pinto¹, fazendo poesia sobre poesia, ensaja, em suas obras – *Os dias gajos* (1991); *Saxífraga* (1993); *Zona de sombra* (1997); *Corola* (2000) e *Margem de Manobra* (2005) –, descrever seu processo de manipulação da palavra poética na construção dos poemas.

Para demonstrar e exemplificar o árduo processo de trabalho do poeta diante a palavra apresentamos a análise de dois poemas constituintes da obra de Claudia Roquette-Pinto, *Zona de sombra*, publicado em duas edições, em 1997 e 2000. A leitura destes poemas abarca, intencionalmente, a hipótese que permeia este trabalho, a mutação da palavra bruta em palavra poética pelas mãos do artista.

O despertar poético

¹ Claudia Roquette-Pinto (1963-) é autora dos livros: *Os dias gajos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005), os quais perfazem o gênero poético. Publicou, também, um livro voltado à literatura infanto-juvenil, *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) e, sua última obra lançada, até a atual data, foi *Entre lobo e cão* (2014).

O encontro com a poesia é êxito para pessoas sensíveis que, de maneira singular, conseguem captar e expressar o mundo de forma inusitada. A essas pessoas damos o nome de poetas, pois alcançam a transposição do mundo e tudo o que o circunda em palavras. A essencialidade da poesia encontra-se nas miudezas da vida e, apenas pessoas com um olhar aguçado, como os poetas, apreendem e transformam essa ‘pequenez’ em grandiosidade, e consequentemente, em arte.

Segundo Eliot, a poesia não é uma liberação da emoção ou uma expressão da personalidade, mas uma fuga de ambas. E acrescenta que, [...] “naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas”. (ELLIOT, 1989, p. 47). Eliot enfatiza a magia do momento de nascimento da poesia e o instante em que ela se mostra a seu criador, além de, especificamente, sugerir uma reflexão sobre a importância do artista que será portador da poesia, pois exercerá o papel de peneira no constructo poético.

O processo criativo de um artista transita nos pares opostos, ora vê-se no obscuro da letargia intelectual, ora se encontra perdido no turbilhão de clarezas, ideias nascentes e remanescentes da poesia.

O caminhar do processo poético e a complementação da sombra e claridade é relatada por Francisco Bosco no ensaio sobre a obra *Zona de sombra* (2000), de Claudia Roquette-Pinto, em que relata que “a sombra é a visibilidade da totalidade: quando se vê a totalidade, vê-se a sombra” (BOSCO, 1998, p. 2). Desta maneira, temos a inferência de que a luminosidade poética, antes de ser luz, é penumbra.

Em *Zona de sombra* vários poemas versam sobre a mesma temática – obscuridade X claridade – canalizando para o âmago na poética de Roquette-Pinto, a incansável busca pela poesia e sua forma de concretizá-la em palavras:

esta

que se ensimesma
pétala que volteia
ideia que embaraça
à pele, em novelo
segredo a desenredar

desde o centro, corpo adentro,
“moinho de silencio”
ralo para onde escorre o
pensamento
umbigo de vênus, abismo
em que a falta de senso espirala
pálpebra do nada
(engalana, palpita)
brevíssimo ah! de duração indefinida
prestes a expirar dos lábios
em alvoroço,
rosa
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

Temos como título o pronome demonstrativo ‘esta’, o qual exerce a função “de situar a pessoa ou coisa no espaço ou no tempo. [...] Mas, empregam-se também para lembrar ao ouvinte ou ao leitor o que já foi mencionado ou o que se vai mencionar.” (CUNHA & CINTRA, 2008, p. 342).

No caso, o pronome demonstrativo aqui adotado introduz uma ideia nova, ainda não mencionada, em uma relação de proximidade na 1ª pessoa do presente. Apresentando um eu lírico que iniciará o relato ou história de algo novo, ainda não dito:

que se ensimesma
pétala que volteia
ideia que embaraça
à pele, em novelo [...]
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O título do poema – pronome ‘esta’ – tem sua continuidade no início dos versos que o compõe, mesmo estando separados pela hierarquia da escrita – estrutura normativa de um texto – a leitura nos força a lê-los em subordinação. Iniciando um assunto tenro, mas ao mesmo tempo íntimo, o eu lírico perfaz nesses versos o movimento com que a poesia se mostra e a condução desta poesia transformando-se concretamente em poema.

A busca pela poesia pode acontecer de forma súbita, sem esperar, e/ou de forma disciplinada, voltada para o subjetivo, interno. Mas, a transposição da poesia “ensimesma”, egocêntrica para o externo depende de muito esforço e reflexão do artista. Pois, de princípio é uma “pétala que volteia /

ideia que embarça”, são pensamentos sinuosos, sem clareza, que necessitam da voracidade do artista para acontecer e vir à tona “à pele, em novelo”, eclodir mesmo que de forma, ainda, embrulhada, velada.

A explosão subjetiva das ideias e reflexões vividas pelo eu lírico, deixam de ser embarçadas e começam a se revelar:

[...] segredo a desenredar
desde o centro, corpo adentro,
“moinho de silencio” [...]
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O eu lírico em pleno processo criativo sofre o “moinho de silêncio” para canalizar todas as ideias que surgem consciente e inconscientemente, pois o que de início era sinuoso começa “a desenredar / desde o centro, corpo a dentro”, ou seja, o mistério da poesia passa a desembaraçar-se do interno para o externo, uma revelação de dentro para fora, a externalização essencial para o nascer do poema.

Todas as formas de apreender o máximo de informações e inspirações no momento em que a poesia se revela, é a labuta que permeia o eu lírico nestes versos:

[...] ralo para onde escorre o
pensamento
umbigo de vênus, abismo
em que a falta de senso espirala [...]
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O processo de criação de um artista só existe pela iluminação, inspiração, mas nada adiantaria se essas revelações não fossem canalizadas e exteriorizadas para algo concreto, pois o que não for apreendido pelo eu lírico vai em direção ao “ralo para onde escorre o / pensamento”, se perde dentre o turbilhão de ideias e imaginação. Entretanto, o eu lírico relata que muito mais do que captar e transpor sua epifania em concreto, a beleza da poesia está onde menos se espera, “no umbigo de vênus, abismo / em que a falta de senso espirala”.

De acordo com o Dicionário Português eletrônico², tanto o nome vernáculo, "umbigo-de-vênus" como o nome científico do género *Umbilicus rupestres*, devem-se à forma arredondada das folhas, com uma depressão semelhante a um umbigo no centro. A planta é frequentemente encontrada em muros e paredes onde haja sombra ou em fendas úmidas de superfícies rochosas onde poucas plantas conseguem se desenvolver. É uma planta portadora de diversas nomenclaturas, conhecida vulgarmente como bacelos, chapéus-de-parede, cauxilhos, chapéu-dos-telhados, conchelos, copilas, orelha-de-monge, sombreirinho-dos-telhados e umbigo-de-vênus.

A partir dessa definição temos o vernáculo "umbigo de vênus" metaforizando o surgir inesperado da poesia no improvável, pois assim como a flor consegue se desenvolver nas fendas das rochas, no obscuro, a poesia, também, pode nascer do úmido, lusco-fusco, angústia, das 'rachaduras da vida', do "abismo / em que a falta de senso espirala", ou seja, as vezes é necessário se perder para se achar, enlouquecer para se tornar sã, adoecer para se curar.

Essa constante dubiedade da vida é o motivo primordial para que um poeta viva e externe a poesia em forma concreta, pelas palavras, pelo poema. No inusitado da vida o eu lírico consegue abstrair do improvável a fagulha que abriga a essência da poesia, pois "a pálpebra do nada, / (engalana, palpita)", ou seja, onde uma pessoa comum nada vê, o artista retira e vislumbra a magia e beleza da poesia, repleta de adornos, e pronta para ser desvelada e exercer seu papel, humanizar, propagar reflexões e atingir o âmago de seu leitor.

E quando o eu lírico alcança e consegue concatenar a poesia, metamorfoseando-se no processo criativo, torna-se transpirador, pois não há como afirmar por quanto tempo durará a fruição poética:

[...] brevíssimo ah! de duração indefinida
prestes a expirar dos lábios
em alvoroço,
rosa
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

² Definições pesquisadas no site <http://dicionarioportugues.org/pt/umbigo-de-venus>. Acessado em 09 de Janeiro de 2015, às 18:11h.

O ofício de um escritor transita entre todos os setores para atingir o ápice, a escrita. Devido a essa labuta sacrificante – mas, ao mesmo tempo necessária – é que se torna essencial concretizá-la, transpor do mundo imaginário para o real.

A poesia revela-se no inesperado, na confusão, e quando está “prestes a expirar dos lábios”, ser verbalizada, tornada palavra, concretizada, eclode “em alvoroço”, em tumultos reflexivos, até formar-se e compor-se como “rosa”.

O último verso e simultaneamente a última palavra deste poema, o substantivo feminino rosa, vem enfatizar uma das fortes características na poética de Roquette-Pinto, a utilização de termos da natureza para a poesia. Rosa, nesse sentido, metaforiza a concretização do poema, o qual emana e revive da poesia.

O poema “esta” – pertencente à obra *Zona de sombra*, de Claudia Roquette-Pinto – verbaliza o nascer e a apreensão do eu lírico na poesia, pois para que essa transição possa acontecer é primordial que haja o olhar, o sentido aguçado do artista – poeta – o qual, mergulhado intrinsecamente em seus sentimentos, compreende o que os demais não entendem, retiram das insignificâncias as significâncias, dão valor ao escasso, enfim, colhem a essência da poesia no indecifrável e a revelam em forma de palavras.

Poesia entoada

Zona de sombra, terceira obra de poesia lançada por Claudia Roquette-Pinto, vem reafirmar sua escrita no âmbito literário brasileiro, pois além de tratar sobre as temáticas comuns à poesia – amor, sexo, brevidade da vida, angústias, morte, etc – também revela um pouco mais sobre seu modo de ver e viver a poesia, através da metalinguagem. Assim como relata Jorge Lúcio de Campos na resenha, “em seu jogo de luz e sombra, refluí um magma de inegável matiz, pura medida de potência, híbrido de caos e cosmos, flagrados por um estilo que, embora emergente enquanto tónus profundo pode ser prospectado como rosto inconfundível.” (CAMPOS, 2005, p. 1).

Dessa forma, temos em *Zona de sombra* uma poesia que, também, pode nascer da escuridão, da angustia, do inegável, encontrando um caminho de luz e se constituindo como corpo e vida, poema:

voz

dentro da caixa escura, nenhuma lua
mas a voz que, chispas, acentua
no ar a espessura quase feltro
no ar, que antes dela era neutro

como o sono sem sonhos, ou preso
no casulo de um pesadelo
(ao encontro dos dedos se rompe
sobre o nada, que a luz interrompe)

chega a voz, e recolhe e espalha
cada fragmento, “migalha
de luz”, lento esboroar

de quem já fui, na tarde, a voz vara
persianas, cobre as dalias,
vai de encontro à lixa das cigarras
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

“Voz” é o último poema do bloco intitulado como “fósforo”, em *Zona de sombra*. Construído em forma de soneto, pois apresenta-se na estrutura de 2 quartetos e 2 tercetos, mas suas rimas e métricas seguem a regra do Modernismo, ou seja, não obedecem a cadência tradicionalista do soneto.

De início já podemos nos deter à reflexão do título, o substantivo feminino ‘voz’, que de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULTETE, 2011, p. 1429), define-se, entre outros, como o som com que se modulam as palavras ou o canto; a faculdade de emitir estes sons; a faculdade de falar; linguagem, conselho, apelo, súplica, rogo, termo, vocábulo, palavra, frase.

A partir dessas definições temos o ensejo da temática abordada, a palavra, o casamento das palavras na construção do poema. E exatamente esse vislumbrar e aparição da poesia é que trata o primeiro quarteto do soneto, transcrito a seguir:

dentro da caixa escura, nenhuma lua

mas a voz que, chispas, acentua
no ar a espessura quase feltro
no ar, que antes dela era neutro [...]
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

Neste fragmento temos um eu lírico relatando as primeiras faíscas do que adiante se tornará poema. Pois em seu inconsciente há uma “caixa escura, nenhuma lua”, nenhuma floração, nenhuma inspiração, nenhuma luz para a criação do mesmo. A partir do segundo verso “a voz que, chispas, acentua”, uma fagulha de iluminação começa a surgir, pela “voz” que nasce do inesperado, “da caixa escura”. Aqui, temos “voz” como acepção literal de palavra, de vocábulo, os quais são imprescindíveis à poesia.

Essa palavra ressalta “no ar a espessura quase feltro / no ar, que antes dela era neutro”, isto é, a palavra ressalta e aumenta a densidade do trabalho artesanal – o poema – fabricado pelo artesão da poesia – o poeta. O que no primeiro verso era nulo, não existia, passa a ganhar vida pelas mãos do artista, fazendo-se poema.

A dependência do poeta está para a poesia, assim como o perfume está para uma flor. A vida de um artista depende e carece de transpirar e sentir poesia, pois só assim terá sentido. Como retratado no segundo quarteto deste soneto:

[...] como o sono sem sonhos, ou preso
no casulo de um pesadelo
(ao encontro dos dedos se rompe
sobre o nada, que a luz interrompe) [...]
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

O ofício de escritor é sacrificante e penoso, mas a recompensa surge no vislumbrar da poesia sendo concretizada, arrematada, realizada em palavras. Sem o poder da palavra não há poesia, e conseqüentemente, não haverá poeta, pois um depende do outro, é um ciclo vicioso. A relação pré-estabelecida entre autor-público-obra é de suma importância para a constituição do cenário literário, pois um vetor depende do outro, qualquer um desses vetores isolados não executam com perfeição seu papel. Mas, Antônio Candido enfatiza a importância do escritor na formação do Sistema

Literário, pois “o autor assume um papel social, ou seja, através de sua obra correspondem as expectativas de seus leitores.” (CANDIDO, 2006, p. 83-84).

Um escritor sem as palavras é “como o sono sem sonhos, ou preso / no casulo de um pesadelo”, perde toda a magia que cerca a poesia, não existe. Mas, “ao encontro dos dedos se rompe / sobre o nada, que a luz interrompe”, o encontro perfeito entre a palavra e o escritor faz nascer “sobre o nada”, sobre uma superfície branca, oca, sem conteúdo, a magia e encantamento da poesia, concretizado em forma de poema.

O primeiro terceto deste soneto divide-o em 2 partes, na primeira parte – constituído pelos 2 quartetos – versa sobre a essencialidade da ferramenta mais utilizada pelo escritor e sua importância na iluminação poética; já na segunda parte – formado pelos 2 tercetos – temos a imagem da concretização do poema. Como transcrito abaixo:

[...] chega a voz, e recolhe e espalha
cada fragmento, “migalha
de luz”, lento esboroar [...]
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

A importância da palavra a um escritor é inegável, mas sua função, além de traduzir ideias e concretiza-las, é “recolher e espalhar / cada fragmento, “migalha / de luz”, com isso temos o par antitético – recolhe X espalha – ilustrando o efeito de sentido da reflexão que cada inspiração, cada “migalha de luz” percorre antes de ser efetivada em palavra na superfície que abrigará o poema, e/ou lentamente se desagregar, se perder em meio ao turbilhão de ideias que giram na mente do artista.

A concretização do que antes era abstrato efetiva-se no árduo trabalho do artista, e então a poesia ganha corpo e passa a percorrer e a iluminar a vida de cada um que a lê. Assim, como retrata o último terceto do soneto, o qual também o conclui:

[...] de quem já fui, na tarde, a voz vara
persianas, cobre as dalias,
vai de encontro à lixa das cigarras
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

Assim que a poesia emolda-se em poema “a voz vara / persianas, cobre dalias”, ou seja, a palavra quando pronunciada viaja e propaga para além da superfície que habita, alcançando o objetivo primordial da poesia, humanizar e tocar o mais subjetivo do ser humano.

Uma das características mais fortes na poética de Claudia Roquette-Pinto é a apropriação de termos e elementos da natureza para a poesia, e isso é, novamente, retratado neste poema com “dalias” e “cigarras”.

A acepção Dália³, utilizada nessa última estrofe, faz referência à planta com o nome científico de *Dahlia Pinnata*, popularmente conhecida como Dália-de-jardim. A flor pertence à família das *Asteraceae*, tendo características bulbosas, pétalas volumosas e de tamanho pequeno, podendo alcançar de 40 a 60 cm de altura, devendo ser plantada em um local espaçoso. Uma das fortes características das Dalias é que elas têm um ciclo de vida perene, isto é, florescem o ano todo.

A partir dessa definição temos o termo “dália”, neste poema, para metaforizar a constante floração da poesia, sem data, local ou momento para surgir. Propagando a “voz”, palavra “de encontro com à lixa das cigarras”, fechando o poema e retomando a sonoridade de seu título na união dos termos “voz” e “cigarra”.

As cigarras, de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 331), são insetos que pertencem à família *Cicadidae*. Esses insetos possuem um longo período de transformação que chamamos de metamorfose. A metamorfose nos insetos é comum, e as cigarras são os únicos insetos que produzem o som alto e estridente que conhecemos. O som estridente das cigarras é produzido pelo macho, para atrair a fêmea ao acasalamento, na estação mais quente do ano, o verão.

Toda essa informação nos leva ao canto e som emitido pela cigarra, a qual sofre mudanças, metamorfoses durante sua constituição. E é exatamente isso que trata e fecha o poema “voz”, da realização do inconsciente, do íntimo, para a voz do canto das cigarras, da realização sonora do poema pela escrita, pela palavra. O entoar do poema é moldado,

³ Informações retiradas do *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* Caldas Aulete, 2011, p. 430.

polido pela “lixa das cigarras”, pela transformação psíquica e intelectual do seu criador, o poeta.

A partir das análises apresentadas acima, temos como tema norteador a metalinguagem, a qual permeia o universo da poesia, principalmente o mundo poético de Claudia Roquette-Pinto, em que exhibe o anseio do artista pelo encontro e relação íntima com a poesia, para assim, moldá-la da melhor maneira e transformá-la em poema. Esse processo em utilizar a linguagem, para falar sobre a linguagem, Claudia Roquette-Pinto retrata em diversas entrevistas, como a apresentada a seguir na Revista *Oroboro*:

A minha aspiração é a de que, de alguma parte do lugar onde escrevo (e olha que há um custo alto - isso todo escritor conhece - em visitar esse lugar solitário), um verso, uma formulação, uma palavra imantada pela minha busca parta, como uma zarabatana de sentido ou de beleza, e vare a carne do leitor. (ROQUETTE-PINTO, 2004, p. 04).

O processo da construção poética, dita e vivida por Roquette-Pinto, é permeada de ambiguidades, divisões, embates, reflexões, solidão, adjetivos que se apresentam como respaldo e vida através das palavras, peça fundamental para sobrevivência do homem e, primordial, para a poesia:

[...] Poetizar consiste, primeiramente, em nomear. A palavra distingue a atividade poética de todas as outras. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas. O poético não é algo dado, que está no homem desde o nascimento, mas algo que o homem fez e que, reciprocamente, fez o homem. O poético é uma possibilidade, não uma categoria *a priori* nem uma faculdade inata. Mas é uma possibilidade que nós mesmos criamos. Ao nomear, ao criar com palavras, criamos aquilo que nomeamos e que antes só existia como ameaça, vazio e caos [...] (PAZ, 2012, p. 174).

A partir da afirmação de Paz, podemos reafirmar e concluir que o poetizar de Claudia Roquette-Pinto vale-se da inspiração, mas, primordialmente, da transpiração, do difícil, longo e doloroso processo de decomposição e transposição que o escritor sofre para que o produto final, o poema, alcance e traduza a magia da poesia.

Considerações finais

De forma abrangente, a metalinguagem permeia a literatura durante milênios, pois é pela linguagem que a mesma adquire vida. Na poesia é comum encontrarmos textos que versem sobre o ato da criação poética, num exercício de externalizar e propagar os sentimentos que cercam o mundo do eu lírico e que, de certa forma, perfazem a realidade do ser humano, uma vez que somente a literatura alcança, intimamente, o âmago existencial da humanidade.

Todavia, o percurso da contemplação poética no nível finalizado apresenta-se árduo, penoso e exige muita dedicação e disciplina de seu criador. A luta para moldar a palavra, encaixá-la no lugar certo e no momento exato é o caminho buscado por muitos poetas, inclusive por Claudia Roquette-Pinto, que usufrui da relação entre aspectos florís e a produção do poema, estabelecendo uma ‘floração’ da poesia.

As metáforas que permeiam o âmbito poético, principalmente na escrita de Roquette-Pinto, podem ser observadas no trilhar das obras de poesia da artista, as quais advêm de comparações que perfazem o exercício da escrita, a labuta diária entre o ‘criador e a criatura’ e a metalinguagem na construção do substrato poético.

A exposição e leitura dos poemas “esta” e “voz” – pertencentes a terceira obra da escritora, *Zona de sombra* (2000) – conduzem nosso objetivo neste trabalho, ilustrar a recorrência e importância do metapoema no perfil poético da autora.

Todos os detalhes da análise que este trabalho sugere indicam que a metalinguagem, em Claudia Roquette-Pinto, nasce, inconscientemente, da simbiose entre o universo poético e a botânica, em que os significados e significantes culminam para o mesmo resultado, a metapoética insistente e persistente na escrita de Claudia Roquette-Pinto.

REFERÊNCIAS

BOSCO, Francisco. A claridade e a sombra. **Blog Claudia Roquette-Pinto**, s/l, 1998.

CALDAS AULETE, Francisco Júlio. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 2011.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5 ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. **Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto**. **Jornal de Poesia**, 2005.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. **Ensaaios**. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Zona de sombra**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

SANDMANN, Marcelo. Das coisas de dentro do dia-a-dia. **Oroboro**. Paraná, 2004.

TORQUATO NETO: O POETA E A CIDADE ABANDONADA

Esmeralda Barbosa Cravançola*

RESUMO: Leitura de “Três da madrugada”, de Torquato Neto, a partir da imagem da noite e as das relações com o tempo e o espaço, em que o sujeito está perdido, na cidade abandonada. A partir das relações entre a literatura e o contexto histórico-cultural em que a obra do artista se desenvolve, argumentar que há uma saída melancólica frente à violência instaurada no país durante a ditadura militar. Revelar como suas intenções exprimem-se em linguagem artística, e as dúvidas e aporias podem servir de sismógrafo tanto da movimentação do poeta quanto das mudanças ocorridas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Torquato Neto, poesia, ditadura, melancolia, noite.

ABSTRACT: The poetic text reading “Três da madrugada”, of Torquato Neto, from the night image and the relationship with time and space, in which the subject is lost, in the abandoned city . From the relationship between literature and the historical-cultural context in which the Brazilian poet's work develops, it argues that there is a melancholy front exit violence established in the country during the military dictatorship. Reveal how their intentions are expressed in artistic language and the doubts can serve as a seismograph of both the poet drive as the changes in the country.

KEYWORDS: Torquato Neto , poetry , dictatorship, melancholy, night.

Torquato Neto é um poeta singular na literatura brasileira. Talvez porque ele não tenha sido apenas poeta: também foi jornalista, roteirista, compositor de música popular brasileira, participante ativo na escrita de textos do Tropicalismo, dirigiu e atuou em filmes Super-8, foi um agitador da cena cultural de sua época. Talvez porque a sua obra seja amplamente fragmentária e convulsionada; escrevia desde os nove anos de idade, assim como destruía muitos dos seus escritos. No seu arquivo, hoje em Teresina, aos cuidados do primo George Mendes, encontramos cadernos de restos de textos não publicados, letras inéditas, diários produzidos dentro e fora dos manicômios pelos quais passou. Talvez porque sua vida de poeta se

*Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Salvador, Bahia, Brasil – esmeraldacravancola@hotmail.com.

confunda com o período histórico em que se situe – conturbado, violento, de morte, catástrofes e ruínas –, do qual não podemos e não devemos separar sua obra.

Não é viável ler a obra de Torquato Neto sem levar em conta o contexto histórico em que ela se desenvolve, isto porque podemos ver o discurso artístico literário como uma interpretação do mundo a partir da linguagem, mesmo que saibamos que a arte tem seu sistema de funcionamento específico, para além da História, e que essa afinidade não ocorre facilmente como uma relação de causa e efeito. Mas é dentro dessas normas que a arte transforma o real, incorporando no interno da obra aquilo que se diz externo.

A produção do poeta também é um meio de conhecimento da experiência histórica vivenciada por ele e por seus contemporâneos e dos desacertos do país. Fazer uma sondagem da sociedade brasileira a partir de produtos culturais, além de funcionar como documento de memória, leva-nos a reconhecer quais as formas que Torquato procura nessa complexa matéria. Mostrar como suas intenções se traduzem em linguagem artística, além das ambiguidades e contradições, podem servir como um sismógrafo tanto dos movimentos artísticos do poeta como das mudanças ocorridas no país e os sentimentos daqueles que estavam envolvidos naquela experiência histórica e tinham expectativas relacionadas ao desenvolvimento do Brasil.

Neste cenário, a hipótese é de que a melancolia funcione como um mecanismo de resistência aos acontecimentos da época, contra a vertigem da violência e uma reação contra o presente que se mostra inapropriado e que não demonstra possibilidade de continuação que não seja barrada pelas ações do tempo. A melancolia, que seria a priori vivenciada no íntimo do indivíduo, explode para uma extensão social a partir do chamado ao outro para ocupar espaços, saindo da experiência particular para a experiência coletiva, ambos – indivíduo e coletivo – vivendo à beira da dissolução.

A melancolia, vista como uma das características da modernidade, reconhecida em Baudelaire na imagem que surge frente ao espelho, demonstrando precariedade, aflição e desalento, aqui reaparece associada ao que Raymond Klibansky chama de “força intelectual positiva” (Klibansky, 1991, p. 63). A busca nessa leitura é perceber os momentos em que essa

desmedida se transmuta em procedimento de linguagem, de quem mesmo frente ao abismo não se entrega à queda. Em vez de destruir, a melancolia serve à composição e transforma-se numa possibilidade de consciência.

Os escritos torquatianos surgem como uma resistência melancólica, como uma resposta ao não esquecimento do que estava acontecendo no país, da densa e complexa realidade que tomava conta dos espaços públicos e privados, mas sem superação das perdas e sim as reconhecendo. Resistência ao mundo que desaparecia, não só o mundo dos avanços culturais e sociais como também o mundo da infância que ficou para traz, numa triste Teresina, sabendo de antemão que os caminhos da vida seguiam em direção à morte, o que não deixa de ser paradoxal, já que caminha para o fim, deixando seus textos como escapes, como meio sobrevivente.

Torquato Neto pertence a uma geração apaixonada, intensa, que muitas vezes foi à luta, disposta a entregar a própria vida se preciso fosse. Existia uma movimentação em lutar, de todas as formas, contra a ditadura e o imperialismo norte americano. Nesse contexto, as alianças são as mais improváveis. Mas toda aquela efervescência foi sabotada pelo terror da História. Em *1968: o ano que não terminou*, Zuenir Ventura expõe o quanto era jovem essa geração que, movida também pelo maio francês, queria dominar o presente:

No Brasil, o chamado Poder Jovem ensaiava igualmente a sua tomada de poder e perseguia a sua utopia. Também aqui, em 68, ter menos de 30 anos era por si só um atributo, um valor, não uma contingência etária. Algumas evidências contribuíram para isso. Pelé, aos 28 anos, bicampeão mundial, preparava-se para o tri e já era o maior jogador do mundo; Glauber Rocha, com 29 anos, já conquistara a admiração internacional com pelo menos dois filmes: *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*; Chico Buarque e Caetano Veloso, se parassem de compor aos 24 e 26 anos, entrariam mesmo assim em qualquer antologia de música popular brasileira; Roberto Carlos tinha 25 anos e já era rei; Elis Regina e Gal tinham 23 anos; Nara Leão, 26, Maria Bethânia, 22 (Ventura, 1988, p. 43).

Torquato Neto tinha 23 anos no início de 1968. Estava rodeado por uma crença de que a arte poderia iluminar o povo, transformar a sociedade, rapidamente frustrada e derrotada pela tragédia maior do país, como notou bem o líder estudantil Vladimir Palmeira: “Fomos presos, torturados,

mortos, exilados e não conseguimos chegar a lugar nenhum” (Ventura, 1988, p. 45).

Nesse cenário, a luta de Torquato se travou por meio da escrita. Ele não pegou em armas nem foi torturado pelo sistema. Sua tortura se deu em ordem subjetiva e suas armas foram a máquina de escrever, a composição, o jornal, a poesia. Não se ligou a partidos políticos nem a grupos revolucionários, mas estava atento aos acontecimentos e isso o angustiava, principalmente o fato de sua voz não poder circular livremente. Pouco antes de ser decretado o AI-5, Torquato consegue exílio temporário no exterior, com a ajuda do amigo Hélio Oiticica.

Batalhas eram travadas também no campo das ideias, principalmente nas polêmicas discussões sobre a música popular brasileira. O clima de tensão e guerra era sempre muito extremado, não havia um meio termo, ou se era contra ou a favor. Exemplo disso encontramos no posfácio “Balanço do balanço”, Augusto de Campos demonstra ter impulsionado todas suas expectativas em Caetano e Gil porque seriam os mais inventores, radicais e também por isso, incompreendidos.

Vista sob essa perspectiva, a moderna música popular brasileira apresenta dois marcos. 1958 – BOSSA NOVA. 1968 – TROPICÁLIA. No segundo momento de renovação da música popular brasileira não havia duas posições. Era estar com Caetano e Gil, ou contra eles. Quem não esteve com eles naquele momento, para mim não viu nada, não ouviu nada. Não tem registro na minha memória musical. E não me arrependo. Ainda acho que é isso mesmo (Campos, 1974, p. 334).

Mais do que estar com eles, Torquato Neto foi um dos responsáveis pelo pensamento tropicalista, escreveu manifestos, deu espaço a essa discussão no jornal, compôs diversas canções com Gilberto Gil e mesmo depois de passado esse momento de ebulição, continuou sua produção num estado permanente de invenção, como “guerrilha artística” (Campos, 1974, p. 335).

Sua atitude transgressora vai se mostrar na violência das formas, na escolha das palavras, na forma como trata o leitor, o que se busca interpretar sempre numa perspectiva que leva em conta o contexto histórico cultural. A essa postura do poeta podemos atrelar uma melancolia, ou seja, resultado de

uma perda afetiva que ultrapassa o afeto individual, transbordando para os acontecimentos históricos, o afastamento do exílio, o esmaecimento das lembranças da infância, na sua perspectiva fracassada de adulto.

Como bem observa Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia*, todo esse mal-estar leva o sujeito a observar a realidade como “um campo de desencantamento e desconfiança” (Ginzburg, 2012, p. 12). Seu tempo é de dor, de violência e não podemos desvincular o contato do texto com a realidade.

Falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar à distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor. Entretanto, no momento em que houver dor envolvida, as categorias organizadas do pensamento institucionalizado mostram seus limites e a ideia de que é possível olhar tudo a distância, com neutralidade, frieza ou objetividade, pode cair por terra (Ginzburg, 2012, p. 34).

O crítico rompe com a ideia de progresso e vai notar uma forte presença da violência na literatura brasileira, observando na estrutura de três romances brasileiros – *Lavoura Arcaica*, *São Bernardo* e *Grande Sertão: veredas* – aspectos que estão nas composições dessas obras e que se mostram também na composição de uma sociedade.

O texto literário, nesse sentido, ultrapassa qualquer ideia cartesiana e está eivado de mediações, nas quais há os ideais do autor, o momento em que ele escreve, a forma como ele deseja que seu texto seja recebido pelo leitor, as relações com a linguagem relacionadas no tempo e no espaço, além de reflexões sobre o lugar do sujeito.

Os estudos de Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*, também ajudam na evolução do pensamento sobre as formas escolhidas por Torquato Neto para seus textos e produções culturais, bem como no entendimento de como eles se articulam com o momento histórico da época, auxiliando a hipótese de ser a obra de Torquato Neto melancólica em sua essência.

A partir de uma perspectiva histórica, levando em conta o contexto que a literatura é produzida, encontra alguns elementos nas formas e nos temas que se articulam com a violência histórica. Uma de suas proposições, apesar

de tratar principalmente da prosa, nos auxilia no campo da poética de Torquato Neto.

A violência pode causar impacto traumático, individual ou coletivo, e as consequências desse impacto alcançam danos em dor corporal, nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção. Esses elementos podem se manifestar na constituição de narradores e personagens em obras articuladas com contextos autoritários (Ginzburg, 2012a, p.15).

Tanto o trauma, no caso de Torquato individual – por conta de sua sensibilidade e angústia singular – e coletivo – por conta da tragédia que assolava todo um país –, como as suas relações entre corpo e linguagem, com o passado recente e sua capacidade de percepção vão influenciar fortemente sua produção poética, as crônicas para jornal e suas participações em filmes do cinema marginal. Àquela época, sua voz poética pode não ter ajudado a dissolver o poder ditatorial, mas tensionou o ambiente em que circulava.

Segundo Ginzburg, “em um corpo sofrido, a relação entre língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência. A linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência” (Ginzburg, 2012a, p. 57). Essa ausência vai se mostrar fortemente melancólica na escrita torquatiana e como não há assimilação do trauma, alguns temas e expressões vão se repetir ao longo dos anos, como se a repetição pudesse purgar a dor.

Ao acompanhar a trajetória do poeta, percebemos uma recorrência significativa da imagem da noite em sua obra. Há, todavia, um feixe amplo de sentidos, desdobrando-se a partir dessa imagem única. É então possível tentar detectar os influxos externos que motivam os câmbios semânticos. Em sua ambivalência, a noite pode ser repouso, prazer, refúgio, mas pode ser também dor, carência, imprecisão, ausência, negação.

O confronto com um mundo em que os espaços estão bloqueados e o tempo de ação se faz urgente representa um problema para o sujeito lírico. Essa dificuldade básica é traduzida na forma do poema. A imagem da noite, em menor ou maior alcance, constitui uma expressão do estado de alma do sujeito lírico, desafiado a agir e sem condições viáveis de atuação. Além

disso, a noite figura também a situação histórico-social em que há a passagem da utopia para o bloqueio e estagnação inesperada. À imagem agrega-se uma escolha política de ocupação dos espaços desprovidos de luz. Pode até em alguns casos ser ainda a demonstração do lado boêmio, em que há confluência entre amor e música. Nesse enfoque, podemos interpretar, a partir dessa subjetividade, não uma forma de escape, e sim maneira outra de se contrapor aos males de sua época.

Entre 1960 e 1972, são marcantes as ambiguidades das imagens torquatianas, elas se tornam evidentes no tratamento dessa metáfora noturna. Em um primeiro momento, poderíamos dizer que há a possibilidade de ver a noite atravessando todas as fases da poesia de Torquato Neto. Ao fazer o levantamento tanto da palavra noite, como de outras que pertencem ao mesmo campo semântico e que às vezes surgem como sinônimos – caso da palavra madrugada, que apesar de diferir de noite, vai sugerir, em alguns casos, o tempo da escuridão e não do amanhecer –, acompanhamos a constância de figurações melancólicas. Ao longo de sua obra, o pessimismo ligado à noite, contamina outras imagens.

Buscada e invocada constantemente em seus textos, a imagem da noite produz uma relação com a passagem do tempo e com o espaço, o que se faz presente de maneira muito expressiva nos versos de “Três da madrugada”², composição de 1971. A escolha desse texto deu-se por ser escrito em um dos momentos mais conturbados social e culturalmente. Também porque condensa em seus versos tensão entre possível utopia e melancolia que resulta em derrota, com uma maior densidade da imagem da noite e o declínio do espaço de ação do sujeito, num enfrentamento com o espaço

² Essa versão consta no livro organizado por Paulo Roberto Pires, lançado em 2004, *Torquatália* - Do lado de dentro e na segunda edição d'*Os últimos dias de paupéria*, de 1982. Há algumas gravações dessa composição, em parceria musical com Carlos Pinto, que apresentam variações. A primeira é de Gal Costa, no compacto gravado para a primeira edição d'*Os últimos dias de Paupéria*, de 1973, e reeditada, em 2002, na coletânea “Todo dia é dia D”. Verônica Sabino gravou em 1993, Nouvelle Cuisine em 1995 e Lu Horta em 2013. Os versos “Na cidade abandonada/Nessa rua que não tem mais fim” são cantados “A cidade abandonada/E essa rua que não tem mais fim”. “Na cidade que me guarda/ E esta cidade me mata/De saudade” passa a “Essa cidade que me guarda/que me mata de saudade”. “Tudo é nada/Minha alegria cansada/E a mão fria mão gelada/Toca bem de leve em mim” muda para “Tudo e nada/A mão fria, mão gelada/Toca bem de leve em mim”. Nos originais disponibilizados em site e no acervo de Teresina, pelo primo do artista, George Mendes, ainda há uma mudança no texto datilografado. No lugar de “Tudo e nada” cantado pelos diversos artistas, consta “Tudo em nada”. Essas variantes podem significar uma leve mudança no efeito de sentido, no entanto, não implicam problema ou dificuldade para a leitura que se pretende fazer do texto. A priori, a leitura feita aqui, leva em consideração o texto compilado no livro de 2004, que se assemelha, como já dito, com a segunda edição d'*Os últimos dias de paupéria*.

urbano – a cidade –, em contexto histórico que se encaminhou para um desmantelamento da democracia, do qual ainda se pode sentir os efeitos.

Três da madrugada
Quase nada
Na cidade abandonada
Nessa rua que não tem mais fim
Três da madrugada
Tudo e nada
A cidade abandonada
E essa rua não tem mais
Nada de mim...
Nada
Noite alta madrugada
Na cidade que me guarda
E esta cidade me mata
De saudade
É sempre assim...
Triste madrugada
Tudo é nada
Minha alegria cansada
E a mão fria mão gelada
Toca bem de leve em mim.
Saiba:
Meu pobre coração não vale nada
Pelas três da madrugada
Toda palavra calada
Nesta rua da cidade
Que não tem mais fim
Que não tem mais fim...
(TORQUATO NETO, 2004, p.103)

No mesmo ano em que “Três da madrugada” foi escrita, mais um país latino-americano³ sofria com golpe militar: na Bolívia o governo foi derrubado, com apoio da ditadura brasileira. Em território nacional, prisões, condenações, assassinatos – entre eles o de Carlos Lamarca – foram ocorrendo de maneira sistemática. Nesse mesmo ano, Rubens Paiva foi preso, torturado e morto, constando, até hoje, na lista de desaparecidos políticos durante esse período de terror. A definitiva noite entoada por

³ Argentina já havia sofrido golpe em 1962. Peru sofreu em 1968. Em 1973, o golpe ocorreu no Uruguai e também no Chile, dando início à sangrenta ditadura de Pinochet.

Caetano Veloso, nos versos de “Soy loco por ti, América”, parecia se espalhar por todos os cantos.

O estado de desassossego e desencanto e o embate do sujeito com uma realidade ameaçadora revelam-se na poesia, transformando-a em arma de combate, também possibilitando um recolher-se na subjetividade que não chega a ser abrigo, pois o mal estar da história invade o espaço interior.

Refletindo sobre as imagens na poesia de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá faz relações entre “o lado de dentro” e “o lado de fora” do sujeito. Ao falar do jogo de máscaras do indivíduo, Lafetá infere que talvez a face mais verdadeira e mais enigmática seja a face íntima, “a imagem da intimidade”. Nos poemas de Mário de Andrade que ele examina no livro *Figuração da intimidade*, essa face vem dissimulada e revestida pela linguagem poética. “O espaço de dentro não é mais do que o espaço do poema” (Lafetá, 1986, p. 35).

A partir de “Canto do mal de amor”, deparamos com uma noite solitária em que o sujeito percorre várias ruas da cidade num sofrimento extremo e numa *busca* (grifo nosso) em que “a caminhada pela cidade não se dá apenas dentro do sofrimento, mas dentro de um determinado sofrimento sempre repetido, especificado ainda como de mal de amor” (Lafetá, 1986, p. 39).

Esse sofrimento devastador que acompanha o sujeito lírico no caminhar solitário vai se transformar, nas palavras de Lafetá, “no inferno simbólico da tortura, da mutilação e da castração, obsessivamente vividos e/ou fantasiados” (Lafetá, 1986, p. 41) passando à ideia de morte.

O crítico aponta que “Canto de mal de amor” tem como tema mais profundo “a crise do ser à procura da própria identidade, ou seja, por mais que haja uma busca, esse sujeito tem sua afirmação negada, mesmo passando pela mutilação”. No poema de Mário, portanto, não há uma recomposição ou renascimento, apenas algumas nuances da possibilidade de vida nova, mas que são logo desmanteladas.

A partir dessa busca na cidade, o sujeito faria uma passagem do espaço privado para o espaço social, concebendo o encontro com o outro e, por esse meio, encontrando a si mesmo. A partir de suas análises, Lafetá vê a maneira como Mário de Andrade “funde as inquietações e as dores do indivíduo –

seu despedaçamento – à utopia de uma sociedade capaz de recompor de forma harmoniosa a vida humana” (Lafetá, 1986, p.62).

Torquato Neto parece nada contar de si em “Três da madrugada”, pois parece nada ter restado, seja por conta do abandono, daquilo que ficou para trás ou do silenciamento. O mal que aflige o sujeito lírico não se restringe ao amor, por outro lado, o sofrimento (assim como a rua) parece não ter mais fim, pois a castração e a agonia tomam proporções outras, à medida que as imposições do lado externo se prefiguram maiores que uma procura por identidade.

A cidade perde o valor de mãe, de quem cuida, ela já não é mais espelho (“não tem mais nada de mim”). A tristeza se dá por uma não realização no plano do pertencimento ao lugar que ao mesmo tempo guarda e provoca nostalgia. Se em Mário de Andrade a possibilidade amorosa se mistura com tortura, aqui a caminhada solitária pela noite transforma-se em tortura por não apresentar saída, escape dessa escuridão que não finda. A busca por si mesmo, pelos restos de si, leva ao reconhecimento de um despedaçar da experiência que está fadada a não ter valor algum.

Aproveitando o instrumento analítico de Lafetá, em que “o mito da procura conclui sempre com uma imagem padrão – o renascimento final do herói”⁴ –, em “Três da madrugada”, o despedaçamento é insistente, refletido metonimicamente pelo coração que não vale nada. Em Mário, o renascimento também não ocorre e nem há indícios de que venha a ocorrer. Resta no texto do poeta piauiense a constatação da tristeza, sem superação ou conciliação com relação à morte ou à continuidade.

Simbolicamente, a “viagem na noite” é o estágio que precede ao renascimento; é a busca propriamente dita, a formulação simbólica da crise em que o “eu” se debate, à procura das soluções que lhe permitam ressurgir, ao “sangue da aurora”, como um novo ser (LAFETÁ, 1986, p.46).

A madrugada parece ser o centro – como promessa de amanhecer –, no entanto, levando em consideração as relações semânticas com a palavra

⁴ João Luiz Lafetá trabalha com os conceitos de Northop Frye, em *Anatomia da crítica*, e o modelo arquetípico do mito da procura, com os aspectos de conflito (*ágon*), morte (*páthos*), despedaçamento (*sparagmós*) e reconhecimento (*nangnórisis*).

“noite”, e na leitura que nos propomos fazer de dismantelamento da utopia, somos induzidos pela própria voz do poeta no verso “noite alta madrugada”, a supor que estamos no ambiente noturno, a hora mais escura, sem promessas de porvir. Assim, três horas pode ser a metade da madrugada, se considerarmos esse período de tempo a partir de meia-noite até seis horas da manhã. Não é o ápice da noite, porém também não chega a ser seu fim e, portanto, configura-se como um encaminhamento para um amanhecer que não ocorre. Existe um movimento cíclico representado pelo tempo, na passagem da noite para o resplandecer do dia. Na lírica de Torquato, há uma dissonância nesse percurso, estamos diante de um “eu” órfão e de uma noite sem desenlace, na qual a presença consciente da morte nos é trazida de forma pouco sutil.

A palavra “madrugada” ocorre repetidamente no texto. Primeiro, por duas vezes, ressaltando o momento exato em que se pronuncia: são três horas. A seguir, no verso já mencionado em que o ápice da noite surge (“noite alta madrugada”). Encaminha-se para uma gradação de tristeza e de incerteza (“pelas três da madrugada”).

Além do ambiente de alta escuridão, marcado pela repetição da expressão que delimita o tempo da noite alta, “três da madrugada”, há a repetição da palavra “nada” que indica um vazio que colabora estilisticamente (ecoando na palavra “abandonada”), nas rimas e no ritmo, mas também enfatizando a ausência. Esta vai se configurar sendo tanto do sujeito, quanto do outro, culminando, ao final, num esvaziamento de identidades. Há uma gradação que vai do quase, passa pelo somatório de oposições, atravessa o ser, passa a uma equivalência até a chegada à face mais íntima já sem valor.

Quase nada

Tudo e nada

Nada de mim

Tudo é nada

Meu pobre coração não vale nada

Por outro lado, se há esse esvaziamento de valor, de pertencimento, de ausência, algo parece querer permanecer a partir do “quase” e das relações

de oposição em que aparece “tudo”. O poema vai se compondo de oposições, de tensões que desembocam num desfecho de silenciamento.

Numa linguagem aparentemente simples, o texto poético volta-se para o tempo presente, havendo uma correlação entre o espaço (lado de fora) e o sujeito (lado de dentro), ambos vazios, abandonados, calados. O espaço social não dá margem ao encontro do outro, encontra apenas a morte (“a mão fria mão gelada”), tampouco possibilita regresso, há sobretudo imobilidade frente à sua busca, como se fosse um relógio quebrado, característica altamente melancólica.

Três da madrugada
Quase nada
Na cidade abandonada
Nessa rua que não tem mais fim
Três da madrugada
Tudo e nada
A cidade abandonada
E essa rua não tem mais
Nada de mim...
Nada

Alguns paradoxos vão se construindo ao longo do texto, entre eles, estão os que dizem respeito à cidade e à rua. A cidade que deveria ser sinônimo de urbe, de centro de povoação, transforma-se em deserto, sede de abandono e solidão. Uma das consequências de se viver numa grande cidade é a solidão. Uma massa desordenada ocupa aquele ambiente sem, no entanto, desenvolver relações entre si. Para além disso, não podemos nos esquecer que numa cidade em que se vive em estado de exceção há períodos em que as vivências nos espaços públicos, abertos, nas ruas, ficam limitados. O Ato Institucional nº 02 (1964) estabelecia que o presidente poderia decretar estado de sítio por 180 dias sem consultar o Congresso. Mesmo sem o seu estabelecimento, as cidades, depois de um determinado horário, ficavam esvaziadas.

A rua tornar-se infundável pode conotar que não é possível seguir em busca de algo que tenha término, um ponto de chegada. Outra leitura seria vê-la como algo que não tem mais finalidade, não serve mais. Em algum momento, anterior, já houve algo do sujeito em relação a essa rua, que não há mais, isso tudo ecoando nas palavras “nada” e “abandonada”, intensificando o vazio, a pequenez, a insignificância, a ausência de teleologia.

O sujeito lírico não aparece para comprovar seu pertencimento a outro lugar, mas aparece para negar-se. O uso das reticências, primeira pontuação que ocorre no texto, marca uma suspensão na frase que poderia indicar uma hesitação, mas que é substituída imediatamente pela presença solitária da palavra “nada” no verso seguinte.

Noite alta madrugada
Na cidade que me guarda
E esta cidade me mata
De saudade
É sempre assim...

A mesma cidade que guarda o sujeito, que o protege, funcionando como ‘mãe’, é aquela que ocasiona a dor da saudade (“e esta cidade me mata”), não configurando alívio para os dramas íntimos. É chegado o ápice da noite (“alta madrugada”). Nesse trecho, a rua desaparece e o externo vai dando vazio ao interno (eu) para logo em seguida tudo se unir (“rua da cidade”) e o espaço ser tomado totalmente pela tristeza, pela frieza, pela palavra calada, pela impossibilidade do canto. Essa reincidência é marcada pelo verso “é sempre assim”.

Triste madrugada
Tudo é nada
Minha alegria cansada
E a mão fria mão gelada
Toca bem de leve em mim

Faz-se presente a hora melancólica. Mais do que mostrar o lado escuro do sujeito, mostra aquilo que está do lado de fora. A tristeza invade a noite e

“tudo” equivale a “nada”. Tudo passa a ser insignificante. Se alguma alegria houve, está desgastada, numa insatisfação mesmo no contentamento (“alegria cansada”). Se em algum tempo, havia a possibilidade de um “quase”, mesmo a cidade o guardando, não há aurora, tudo é só desencanto.

Surge nesse momento um outro do qual nada sabemos, pode ser a personificação da triste madrugada, mas o mais provável é a presença da morte, num toque passageiro, rápido, sem permanência. Acompanhando esse outro que é representado pela metonímia da mão fria, ocorre de súbito uma apóstrofe. Fala a um suposto interlocutor, como se buscasse nesse contato surdo partilhar sua solidão.

Saiba:

Meu pobre coração não vale nada

Pelas três da madrugada

Toda palavra calada

Nesta rua da cidade

Que não tem mais fim

Que não tem mais fim...

“Saiba” – chama o leitor, divide com o outro sua angústia, e nesse sentimento de pânico, ocorre o esmagamento da linguagem, seu canto fica mudo, não só pela censura, mas também pela incapacidade de dizer o que sente. Esse arrebatarse pelo sofrimento o deixa sem palavras, ao mesmo tempo em que convoca uma reciprocidade com o leitor.

Se ao longo do texto, rua e cidade figuravam separadamente, a partir da constatação da desvalorização total do sujeito, vão figurar uma fazendo parte da outra, e se antes a rua não tinha mais fim, essa característica passa a pertencer à cidade, como um todo maior, da mesma maneira que se estende o calar, o silêncio.

Ocorre um transbordamento do “eu” e de sua insignificância (“não vale nada”) e a ausência total de voz (“toda palavra calada”). Sendo assim, não há abrandamento do vazio ou claridade vindoura de um amanhecer, havendo sim a demonstração da impotência humana diante do esvaziamento e do silenciamento. Ou seja, não traz uma ruptura com o estabelecido. A cidade (o mundo) está agonizando, porém não morre. O

poema também se constitui dessa forma, numa espécie de espiral, sem retorno, sem recomeço. Essas imagens sugeridas amplificam e problematizam as contradições e ajudam a perceber como a experiência vira matéria de poesia.

A partir do silêncio enquanto fala, do não dito como potencial de comunicar, o verso “toda palavra calada” parece indicar para um silenciamento imposto, contudo, nele a censura denunciada torna-se matéria de poesia negativa. Curioso lembrar que há nesse verso uma contradição sonora, pois a assonância nos leva a pensar num grito, mesmo que seja surdo.

Apesar de haver na obra de Torquato, em certa medida, um lirismo ao qual André Bueno chama de “lirismo populista”, com uma relação de esperança de que tudo pudesse mudar, como é o caso de “Louvação” (“Louvando o que bem merece/Deixa o que é ruim de lado”), ainda num momento em que se acreditava que a história brasileira caminharia para fins democráticos, sua poética é marcada pela derrota, apresentando elementos de um mundo de violência, numa realidade sufocante e sufocada, que se relaciona à experiência da ditadura civil militar.

Essas oscilações são acompanhadas pelas mudanças ocorridas no país, no que tange ao processo conservador de modernização desigual e violenta, ao “milagre brasileiro”, à cooptação dos movimentos artísticos pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa, atrelados ao momento repressivo já mencionado. “Fragmentos e ruínas de uma época excessiva e violenta, repressiva e autoritária, que minou e destruiu vidas”, nas palavras de André Bueno que vê em Torquato, assim como Artaud viu em Van Gogh, um suicidado da sociedade (Bueno, 2005, p. 20).

Num primeiro momento da escrita de Torquato Neto, conseguimos até perceber um pensamento de organizar movimentos, de ideal coletivo. Isso é reconhecido nos seus textos tropicalistas e em crônicas de 1967, quando exalta as ideias de Gilberto Gil de institucionalizar a música popular brasileira. Depois, com a pressão do período de exceção, sua atitude poética vai se mostrando mais desarticulada e individual, o que em nenhum momento significa conformismo ou desistência. As formas poéticas também se configuram como uma resposta política. Talvez, por causa disso, André

Bueno reconheça também que “a relação entre lírica e sociedade foi cada vez mais mediada pela violência”, o que possibilita a análise do problema a partir da “própria formação do Brasil moderno e seus impasses” (Bueno, 2005, p. 152). A reflexão sobre o processo criativo, que nos textos de Torquato vai se adensando até um descontentamento e pessimismo, pode ser conduzida pela verificação da recorrência significativa da noite e seus derivados. Trata-se de apreender as variadas possibilidades interpretativas oferecidas pela obra do poeta.

Se conseguirmos ver raízes românticas na atitude do poeta brasileiro, serve-nos pensar, a partir do texto de Antonio Candido, “A educação pela noite”, a relação entre o interno e o externo e a hora melancólica, que no plano social sobressai uma vertigem das ruínas, em que cidade e indivíduo encontram-se abandonados. E, se lá, em Álvares de Azevedo havia uma pedagogia para o lado negro do homem, aqui, a escuridão é quase que imposta numa derrota sem escapatória possível, um desencanto, beco sem saída. A rua da cidade abandonada é, ao mesmo tempo, o estado de espírito do sujeito, num presente carregado de agouros que parecem culminar numa realidade sem salvação.

O Romantismo, provavelmente, seja um dos movimentos literários em que a noite apareça nas mais diversas formas, principalmente naquele momento que se costumou chamar de ultrarromantismo, representado por Lord Byron, na Inglaterra, e tendo seus ecos no Brasil na figura de Álvares de Azevedo. Não só essa influência como também a descrença nas Luzes e no ser humano levam o autor de “Lembranças de morrer” a uma perspectiva diferente dos nossos autores indianistas, e de outros românticos, mostrando que o conhecimento também pode acontecer por meio do trágico e do lado “mal” do homem a partir da dimensão que se furta ao domínio da moral.

Ao reconhecer que na primeira parte de *Macário* se concentram as linhas de força de Álvares de Azevedo, Antonio Candido ressalta que quase toda essa parte se passa à noite, desenvolvendo-se num jogo de cenas exteriores e interiores, em que há relação do amor com a doença e o tédio, o gemido noturno da Natureza como signo do remorso e da redenção. Além disso, a noite paulistana aparece como um espelho dos mistérios da psique.

A instrução do jovem Macário pela figura de Satã, no duplo homem/diabo, se inicia na peça teatral e parece ter continuidade em *Noite na taverna*, quando Satã vai mostrar o lado negro, satânico do homem (“Espia nessa janela”) e passa do drama à narrativa. “Perdida a possibilidade de pureza ideal, resta essa via feroz onde o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas” (Candido, 2006, p. 19).

Ao analisar a peça teatral *Macário* e a narrativa *Noite na taverna*, o crítico reflete sobre uma “educação pela noite”, em que há expressão do lado escuro do homem. Candido busca inspiração para o título do ensaio – “A educação pela noite” em “A educação pela pedra”. Poeta consciente da sua forma, João Cabral de Melo Neto discursa sobre ela, indicando, como correlato objetivo de seu poema, a pedra. Em sua nitidez, na definição dos seus contornos, a pedra entra em correlação com a forma apolínea eleita pelo poeta pernambucano. Já a expressão do lado escuro, dos estados de alma em que impera a confusão e falta nitidez, teria como correlato objetivo a noite. Assim sendo, o lado interior do sujeito tem uma afinidade com a sua poética, sendo a noite a melhor figuração desta poesia.

Na obra de Torquato Neto, numa via negativa da noite, mais do que um momento de tomar partido do lado obscuro do homem e de seu estado confuso da alma, toma consciência da existência da morte e das dissonâncias da vida que levam ao seu questionamento. Agregada a essa herança, a imagem da noite é relacionada ao momento histórico em que a obra torquatiana desenvolve-se.

Nesse sentido, a melancolia é um elemento formador dessa poética, que se firmou numa condição periférica, tentando não se submeter ao sistema, pois não se encaixava nas suas convenções. Ao se mostrar como uma via de terceira margem, as perdas não se convertem em redenção e o fracasso é apresentado como compreensão do contexto em que está inserido.

De tempos em tempos, a opacidade barra a vista, as sombras vão e vêm, ditaduras que se acabam e se iniciam. E os homens sentem a necessidade de tomadas de posição frente aos absurdos que ocorrem. Em 1971, quando o poeta escreve “Três da madrugada”, parecia mesmo que uma definitiva noite se espalhava pela América Latina. O país tornava-se

cada vez mais inóspito às necessidades dos brasileiros. Mas a poesia de Torquato Neto não se desvia para mundos imaginários. Afinal, para ele era preciso “ocupar espaço” e se havia um recolhimento imposto, a palavra serviria como arma em tempos sombrios.

o inimigo é o medo no poder, força. (...) só se mata o inimigo. eu não devo ser meu inimigo, podes crer. quando você me ouvir cantar, são coisas do passado, mas também sei chorar. não sei por que me canso tanto na manhã de hoje: nem sol está pintando, merda. que noite é esta? que fogo eu perco? eu quero viver sem grilos e ultimamente eu tenho visto muito pouca gente, porque a maioria não há quem aguento. me lembro: o poeta é a mãe das armas & das artes em geral. alô poetas, poesia do país do carnaval, aqui, agora. não dá pé de sair morrendo só assim. é entregação. tenho que dormir e levantar, todos os dias, um dia depois do outro. (...) basta olhar o desfile dos mortos pela rua, não há nada mais vergonhoso do que a morte dos estúpidos. que dia é hoje? que hora é essa? e essa história? (TORQUATO NETO, 2004a, p. 310).

Esse trecho consta em um dos cadernos de anotações que Torquato não conseguiu destruir antes de morrer. Fica muito evidente o medo causado pela condição de vigília também em outra parte anterior a essa em que ele diz estar sendo observado por três homens que estão numa combi. Disso, vem a constatação do inimigo que está no poder. Há um esforço de continuidade, de viver um dia de cada vez, ao mesmo tempo em que há um isolamento, em momento que se fez noite (“que noite é esta?”), em que a ameaça de morte desfila pelas ruas.

O contexto histórico foi vivenciado de maneira intensa, levando Torquato e outros artistas a um sofrimento e fracasso próprios dessa “época excessiva”, expressão utilizada por André Bueno. Do turbilhão até a queda, estamos diante do que Beatriz Moraes Vieira chamou de “geração interrompida”⁵. Portanto, sua obra é afetada pelo tempo histórico da segunda metade do século XX, pelo dia que não nasce, e mais precisamente pela ditadura civil militar no Brasil. Podemos considerá-lo como alguém que partilha e representa um período de opacidade.

⁵ No texto “O cogito e os dentes”, Beatriz enquadra a obra de Torquato como uma “espécie de para-raios social”, de uma experiência histórica que fracassou, a autora cita o poema de Paulo Leminski, “Coroas para Torquato”, em que o poeta curitibano fornecia as possíveis razões do sofrimento de toda uma geração de artistas no modo como o contexto histórico era sentido: “um dia as fórmulas fracassaram/(...) abaixo o senso das proporções/pertence ao número/dos que viveram uma época excessiva”.

Quando a atitude ditatorial se fez mais cruel, a catástrofe foi encoberta pelos representantes oficiais, com suas justificativas contra os rebeldes que transformariam o Brasil em Cuba. Nosso sistema silenciava de todas as formas possíveis, com censura, prisões, desaparecimentos e assassinatos.

Se a função do âmbito público é iluminar os assuntos dos homens, proporcionando um espaço de aparição onde podem mostrar, por atos e palavras, pelo melhor e pelo pior, quem são e o que podem fazer, as sombras chegam quando essa luz se extingue por “fossos de credibilidade” e “governos invisíveis”, pelo discurso que não revela o que é, mas o varre para sob o tapete, com exortações, morais ou não, que, sob o pretexto de sustentar antigas verdades, degradam toda a verdade a uma trivialidade sem sentido (Arendt, 2008, p. 8).

Nos tempos sombrios em que a obra de Torquato Neto se desenvolve, nem a privacidade do eu vale mais, nem liberdade de movimento no espaço e conseqüentemente, nem de ação. Há um recolhimento para a liberdade de pensamento de que nos fala Hannah Arendt. Torquato acreditava que não era suficiente voltar-se para si, mas que deveria voltar seu pensamento para o outro e isso só seria possível ocupando espaços com corpo e voz, com música e poesia. Sendo assim, é contra essa noite, que vozes como as do poeta se lançam e trazem a nós o direito de ver alguma possibilidade de novo dia nas circunstâncias em que lhe coube viver e produzir.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Edição de bolso. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BUENO, André. **Pássaro de fogo no Terceiro Mundo**. O poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 5. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012a.

_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Forma, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade**. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

TORQUATO NETO. **Torquatália**. Do lado de dentro. Organização Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Torquatália**. Geleia Geral. Organização Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIEIRA, Beatriz Moraes. “O cogito e os dentes” in **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Organização Ida Alves e Célia Pedrosa. São Paulo: 7Letras, 2008.

POESIA ILUMINA O AGORA

Lucas Viriato¹

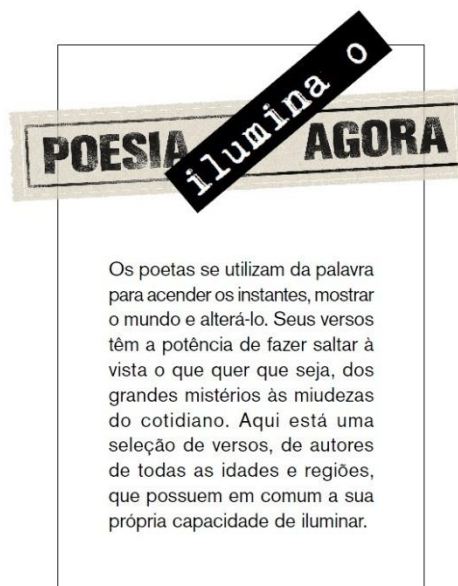
RESUMO: Este trabalho pretende tratar do ponto de vista teórico-crítico os critérios usados na experiência pessoal e empírica de curadoria da exposição Poesia Agora, a fim de ampliar o estudo do contexto da poesia nacional pós-2000. Será buscada a própria força pensante que a poesia atual pode produzir sobre si mesma. O objetivo é empreender uma investigação crítica dos textos da ala de abertura da exposição e justificar a sua seleção a partir do critério da "luminosidade". Efeito esse que se produz a partir dos recursos do humor, do enigma, da metalinguagem e do lirismo-fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Crítica, teoria e prática literárias; Novos cenários da poesia; Cartografia poética.

ABSTRACT: This work intends to address, from the theoretical-critical point of view, the criteria used in the personal and empirical experience of curatorship of the Poetry Now exhibition, in order to broaden the study of the context of national post-2000 poetry. The very thought power that contemporary poetry can trigger on itself will be sought. The objective is to undertake a critical investigation of the texts in the opening wing of the exhibition and justify their selection from the criterion of "luminosity". This effect is produced through the means of humor, enigma, metalanguage and fantastic lyricism.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporary Brazilian poetry; Literary criticism, theory and practice; New poetic scenarios; Poetic cartography.

¹ * Doutorando em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), poeta, editor do jornal literário *Plástico Bolha* e curador da exposição *Poesia Agora*. Contato: viriato.lucas@gmail.com.



A poesia brilha, seduz e convida. Nosso interesse embotado se desperta sob sua chama. Somos atraídos como insetos em direção à luz, como Ícaro em direção ao sol. A ala de abertura da exposição *Poesia Agora* (São Paulo, 2015; Salvador, 2017; Rio de Janeiro, 2017) traz a proposta de unir os vários sentidos de iluminação, sobrepostos e amalgamados, remetendo ao efeito iluminador da palavra quando articulada na construção poética. A presença da luz é leitura óbvia e necessária, já que os poemas são apresentados ao público em lâmpadas envolvidas com versos em diferentes tons e caligrafias. Em cada lâmpada, um verso se acende. Entre um texto e outro, uma lâmpada em branco marca a separação. Na lateral, o nome do autor está escrito na própria estrutura expositiva. Esse conjunto de lâmpadas, que lembra também uma escada, funciona como o primeiro acesso à exposição, com a função de receber o público de maneira impactante, pelo efeito estético produzido em envolvimento com o conteúdo poético apresentado. Uma construção poético-cenográfica que pretende colocar o visitante na atmosfera da *Poesia Agora* para que ele possa seguir adiante no estado apropriado. Poesia que faz ver e abre caminhos.

Nesta ala, o espectador é quem desperta o jogo de luz dos poemas, já que sensores de movimento notam sua presença e acendem o conjunto de

lâmpadas. As lâmpadas, por sua vez, quando acessas, apresentam os versos escritos por poetas da geração contemporânea. Esses versos foram selecionados exatamente por terem a capacidade de evidenciar, de fazer ver aquilo sobre o que versam, e nos mostrar essas descobertas, os mundos que apresentam. A seleção foi feita pensando exatamente nos trechos mais apropriados para jogar com essa ideia de retro-iluminação. Por isso, é importante entender melhor como o termo é usado no processo de curadoria da exposição.

Pensar na ideia de iluminação é também pensar na metáfora de um esclarecimento, uma compreensão, um entendimento e um encaixe para fora do senso comum, para fora do estado de consciência que se dá no cotidiano. Descoberta que torna evidente o inesperado, que revela um sentido, mesmo que enigmático, que traz à tona uma possibilidade impensada, um valor inaugural, uma graça accidental. Nesse sentido, a iluminação diz respeito ao próprio estado poético, como tão bem resumiu Drummond no seu "claro enigma". Uma iluminação no sentido oriental, como a dos grandes sábios que abandonam suas vidas pregressas e enveredam por um caminho-ação-pensamento, em um recolhimento tortuoso e solitário que, paradoxalmente, atrai seguidores. Uma iluminação que, do ponto de vista da razão ocidental, só pode ser relacionada ao delírio, à fala do louco que se exprime em outras bases, muito mais próximas da profecia e da alucinação. Um conhecimento atribuído também ao xamã que, com o auxílio de drogas ou de ritos e canções, consegue nos transportar para mundos mágicos. Ao relacionar a poesia à luminosidade é importante entendê-la em todos esses sentidos. Não à toa, o texto básico da curadoria da exposição, presente nesta ala de abertura e reproduzido logo no início deste texto, relaciona o estado poético à atitude das crianças, dos bêbados, dos alucinados e dos povos de outros tempos ou espaços, todos iluminados ao seu modo.

Ao classificar assim o conjunto de textos apresentados nesta primeira ala, atribui-se a eles a capacidade de acessar esses estados através de recursos específicos, como o **humor**, o **enigma**, a **metalinguagem** e o **lirismo-fantástico**. E a utilização desses recursos pode se dar por apenas uma destas vias, ou ainda aglutinar várias delas em um mesmo poema. De todo modo, o que esses textos compartilham é a sua capacidade de concisão,

o efeito poético resultante da economia. A poesia é construída enquanto condensação, como diz Pound, enquanto "linguagem carregada de significado até o máximo grau possível", o mínimo de escrita insuflado do máximo de sentido. Ou seja, estamos falando de versos que se clareiam por si, na medida que instauram uma outra sensibilidade, na medida que acendem algo, jogam luz, trazem à tona, fazem-nos ver, nos alegram. Assim são textos capazes de produzir um determinado efeito através do *punchline*, da chave de ouro, do insight, o ato gestáltico do encaixe, da conexão, da ignição e do engate. Em comum, os trechos selecionados se concentram e apostam no momento em que o que estava ali apresentado ganha um novo contorno com o assentamento orgânico de uma nova percepção. É acontecimento desencadeado pela alta potência do pouco, do menos, do quase nada. Surge com extrema rapidez e agilidade, ultrapassa a velocidade de nossa época. Traz o fim para o princípio, rompe a sequência do tempo cronológico, sua linearidade. Suspende o fluxo, num instante intenso. Faz-se o agora; sem duração.

Os poemas das lâmpadas são em si poemas curtos, ou então são recortes feitos pela curadoria de poemas mais longos. Sua medida é estrita: têm de um a oito versos. O efeito precisa ser imediato. Como se esses textos apostassem a falta, o que não está ali e que é crucial para ser dada a ignição. É uma aposta na capacidade do próprio leitor de acender a chama. Uma vez convocado, o visitante entra no jogo, participa da festa, que só se completa e ganha sentido com sua participação. É o seu movimento que aciona o mecanismo. É o seu olho alerta que faz o poema brilhar. E o processo se confirma no próprio corpo do leitor que, ali presente, em frente ao conjunto de lâmpadas com poemas, para, observa, lê, esboça risos, chama e aponta, fotografa.

Partindo desses poemas, com suas características já apontadas, cabe explorar melhor estes recursos específicos e dar exemplos. Como dito, são versos que se acendem a partir da chave do **humor**. Humor que, segundo Baudelaire, só funciona quando é "emanação, explosão, libertação de comédia" e para isso deve sempre haver dois seres em presença, pois é especialmente no riso do espectador, que o cômico se completa. Ao apostar no humor, o artista parece ignorar a si mesmo para desenvolver no

espectador, no leitor, a sua própria alegria. A graça se produz no contato do olho do espectador com o poema. O insólito da significação subverte a expectativa do leitor, fazendo do riso uma quebra de tensão, efeito de anti-clímax. Essa passagem citada do poeta francês é retomada posteriormente por André Breton que, reforçando a ideia de humor como "emanação e explosão", considera que é a capacidade humorística aquela que alçaria o homem ao mais elevado dos degraus — pois o homem seria o único dos animais a expressar o humor. Humor também que, segundo Deleuze, deve ser entendido como a arte da "gênese estática", o "saber-fazer do acontecimento puro" que evidencia a convergência do senso e do não senso, superfícies e dobras, altura e profundidade, como sugerido na exposição pela própria disposição de lâmpadas em forma de escada, unindo a fragilidade de uma lâmpada e a solidez de um degrau.

Dizer que apostam no humor, é evidenciar a aposta que fazem no minimalismo, capaz de grandes alterações, como nos versos de Pedro Lago, que com a simples adição de um espaço na palavra "Evoé", a transforma em "e voe!". O que já estava presente na primeira palavra ganha sentido continuado com a inserção de apenas um espaço, espaço do voo, do próprio salto que o poema propõe e realiza. Ou através do jogo de rimas sempre alternado do poema de Rodrigo Mebs, onde se procura o som do "eu", encontra-se o som do "ado", em um entrelaçamento de rimas internas e finais que evidencia o próprio jogo do poema, em que o sol se esconde como uma rima logo no dia livre. Humor que se revela na coincidência formal-sonora de termos que evocam significados distintos, como "baixar" em "baixar um arquivo" e "baixar um santo", do poema de Alvaro Posselt, que com este gesto mínimo aproxima o Vale do Silício dos terreiros de Salvador. Ou ainda nas mudanças velozes e inusitadas durante as rápidas passagens de tempo: "ontem/hoje/amanhã" e "dia/tarde/noite", dos poemas de Jovino Machado e Gringo Carioca. Outros, como Lucas C. Lisboa e Gabriel Pardal, propõem novas leituras para antigos pecados como a preguiça e o adultério. Éber Inácio, com dois versos mínimos — "o peixe no aquário/ inventou o lado de fora" — consegue refazer toda a realidade a partir da mente de um peixinho de aquário: perspectivismo e devir-animal em um só tempo, dentro que é fora que é dentro. Humor que também se evidencia na perspicácia com que

os autores invertem lugares comuns da língua para chegar a lugares inusitados: "você dá a mão, ele quer o braço", rapidamente se transforma em "você dá a mão, ele quer abraço", no poema de Victor Rodrigues. Ou ainda "ela é cheia de si", ganha o encaixe complementar perfeito de "e vazia de mim", no poema de Fernando Paiva. Também nesse sentido de inversão do lugar-comum da língua, o poema de Lulina vem nos mostrar novas hipóteses para a hipotenusa. Assim, o lugar comum da língua torna-se pretexto para o lugar incomum para onde a poesia nos transporta. O jogo é sempre a transição de modos, a passagem quase interdimensional que estes poemas nos propõem ao nos convidarem a rir em pleno trânsito entre mundos.

Os poemas desta ala são também versos que se acendem em forma de **enigma**, desafiando a razão, como os *koans* do zen japonês, respostas-perguntas linguísticas que visam propiciar a iluminação espiritual do praticante. Versos que trabalham os absurdos e o não-senso da própria razão. Deslocam tempo e espaço, questionam o que se tinha como essência, através de paradoxos e oxímoros. Apostam assim não só na palavra, mas no silêncio; não só na certeza, mas na potência da incerteza; não só na retidão, mas na força da dobra; não só naquilo que está inteiro, mas nas partes, pedaços e fragmentos. Inauguram um quinto naipe no baralho, um décimo-terceiro signo no zodíaco, um terceiro sexo, uma terceira margem do rio, uma nova cor desconhecida, uma "quarta pessoa do singular". Essa última definição veio também do pensamento de Deleuze ao se referir a esse tipo de escrita enigmática como capaz de demonstrar o "absurdo das significações", e o "não-senso das designações". Escrita que se constrói a partir do vazio, do não-lugar, do ponto aleatório, da fronteira, da "superfície em que a linguagem se torna possível e, ao fazê-lo, não importa mais do que uma comunicação silenciosa imediata".

Como exemplo dos textos desta ala que se propõem como enigmas, é possível falar do jogo entre o todo e a parte dos poemas de Karline Batista, que faz dos cacos um mosaico, e de Gabriel Kieling, que segue inteiro colando metades. Ou ainda o tudo e o nada, como no poema de Domingos Guimaraens; o singular e o coletivo, como no poema de Vitor Paiva; a voz e o silêncio, como no poema de Beatriz Bajo; a verdade e a mentira, como no

poema de Oziel Soares de Albuquerque; o movimento e a inércia, como no poema de Thiago Diniz. Ao romper todas estas barreiras da dualidade, estes versos nos convidam a encontrar caminhos do meio, ou ainda terceiras possibilidades, na verdade infinita. Criam e nos convidam a habitar um novo centro-móvel a cada lance de versos, a cada jogada poética. Trazem de volta a surpresa para as coisas comuns do dia a dia, um simples objeto como o palito de fósforos, contém em si o próprio incêndio, como no poema de Marcelo Moraes Caetano; ou a surpresa da lagarta, pois não sabe da transformação que a tornará borboleta, no poema de Knorr. Lembram que o "a incerteza já foi nosso princípio", em um jogo com os sentidos da palavra "princípios", no poema de Laura Erber. E do mesmo modo que sobrepõem a incerteza à certeza, fazem o mesmo com a "esquina" e a "rua", a felicidade e a tristeza, como no haicai de Henrique Rodrigues. Mostram que é do encontro e do cruzamento que surge a potência para o novo, um décimo-terceiro signo no zodíaco, a capivara — é o que descobrimos no poema de Matheus José Mineiro. E, ainda, o movimento que quebra com a linearidade do tempo, como o sentimento da paixão, do poema de Gregório Duvivier, que é comparado a um "sábado que não termina nunca": estado de consciência que congela o eterno no instante.

Entendendo que esses poemas focam não apenas na mensagem, mas também no código em que a mensagem se expressa, para utilizarmos os termos de Jakobson, é importante ressaltar também o forte aspecto de **metalinguagem** presente em muitos dos textos. Esse recurso se refere não apenas à auto-consciência que os poetas demonstram ter sobre o que escrevem mas também ao contexto, aos meios de circulação e ao sistema literário em que estão envolvidos. Por fim, ainda nos termos de Jakobson, é de se imaginar que a função poética também estará em primeiro plano, com um grande foco na densidade **lírica** dos textos, que por vezes flertam com aspectos do **fantástico**. São versos que fazem da serenidade e da delicadeza, meios de acesso ao estado poético.

São autores que colocam a própria linguagem em primeiro plano, que mergulham na própria língua. Quebram paradigmas entre a linguagem oral e escrita, como no verso de Beatriz Bastos ou de Fred Spada. Estes ainda nos lembram das diferentes formas de utilização da palavra ao longo do tempo,

desde a fala dos aedos, até a máquina de escrever, e além. Miram na própria materialidade da palavra, como faz Pedro Rocha em seu poema. Exploram o espaço entre o nome e a coisa, a palavra "pássaros" e a própria revoada, no poema de Marcel Fernandes. Enfocam a própria condição do poeta, como nos versos de Alan Kramer; dos percursos poéticos e da própria poesia, como nos versos de Leonardo Marona e Danilo Diógenes: um impossível que se impõe. Desbravam o interior dos poemas, como faz Paloma Roriz, ou lembram que todo verso tem seu avesso, como faz Anderson Pires da Silva. E, não satisfeitos em demonstrar consciência da matéria da língua e da poesia, apontam também para o próprio sistema literário, denunciando seus vícios, no poema de Ney Ferraz Paiva.

Por fim, o lirismo-fantástico está presente em muitos dos versos, evidenciando beleza e também mistério. Apresentam e propõe uma "revolução sutil silenciosa", como no poema de Dado Amaral; ou "um corte rente" como no poema de Omar Salomão. Por vezes, seu viés fantástico esbarra em uma vertente declaradamente surrealista, nos versos do poeta Augusto Guimarães Cavalcanti. Por outras, exploram com singeleza temas com o céu, nos versos de Thiago Camelo; o curso das águas, nos versos de Bruno Batista; as graças do corpo, nos versos de Yassu Noguchi; ou a potência das memórias, nos versos de Larissa Andrioli. Exploram mistérios atemporais, como no poema de Marcello Sorrentino: "o Tempo nos colecionando como borboletas"; ou mistérios aparentemente cotidianos, como no poema de Nino Ferreira, onde "uma menina carrega na pele/ um pictograma de estrelas". Fazem do sonho uma missão, nos versos de Sueli Rios e se veem envoltos em uma escada-serpente, que poderia ser a própria língua, como nos versos de Eduardo Lacerda. Versos de escadas em escadas de versos, espaço expositivo e/é espaço poético.

Assim, a partir da análise de apenas uma das alas da exposição *Poesia Agora*, a ala de abertura, procurou-se aqui iluminar o caminho para uma possível entrada na produção poética contemporânea. Caminho esse que deverá ser percorrido individualmente por cada espectador-leitor-receptor — que, nos dias de hoje, será sempre também um escritor-produtor-reprodutor-comentador. Caminho que possivelmente deixará seu rasto de leitura sobre uma produção cada vez mais múltipla e efervescente, e que

poderá ser lida também de maneiras diversas, sempre abertas às surpresas, guardando espaço para a manifestação do novo.

Poemas desta ala em que a potência do humor se evidencia:

Evoé
e voe!
— Pedro Lago

choveu no feriado
que pecado cometeu
meu sonho ensolarado?
— Rodrigo Mebs

ontem chorei
hoje chorinho
amanhã chope
— Jovino Machado

o peixe no aquário
que inventou o lado de fora
— Eber Inácio

Uma poesia tem três lados
O de quem escreve
O de quem lê
E a hipotenusa
Que nunca é igual à soma do quadrado dos catetos.
— Lulina

amigo é mesmo folgado
você dá a mão
ele quer abraço
— Victor Rodrigues

noite do espanto
fui baixar um arquivo
baixou-me um santo
— Alvaro Posselt

Ela é cheia de si e vazia de mim
— Fernando Paiva

Vem o capeta e atíça

uma rede na varanda
Para dizer que quem manda
nessa porra é a preguiça
— Lucas C. Lisboa

Bom dia,
solidão.
Boa tarde,
sol.
Boa noite,
só.
— Gringo Carioca

A arte de beijar uma pessoa
pensando em você.
— Gabriel Pardal

Poemas desta ala que se propõe como enigmas:

Tragam-me os cacos: é de mosaicos que se vive.
— Karline Batista

o nada só não é perfeito
porque nele falta tudo.
— Domingos Guimaraens

se alguém me visse agora
veria não um, mas uma horda
— Vitor Paiva

Quase toda a rua
É triste. Felicidade
Mora nas esquinas
— Henrique Rodrigues

o palito de fósforo contém
o fogo estacionário dos incêndios
— Marcelo Moraes Caetano

sem meias verdades:
em meio a tanto devaneio
para seguir inteiro
só colando metades

— Gabriel Kieling

o princípio de incerteza foi também um dia o
nosso princípio.

— Laura Erber

queria que meu signo
fosse de capivara
do zodíaco da beira do rio
até a calçada.
força na terra e leveza na água.

— Matheus José Mineiro

A ironia da vida está no instante em que se cala

— Beatriz Bajo

a surpresa da lagarta
é não saber
que vai ser borboleta.

— Knorr

Paixão é um sábado que não termina nunca

— Gregório Duvivier

Na cidade que trafega
a paciência naufraga
Todos seguem parados
— Thiago Diniz
A mesma mão que afaga,
É a mesma mão que me aflige
O que acende, apaga,
Quem diz tantas verdades, finge.

— Oziel Soares de Albuquerque

Poemas desta ala que trabalham na vertente metalinguística:

a poesia
se insiste
se é cisma
(instinto?)
é um passo
na direção
do abismo
(infinito?)

— Leonardo Marona

a voz do poeta são letras

— Beatriz Bastos

No interior do poema, cidades crescem;
praças bocejam pássaros ao vento
e os prédios são braços estendidos,
tentando alcançar o tempo.

— Paloma Roriz

Um verso, às vezes, um sorriso

ilumina pelo avesso

— Anderson Pires da Silva

Começar este poema
é como começar qualquer outra coisa
não se sabe se haverá
um fim, que fim será

— Danilo Diógenes

padecer de poesia

é reinventar a morte

— Alan Kramer

volto à poesia à beira da falência

o melhor livro pra um livreiro é o que vende bem

— Ney Ferraz Paiva

Máquinas de escrever

desescrevem o silêncio

— Fred Spada

palavra é lesma, letra que se lace

e depois de tanto bater a palavra na tecla

ela oferece a outra face

— Pedro Rocha

grito em meio às aves

digo pássaros

melhor, pombos

ninguém me ouve

nem há revoada

— Marcel Fernandes

Poemas desta ala que investem nos recursos líricos ou fantásticos:

A escada me é uma serpente,
que se curva, e desce.
Como quem deve e descende
de quem sobe. E cresce.
— Eduardo Lacerda

uma grande nuvem rosa
roça a testa
do cristo redentor
neste exato instante agora
a revolução sutil silenciosa
que jamais se pôde supor
— Dado Amaral

uma mulher acaba de parir um peixe
rompendo a escuridão de todos os túneis do metrô.
— Augusto de Guimaraens Cavalcanti

Um corte rente
Sangrando o céu
Serrando o dia
Singrando para além mar
— Omar Salomão

o céu é uma cúpula
tudo é tão absurdamente redondo
até o azul é curvo
— Thiago Camelo

dique
o mar querendo passar
as pedras dizendo fique
— Bruno Baptista

Posso sentir agora mesmo Deus nos imaginando,
o Tempo nos colecionando como borboletas
— Marcello Sorrentino

Nos registros das câmeras
de trânsito da cidade
uma menina carrega na pele
um pictograma de estrelas
— Nino Ferreira

o amor é a parte mais bonita do seu corpo
— Yassu Noguchi

O ser humano precisa do sonho,
Tal como ele precisa do pão.
A missão é nobre, não oponho.
— Sueli Rios

Nenhuma estrada supera
A extensão das memórias
— Larissa Andrioli

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.

BRITTO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguardista. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015

DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. Londres: Derek Attridge - Routledge, 1991.

LUDMER, Josefina. *LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS*. Sopro 20. Janeiro. 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em 1 nov. 2015.

LUDMER, Josefina. *Lo que viene después*. Sevilha: UNIA arteypensamiento, 2012.

Disponível em: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf>. Acesso em 1 nov. 2015.

MORICONI, Italo. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OLIVEIRA, Marco. *Viva a poesia agora*. São Paulo: UNESP, 2015.

PLÁSTICO BOLHA. Rio de Janeiro: edição independente, 2006-2017. Quadrimestral. ISSN 2318-972X.

POESIA AGORA. Catálogos de exposição. Rio de Janeiro: OrganoGrama Livros, 2015-107.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

ROLNIK, Sueli. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ADRIANA CALCANHOTTO: DA ILUSTRAÇÃO COMO MÉTODO DE INTERPRETAÇÃO

Marcio Ramos Junqueira¹

RESUMO: Texto trata das relações entre o trabalho como ilustradora de Adriana Calcanhotto (em quatro livros, voltados para o público infantil) e sua atuação como interprete, tomando como caso exemplar o heterônino adriana partimpim e seus procedimentos.

PALAVRAS CHAVES: Ilustração, Poesia, Interpretação, Adriana Calcanhotto, Adriana Partimpim.

ABSTRACT: The text deals with the relationship between Adriana Calcanhotto's work as illustrator (in four books, aimed at the children's audience) and her performance as an interpreter, taking as an example the heteronino adriana partimpim and its procedures.

KEY WORDS: Illustration, Poetry, Interpretation, Adriana Calcanhotto, Adriana Partimpim.

No ensaio introdutório de "Pra que serve uma canção como essa?", livro que reúne parte significativa das letras de canções compostas por Adriana Calcanhotto, o poeta e organizador do livro Eucanaã Ferraz chama atenção para o fato de que "o constante interesse pela poesia fez o trabalho de Adriana ainda mais fronteiriço". Alguns parágrafos antes ele faz um retrato rápido das linhas de tensão do trabalho da artista:

Adriana interessou-se por uma série de traços: a transgressão; a diluição de fronteira entre alta e baixa cultura, entre nacional e o estrangeiro; o manejo da tradição musical como acervo aberto, atemporal; o cruzamento de diferentes artes e de materiais heteróclitos; o gosto por choques estilísticos e formais; a intuição e o improviso ao lado da rigorosa elaboração formal e constante pesquisa; e , ainda, o entendimento da música popular como instância privilegiada para captação, experimentação, síntese e projeção de sentimentos, linguagens, comportamentos, estéticas. (Ferraz, 2016, pág 20)

¹ Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Ele faz um pequeno inventário de procedimentos envolvendo poemas/poetas na obra da Calcanhotto: Adriana não apenas se apropria de procedimentos e referências poéticas na construção das suas canções como também: compõe com poetas (Antonio Cicero, Waly, Jorge Salomão...); bota música em poemas (Mario de Sá Carneiro, Mario de Andrade, Alice Santana, Fiama Hasse Pais Brandão, os poemas do gatinho de Gullar em Partimpim...). Ao que completariamos: performa poemas ("remix séc xx", "Jornal de serviço", "Poemúsica"); regrava poemas musicados por outros autores (sobretudo por Cid Campos: "o verme e a estrela", "sem saída", "nossa porção de noite"), dá aulas sobre poetas (a série de masterclass apresentadas pela artista durante sua residência na Universidade de Coimbra são um exemplo disso).

Esse "ainda mais fronteiroço" no texto de Eucanaã se refere diretamente tanto a uma afirmação da própria Adriana, citada pelo poeta, que diz preferir "uma espécie de artista que gosta da linha de fronteira" quanto ao diagnóstico feito pelo Eucanaã de que o caminho da artista vem sendo construído "onde se cruzam linguagens e modos de fazer".

No texto que se segue eu gostaria de pensar esse "ainda mais fronteiroço" ligado à poesia. Essa zona de fronteira - vinda do convívio com poesia e que não se refere apenas a procedimentos e contrabando -, mas tendo como guia as ilustrações realizadas pela Calcanhotto para quatro livros voltados para o público infantil (*O poeta aprendiz*; *Melchior, o mais melhor*; *Antologia ilustrada da poesia brasileira*; e *Haicai do Brasil*). Mas mais que isso. Gostaria de pensar no gesto da Adriana-ilustradora como um correlato ao gesto da Adriana/Partimpim-intérprete. E aqui estou pensando intérprete como aquele que interpreta algo, que através do seu gesto explicita, sugere, traduz. Penso na distinção que faz Maria Bethânia sobre cantora e intérprete. Penso na resposta sobre essa mesma questão dita pela Nana Caymmi numa entrevista para o programa de TV Roda viva em 1993 (https://www.youtube.com/watch?v=Z6NJqukg_gg).

A ilustração é uma imagem criada para dialogar com um texto. Nesse sentido o gesto da ilustração é algo análogo ao gesto da interpretação. Ambos os gestos dialogam com um texto anterior que é modificado e explicitado por esses gestos. Na espécie de biografia escrita pela Priscila

Rossinetti Ruffinoni sobre Oswaldo Goeldi (*Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*) ela assim diz da natureza da ilustração e sua função:

(...) a ilustração é uma espécie de imagem híbrida porque remete diretamente a um texto, mesmo a um extra-texto ou a propaganda. Sua função nas revistas e livros é ser "legível", é ser uma forma articulada aos "conteúdos" veiculados. Em sua essência, trata-se de uma "imagem com legenda", referida a um exerto, a uma frase do texto, mesmo quando a figuração apenas alude à narrativa. O "rodapé" textual e a legenda passam a interagir, passam a ser parte integrante da ilustração, não só como "título" externo, mas também como agente gráfico que dá às cenas figuradas uma "legibilidade" (...) (Ruffinoni, 2006, pág 29)

O poeta aprendiz

O primeiro livro que em que aparecem as ilustrações de Adriana Calcanhotto é *O poeta aprendiz*. O livro, lançado em 2003, fazia parte dos festejos dos 90 anos de Vinicius de Moraes e, segundo texto presente nos "anexos" de edição, foi concebido como um presente para Nina, afilhada de Adriana e bisneta de Vinicius de Moraes. Nele (no livro) Adriana ilustra a canção "O poeta aprendiz" de Toquinho e Vinicius. Canção que é uma adaptação do poema de mesmo nome - escrito por Vinicius de Moraes em 1958 e publicado no livro *Para viver uma grande amor* (1962) - e que funciona como uma espécie de autobiografia do poeta. Na edição, repleta de elementos pós-textuais (entre os quais se inclui um cd: com a canção cantada por Adriana + o poema recitado por Vinicius + uma versão karaokê da canção) Adriana propõe uma investigação: A) sobre a canção de Vinicius (os desenhos); B) através da canção (o glossário); e C) por causa da canção (elementos biográficos).

A edição aprofunda/dilata a experiência da canção. Os desenhos, o glossário, a cifra/partitura, a biografia dos autores, a diferença entre o texto da canção e o poema com o mesmo nome, as versões cantada (por Adriana), recitada (por Vinicius), são um convite para se demorar na canção. Morar, mais que na sua arquitetura, nos seus ninhos. O adjetivo aprendiz, que qualifica o poeta, pode ser lido tanto como aprendizado do ofício poético quanto de uma atitude do sujeito (no caso o futuro poeta Vinicius de Moraes) em relação à vida.

O desenho em lápis bem suave, e não contornado mas preenchido com lápis de cor, sugere um traço infantil em sua ingenuidade. O menino-Vinicius é delicado e muito físico. Ele pula, corre, voa, dança. Tem uma potência mal contida no corpo mirrado que vaza - mesmo quando concentrado na leitura - no pé que balança.



AMAVA AS ARTISTAS
DAS CINE-REVISTAS
AMAVA A MULHER
A MAIS NÃO PODER

A ilustração também recupera todo o fragmento da "coleção de achados" que é suprimida na canção e é sintetizada no desenho pelo personagem com uma concha no ouvido. Não por acaso esse é o único desenho que não tem legenda.



Eis o fragmento do poema não incorporado na canção:

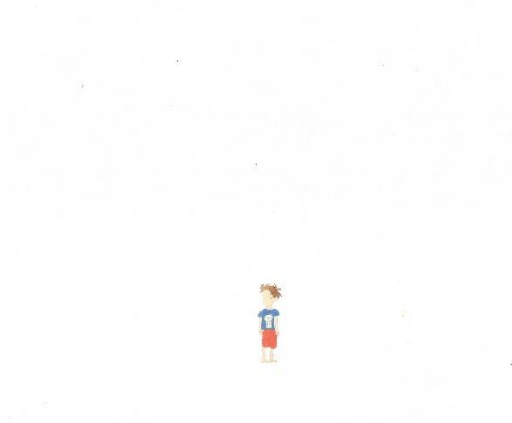
Sua coleção
De achados do chão
Abundava em conchas
Botões, coisas tronchas
Seixos, caramujos
Marulhantes, cujos
Colocava ao ouvido
Com ar entendido
Rolhas, espoletas
E malacachetas
Cacos coloridos
E bolas de vidro
E dez pelo menos
Camisa de vênus

No desenho o "ar entendido" vira enternecido (ou delicado, ou deliciado). Essa operação de reincorporação do trecho suprimido na canção é reforçada pelos verbetes "marulhantes", "seixos", "malacachetas" e "camisa de vênus" presentes no glossário (e que no livro vem agrupado sob o título "as palavras"). O livro diz "uma canção ilustrada", e é exatamente isso (com trocadilho, por favor).

O projeto do *Poeta aprendiz* parece ilustrar algo que Adriana afirma em diversas entrevistas ao longo dos anos: a vocação da canção popular no Brasil pra veicular alta poesia. Não por acaso a canção de Vinicius/Toquinho vai ser retomada no primeiro espetáculo da Partimpim (heterônimo criado pela autora em 2004, com discografia voltada para o público infantil). Mas sobre Partimpim falaremos mais longamente ao comentar a *Antologia Ilustrada da Poesia Brasileira*.

Melchior, o mais melhor.

Dentre os quatro livros ilustrados pela Adriana este é único livro em que o texto é em prosa. Escrito pelo artista visual Vik Muniz (e nisso temos uma "pegadinha", já que a expectativa de uma colaboração entre os dois artistas supostamente Adriana responderia pelo texto e Vik pela ilustração) conta a história de um garoto (Melchior) mediano em tudo e que depois de encontrar uma bolinha de ping-pong mágica (ao modo da lâmpada de Aladim) se converte no "mais melhor" em tudo, posição que vai gerar extrema solidão no personagem.



Um enorme silêncio se fez. Melchior estava sozinho outra vez.

Neste livro, talvez por seu caráter narrativo, a ilustração é ainda mais subordinada ao texto (que tem um grande destaque na diagramação da edição). A exemplo do poeta aprendiz, aqui o desenho também é contornado de lápis e preenchido com aquarela ou aguada, com um traço que emula

desenhos infantis. Pessoalmente, considero o menos interessante dos 4 projetos, em parte por se enquadrar de forma mais óbvia à tradição de livros infantis (ou infanto-juvenil) de livro ilustrado. Em parte talvez se deva a minha preferência por poesia ao invés de prosa.

Antologia Ilustrada da Poesia Brasileira

Em diversas entrevistas, de quando da publicação do livro (2013), e mesmo na nota introdutória do livro, Adriana afirma que o ideia para o projeto da *Antologia ilustrada da poesia brasileira* nasceu da percepção da inexistência de uma "compilação dedicada aos leitores de poesia, menores ou iniciantes". Justificativa similar aparece nas declarações da artista no lançamento do primeiro disco da Partimpim. Ou seja: a inexistência, ou escassez de um projeto artístico voltado para o público infantil que não subestime o público e permita acesso à alta poesia/canções - que não necessariamente foram produzidas para crianças, mas que podem se prestar a tal serviço. Junto aqui a *Antologia ilustrada* ao heterônimo Partimpim porque ambos os projetos me parecem ter um sentido pedagógico parecido. Escrevo pedagógico e imediatamente sinto necessidade de distinguir, que pedagógico aqui não significa programático, ou esquemático em nenhuma medida. Em ambos os projetos percebe-se uma força resistindo a certa latência didática que poderia acompanhar tais projetos. Muito mais iluminador (e emblemático) de tais projetos me parece a operação complexa que junta *bim-bom*, uma das poucas canções compostas por João Gilberto, com a batida do Olodum no segundo disco Partimpim ou a eleição do poema "Guardar" de Antonio Cícero na antologia.

Aqui gostaria de pensar no gesto da organizadora/ilustradora como o trabalho da intérprete. A intérprete, e isso aprendemos todos com Maria Bethânia, constrói seu discurso através da seleção e montagem de material alheio. Se no caso do heterônimo Partimpim (que é principalmente um projeto de intérprete mais que de compositora) a seleção do repertório (nada óbvio, diga-se) + o tratamento desse repertório (arranjo/ timbres/ interpretação), conferira o caráter "infantil" a tais canções, no caso da

antologia as ilustrações operariam função similar ao do tratamento das canções em relação aos poemas.

Não é de estranhar, portanto, que ambos os projetos tenham elementos compartilhados, tais como "O gato pensa?" (poema de Ferreira Gullar, que aparece como canção no primeiro show Partimpim e como texto/ilustração na antologia) e "Criança Crionça" de Augusto de Campos (presente tanto na antologia quanto como canção no *Partimpim Tlês*).

75

Dançando essa dança
A onça desonça
Despança
Dispensa
Sua comilança
E hoje só pensa
Em dançar a dança

Criança Crionça
Crionça Criança



Outro elemento de ligação pode ser pensado na indicação "para crianças de qualquer idade" presente na antologia e que funciona como a "classificação livre" que acompanhava o primeiro Partimpim.

Haikai do Brasil

Haikai do Brasil é uma espécie de desdobramento da *Antologia ilustrada*. Adriana conta em entrevista à Folha de São Paulo (<https://www.youtube.com/watch?v=Fx7Y2uT5nj8>) que durante a pesquisa para a antologia encontrou um número expressivo de haicais e começou uma espécie de coleção. Se nos livros anteriores o desenho emula uma figuração infantil no livro de haikai, o desenho se apropria dos procedimentos poéticos dessa forma fixa (a saber: busca de síntese, do resumo, o trabalho a favor do equilíbrio geométrico, acabamento técnico, surpresa...) em sua relação com o zen, a poesia concreta, os caligramas.

Nos desenhos deste livro é possível acompanhar a trajetória da caneta/pincel sobre o papel como um golpe (que é uma das imagens utilizadas pela Adriana para definir o haikai). Na grande maioria das vezes a linha segue sem fratura por todo o desenho, mas mesmo quando existe fratura na linha as partes do desenho parecem ter um mesmo tipo de velocidade (o que reforça a analogia com um golpe). Altamente estilizados, são figurativos ao modo dos ideogramas (dos quais descendem também). Em algumas ilustrações (como as que acompanham os poemas de Satori Uso - heterônimo do poeta Rodrigo Garcia Lopes) essa relação é explícita.

P a u
r l m
i g
m u s
e é a
i m c
r o
o r d
s e e
r e
u x
í e p
d n ã
o d e
s o s

d
a

c
h
u
v
a



Tal qual na *Antologia ilustrada* o livro de haikai é organizado cronologicamente. E tal qual naquele, neste o objetivo de tal alinhamento é "reverberar os ecos de um poeta em outro, de um poema em outro, de uma geração à outra e depois mais outras, através do tempo" (Calcanhotto, 2013, pág 8) o que se evidencia, claramente neste caso, na retomada de certas imagens características ao longo do livro.

Se os haicais são como fotogramas, fragmentos da vida concentrados e iluminadores do entorno, os desenhos, na sua relação com os poemas, funcionam como spots sobre esses fragmentos, iluminando-os sem, no entanto, desvenda-los. A secreta nostalgia do alfabeto silábico (quando impresso) de mimesis com o objeto representado, na justaposição das ilustrações e dos haicais se apazigua, mas não se resolve, ao contrário, é pura sugestão. Sugestão de similitude - ou ao menos um desejo de - entre a expressão do objeto e sua representação gráfica. Recorda em muitos momentos o trabalho gráfico da artista Mira Shendel.



O posfácio assinado pelo professor Eduardo Coelho já assinalava uma mudança de tom em relação aos livros anteriores. Num ensaio de 12 páginas, com uma dezena de notas de pé de página, o professor da UFRJ

descreve numa linguagem didática e bem informada o processo de aclimação do haicai no Brasil.

Conclusão

Percebemos uma série de contaminações entre o trabalho de ilustração realizado por Adriana Calcanhotto e seu trabalho de intérprete, particularmente na pele do heterônimo Adriana Partimpim. Tais contaminações se dão para além dos procedimentos de trabalho e da eleição do público infanto-juvenil como público alvo, mas são ativadas por essas duas condicionantes.

REFERÊNCIAS

CALCANHOTTO, Adriana (organização e ilustrações). *Antologia ilustrada da poesia brasileira: para crianças de qualquer idade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

_____. *Haicai do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

_____. *Para que serve uma canção como essa?* (Organização e prefácio: Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2016.

MORAES, Vinicius de; TOQUINHO. *O poeta aprendiz; cantada e ilustrada por Adriana Calcanhotto*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

MUNIZ, Vik. *Melchior, o mais melhor*; Ilustrações Adriana Calcanhotto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo, Cosac Naify e Fapesp, 2006.

ANGÚSTIAS DA CRÍTICA ANTE A POESIA CONTEMPORÂNEA: PLURALISMO E HIPERPRODUÇÃO

Thiago de Melo Barbosa*

RESUMO: O artigo explora a ideia de que por trás do discurso crítico sobre certa crise na poesia contemporânea brasileira, existe uma crise da própria crítica, a qual é determinada por um descompasso entre a realidade da conjuntura poética e os ideais de uma crítica ainda bastante ligada aos valores modernistas. Nesse contexto, o trabalho aprofunda o debate acerca de alguns dos fatores (angústias da crise) que acredita que mais fortemente marcam esse cenário, tais como o pluralismo e a hiperprodução.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea; crítica literária; pluralismo; hiperprodução.

ABSTRACT: This paper explores the idea that behind the critical discourse about a certain crisis in contemporary Brazilian poetry, there is a crisis of the criticism itself, which is determined by a mismatch between the reality of the poetic conjuncture and the ideals of a still quite critical linked to modernist values. In this context, the work deepens the debate about some factors (anguish of the crisis) that believes they strongly mark this scenario, such as pluralism and hyperproduction.

KEYWORDS: Contemporary poetry; literature critics; pluralism; hyperproduction.

No artigo “O Fantasma Pós-Utópico na Poesia Contemporânea Brasileira” a ser publicado nos anais do XV Encontro da Abralic, releio o famoso ensaio de Haroldo de Campos, “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, procurando entender — e problematizar — as diretrizes lançadas pelo autor acerca do que caracterizaria o momento atual¹, para ele, “pós-utópico”, da poesia brasileira. De posse disso, confronto as linhas de força que acredito regerem o texto haroldiano com os estudos introdutórios de duas antologias de

* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

¹ Nunca é demais lembrar que o ensaio foi publicado pela primeira vez em 1984, no “Folhetim”, *Folha de S. Paulo*.

poesia contemporânea, a saber: *Esses Poetas*, de Heloísa Buarque de Hollanda, e *Na Virada do Século*, de Claudio Daniel e Frederico Barbosa.

Naquele texto, chego à conclusão de que o discurso que os organizadores das antologias fazem sobre a poesia contemporânea, guardada as várias diferenças entre ambos, que não vêm ao caso serem exploradas aqui, é bastante impregnado por uma voz externa, “fantasmagórica”, pois não se explicita, e que a todo o momento sussurra: “pós-utópico”. Como foi dito, a voz não é explicitada, mas é muito facilmente reconhecível, trata-se da voz crítica de Haroldo de Campos, mais precisamente, do Haroldo que declara o fim das vanguardas ao mesmo tempo em que pauta o novo desdobramento da poesia brasileira.

Dentre os argumentos de “Poesia e Modernidade...” mais explorados, tanto pelos antologistas citados acima, quanto pela crítica de um modo geral, está o de que a poesia pós-vanguarda é plural, diversa, eclética, sem orientação única etc., conforme o texto: “ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis” (Campos, 1997, p. 268). Essa ideia, qualquer um que já procurou ler a crítica sobre poesia contemporânea deve ter percebido que é muito repetida, acredito mesmo que hoje já podemos chamar tal diagnóstico de um lugar comum que, muitas vezes, serve como “muleta” para nós, críticos manquejantes diante do contemporâneo. Contudo, dessa mera constatação de pluralidade, rapidamente passamos ao diagnóstico da doença grave ou, no mínimo, ao alerta de perigo, como já no texto haroldiano é feito, quando o poeta, pouco depois de ter falado sobre a pluralidade e as sínteses provisórias do presente, avisa que é preciso ter cuidado com o “ecletismo regressivo” (Campos, 1997, p. 269).

Haroldo de Campos, Heloísa Buarque de Hollanda, Claudio Daniel e Frederico Barbosa, nos textos até aqui mencionados, estão imbuídos de certa “boa vontade” para com a leitura que fazem da poesia contemporânea. Afinal, Haroldo está, com a ideia de “pós-utópico”, abrindo caminho para um novo projeto poético², enquanto que os outros autores estão produzindo antologias, as quais, logicamente, devem funcionar como provas do vigor do

² Abordo essa ideia de modo mais detalhado em “O Fantasma Pós-utópico na Poesia Contemporânea Brasileira”.

momento poético antologiado, como bem atestam as palavras iniciais de Heloisa: “diante de qualquer formação de consenso a respeito de quedas de vitalidade na produção, sinto-me impelida a organizar uma antologia de novos poetas” (Hollanda, 2001, p. 9). Sendo assim, todos eles, apesar de apontarem a pluralidade como algo marcante, e ainda que em alguns casos chamem atenção para os perigos de tal característica, não a veem como um mal intrínseco à poesia contemporânea. Apesar disso, é possível encontrar indícios de certo desconforto crítico com as categorias que os próprios autores apontam, algo como um traço ainda bem sutil daquilo que Marcos Siscar designa como “mal estar”:

De fato, independentemente do caso específico, existe um mal-estar que se apresenta não apenas como cisma da poesia em relação a si mesma, mas como desconfiança de quem publica ou interpreta poesia – digamos “a crítica”.

A opinião é suficientemente reiterada para soar como habitual. A poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas, isolando-se em guetos, para perder-se definitivamente no universo sem referência do “pós-utópico”. A mercantilização dos espaços de discussão, a midiaticização da subjetividade, o espírito de autoelogio, a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa (Siscar, 2010, p. 112).

O trecho citado faz parte do artigo “As Desilusões da Crítica”, no qual Siscar, partindo desse pressuposto de “mal-estar”, faz um mapeamento do discurso crítico que insistentemente preconiza a tese de que a produção poética contemporânea é pobre, visto sua carência de referências, norte, clareza... visto ser mera filha bastarda das “ilusões perdidas” das vanguardas. Em meio a tal discussão, o autor inverte o sinal e passa a explorar a ideia de que os problemas que são apontados na poesia contemporânea podem muito bem ser vistos como da própria crítica, em último grau, defende que a crise poética é face da mesma moeda na qual encontramos uma crise da crítica. Com isso, chega à conclusão de que “a poesia não é a única vítima do ‘caos’ do contemporâneo. A crítica também paga seu preço, e isso se manifesta na insistente demanda de sentido que ela tem dirigido ao poético” (Siscar, 2010, p. 120).

Refletindo sobre os discursos recorrentes acerca da poesia contemporânea — tais como o da pós-utopia — e tendo por base esse

panorama da crítica contemporânea do qual Marcos Siscar nos dá o retrato, o presente trabalho ambiciona explorar algumas das angústias que estão no plano de fundo da crise, ou seja, interpretar os índices que compõe o discurso de crise da crítica. Em suma, as perguntas norteadoras do artigo são: se há realmente uma crise crítico-poética (em jogo de espelhos), quais são os fatos que a desencadeiam? Quais são as inflamações que provocam a doença?

Sim, a crítica exige sentidos do contemporâneo. Este não é o problema, o fator angustiante está em se exigir um sentido único, i.e, paradoxalmente cobrar a unidade daquilo ao que ela mesma vem ao longo dos anos descrevendo como plural. Sendo assim, há uma tendência de certa crítica procurar em diversos projetos poéticos marcas de algo que não faz parte do horizonte da poesia contemporânea e, ao não encontrar, lamentar como valor perdido. Ao que parece, mesmo acreditando no fim das vanguardas e falando em pós-modernismo, nossas balizas valorativas continuam muito ligadas aos pressupostos modernistas. Para essa crítica, o “pós” nunca é de superação, mas sempre de união instável com o passado. Na esteira dessa reflexão, fica a pergunta: quem, de fato, sofre mais com a orfandade das “ilusões perdidas”, a poesia ou a crítica?

Em conhecido texto, “A Retradicionalização Frívola: o caso da poesia”, Iumna Simon tece interessantes comentários acerca do “problema” do pluralismo da poesia contemporânea. Num dos pontos altos da discussão, ao analisar dois trechos de entrevistas dos poetas Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo, faz a seguinte leitura:

As duas passagens transcritas convergem para apresentar como ousado justamente aquele que não corre riscos. Os dois poetas ostentam o que chamo de “complexo de quem vem depois”, que pressupõe a superioridade da própria posição histórica, beneficiando-se do fato de ser subsequente, sobretudo subsequente à vanguarda e ao esgotamento do movimento moderno. Quem vem depois acredita que, pelas graças da diacronia, herda automaticamente tudo o que veio antes. Situa-se num momento adiantado, não precisa prestar contas, não se impõe uma disciplina criadora ou expressiva, nem pretende formular um projeto – ideia considerada autoritária e canônica, de uma verdade única, como dizem. Os que vieram depois gozam da liberdade de vivenciar sobreposições, tempos múltiplos de causalidade desconhecida ou já esquecida, sem divergências ou intempestividades. Os dois poetas fazem o elogio da heterogeneidade e do repertório universal de formas poéticas que convivem

pacificamente neste desaguadouro de tempos e tendências que é o presente (Simon, 2015, p. 217-218).

Na citação acima, Iumna se refere exclusivamente às falas de Eucanaã e Carlito Azevedo, contudo, quem conhece o texto na íntegra sabe que ela rapidamente passa de uma constatação específica para generalizações que ambicionam englobar toda poesia contemporânea ou os “novos poetas”. Em vista disso, não me constrange aproveitar a citação para refletir acerca de um mecanismo crítico comum quando se pensa a poesia contemporânea como um todo, quando se quer a totalização. Refiro-me ao que vinha comentando anteriormente: a tendência de abalizarmos o presente com as medidas do passado. No caso específico, chama atenção o desejo da autora em encontrar no discurso dos poetas uma postura mais aguerrida, um gesto de embate com o passado e um projeto de futuro. Ora, olhando mais de perto, não é difícil perceber o quanto os afãs da crítica estão próximos de algumas tônicas do modernismo e das vanguardas. Afinal, toda essa ideia de releitura tensa da tradição, o clima de guerrilha e os projetos de futuro, não marcaram boa parte do que foi a reflexão sobre poesia no século XX? Por que haveria de os poetas do presente repetirem esses mesmos passos? Reencenar os dilemas do passado não seria ainda mais frívolo?

Desde o romantismo é tarefa mais ou menos fácil encontrar declarações de grupos sobre o que atores poéticos esperavam de suas intervenções no cenário nacional, durante o modernismo (em sentido amplo) essa praticamente passou a ser a regra. É o que Haroldo de Campos chama de a era dos manifestos. Acostumamos-nos a ouvir dos próprios poetas suas intenções coletivas, seus projetos para a poesia da época e para a do futuro, um grupo falava em nome de toda uma geração — motivo de sobra para tantos embates acalorados. Hoje, ao contrário, precisamos lidar com poetas que, quando muito, revelam projetos individuais, e mesmo quando se agrupam, em torno de revistas ou sites, por exemplo, normalmente fazem questão de frisar a independência dos colaboradores: sempre colaboradores, sócios, nunca fieis que professam um mesmo credo.

Diante desse quadro, resta para a crítica a angústia de ter por função definir algo que vem constantemente reivindicando sua “não-definição”. O

ponto nevrálgico dessa angústia está na nossa tradição — confessemos ou não — ainda bastante historicista, ou seja, o grande problema está na “dificuldade que se tem em incorporar as últimas décadas do século XX a uma narrativa convincente da história literária brasileira” (Siscar, 2010, p. 114). Para termos melhor noção disso, imaginemos a terrível situação do nobre professor de literatura brasileira que, após fazer todo um percurso do Barroco às Vanguardas, recebe do aluno a famosa pergunta: “e quais são as características da poesia dos dias de hoje?”. Não adianta responder que ainda é cedo, afinal, o fim das vanguardas foi no século passado, de 1980 para cá, lá se vão quase 40 anos, muito menos se pode dizer que não há produção, pois todos sabem, especialmente na era digital, que isso é impossível, tentar deslegitimar a produção como um todo também não será tarefa fácil... Enfim, resta ao pobre professor o embaraço, um embaraço ao qual estamos fadados sempre que tentarmos pintar o panorama do presente com as tintas já gastas do pensamento dualista-aristotélico e do historicismo evolutivo-linear. É angustiante, mas precisamos admitir: não há nitidez no presente, e continuar procurando por ela, ao invés de investir na mudança de olhar, só nos levará ao tateio no vazio ao, mais uma vez, embaraço, conforme discorre Fábio de Souza Andrade:

Nosso campo literário não cabe mais na polarização cerrada e belicosa entre os poetas formalistas e os que formavam ao lado da urgência de expressão da experiência subjetiva. A relação com a herança modernista e com o mercado livreiro é, hoje, mais complexa e móvel, tendo levado o alinhamento partidário a cair em desuso. Quem partir em busca de linhas nítidas e um foco ordenado no panorama contemporâneo (seja para acentuar sua riqueza, seja para apontar sua carência) tende, portanto, a se embaraçar (Andrade, 2006).³

Fazendo leitura análoga a da citação acima, Italo Moriconi também apontará para um caminho plural e diverso da poesia feita na atualidade e que teria como consequência as impossibilidades de totalização:

De tal maneira a diversidade proliferante marca as últimas décadas, que o olhar crítico-histórico já não pode ter a pretensão de emitir conceitos totalizadores,

³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511200612.htm>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

buscando fixar marcas, hierarquias, linhagens fechadas nos marcos bem estabelecidos de um “quadro panorâmico”, antessala da consagração canônica pelas instituições de regulação da linguagem. Pode-se quando muito lançar um *olhar* panorâmico, movido por vontade de ver abrangente, descrevendo/avaliando as cenas projetadas por poemas, obras em progresso, assinaturas. Subsiste a necessidade da prática disciplinadora da sistematização, mas torna-se inviável chegar ao Sistema conclusivo. Estamos, portanto, as voltas com *surveys* e rastreamentos, a traçar roteiros, visando mapeamentos (Moriconi, 2014, p. 58).

Diante do que expõe Andrade e Moriconi, a típica pergunta “O que é a poesia contemporânea?” parece estar fadada a ficar sem respostas ou, no mínimo, sem respostas completas. Mas a crítica precisa responder e, frente ao silêncio, não costuma hesitar no descarte: se não há respostas, não há nada. Assim, o ambiente crítico torna-se propício a julgamentos como o de Alcir Pécora, quando em “O inconfessável: escrever não é preciso” afirma de forma categórica: “não há nada de relevante sendo escrito, nem mesmo há indícios de que essa relevância possa ser descoberta outra vez no domínio da literatura” (Pécora, 2010)⁴. A conclusão de Pécora é simples, resolve o problema, expurga de uma vez as angústias e abre espaço para um discurso já bem conhecido e facilmente assimilável por todos: a crise. Porém, a estratégia de jogar tudo fora, se funciona para o autor, não pode satisfazer o leitor, também angustiado, mas acima de tudo, desconfiado, que pergunta: de fato não há nada de relevante, ou ele apenas ainda não encontrou nada?

Logicamente poderia terminar o parágrafo anterior questionando, semelhante ao que foi feito com o artigo de Iumna Simon, acerca dos critérios utilizados para essa ideia de “relevância”. Contudo, pensando nas linhas condutoras do ensaio de Pécora, acredito que o questionamento acerca do “encontrar ou não” permite aprofundar mais os problemas centrais do texto, além de nos conduzir a um desdobramento de suma importância para entendermos outra angústia gerada no interior do debate sobre poesia contemporânea, que é a questão da hiperprodução.

Nenhum crítico pode abarcar tudo que é produzido. O ideal do homem de letras que acompanha todos os lançamentos foi, ao longo do século XX, tornando-se cada vez mais inatingível. Hoje, só pensar em tal coisa beira às

⁴ Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>>. Acesso em: 21 de Outubro de 2017.

raias do absurdo. Falando um pouco em números — apenas para termos uma noção mais precisa do que foi esse percurso que nos levou do “ideal” ao “absurdo” —, de acordo com os dados coletados por Laurence Hallewell no seu *O Livro no Brasil: sua história*, em 1938 foram publicados apenas 203 títulos enquadrados no assunto “literatura”, em 1964 esse número é de 1114 e em 1980 chega a 3968. A pesquisa de Hallewell vai apenas até 1982, mas atualmente podemos obter alguns outros dados interessantes por meio das estatísticas do ISBN (*International Standard Book Number*)⁵. Conforme o site da Agência Brasileira do ISBN, em 2010 foram registrados, na categoria “literatura”, 4923 livros, e nos dois anos seguintes, 2012 e 2013, foram, respectivamente, 6187 e 5078. Fazendo uma conta simples, são cerca de 16 mil obras em apenas três anos, para visualizarmos de modo mais concreto o que um número desses significa, é só imaginarmos que grandes leitores levaram uma vida inteira para construir bibliotecas pessoais com uma quantidade de livros próxima dessa: a de Mario de Andrade, por exemplo, contava com pouco mais de 17,5 mil obras.

Apesar do cuidado em se procurar apenas livros classificados nas estatísticas no assunto “literatura”, os números expostos acima ainda são muito genéricos com relação ao nosso interesse: é óbvio que apenas uma fração desses dados é referente à poesia. Por outro lado, a lógica produtivista de mercado funciona de uma maneira peculiar quando se trata do gênero poético. A sensação de hiperprodução é forte, por onde se olha há novos poetas, “todo mundo” escreve poesia, porém os catálogos das grandes editoras parecem esvaziados deste gênero, é difícil encontrar alguma que receba originais e quase ninguém consegue se lembrar do último *best-seller* de poesia (alguns até se perguntariam assustados: “E isso existe?”)⁶. Sobre esse paradoxo, Décio Pignatari comenta logo no início de *O Que é Comunicação Poética?*: “[a poesia] é a menos consumida de todas as artes,

⁵ Hallewell usa várias fontes para obtenção dos seus números, sendo os dados do SNEL (Sindicato Nacional das Editoras de Livros) um dos mais utilizados. Porém, em pesquisas mais recentes disponíveis no site do SNEL, as subdivisões por assunto, na qual encontramos “literatura”, foram substituídas por subsectores, a saber: “didáticos”, “obras gerais”, “religiosos” e “CTP” (científicos, técnicos e profissionais). Deste modo, optou-se no presente trabalho por colher os dados mais recentes junto à Agência Nacional do ISBN, pois lá ainda se mantém as divisões por assunto.

⁶ Sobre o assunto vale a leitura do texto de Marcos Siscar, “Sobre a Poesia que Vende”, publicado no blog do autor: <http://marcossiscar.blogspot.com.br/2017/03/sobre-poesia-que-vende-normal-0-21.html>

embora pareça ser a mais praticada (muitas vezes, às escondidas). Uma das maiores raridades do mundo é o poeta que consegue viver só de sua arte” (Pignatari, 2005, p. 9). Envolvido com o mesmo problema, Gabriel Zaid, no seu *Livros Demais!*, discorre sobre a excessiva oferta em oposição a baixa demanda de poesia. O autor dá o exemplo da conceituada revista norte-americana *Poetry*, que já chegou a receber noventa mil propostas por ano (Zaid, 2004, p. 73), e aponta para uma das consequências — ou penitências — de tal descompasso numa economia de mercado, vale citar o parágrafo inteiro:

O poeta Judson Jerome disse certa vez que se os escritores realmente tivessem consideração colocariam uma nota de cinco dólares dentro de cada livro que possuem em circulação, como reconhecimento simbólico do tempo que estavam pedindo a seus leitores e amigos. Essa é a solução radical em uma economia de mercado: se a oferta excede a demanda e ninguém é forçado a comprar, os preços caem até ficarem abaixo de zero, e os escritores têm de pagar em vez de cobrar para ser lidos (Zaid, 2005, p. 75).

Todo esse panorama que já parece caótico quando ainda estamos no campo controlado do mercado editorial, irá se converter em paisagem *nonsense* quando o elemento “internet” entrar na equação. Isso porque, a partir do fenômeno da internet — refiro-me ao boom dos anos 90 para cá — toda aquela aparência, sensação, especulação... de que se produz muita poesia, ganhará certa “materialidade”. A palavra não parece boa para se referir a um fenômeno virtual, contudo, é exatamente o que ocorre: com a internet todos aqueles textos das gavetas podem passar a ter existência pública sem que seja preciso nenhum intermediador, nenhum livreiro, editor ou coisa do gênero. E não há nenhum problema com a divulgação livre e gratuita pela web, afinal, estamos falando de um produto cujo valor de mercado, conforme o dito por Zaid, é abaixo de zero: o simples fato de não ter de pagar pela publicação é lucro para o poeta. Diante disso, os números agora não são simplesmente astronômicos, como também são impalpáveis. Quem pode dizer quantos blogs de poesia existem? Quantos e-books produzidos? Quantas publicações em revistas eletrônicas? E nas redes sociais? Estas também contariam? E por que não? As possibilidades de

divulgação do material poético no meio digital são impressionantes. Com tantos caminhos possíveis, tantas vielas e becos escuros pelos quais a poesia se esconde ainda que querendo se mostrar, a quem restaria a confecção do mapa? Mapas ainda são possíveis?

Nesse cenário de grande profusão poética, a ideia poundiana de *paideuma*, isto é, de uma “ordenação do conhecimento de modo que o homem (ou geração) seguinte possa encontrar prontamente a parte viva dele e perder o menor tempo possível com questões obsoletas” (Pound, 1976, p. 87), nos parece tão urgente quanto utópica. É um paradoxo complexo da era da hiperinformação, um paradoxo que aprofunda as angústias do crítico que, em tese, teria a função de fazer a tal ordenação. Porém o crítico mira o “mar de coisa escrita” e não consegue abstrair dele nada, ao mesmo tempo em que não pode provar que não haja nada, pois o mar é muito grande, não há como navegar por todos os cantos, o horizonte está sempre em fuga. O crítico não vê uma ilha onde possa atracar, não descobre a nova rota para as índias e muito menos vislumbra o novo mundo, ele naufraga solenemente.

Pode ser também que nosso “crítico-navegante” não vá tão longe assim ao ponto de naufragar sem esperanças de retorno, pode ser que ele volte para a terra firme, volte para a costa de onde saiu e afirme algo semelhante ao que nos diz Alcir Pécora: “Não parece haver nada de relevante sendo escrito, essa é a mais provável razão desse poço, desse mar de coisa escrita” (Pécora, 2010).

Apesar de não ser um texto que aborte exclusivamente a questão da poesia contemporânea, volto a citar o trabalho de Alcir Pécora, pois penso ser ele bastante exemplar da angústia frente ao “mar de coisa escrita”, i.e, frente ao que aqui estou chamando de hiperprodução contemporânea. Já em seu título, “O inconfessável: escrever não é preciso”, está posto o desconforto com a produção, é irônico e contraditório — por isso mesmo “inconfessável” — ver um crítico e professor de literatura, ou seja, alguém que vive do trabalho sobre a coisa escrita, desencorajar a escrita. Esconde-se nesse gesto um desejo radical, desejo de que fosse possível fazer com a literatura algo semelhante ao que se faz nas indústrias que, quando imersas numa economia em crise, se interrompe a produção para não saturar o mercado.

A todo o momento o autor luta com esse desejo irrealizável, por todo o ensaio encontramos tentativas de convencimento, afirma que escrever ordinariamente é sem sentido, absolutamente desnecessário, pede para que os autores se ocupem de outras atividades mais úteis, para que não ampliem o mar... Enfim, quase é possível ouvir um: “Por favor, deixem a literatura em paz e vão cuidar das vossas vidas!”. Porém, melancolicamente o crítico está ciente de que não há nada que ele possa fazer, ele sabe que as máquinas não vão parar, a indústria produz a todo vapor esteja o mercado receptivo ou não. Sendo assim, o rogo pela “não-escrita”, por mais que venha disfarçado de grito feroz contra a mediocridade, só revela o desespero da própria crítica que tanto não consegue lidar com o mar da hiperprodução, como também não encontra mais um lugar que abrigue sua fala, um lugar no qual sinta que não está apenas lançando palavras ao vento. Afinal, se produzir literatura é inútil, o que nos leva a crer que produzir crítica seria algo diferente?

Em “A Poesia Brasileira Contemporânea”, Carlos Felipe Moisés lida com o problema da hiperprodução de um modo muito mais direto e menos melancólico do que Pécora. Ainda assim, não pode escapar à angústia da crítica que perdeu seu poder de totalizar o fenômeno poético, que perdeu até mesmo a utopia de que alguma totalização é possível. Não à toa, em mais de uma vez no texto, Moisés irá confessar — o inconfessável? — sua “incapacidade” ante seu próprio tema: a poesia brasileira contemporânea.

a aceleração do ritmo está relacionada, de alguma forma, ao notável crescimento da nossa produção poética nos últimos 10 ou 15 anos. A todo momento surgem novos poetas, em quantidade nunca vista, o volume das edições de poesia supera, em larga escala, a média dos períodos anteriores, graças em parte à produção independente — dos poetas que se autoeditam — e às incontáveis pequenas editoras que se valem do estímulo da publicação sob demanda. E ainda cabe assinalar a fartura da poesia, nova ou velha, que circula hoje na internet. Quantidade obviamente não é qualidade, mas é um fato a meu ver nada desprezível: nunca se praticou nem se divulgou tanta poesia no país como na atualidade (Lautréamont não esperava que a poesia fosse feita por todos? Pois então, parece que aí o temos). E o fato interessa, quero crer, ao nosso tema. Eu, por exemplo, não me sinto capacitado a emitir opiniões sobre “a poesia brasileira contemporânea”, já que só tenho acesso a uma pequena parcela daquilo que, nos anos recentes, se abriga sob o rótulo “poesia” (Moisés, 2014, p. 44).

Como é explicitada pelo crítico na parte final da citação, sua impotência ante a poesia contemporânea está diretamente relacionada com uma questão quantitativa, com uma impossibilidade de acessar ao que está sendo produzido. Parece contraditório falar em “pouco acesso” num cenário caracterizado, como vimos, justamente por excessiva (auto)exposição de tudo. Porém, o que está em jogo na fala de Moisés não é a dificuldade de acesso, mas o inverso. O grande problema consiste no fato de que por mais que haja, teoricamente, disponibilidade de tudo, as limitações humanas freiam essa possibilidade de abrangência total: Quantas horas levariam para lermos todos os poemas publicados (incluindo os da internet) semana passada? E quantas horas gastaríamos procurando-os? O crítico, com justiça e honestidade, não quer emitir opinião sobre o que não considera ter uma leitura mínima. Mas o que seria “o mínimo necessário” em épocas de hiperprodução? O número é muito complicado, trata-se de uma questão de porcentagem: por mais que se tenha acesso a uma quantidade elevada de obras, esse número sempre será baixo frente ao montante produzido. Assim, a amostragem que a custo buscamos para construir argumentos consistentes, por maior que seja, sempre parecerá tímida, insuficiente.

Além da questão quantitativa, outro fator desesperador de nossa época exposto no ensaio de Carlos Moisés é o da “aceleração”. Os dois fatores estão diretamente relacionados: só há hiperprodução porque conseguimos produzir em ritmo acelerado. Contudo, a angústia própria deste quesito vem da relação do tempo com a velocidade, que são, valendo-se do vocabulário da física, grandezas inversamente proporcionais, i.e, quanto maior a velocidade menor será o tempo. O autor é bem consciente disso, como revela o seguinte trecho: “a aceleração não chega a ser um fato, apenas indica uma tendência: “atual” para nós é (porque assim tem sido) uma faixa temporal cada vez mais estreita e fugaz” (Moisés, 2014, p. 44). Quanto mais estreito, mais fugaz. A poesia de ontem não é mais a poesia de hoje e, por conseguinte, a crítica feita sobre a poesia de ontem não tem mais valor nenhum para hoje.

Esse viés de reflexão sobre o tempo extrapola as problemáticas de literatura, é um índice de época. Venho comentando ao longo do texto a angústia da crítica, porém é quase consenso, ou lugar comum, a afirmativa

de que vivemos tempos angustiantes. Muitos são taxativos ao dizer que a hiperinformação e a velocidade do mundo contemporâneo não pode gerar outra coisa se não ansiedade — tanto que não é difícil encontrar artigos de psicologia que a coloquem, ao lado da depressão, como um mal do século. Talvez estejamos mesmo vivendo uma complicada fase de transição, uma fase de adaptação do humano aos novos tempos. No que diz respeito à literatura, por exemplo, poucos, diria até que nenhum, daqueles que têm por função, missão ou prazer de pensá-la, nasceu plenamente inserido nessa vertigem da vida online. Estamos nos adaptando, alguns se encantam com o novo mundo e suas possibilidades, mas por mais envolvido que tal pessoa possa estar, ela ainda possui amarras com o passado. Fazendo uma comparação simples: aposto nem mesmo o maior entusiasta dos automóveis no início do século passado conseguiria se situar no trânsito de uma cidade como São Paulo nos dias de hoje, ou pudesse entender o que é um carro popular ir de 0 a 100 km/h em questão de segundos, ao mesmo tempo em que a inflação de veículos congestionava os grandes centros urbanos e nos obriga a horas de angustiante imobilidade.

A comparação serve para mostrar que o entusiasta do frenesi informacional contemporâneo, por mais atualizado que esteja, não é muito mais que um amante de automóveis dos anos de 1920 perdido numa grande cidade do século XXI. Isso porque, a velocidade com que o mundo virtual evoluiu é como se a São Paulo dos anos 1920, em menos de vinte anos, se convertesse na cidade dos anos 1990. Parece exagero? Mas compare um celular de 1997 com o *smartphone* pelo qual talvez você esteja lendo esse texto. Vinte anos! E temos celulares que vão de 0 a 100 em poucos segundos, e o que é mais angustiante, se isso aconteceu em vinte, por que não esperar que muito mais aconteça nos próximos dez ou cinco anos?

Ao que tudo indica, somos seres de dois mundos, paira no ar a nostalgia dos anos em que as coisas mudavam mais devagar. Tudo isso pode ser apenas um problema geracional, talvez uma nova geração (Y? Z? W? Seja lá qual for a letra do alfabeto...) não sinta tanto a velocidade das mudanças por já está acostumada com o mundo solúvel que estamos construindo. Mas não vem ao caso especular sobre o futuro. Saindo das difíceis reflexões sobre o contemporâneo de modo geral, voltando para o nosso tema, o fato é que a

crítica atual de poesia encontra-se nessa encruzilhada, pouco à vontade para tomar qualquer partido, e até mesmo sem saber se há partidos a serem tomados.

não me sinto à vontade para arriscar qualquer resposta à pergunta “O que há de mais atual e inovador na poesia brasileira contemporânea?”. Prefiro confessar que não sei responder. Prefiro continuar a expor minhas dúvidas e a discorrer sobre nosso tema, em sua generalidade — tema que me diz respeito e me atrai há mais de cinquenta anos, desde que estreei como poeta, em 1960, e nunca deixei de me indagar, ano após ano, pelo que há de mais atual e inovador na nossa poesia. Houve momentos em que julguei ter atinado com a coisa, mas em seguida algo novo surgia e o edifício arduamente construído, já desatualizado, vinha abaixo (Moisés, 2014, p. 45).

Essa nova citação do ensaio de Carlos Moisés, coadunando as vozes do crítico e do poeta, traz interessante dualidade. Por um lado, algo que podemos relacionar com a voz do crítico que se reserva ao silêncio diante da pergunta sobre a poesia contemporânea. Por outro, uma espécie de depoimento poético no qual o autor admite a luta, sempre frustrada, em busca do novo. Por ambos os lados que se olhe está posto o “mal estar”: o contemporâneo mantém seu estado de fuga, seja para fornecer respostas ao crítico, seja para se abrir como campo de atuação do poeta. Contudo, importante destacar que, emoldurando os dilemas do autor, está uma das mais importantes categorias do moderno, isto é, a “inovação”. Crítico e poeta estão à procura do novo, não no sentido de recente, é lógico, querem o novo como valor, o novo que fornece à arte seu status de única. A busca é legítima, entretanto, como é possível abstrair do fragmento, é também cada vez mais vertiginosa, sucedem-se desencontros e com eles as dúvidas: o novo ainda é uma categoria válida para o contemporâneo? Em ambiente tão veloz e fugaz, para lembrarmos conclusões do próprio Moisés, a novidade não estaria fadada ao esgotamento imediato? Não são perguntas com respostas prontas, na busca perdura a esperança, mas a espera constante gera angústia.

Por tudo que foi dito, o cenário parece de terra arrasada e, diga-se de passagem, não poucos declaram que o apocalipse paira sobre a atual conjuntura da poesia brasileira. Toda e qualquer tentativa de construção de pensamento sobre a atual poesia dá a impressão de já ter nascida atrasada, se

esfacela antes mesmo de dizer a que veio. Diante de cenário tão confuso, o que resta para a crítica: Negar? Silenciar? Procurar o analista? O terapeuta? “A única conclusão é morrer”, como diria Álvaro de Campos? Para Alcir Pécora o crítico já está morto — “a crítica foi sendo morta na cama, enquanto dormia, e seu corpo paulatinamente foi sendo substituído por simulacros que Foucault certa vez chamou de meninos bonitos da cultura [...] o colunismo social” (Pécora, 2010) —, e para Paulo Franchetti ele foi demitido — conforme o polêmico ensaio “A demissão da crítica” —. Não precisamos, contudo, nos entregarmos à depressão. Talvez seja hora de ouvir um conselho como o de Italo Moriconi: “Deixadas de lado ambições monumentalizantes, deve o crítico contentar-se com o seguinte ponto de partida: existem os poemas, ponto” (Moriconi, 2013, p. 59). É bastante modesto o que Italo sugere, mas quem sabe não é dessa simplicidade que a crítica precisa. Sendo assim, respiremos fundo e aceitemos as individualidades, pois talvez a era das totalizações nunca mais retorne. E por que mesmo queremos o retorno?

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. Poesia em Questão. *Folha de S. Paulo*. 25 de nov. de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511200612.htm>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

BARBOSA, Frederico; DANIEL, Claudio (Org.). *Na Virada do Século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O Arco-Íris Brando: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRANCHETTI, Paulo. A demissão da crítica. *Sibila*. São Paulo: Ateliê, n. 8-9, p. 25-40, 2005.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria Villalobos e Lólio Oliveira. São Paulo: Edusp, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Esses Poetas*: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

MOISÉS, Carlos. A poesia brasileira contemporânea. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra. *50 anos Depois*: estudos literários no Brasil contemporâneo. São Paulo: editora Unesp, 2014.

MORICONI, Italo. Poesia e Crítica, Aqui e Agora (ensaio de síntese e vocabulário). In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra. *50 anos Depois*: estudos literários no Brasil contemporâneo. São Paulo: editora Unesp, 2014.

PÉCORA, Alcir. O Inconfessável: escrever não é preciso. *Sibila*. 24 de set. de 2010. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>>. Acesso em: 21 de Outubro de 2017.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética?*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*: ensaios escolhidos. Trad. Heloysa Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

SIMON, Iumna. A Retradicionalização Frívola. O Caso da Poesia. *Cerrados*, Brasília, v. 24, n. 39, p. 212-224, 2015.

SISCAR, Marcos. As Desilusões da Crítica. *Teresa*: revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 10-11, p. 109-120, 2010.

ZAID, Gabriel. *Livros Demais!* : sobre ler, escrever e publicar. Trad. Felipe Lindoso. São Paulo: Summus, 2004.

UMA LEITURA, OUTRA LEITURA – ESCAVAÇÕES EM UM POEMA DE PAUL CELAN

Thiago Ponce de Moraes*

RESUMO: A presente escrita parte da leitura de um poema de Paul Celan, *HAVIA TERRA NELES*, em duplo movimento de repetição e diferença, e passa a explorar aquilo que seus versos apresentam, especialmente no que concerne ao ato da escavação. A escrita decorrente da leitura que aqui se encena busca dialogar de maneira próxima e liberta com as palavras do poeta romeno, sem pretender mediá-las, senão acompanhá-las: caminhando-escavando-afundando junto.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; leitura; escrita; escavação; relação

ABSTRACT: The present writing departs from the reading of a poem by Paul Celan, *THERE WAS DIRT IN THEM*, in a double movement of repetition and difference, and then begins to explore hat his verses present, especially with regard to the act of digging. The writing resulting from the reading that is set here seeks to dialogue in a close and free way with the words of the Romanian poet, without intending to mediate them, but to accompany them: walking-digging-sinking together.

KEY-WORDS: poetry; reading; writing; digging; relation

HAVIA TERRA neles, e
escavavam.

Escavavam, escavavam, e assim
o dia todo, a noite toda. E não louvavam a Deus
que, como ouviram, queria isso tudo,
que, como ouviram, sabia isso tudo.

Escavavam e não ouviram mais nada;
não se tornaram sábios, não inventaram uma canção,
não imaginaram linguagem alguma.
Escavavam.

Veio um silêncio, veio também uma tormenta,
vieram os mares todos.
Eu escavo, tu escavas, e o verme também escava,
e quem canta ali diz: eles escavam.

Oh alguém, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
Para onde foi, se não há lugar algum?
Oh, tu escavas e eu cavo, e eu me escavo rumo a ti,
e no dedo desperta-nos o anel.¹

(Celan, 1999, p. 89)

Terra. **Havia terra neles.** O sulco aberto do poema; o sulco aberto no poema: que se abre na terra. O sulco, o poema: marcas, fissuras, o gesto físico do corpo que subsiste como certa memória material no espaço escuro que se abre; o peso de mãos que atravessam a terra, que atravessam a página com esforço. Abrem uma falta. E, aqui, o sulco, o poema se abre na terra que havia neles – na falta que eles também são e **fazem**. Havia terra neles, o poema afirma – mas... neles **quem**? O poema, que se abre de **terra**, que se abre como a **terra**, apresenta já no seu primeiro verso o terreno sobre o qual se moverá. Nada firme, por suposto, dada a imagem porosa que a terra faz vir ao pensamento quando leio: **terra**. E será a única vez que lerei essa palavra ao longo do poema, mas de alguma forma ela – a **terra**, mas também a palavra **terra**, a ideia que se pode ter sobre qualquer **terra** a que se pertença ou não – já contamina toda a estrutura, todo o caminho que agora se abre para a leitura.

Um caminho de terra, através da terra. Portanto, solo escuro, terra solta. Ou nem tanto assim. Se bem que nenhum território, senão a própria manifestação do desterro. Aqueles que escavam não têm terra própria, os desterrados: fazem isso **o dia todo, a noite toda**; são impróprios como a terra que revolvem, como a própria leitura do poema – imprópria; a terra que daqui retiram e a outro lugar devolvem, ainda que a esse lugar não pertencesse. Não têm propriedade, vivem daquilo que fazem com as mãos: cavar e escavar – ler, escrever? –; **escavavam**. Aquilo que fazem com as

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ).

¹ ES WAR ERDE IN IHNEN, und/ sie gruben.// Sie gruben und gruben, so ging/ ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,/ der, so hörten sie, alles dies wollte,/ der, so hörten sie, alles dies wusste.// Sie gruben und hörten nichts mehr;/ sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,/ erdachten sich keinerlei Sprache./ Sie gruben.// Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,/ es kamen die Meere alle./ Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,/ und das Singende dort sagt: Sie graben.// O einer, o keiner, o niemand, o du:/ Wohin gings, da's nirgendhin ging?/ O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,/ und am Finger erwacht uns der Ring. Poema do livro *Die Niemandsrose* (1963), traduzido no português brasileiro, na edição de que me servi para citá-lo, como **A Rosa-de-Ninguém**.

mãos: uma sempre e contínua retirada. Mas aquilo que eles retiram e revolvem e reacomodam, de alguma maneira, em outro lugar, também já os constitui. Imersos naquilo que subtraem, são também aquilo que agora falta. São menos aquilo que são; são mais indistinguíveis, estranhos. O extrair a terra – escavar –, nesse sentido, é aquilo que os conforma enquanto tais. Tais quais... **quem?**

Havia terra neles. Neles **quem?** Reiterada pergunta, retirada de outro lugar e aqui posta novamente. Quem? Estes desterrados, pois, que estão a caminho; logo, sem lugar. Desterrados, sem ter sequer um nome por receber – sendo somente aqueles que **escavavam e escavavam**. Um pronome, pois, que é todos – quem?; aqueles que **escavavam**: eles – ninguém?; conquanto assim sejam – cada um, nenhum – definidos na sua indefinição, na solidão definitiva a que seu fazer submete, abandona. A escrita – uma leitura. Esse escavar **o dia todo, a noite toda**. Talvez. Mas não só. Erro, erram. Por isso, talvez, ler um poema seja uma maneira de estar próximo desses que **escavavam**; seja esse abandonar-se à terra por não querer ter terra alguma: viver dessa terra, no entanto. Por isso, talvez, ler um poema seja, portanto, uma maneira de também estar em exílio, no desterro – ou de ser submetido ao exílio pelo próprio poema (que é impróprio, cuja leitura é imprópria). Como ler: escrever sobre, rasurar, atravessar com outros traços – escavar: com mão, enxada ou pá. Talvez. Irmanados como **o nada que fomos, somos, continuaremos a ser**².

Leio o poema e percebo outra falta: não há adjetivos. Estes que **escavavam o dia todo, a noite toda** não são dignos de qualquer qualificação, nada do que eles façam – que é esse tudo que podem ali: escavar – é digno de qualquer qualificação. Talvez por isso Celan nos lembre, em outro momento, que eles/nós **cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados**³, pois nem mesmo à cova que se cava, por mais que rasa, entregue-se um adjetivo que caiba; nem essa cova, esse túmulo, é ainda o lugar para se guardar aquilo que parte: não há mais, está nos ares. Estes que **cavavam o dia todo, a noite toda** são apenas os que fazem e continuam a fazer aquilo que fazem, seguindo sem destino ou promessa, sem qualquer segurança de

² Trecho do poema *Salmo*, do livro *A ROSA-DE-NINGUÉM/DIE NIEMANDSROSE*, de 1963.

³ Trecho do poema *Fuga da morte/Todesfuge*, do livro *Papoula e memória/ Mohn und Gedächtnis* (1952).

ir dar em algum lugar. Seguem em risco, sem qualquer Deus, somente consigo próprios. Quem?

Como a carga que detém o vazio, vazio que contigo iria⁴, esta escavação ou cova – este poema? – encerra uma série de subtrações. Deixo aqui algumas observações de Peter Szondi⁵ acerca da leitura do abismo que é esse poema – vala; e seus sulcos na linguagem, na terra; observações que procuram surpreender e alinhar um pouco daquilo que mostra a materialidade das palavras, dos versos de Celan, bem como seu esfacelamento no gesto da escrita, na escavação contínua rumo à ruína do verbo – tarefa sempre impossível, mas ao mesmo tempo sempre intentada – como aqui: que me acerco e nunca acerto; e me mantenho em erro sobre a terra erma do poema. Então, com Szondi, quanto às faltas e demais retiradas, numa anotação de sua fala: “[deve-se perceber] o número relativamente alto de verbos vazios ou lexicais, e, especialmente, de formas pronominais, mas também o fato de que o poema não contém nenhuma palavra composta (que leva ao comentário de Szondi de que ele ‘difere, nesse sentido, da maioria dos demais poemas de Celan’)” (Szondi, 2003, p. 99, tradução minha).

Seguem – sigo – somente consigo próprios – comigo –, pois **não louvavam a Deus**. O que esse verso parece querer dizer é que o que cabe agora ao poema – a mim, a eles – é escavar em direção ao radicalmente Outro, ao Tu – **tu**, com quem faço uma nova aliança, não mais com Deus. Eu me lanço a ti, eu te busco. Nesse sentido, abandono do eu – que segue em direção ao tu –; porém, abandono também de Deus – pois que são somente seus, os que escavam, na impropriedade do pronome que os une. O eu se desocupa: outro esvaziamento. Adeus a Deus. Cabe lembrar, além disso, que essa mudança na relação entre homem e Deus é apresentada também em outros poemas de Celan. Em um dos mais emblemáticos, **Salmo**⁶, o louvor –

⁴ Trecho do poema Já não é mais/*Es ist nicht mehr*, do livro A Rosa-de-Ninguém/*Die Niemandrose* (1963).

⁵ As informações trazidas no presente texto referentes a Peter Szondi partem da compilação *Celan Studies*. O livro traz os textos escritos por Szondi sobre a obra de Celan. No entanto, a parte de apêndices do livro colige algumas notas que são fruto de anotações de diversos de seus alunos, cotejadas e verificadas para que pudessem dar forma, de algum jeito, a observações de aula feitas por Szondi acerca de alguns poemas de Celan. O apêndice do qual me sirvo aqui se chama *Notes on “Es war Erde in ihnen”*.

⁶ Poema também do livro **A ROSA-DE-NINGUÉM/DIE NIEMANDSROSE**, de 1963, do qual alguns versos foram citados mais acima.

que aqui, porque escavam, porque têm as mãos ocupadas daquilo que desocupam, desterram, não é mais possível – é direcionado a Ninguém. O encontro que se busca, enfim, é com Ninguém; e é em direção a Ninguém que aqueles que louvam seguem. Louvar Ninguém ou escavar sem não mais poder louvar a Deus: formas de seguir em direção ao Outro. Mas esse Outro, esse tu a que se lançam... não são **eles**? Eles, que aqui **escavavam**, não são esse radicalmente Outro da história recente, mas também a ratificação do fatal destino de todo e qualquer um – de ninguém e Ninguém –, que não é outro destino senão o escavar em direção à morte, sem sentido, mas por isso mesmo, necessariamente, eles, nós, prenhes de vida, já informados pela ausência plenamente presente que ela – a morte – evidencia no ato de escavar? **Escavavam**.

Há escavação no poema em todas as partes. Tudo é falta e já é por isso outra coisa. Ao passo que sigo na leitura encontro mais buracos, mais sulcos, mais pontos em que houve a retirada de terra. Ausência. O fazer da falta pelas mãos deles. Na verdade, retirar a terra parece querer dizer: revolver a terra, colocá-la em outro lugar. E o que é ler senão revolver as palavras, buscá-las, trocá-las de lugar, pensar seguir adiante, embora com terra por sobre, indo a algum lugar, porém soterrado por elas? Mas onde? O que noto é que se escava em todo lugar no poema, que o poema me escava também, de algum jeito, escava o eu que eu poderia ser antes de lê-lo – esvazia-me; se escava em todo lugar no poema, mesmo que não se possa precisar que lugar é esse. O verbo **escavar** vai escavando o poema enquanto diz que escava: assim, portanto, o que o verbo anuncia é o que o poema faz. Nadas. Primeiro no início de um verso, depois reiteradamente, numa dupla escavação, e então mais ao final, e no meio, e assim por todo o poema, até fundar um verso que é toda falta, todo **escavar**, assim somente. **Eu escavo, tu escavas, e o verme também escava**.

A repetição de palavras, *ad nauseum* – neste poema, a repetição do verbo **escavar** –, suscita uma “forma extrema de equivalência” (Szondi, 2003, p. 103), ao que se pode estender: entre as próprias palavras e sons, mas também uma extrema equivalência com o vazio, com o nada, com a falta de significado. Eles – que **não ouviram mais nada**; que **não se tornaram sábios**, que **não inventaram uma canção**, que **não imaginaram linguagem alguma**.

Eles: análogos aos vermes que não vemos sob a terra; análogos àquilo que rasteja e não vê e não canta e não louva; análogos ao nada, a ninguém.

Szondi ressalta, ainda, o baixo número de substantivos como sendo não tanto um esquivar-se a dar nomes a coisas, mas o erguer-se de uma relação, “porque a única questão sendo discutida é o que tem lugar (acontece) entre um eu e um tu” (Szondi, 2003, p. 107, tradução minha). Apenas um parêntese: nesse sentido, um poema pouco substantivo, que detém pouca existência, insignificante: repleto de faltas, frágil como o nada que aqui se escava – como também são aqueles que escavam. No entanto, retorno: o que está em questão prioritariamente é essa nova relação, o contato desesperado entre esses ninguéns. E, não obstante **eles** não estejam em um lugar específico, porque seguem escavando, atravessando a terra, revolvendo as palavras, sujando as mãos, algo **tem lugar** aí: aquilo que tem lugar na relação que a linguagem cria enquanto leio o poema, enquanto eles escavam. Esse exercício do trato com a morte, com a terra que os desterrados revolvem enquanto a si mesmos revolvem; esse exercício com o nada e o Nada, com o ninguém e o Ninguém, trazido pelo poema, por **esse** poema – mas, metonimicamente, por todos os outros: dado que a escrita, a leitura, é também uma forma de escavação, uma forma de ver viva a morte, estar em sua presença; é um vestígio, um rastro das faltas que cada palavra aciona no seu traço preto sobre o papel –, mostra que cada poema particular é também um exercício em busca do poema absoluto; mencionado por Celan e aqui citado: “o poema absoluto – não, é mais que certo que não existe, não pode existir, tal coisa! Mas existe, isso sim, com cada verdadeiro poema, com o mais modesto dos poemas, aquela irrefutável pergunta, aquela inaudita exigência” (Celan, 1996, p. 58).

Essa busca da poesia – que é, como as palavras de Celan nos ensinam, a busca pelo Outro da escrita, **tu**, é a busca de uma nova aliança, uma nova relação – faz também um caminho, um **novo** caminho ou percurso, em direção a... si mesma. “O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe. Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, figura desse Outro” (Celan, 1996, p. 57). O poema busca o Outro enquanto busca o poema absoluto, ele se dirige ao Outro, ao completamente estranho, sem ao menos

saber quem busca, sem qualquer possibilidade de alçar-se ao absoluto, mas segue. Também Giorgio Agamben – de quem recito as mesmas palavras ora de outra forma – aprendeu com Celan: “a poesia é aquilo que regressa a escritura até o lugar de ilegibilidade de onde provém, para onde ela segue se dirigindo” (Agamben, 2016, p.1). Caminho até o **lugar de ilegibilidade de onde provém**, caminho em direção ao poema; caminho por **onde ela segue se dirigindo**, caminho em direção ao poema. Escavações, travessias pela terra, sulcos, rotas, valas. As mãos seguem a fazer **nada, nada**s. As mesmas perguntas, outras paragens:

Talvez a poesia – é apenas uma pergunta – talvez a poesia, tal como a arte, se dirija, com um Eu esquecido de si, para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo se libertar – mas aonde? mas em que lugar? mas com que meios? mas em que condição? A ser assim, a arte seria o caminho que a poesia tem de percorrer – nem menos, nem mais (Celan, 1996, p. 51).

Esse novo caminho, então, esse novo percurso, segundo Celan, seria – talvez – por via da arte. Isso pode ser entendido melhor a partir de suas próprias palavras, um pouco antes, quando diz: “Quem traz a arte diante dos olhos e no sentido (...) esquece-se de si. A arte provoca um distanciamento do Eu. A arte exige aqui, numa direção determinada, uma determinada distância, um determinado caminho” (Celan, 1996, p.51). Trilhar esse caminho a caminho que a arte lega à escrita, atravessar a terra sem ver para onde vai a terra que fica para trás, que resta por sobre, que modifica a paisagem ou página então escavada, que solicita daquele que escreve, daquele que lê – portanto, daquele que escava –; que solicita, ou melhor, que exige que se abandone de si, que não só abandone qualquer Deus, mas também que se distancie do Eu, que se encaminhe, enfim, nesse sentido, nessa direção, com uma distância determinada, num determinado caminho – que não pode ser determinado nem mesmo pelo próprio poema –, que se encaminhe ao Outro, ao Tu; que é também o nada e o Nada, o ninguém e o Ninguém; assim, pois, como é o verme, assim, pois, como são eles, ruínas do fazer em ruína, restos de gestos, mão vazias. **Oh alguém, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:/ Para onde foi, se não há lugar algum?**

Havia terra neles, e/ escavavam. Havia sangue. E eu me escavo rumo a ti. Em direção a ti, em direção ao poema, a outro poema, ao Outro, por via da arte. Não cessaremos nunca de explorar/ E o fim de toda nossa exploração/ Será chegar ao ponto de partida/ E o lugar reconhecer ainda/ Como da vez primeira que o vimos⁷ (Eliot, 2004, p. 387). As mãos que escavam, que ofertam à terra seu fazer; as mãos que não se unem mais em oração, plenas de vazio, apenas se dão umas às outras, à terra, para que assim eles possam permanecer, seguir a escavar, ainda que indistintos, agarrados uns aos outros, como se o corpo de cada um de nós fosse teu corpo – corpo de Ninguém, Senhor, Nada: e no dedo nasce o anel. Nasce um círculo: o caminho que o poema faz do Eu ao Tu, de ninguém a Ninguém; de si a si; com uma determinada distância, um determinado caminho:

TENEBRAE

Estamos próximos, Senhor,
próximos e palpáveis.

Palpados já, Senhor,
Agarrados uns aos outros, como se
o corpo de cada um de nós fosse
teu corpo, Senhor.

Roga, Senhor,
Roga por nós,
estamos próximos.

Empurrados pelo vento fomos,
fomos até lá para curvar-nos
rumo a vale e cratera.

Fomos ao bebedouro, Senhor.

Havia sangue, havia
o que verteste, Senhor.

Brilhava.

⁷ Versos de T.S. Eliot, em *Little Gidding*, parte final de seu *Four quartets* (1943): “We shall not cease from exploration/ And the end of all our exploring/ Will be to arrive where we started / And know the place for the first time”. Diálogo e retorno.

Jogou-nos tua imagem nos olhos, Senhor.
Olhos e boca estão por demais abertos e vazios, Senhor.
Bebemos, Senhor.
O sangue e a imagem que no sangue havia, Senhor.

Roga, Senhor.
Estamos próximos.⁸

(Celan, 1999, p. 67)

HAVIA TERRA neles, e
escavavam.

Escavavam, escavavam, e assim
o dia todo, a noite toda. E não louvavam a Deus
que, como ouviram, queria isso tudo,
que, como ouviram, sabia isso tudo.

Escavavam e não ouviram mais nada;
não se tornaram sábios, não inventaram uma canção,
não imaginaram linguagem alguma.
Escavavam.

Veio um silêncio, veio também uma tormenta,
vieram os mares todos.
Eu escavo, tu escavas, e o verme também escava,
e quem canta ali diz: eles escavam.

Oh alguém, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
Para onde foi, se não há lugar algum?
Oh, tu escavas e eu cavo, e eu me escavo rumo a ti,
e no dedo desperta-nos o anel.⁹

(Celan, 1999, p. 89)

⁸ TENEBRAE Nah sind wir, Herr./ nahe und greifbar.// Gegriffen schon, Herr./ ineinander verkrallt, als wär/ der Leib eines jeden von uns/ dein Leib, Herr.// Bete, Herr./ bete zu uns,/ wir sind nah.// Windschief gingen wir hin,/ gingen wir hin, uns zu bücken/ nach Mulde und Maar.// Zur Tränke gingen wir, Herr.// Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr.// Es glänzt.// Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr./ Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr./ Wir haben getrunken, Herr./ Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.// Bete, Herr./ Wir sind nah. Poema do livro *Sprachgitter* (1959), traduzido no português brasileiro, na edição de que me servi para citá-lo, como **Prisão da palavra**.

⁹ Tradução já citada no início do texto.

Escavar: escrever. Escavo com outras palavras, trago para cá outra escrita: escrever é o nome de duas ausências (ausência do falante, ausência do referente)¹⁰. Presença da ausência, da dupla ausência. Eu falto; aquilo de que falo falta. Tudo falta. Tu estás aí? Escrevo contigo ausente, isto é certo, mas tento manter por perto o poema a partir do qual escrevo. Mas... também eu falto ao compromisso de ler quando passo a escrever¹¹. Tiro os olhos do poema, coloco-os sobre a página em branco – em que busco fazer resistir uma forma de escrita que seja também uma forma de leitura. Com palavras escavo a página – escrevo e leio –, torno-a mais oca, esvazio-a do seu nada inaugural, preencho-a com o vazio vasto que cada palavra carrega. Túneis, passagens. Com as mãos – como quem escava – escolho palavras para abrir passagem na página; crio galerias – pequenas furnas e grutas encontro, escrevo –, saio daqui e chego em outro lugar; e, na falta de serem alguma coisa diferente daquilo que são, assumem que são, então, o que enunciam – um som, um rastro –, e por isso evocam, da memória daquele que as lê, algum sentido para elas – seu próprio destino sob a terra do verbo: aterrado.

E aqui, nesse cavoucar no trânsito das faltas entre as palavras, como para escorar a encosta da memória que sobre mim desliza – sobre esta escrita –; memória da leitura do poema, que volta, mas memória também daquilo que o poema invoca e aqui ancora; nesse cavoucar, portanto, como para suportar a memória, rememoro – e reconvoco e reitero – uma passagem – uma apenas e uma vez mais – de T.S. Eliot, que me ajuda a seguir perfurando e a caminho, leitor e leitura consubstanciados no mesmo tempo-espço, sob a superfície escura do escrever: **Não cessaremos nunca de explorar/ E o fim de toda nossa exploração/ Será chegar ao ponto de partida/ E o lugar reconhecer ainda/ Como da vez primeira que o vimos** (Eliot, 2004, p. 387). Posso, como agora faço, substituir **explorar** por **escavar** por **escrever**. Exploro, escavo, escrevo. Posso mantê-los – estes termos, entre tantos – como determinada rede, em contato; assim, vazados como qualquer

¹⁰ Cf. Derrida apud Christin, Anne-Marie. The first page. in: *European Review*. Vol. 8. Nº 4, 2000, pp. 457-465.

¹¹ Se bem que nunca deixando de ter o poema presente, nunca abrindo mão da presença que o poema apresenta: seja integrando-o (o poema) às palavras que então escrevo, seja retornando à leitura, num movimento reiterado, sem fim. Nada se sabe do poema, nada se pode dizer sobre ele, a partir dele, se não estou a experienciá-lo – i.e., se não estou a lê-lo. Lembro das palavras de Ronaldo Brito: “É da natureza da arte reclamar esse envolvimento, uma experiência com a presença atual (...). A experiência artística – por isso é um modelo para a experiência histórica – é algo que só se cumpre em ato. Só se pode falar da experiência da arte de dentro” (Brito, 2005, pp. 145-6).

rede, malha ou tela: página cheia de palavras. Fazê-los conviver de sentidos. E, dessa forma, atravessar a leitura do poema numa exploração contínua, que escreve com aquilo que dele escava – sem criar nada que ali já não haja – ; retirando vazios do poema e também o preenchendo com outros vazios: talvez como alguns de seus versos vazam; talvez, no entanto, de outra forma soprados – como (a) estas páginas, com estas e outras palavras que soalham a precária estrada da leitura: terra, terra, terra – memória, nada... Para, talvez assim – com as mãos então vazias de qualquer enxada –, chegar a ler o poema pela primeira vez. Ler outro, este. Indistintamente, indecidivelmente.

Uma nova e a mesma aliança: um círculo, um anel que desperta: túneis que – como o verme do poema de Celan – escavo, sem ver nem saber ser, sem cantar nem escutar onde, sem nada nem quando, em direção a não se sabe o quê. Como o verme, a minhoca – *Wurm*: espécie do filo anelídeo; tão provisório e insuficiente, mas ainda assim um animal –, que, ao atravessar a terra, deixa somente a marca de sua passagem, a falta que sua passagem faz ao passar, deslocando o solo através do qual se move e onde mesmo morre – solo do qual, agora sim, passa a fazer parte:

IR-AO-FUNDO,
a palavra que lemos.
Os anos, as palavras desde então.
Somos sempre os mesmos.

Sabes, o espaço é infinito,
sabes, não precisas voar,
sabes o que se escreveu em teu olho
aprofunda-nos o fundo.¹²

(Celan, 1999, p. 91)

Ir-ao-fundo, escavar. De maneira análoga aos anelídeos. Escavar formando anéis, pequenos círculos que, repetidos contiguamente *ad infinitum*, se estendem em túneis. Outros caminhos, outras travessias.

¹² DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN,/ das wir gelesen haben./ Die Jahre, die Worte seither./ Wir sind es noch immer./ Weißt der Raum ist unendlich,/ weißt du brauchst nicht zu fliegen,/ weißt du, was sich in dein Aug schrieb,/ vertieft uns die Tiefe. Poema também do livro *Die Niemandsrose* (1963), retirado da mesma edição que o anteriormente citado.

Escavar dando ao solo ou texto através do qual escrevo aeração; dando ao poema, que aqui se faz solo para que se caminhe com a leitura e que é, por excelência, uma forma de sopro, viragem – que é, pois, uma forma de alteração da respiração –; dando ao poema essa respiração renovada, enfim, uma nova forma de vida para a forma de vida que o poema é. **Somos sempre os mesmos.** O verme vai ao fundo e à superfície torna – para conhecer este lugar pela primeira vez –; desce ao fundo escuro da palavra, à terra úmida que aprofunda ao produzir os húmus que sobre ela restam plenos de vida, plenos de outras formas de vida; o verme, ao fim, afunda e, então, assoma sobre o solo que conforma e o conforma.

Será preciso, ainda, dizer que o poema de Celan nos descobre nesse lugar? Que o poema, ponto mais alto da linguagem – humo, matéria orgânica; especialmente vegetal, como o papel em que escrevo, em que escavo e exploro o solo imaterial do poema (também nascido nele) –, é o lugar onde a leitura vive? É, por consequência, o lugar onde eu, leitor, verme – que não vê, não ouve, não canta senão aquilo que rebate da passagem, que reflete e que imita no próprio gesto de cavar o seu entorno –; onde eu, finalmente, habito de modo transitório, tendo esta habitação somente o andamento da travessia; sendo essa habitação, portanto, uma coincidência de lugar e tempo: **os anos, as palavras desde então?** Se assim for, posso admitir, junto às palavras do poema – o outro, o mesmo –: **o que se escreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo.** Olho, anel: outro círculo. Este. Anelo – respiro com dificuldade. Passagem adiante, túnel para outra escavação:

O ESCRITO cava-se,
o falado, verde-mar,
arde nas enseadas,

nos
nomes liquefeitos
apressam-se as toninhas,

no Nenhures eternizado, aqui,
na memória do sino rui-
doso em – mas onde?,

quem

neste
quadrado de sombra
arfa, quem
debaixo dele
cintila, cintila, cintila?¹³

(Celan, 1996, p. 129)

Quem **cintila, cintila, cintila?** Aqui, **mas onde?** Perguntas fundamentais do poema, para as quais – decerto – não há respostas, mas fendas, faltas escritas – nele inscritas e por ele apresentadas. Vazio posto frente aos meus olhos: interrogações – falhas –, fissuras **na memória do sino rui-doso**. Nesse poema, **o escrito cava-se**; movimento ainda mais intrínseco ao próprio manejo das palavras, à própria utilização da língua horizontalizada; ou em vertigem na página – como no poema. O escrito vai ao seu próprio fundo e o aprofunda ainda mais, verme de si mesmo – oroboro: serpente a devorar a própria cauda –: **cava-se**, come-se, consome-se. Um círculo, que aparece e some. Leitura, escrita. O mesmo movimento, verde-mar. Nomes liquefeitos, fundidos, misturados e indistintos em relação àquilo que nomeiam e postulam e apontam. Assim, talvez, porque, seguindo a trilha – traço, sulco – que o poema deixa, o escrito, ao escrever-se, escava a página. Aqui, mais intensamente, como já falado – mar no arder de fazê-lo –, **cava-se**, palavra adentro, retira-se de si – retifica-se e se recoloca – para ser; para ser, a partir da falta, aquilo que apresenta com sua presença fundada em brechas, frinchas, frestas. Rede lançada ao mar. Sua própria presença em retirada a apresentar a falta, a torná-la presente: túnel por que se passa. A todo tempo até... A eternidade – olho, círculo, anel: **o Nenhuress eternizado, aqui**.

REFERÊNCIAS

¹³ DAS GESCHRIEBENE höhlt sich, das/ Gesprochene, meergrün, /brennt in den Buchten,// in den/ verflüssigten Namen,/ schnellen die Tümmeler,// im geewigten Nirgends, hier,/ im Gedächtnis der über-/ lauten Glocken in—wo nur?// wer/ in diesem/ Schattengeviert/ schnaubt, wer/ unter ihm/ schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf?. Poema do livro *Atemwende* (1967), traduzido no português europeu, na edição de que nos servimos para citá-lo, como **Sopro, Viragem**.

AGAMBEN, Giorgio. *Giorgio Agamben: um poema e um ensaio*. Tradução de Nina Rizzi. Disponível em: <https://ninaarizzi.wordpress.com/2016/06/09/giorgio-agamben-um-poema-e-um-ensaio/>. Acesso em: 15 de out. 2017.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CELAN, Paul. *Arte Poética – O Meridiano e Outros Textos*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie. The first page. In: *European Review*. Tradução de Sarah Linford. Vol. 8. Nº 4, 2000, pp. 457-465.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Vol. I. Edição bilíngue. São Paulo: Arx, 2004.

SZONDI, Peter. *Celan Studies*. Tradução de Susan Bernofsky e Harvey Mendelsohn. Stanford: Stanford University Press, 2003.

POESIA, HUMOR E FARPAS: LEITURA DE POEMAS DE MIRÓ DA MURIBECA (2002) E DE LEILA MÍCCOLIS (2013)

Wilberth Salgueiro*

RESUMO: O artigo propõe, de início, reflexões teóricas acerca do humor, a partir sobretudo de Verena Alberti e Georges Minois, e estabelece um sintético levantamento de poetas brasileiros que, desde o Barroco, se notabilizaram pelo uso do humor em seus poemas. A seguir, se dedica a analisar dois poemas (de Miró da Muribeca e de Leila Míccolis) que lançam mão do recurso do humor para obter um efeito mais direto e imediato diante do leitor. Conclui, com Theodor Adorno, que, na vida e na poesia, o humor será um instrumento tanto mais eficaz quanto maior for sua capacidade de produzir um pensamento crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Humor e poesia brasileira. Miró da Muribeca. Leila Míccolis. Humor e pensamento.

ABSTRACT: Drawing mainly from Verena Alberti's and Georges Minois' remarks, in this article I propose, at first, theoretical reflections on humor and I present a synthetic survey of Brazilian poets who, since the Baroque, have notably resorted to humor in their poems. I then examine two poems (by Miró da Muribeca and Leila Míccolis) that employ humor in order to obtain a more direct and immediate effect on the reader. Finally, supported by Theodor Adorno's theoretical framework, I come to the conclusion that, in life and poetry, the greater its ability to produce critical thinking the more effective humor will be as an instrument.

KEYWORDS: Humor and Brazilian poetry. Miró da Muribeca. Leila Míccolis. Humor and thought.

Breves considerações sobre humor (e poesia brasileira)

Desde o seu início, a poesia brasileira lançou mão do humor, em sentido lato, como recurso fundamental: Gregório de Matos, no Barroco; Sapateiro Silva, no Arcadismo; Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, no Romantismo; Oswald, Bandeira e Drummond, no Modernismo, são

* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista de produtividade PQ-2 do CNPq. Bolsista com taxa de pesquisa da FAPES.

alguns dos escritores em cujos poemas o riso aparece como elemento constituinte da forma. A produção poética brasileira do século XXI tem perpetuado essa tradição de poesia feita com humor.

Nessa esteira do riso, os poetas contemporâneos se esparramam, sem cerimônia alguma. A Poesia Marginal, no conjunto, deve constituir o período em que o humor, em largo sentido, foi mais acionado. Não há quem, praticamente, não se renda ao poder corrosivo que o riso pode exercer. Chacal, Rubens Rodrigues Torres Filho, Paulo Leminski e José Paulo Paes são alguns – entre tantos – nomes que fizeram de suas obras um vasto campo de poemas em que riso, deboche, escracho, chalaça e ironia se misturam:

d'après vinicius

goteiras
melhor não tê-las
sem telhas
use uma tela
até lá
use mesmo uma panela
(Chacal, 1994, p. 68)

*

botânica ao pé da letra

— Estas plantinhas são mudas?
— Pelo que me disseram, não.
E o que foi que elas disseram?
(Torres Filho, p. 37)

*

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, 1987, p. 30)

*

Ménage à trois

casa de ferreira
espeto de paulo.
(Paes, 1988, p. 21)

Embora minoritária (em relação à poesia “séria”, que geralmente exclui o humor de sua elaboração), ela encontra em poetas como Glauco Mattoso, Leila Mícolis e Nicolas Behr legítimos representantes contemporâneos de tal tradição.

A poesia de Leila Mícolis é francamente feminista, e com contundência denuncia a situação precária dos cidadãos que, em condição de minoridade (ou seja, distantes de uma posição de poder), sofrem com a dita “maioria” (aquela que, em contextos específicos, usufrui de mando e autoridade, como no verso de Caetano que sintetiza tal situação: “o macho adulto branco sempre no comando”, na canção “O estrangeiro”). O machismo e o preconceito racial, por exemplo, são escrachadamente ironizados nos poemas seguintes:

VÃ FILOSOFIA...
Falas muito de Marx,
de divisão de tarefas,
de trabalho de base,
mas quando te levantas
nem a cama fazes...
(Mícolis, 1992, p. 11)

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.
(Mícolis, 2013, p. 193)

No primeiro, “Vã filosofia”, Leila aponta para certo tipo de “revolucionário retórico”, ou seja, aquele que fala e defende ideias transformadoras mas, na prática, não as realiza: um simples gesto de arrumar a cama – como um gesto simbólico de solidariedade à convencional e conservadora divisão de tarefas entre os gêneros masculino e feminino (como se coubesse apenas à mulher os serviços caseiros, entre eles, o de arrumar a cama) – redundando em fiasco. O título remete à célebre frase shakespeariana, tão retomada por escritores, que diz haver mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia. O caráter metafísico da frase ganha aqui a tonalidadeomezinha do cotidiano. A referência a Marx e a segunda pessoa do plural amplificam o contraste entre teoria e prática e, por conseguinte, engendram um fino humor.

O título do segundo poema também é bastante expressivo, ao confundir, com perspicácia, os sentidos de “blecaute” (interrupção de luz) e “black, out” (literalmente, “preto, fora”). O poema fala – e discorda – de uma opinião recorrente de que não haja preconceito racial entre nós. Os jornais diários e o cotidiano dão fartas mostras da inverdade de tal opinião. O racismo, explícito ou disfarçado, vive nos comportamentos mais banais. Para, jocosamente, comprovar a permanência do preconceito, Leila lança mão da credence de que “gato preto dá azar” e, com sutileza, recorda que, nas máquinas de escrever antigas, a fita que continha a cor preta ficava na parte superior enquanto a cor vermelha na inferior. Mas esse lugar – do preto em posição favorável – é bem difícil de se observar na realidade social. O riso, então, funciona como porta para reflexões críticas, antagônicas ao senso comum.

Para resgatar o humor como um recurso de linguagem respeitoso e crítico, mesmo diante de temas, eventos e situações violentas e catastróficas, propõe-se encarar o humor: (a) como uma categoria que vai de encontro à “ideologia da seriedade”, que dita o que é epistemológica e politicamente correto; (b) como um mecanismo positivo, afirmador, vital de atenuação (não de cura, alienação ou desprezo) do trauma e do ressentimento; (c) como uma perspectiva de enfrentamento do mundo e, portanto, uma forma de pensamento; (d) em sentido elástico, não o confundindo com riso ou

gargalhada, nem como gesto de superioridade ou desprezo de quem ri em relação ao objeto do riso.

Com Verena Alberti, se pergunta: “(...) de que modo o riso aparece como objeto e é justificado no texto? Como o autor explica o advento do riso e como define e classifica aquilo de que se ri? Quais as premissas, os exemplos e as referências que sempre retornam?” (Alberti, 1999, p. 36). Ou seja, como pode um poema se propor a (fazer) rir diante de situações tristes, doloridas, traumatizantes, desumanas?

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud, Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros. Afirma ainda: “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’ [Nietzsche]” (p. 614).

Para verificar o efetivo efeito do humor quando acionado em poemas, vamos analisar duas peças em que o riso é parte constitutiva da produção e, naturalmente, da recepção dos versos.

Análise de “Eu pensei fazer um poema” (2002), de Miró da Muribeca

Eu pensei fazer um poema bem legal,
falar do céu e do sol nordestino.
Das mulheres desfilando
seus minúsculos biquínis
aos olhares de sombrinhas coloridas
e vendedores de cachorro-quente.
Oh, my dog,
feriado prolongado
no país do presidente sociólogo:
logo-logo,
até seu peido será racionado.

Pobres serão liberados a peidar
só no final de semana
(se não, fode a camada de ozônio)
empestando o ar com o cheiro
de ovo e mortadela.
(Miró da Muribeca, 2002, s/n)

Theodor Adorno via com muita (talvez excessiva) desconfiança o recurso do humor como efeito estético nas obras de arte. Em síntese, parecia-lhe que o humor funciona como uma espécie de cúmplice das barbáries humanas, pacificando a (má) consciência com o riso ou mesmo deslocando, com piadas, blagues e *boutades*, os graves conflitos da existência real para o campo da alienação, da fruição e do prazer. Em “A arte é alegre?”, o filósofo alemão afirma que “a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente” (Adorno, 2001, p. 17). Ou seja, para ele a alegria na arte é uma forma de pensamento que, sendo pensamento autêntico, e portanto crítico, modifica a consciência das pessoas. Nesse sentido, o paradigma-mor, para o autor de *Minima moralia*, seria a obra do irlandês Samuel Beckett.

O poema acima, de Miró da Muribeca, lança mão – como é praxe na produção desse poeta de Recife – de imagens e palavras que, no conjunto, pretendem impactar o leitor, seja pela quebra de expectativa quanto ao que se espera de um poema lírico tradicional (com dramas subjetivos em moldes comportados), seja pelo linguajar entre o chulo (“fode”) e o mau gosto (“peido”) que escolhe para tal alcance. Além do vocabulário, os versos polimétricos e a ausência de rimas regulares e de divisão em estrofes reforçam no poema o tom prosaico, descolado, popular. Os seis primeiros versos pintam um quadro turístico, cosmético, típico de poemas que cultivam o bom-mocismo de propagandas que estimulam o fetiche do consumo, do sucesso e de um belo idealizado: céu, sol nordestino, mulheres de biquíni, sombrinhas coloridas, vendedores de cachorro-quente. Mas esse clima ilusório é quebrado, sem dó, no sétimo verso (e vai até o final): com “Oh, my dog” o poema inicia uma série de conexões, de fundo humorístico,

que só vão terminar na antilírica imagem derradeira do “cheiro / de ovo e mortadela”. Essa quebra institui o que Pirandello, em “O humorismo”, chama de “sentimento do contrário”, isto é, um desacordo “entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias” (1996, p. 126).

Nos seis versos iniciais (“Eu pensei fazer um poema bem legal, / falar do céu e do sol nordestino. / Das mulheres desfilando / seus minúsculos biquínis / aos olhares de sombrinhas coloridas / e vendedores de cachorro-quente”), nada de engraçado acontece: funcionam como se fossem uma escada, no sentido teatral, isto é, funcionam como um preâmbulo, uma criação de cena para o possível riso por vir. Nas palavras de Sírrio Possenti, em *Humor, língua e discurso*, “Se é verdade que o humor depende de imprevisto e surpresa, é necessário um pano de fundo não cômico ou humorístico em relação ao qual o outro, o cômico, apareça” (2010, p. 128). O quadro turístico desenhado no poema se encerra com uma alusão a “cachorro-quente”. O verso seguinte – “Oh, my dog” – a um tempo [1] parodia a expressão “Oh, my god” (anagramatizando, sem temor, deus por cão), [2] recupera o brasileiríssimo “cachorro-quente” com o americanizado “my [hot] dog”, [3] produz uma curiosa rima em cadeia de /ós/, com “Oh / dog / sociólogo / logo-logo / pobres / só / fode”, assim como [4] cria uma estranha analogia entre “dog” e “-gado” (sílabas finais de “prolongado”). Ademais, em “dog, gado, ólogo e logo-logo” ouvimos e vemos aquilo que se pode chamar de “rima consonantal”, com a repetição do gutural fonema /g/. A interjeição “Oh” intensifica o caráter teatralizado da quebra de expectativa, traço apontado pela maioria dos estudiosos como uma constante na produção do humor (Stendhal sentencia em *Do riso*: “Para que se esboce um sorriso, é necessário que tudo seja bastante súbito”, 2008, p. 75).

Após o hilário “my dog”, o poema – publicado em *Poemas pra sentir Teseão ou não*, de 2002 – diz de onde fala: “no país do presidente sociólogo”, em que em breve (logo-logo), se consolidado o projeto neoliberal e privatizante do modo de governar representado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, “até seu peido será racionado”. Em dissertação sobre o poeta de Muribeca, André Telles do Rosário comenta que,

“remontando ao tempo de FHC, o ‘presidente sociólogo’, o poeta desmonta o propalado poder do Estado de determinar o bem comum, prevendo que, a julgar pelas disparidades que já existiam, só o que poderia surgir era mais arrocho” (2007, p. 106). O agradável e sedutor quadro do começo dá lugar, de vez, ao grotesco, ao mau gosto, ao arrocho, ao baixo ventre (para lembrar expressão com que Mikhail Bakhtin exemplifica um modo carnavalizado de protesto contra ordens estabelecidas). A tradição escatológica na poesia é, sabemos, marginal, e poucos se aventuraram na temática da flatulência, como Glauco Mattoso (“Soneto flatulento”), os capixabas de *Cantáridas* (“Orós de merda”) e até mesmo Vinicius de Moraes e sua conhecida canção infantil “O vento”, em que a indesejada palavra peido é eufemizada em “pum”. Mas no poema de Miró o substantivo “peido” reaparece, sem cerimônia, em forma verbal: “Pobres serão liberados a peidar / só no final de semana”. Repare-se que somente os “pobres”, “no país do presidente sociólogo”, terão o corpo vigiado e punido, para usar termos foucaultianos. A justificativa para que os pobres não possam liberar os gases do corpo é duplamente risível: “(se não, fode a camada de ozônio) / empestando o ar com o cheiro / de ovo e mortadela”. Decerto, a justificativa não procede, mas dá a pista para o verdadeiro motivo da profunda repressão ao corpo.

A pista é a peste que está no gerúndio “empestando”, que significa, no infinitivo, “infectar de peste”, “dar mau cheiro”, “feder” e por extensão “corromper, contaminar”. A peste, no contexto de então, é o peido do povo. Com o popular peido (pum, gases, flato, ventosidade) cheirando a “ovo e mortadela”, o poema cheira a piada, que chacoalha, em versos, governos e presidentes que querem controlar a vontade, a linguagem e o comportamento do povo que come ovo – e mortadela; abala discursos que se querem religiosa (dog/god) e ecologicamente (camada de ozônio) corretos; desanca o machismo, que se escancara e perpetua na imagem de “mulheres desfilando / seus minúsculos biquínis”. O despudorado poema zomba sobretudo do “lirismo comedido e bem comportado” de que falava, há décadas, o também recifense Bandeira. E põe a nu a abissal diferença de classes, em que ricos podem (peidar) e pobres não. Se Adorno tem razão, este “poema bem legal” de Miró da Muribeca, ao conjugar alegria e

seriedade, e “soltando amarras”, dá forma a uma cada vez mais rara modalidade de arte: boa poesia com bom humor crítico.

Análise de “(H)ojeriza”, de Leila Míccolis

Você sabe o que fazer
com a anestesia
a assepsia
a asfixia
a idolatria
a covardia
a demagogia
a dicotomia
a tirania
a vilania
a diplomacia
a regalia
a mordomia
a patifaria
a hipocrisia?

Enfia...
(Míccolis, 2013, p. 178)

Este poema de Leila Míccolis se encontra na segunda parte dos inéditos que compõem *Desfamiliares* (2013), livro que contém a poesia completa da autora carioca, abrangendo quase cinco décadas de produção (1965-2012). Nele, estampam-se alguns traços que acompanham os versos de Leila ao longo desse tempo: a clareza, o humor, a postura crítica, a linguagem referencial, o gosto do *grand finale*, o tom desbocado e despudorado, o diálogo franco com o leitor, o chiste, o chulo, a insolência. O próprio poema pode ser lido como uma síntese de temas que, nessas décadas, ela vem mapeando: covardia, demagogia, tirania, hipocrisia e outras formas substantivas de comportamento que – no poema terminadas em “ia” – constituem um conjunto que causa intensa aversão à poeta, como o título trocadilhesco já antecipa: “(H)ojeriza”. O advérbio “hoje” do título, acoplado à “ojeriza”, em poema e livro recente, não deixa dúvida de que tal náusea advém do nosso tempo presente e a ele se dirige.

O desabafo final destemperado, mas nada intempestivo, pode provocar o riso, pois de repente aparece um verbo – “Enfia” –, em monóstico, que arremata uma sequência de 14 substantivos com rima em “ia”, seguido de capciosas reticências (...), induzindo o leitor a completar o que se omite com expressão bastante popular. A primeira acepção que o *Dicionário Houaiss* dá ao verbo enfiar – “fazer entrar (fio) em orifício” – faz perceber que o xingamento obsceno “enfia no cu”, deveras ofensivo, se sustenta em sua composição mórfica “en- + fio + -ar”. Assim, a despeito da agressividade explícita, há certa sabedoria (ainda que “politicamente incorreta” e indecorosa!) no xingamento, que, no poema, se manifesta, ironicamente elíptico, com força e sem culpa.

Em curioso e provocador artigo de 1956, “Sinais de pontuação”, publicado em *Notas de literatura I*, Theodor Adorno discorre acerca dos sentidos filosóficos que sustentam o uso de vários dos sinais de pontuação (vírgula, travessão, exclamação, interrogação etc.), sentido filosófico que se articula com o sentido propriamente gramatical, escapando-se-lhe. Do sinal de exclamação, por exemplo, dirá que “se assemelha a um ameaçador dedo em riste”. Mas, para a análise de “(H)ojeriza”, interessa o que o autor de *Dialética negativa* afirmou sobre os “três pontinhos” (que encerram o poema de Míccolis): “As reticências, que eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como ‘atmosfera’, para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico” (Adorno, 2003, p. 146). Noutras palavras, o filósofo ironiza o desejo de certos escritores de, com o uso das reticências, sugerir uma “infinitude de pensamento e associação”, mas o tiro sai pela culatra, pois as reticências encobririam exatamente a carência ou ausência de tal infinitude. O poema de Leila, ao fugir de tal nobre pretensão, alcança efeito hilário imediato, já que o leitor – aquele “Você” que abre o poema – sabe com precisão como preencher as reticências, que insinuam o já sabido, bem distante de querer deixar a “frase aberta a vários sentidos”. As reticências aqui não simulam a omissão ou elipse de nada grandioso, misterioso, poético, metafísico; na contramão, apenas encenam a “hipocrisia” de banir os ditos palavrões da linguagem poética,

como se a falta de decoro se resumisse ao uso de certas bocagens e turpilóquios, e não em regalias, mordomias e vilanias com as quais nos deparamos dia a dia.

Leila Mícolis, escritora contemporaníssima, é costumeiramente vinculada à geração marginal, dados o escracho, o coloquial, o deboche que marcam sua obra, nesse sentido herdeira de uma tradição que inclui tropicalistas, modernistas, românticos e mesmo barrocos, como, para citar exemplos pontuais, Gregório de Matos (de “furtar e foder” e do “Pica-flor”), Bernardo Guimarães (d’“O elixir do pajé” e d’“A origem do mênstruo”), Oswald de Andrade (de *Serafim Ponte Grande* e o “Primeiro contato de Serafim e a malícia”: “A-e-i-o-u / Ba-be-bi-bo-bu / Ca-ce-ci-co-cu”) e Os Mutantes (de “Sabotagem”: “Eu vou sabotar / Vou casar com ele / Vou trepar na escada / Pra pintar seu nome no céu / Sabotagem! / Sabotagem! / Sabotagem! / Eu quero que você se... top top top UH!”). Entre os poetas atuais, o minúsculo palavrão que o poema de Leila não precisou dizer aparece, entre outros, na aparentemente pudica Adélia Prado (“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”), assim como no poema sagrado-profano de Waldo Motta: “CéU”. Acompanhada dessa tribo rebelde e marginal, Leila se alinha a uma contra-dicção, bem no espírito do título de um de seus livros, a antologia *O bom filho a casa torra*.

A repetição dos 14 substantivos terminados em “ia”, todos paroxítonos, confere ao poema um ritmo de ladainha, que só se ameaça quebrar quando, visualmente, se oferece uma nova estrofe. Esta, composta de um único verbo no modo imperativo que mantém no entanto a rima em “ia”, produz um curto-circuito que gera o cômico: é um verbo que **quebra** a sequência da classe gramatical repetida à exaustão, mas **mantém** a sonoridade da cantilena em “ia” e, no entanto, ainda, surpreende, pelo aspecto semântico, quando conclui o poema respondendo “Enfia...” ao interlocutor, sutilmente – ou nem tanto – acusado de cúmplice dos comportamentos catalogados. Este fecho parece afirmar que tais comportamentos, a despeito da diferença conceitual entre eles, mais se assemelham que divergem, e assim a lengalenga sonora das 14 rimas em “ia” – reforçada pelo fato de serem todos

termos femininos, gerando igualmente 14 vezes o artigo “a” – parece reunir tudo em um só pacote, facilitando, ironicamente, o descarte de todos num só movimento, gesto, decisão e verbo: enfia.

Como este “(H)ojeriza”, na obra de Leila Míccolis são inúmeros os poemas que testemunham o descaso, a exploração, a miséria, a violência, a opressão, a submissão. É uma poesia que, definitivamente, não se envergonha de seguir engajada, atenta à “vibração democrática que irradia daquela palavra [“engajamento”], cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa de Sartre”, aponta Roberto Schwarz em *Sequências brasileiras* (1999, p. 172). Com tal atitude estética e ideológica, que causa tanta... ojeriza em certos meios acadêmicos, Leila vai, sob o céu de Maricá, fazendo das suas, como “Dose” (“Queres saber o que ocorre? / O nosso amor, de tão sóbrio, / virou um porre.”) e “Democracia” (“A índia enrabada, / a negra explorada, / a branca fodida, / direitos iguais.”). A poesia brasileira de hoje, com frequência bem comportada e voltada a devaneios narcísicos e de metalinguagem, anda precisando de mais doses de culminante desobediência. Sem ser receita, o poema lista alguns sintomas nefastos que assolam nosso tempo. Cabe a cada um, cabe a “Você” o ojerizar-se, sem agá.

Considerações finais

É próprio do humor não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud compara as técnicas do chiste com as do sonho (1977, p. 144). Bergson vê no riso uma proeminente função social, com a quebra da rigidez de movimentos automatizados pelos hábitos (1983). Propp conclui ser inexequível subdividir o cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extra-estético (1992, p. 78). Se recorremos aos conhecidos estudos de Bakhtin, encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, inquieto, nômade e anárquico (1999). Para Nietzsche, tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” constitui um gesto de autonomia do pensamento (1995). O poeta W. H. Auden, em artigo intitulado “Notas sobre o cômico”, utiliza uma epígrafe de Lichtenberg bem provocadora: “A melhor maneira de se conhecer o caráter

de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério” (1993, p. 285).

Recordemos precisa definição de Deleuze: “o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado” (1974, p. 143). Dito doutro modo, o humor aparece mesmo quando não é chamado, quando não é querido, quando não é adequado – e esta inadequação mesma se torna um traço de sua presença; o humor funciona à margem do sério, do oficial, do previsível, do politicamente correto; o humor se transforma incessantemente; o humor escapa a normas e condutas. Nada disso faz do humor um instrumento sempre revolucionário, crítico, antissistêmico. Não mistifiquemos o humor. Ele pode, e com imensa frequência se verifica isso, funcionar como afirmador de estereótipos, preconceitos, autoritarismos. Há humor e humores. Ele tanto tira a máscara do rei, como ofende sem dó os súditos.

Continuando certa tradição da poesia brasileira – que, desde Gregório de Matos, usa o humor em seus versos para pensar criticamente a realidade em nosso entorno –, Leila Mícolis e Miró da Muribeca fazem poemas que abordam aspectos violentos da vida, mas que, envolvendo humor e ironia, nos obrigam a uma delicada convivência entre opostos tão flagrantes: o riso e a barbárie.

Se um dos princípios do testemunho consiste exatamente no abalo da hegemonia do “valor estético” sobre o “valor ético”, por conseguinte nossa investigação há de manter vigilante a insistente lembrança de Adorno, que retoma em “A arte é alegre?": “depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível” (Adorno, 2001, p. 16). Assim, a reflexão sobre poemas que tematizam alguma espécie de catástrofe cotidiana estará sempre atenta ao reacionarismo ressentido e vingativo de que a prática do humor pode se travestir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Sinais de pontuação. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 141-150.

ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Ed. Unimep, 2001, p. 11-18.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CHACAL. *Letra elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

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

LICHTENBERG, C. G. *Apud: AUDEN, W. H. A mão do artista*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

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

MÍCCOLIS, Leila. *Desfamiliares: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012)*. São Paulo: Annablume, 2013.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRÓ DA MURIBECA. *Poemas pra sentir tesão ou não*. Olinda: Mão de veludo, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

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

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

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

ROSÁRIO, André Telles do. *Corpoeticidade: Poeta Miró e sua literatura performática*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007. 122p.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 169-178.

STENDHAL. Do riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil e outros ensaios. Lisboa: Europa-América, 2008.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *A letra descalça*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DOS TROPICAIS AOS RACIONAIS: PREMEDITANDO O BRETE

Guto Leite¹

RESUMO: Este trabalho busca indicar de maneira bastante sintética um arco que vem sendo desenvolvido em um projeto de pesquisa mais extenso e que procura estudar as relações entre formas cancionais, formas políticas, Estado e mercado ao longo de alguns momentos-chave da música popular brasileira no século XX. Aqui, especificamente, se comenta a passagem entre Tropicalismo e o rap dos Racionais do começo dos anos 1990.

PALAVRAS-CHAVE: canção popular; Tropicalismo; Racionais.

ABSTRACT: this chapter aims to suggest in a very synthetic way a research that has been developed in a more extensive project that seeks to study the relations between cancional forms, political forms, State and market during some key moments of the brazilian popular music in century XX . Specifically, it's discussed the passage between Tropicalism and Racionais' rap in the early 1990s.

KEYWORDS: song; Tropicalism; Racionais.

Embora cantem uma experiência periférica, a entoação dessa experiência, que cruzou os muros contenedores da perifeira – penso nesses muros a partir das noções de sintomática condominização sugeridas por DUNKER (2015) – lançando mão de estratégias marginais ao amplo domínio da indústria cultural no Brasil e especificamente na São Paulo dos anos 1990, diz respeito ao todo daquela cidade e de nosso país, porque escancara o regime de exceção que impusemos aos excluídos para assegurar nosso bem-estar ao longo do século XX. “Pode-se dizer que as várias experiências narradas nos seis [primeiros] discos dos Racionais tratam no fundo de um só tema: a violência que estrutura nossa sociedade”. (GARCIA, 2004, p.171) Sim, este capítulo é sobre os Racionais MC's. Mais especificamente, busca estruturar uma visada que parte das canções do grupo para enxergar um arco maior, que é o da construção do Brasil moderno, ou, em termos mais concretos, das maneiras encontradas pelo Estado brasileiro para tratar ou

¹ Carlos Augusto Bonifácio Leite (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

não tratar a longa herança escravocrata na construção de uma nação que se apresenta mais ou menos liberal, conforme conveniência. Trata-se de uma das partes de um trabalho de maior fôlego, que está sendo feito a partir da análise de cinco ou seis momentos históricos-chave na relação entre processo social, Estado, mercado, formas políticas e formas estéticas, mas a pergunta axial tenta compreender como a rotinização de uma série de “aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920” (CANDIDO, 1984, p.27) acabou por resultar, setenta anos mais tarde, num contexto de notável exclusão de parcela significativa da população brasileira, isto é, de como o crescimento dos “happy few”, observado por Candido, deixou ainda à mercê de verdadeiras práticas de extermínio comunidades com milhões de pessoas a cada aglomeração urbana – sem contar o interior do Brasil – e desse contexto nasce uma dicção sem interesse algum na cordialidade, para quem a ruína é o pressuposto do canto e cujo horizonte foi antes o da manutenção da sobrevivência do que o da distribuição enganosamente equalitária das riquezas nacionais, das quais já se considerava apartada.

A dicção dos Racionais, ao menos a dos seis primeiros discos, exemplarmente, é um canto de coruja do caráter combinado e desigual do desenvolvimento do capitalismo globalizado (TROTSKY, 2001). É evidente que são possíveis recepções festivas, catárticas e fetichistas dessa dicção, mas o grupo convida à ação, dos seus, a princípio, ao que se refrata, inauditamente, à ação dos outros, empaticamente combativos à opressão que denunciam. Trata da violência sem sublimá-la, como as literaturas de testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2008). A quem está sensível à matéria que estetiza, é contra-ideológica em vários sentidos: antimeritocrática, antiempreendedora, antidemocracia racial, anti mesmo à existência de uma democracia real que vença a condição de exploradores e explorados. A voz é agressiva, contundente, radical, racial e racional (KEHL, 1999). Não busca aparar arestas de maneira mediada ou imediata, não pede conciliação mas tomada de posição. Quanto mais sofisticada, nos recursos poéticos que mobiliza, na complexidade das narrativas, nas imagens produzidas dentro das letras etc., mais o paradoxo se instaura e tensiona: se tiramos suas escolas, como eles são capazes de fazer isso? Frase propositadamente ambígua, já que os raps do grupo também desvelam a inevitável violência

do privilégio, docemente apagada pelas modulações todas do sistema capitalista.

Esta entrada meio abrupta interessa para apresentar logo alguns dados e sínteses que me motivaram a escolher essa dicção e essa perspectiva de análise. Os indícios materiais do regime de exceção imposto à periferia no Brasil, num tempo de financeirização da economia, de capital especulativo, de estabelecimento do neoliberalismo, são flagrantes a partir da última década do século XX: no começo dos anos 1990, em São Paulo, por exemplo – *Holocausto urbano*, primeiro disco autoral do grupo, é de 1990 – eram registrados cem homicídios diários na periferia da cidade, diante dos dez homicídios diários nas zonas centrais, como já mencionado; entre 1984 e 1990 o valor real do salário mínimo caiu 24%, em função das malogradas políticas econômicas e no crescimento de inflação; a partir de 1991, as taxas de desemprego decolariam de 5% a 12,3% em 2002, no final do governo FHC; as ações afirmativas só se iniciariam em 2004, em 2005 apenas 5,5% de jovens “pretos ou pardos” frequentavam a universidade, para serem 12,8% dez anos depois – entre 1991 e 2005, passaríamos de um milhão e meio para mais de quatro milhões de universitários, crescimento observado predominantemente no setor privado. As carroças e sucatas brasileiras, segundo Collor, presidente entre 1990 e 1992, seriam substituídas por máquinas modernas. Ingressávamos na era das privatizações – seguindo orientação do Consenso de Washington (1989) –, e eis o esfacelamento do arbitrário Estado brasileiro moderno como o esteio histórico da dicção dos Racionais. Quando o neoliberalismo aportou por aqui, a forma cancional já tinha vindo, diretamente derivada da década yuppie americana, periferizadora das grandes cidades e dos Estados nacionais próximos ao governo ianque. Dizendo de outro modo, quando a condição material excludente do regime neoliberal se evidenciou por aqui, seu contraponto estético, decantado por essa exclusão alhures já havia chegado – essas relações entre tempos distintos num mesmo tempo do mundo ajuda a explicar o desenvolvimento da cultura hip hop no Brasil, do break, ao rap (BOTELHO, 2010), ao grafite, ao pixo (WAINER & OLIVEIRA, 2009).

Se houve dicção que escancarasse a fissura, seria razoável buscarmos também dicções que se ocuparam da costura. Este é o caminho da pesquisa

como um todo, na análise das relações entre Estado, capital, formais cancionais e forma política, como já dito, mas convém aqui antecipar alguns pontos que nos ajudam melhor o conjunto.

Primeiro: havia certo amargor dissonante de teor crítico no samba carioca dos anos 1930 que impediu sua cooptação plena pelo Estado Novo, certa standartização, mas não pelos interesses mercadológicos, e sim por imposições nacionalistas – o conhecido ensaio de José Miguel Wisnik sobre as relações entre música, Estado e mercado no governo Vargas nos auxiliar a divisar as forças envolvidas (WISNIK, 1983). Foram necessárias a modulação ufanista para o samba-exaltação ou exótica para o samba praieiro, a mediação do sofrimento do samba-canção, a reposição da distância encenada do intérprete etc. para que se erigisse uma canção positiva, próprio a um Estado autoritário e unificado. O samba de 1930 foi antes símbolo do que trilha. Reforçado por um sensível período de luto da cultura do ocidente, a derrocada do Positivismo, principal corrente do XIX, na evidência das grandes guerras, a trilha apropriada que se desenvolver entre o final dos anos trinta e meados dos anos cinquenta foi disfórica, mas com classe (ao menos ideologicamente)..

Segundo: a Bossa Nova é a dicção central na formação do Estado moderno brasileiro. Corrige a hiperpassionalização da década precedente por algo vazado, sintético, dinâmico, sofisticado. É “classe-média, carioca” (MAMMI, 1992, p.63) para a chegada, enfim, ao exercício desenxabido do poder da elite paulista, com direto a mausoléu do poder carioca, Brasília, construído no meio do nada ao som da *Sinfonia da Alvorada* (1961), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Contradição sem conflitos, na síntese preciosa de Walter Garcia (1999), depois expandida pelo pesquisador para a observação do quanto o corpo e a festa são disciplinados para que a voz se esgueire por síncopas e explorações de timbres e qualidades. O gesto como crítica à condição brasileira sob a euforia impregnada no objeto moderno. Não se esquecendo de que as ambivalências estão decantadas na forma cancional – o deslocamento do país agrário à condição de modernidade periférica concomitante à intensificação da relação colonial com os EUA e que logo cobraria seu preço.

Terceiro: é por este caminho, me parece, que o tropicalismo é a continuação da linha evolutiva da Bossa Nova, explicitando o que antes estava sugerido, derramando o que se continha. “Conciliação com conflito” é minha síntese improvisada. Não há “promessa de felicidade” (MAMMI, op. cit., p.70), mas promessa eufórica, porque sacrificial, de suplício. A face autoritária da modernização é vista pelos simulacros de xamãs, que reagem, organizando na forma cancional a inexorável ligação entre avanço e atraso, antecipando a síntese a que chegariam os cebrapianos, como Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista*, por exemplo. Intrínseco à forma estética de um objeto que só o reconhecemos como tal por dentro do mercado, cada sinal de avanço é um sinal de atraso, a ausência de emancipação coletiva contesta as possibilidades de emancipação individual como um renitente fantasma. Tudo isso afrontado pelo regime autoritário, ora em voga.

À luz desses três momentos-chave, desses nós nas relações entre forma cancional, processo histórico e Estado, a dicção dos Racionais, “radical, racional, racial” ganha outro sentido. A começar pela ausência completa e notável de relações entre os Racionais e o Estado, em vários sentidos os Racionais estão contra o Estado, são um poder paralelo, são “terroristas” ou contra-terroristas – é muito profícuo pensar nas relações entre o PT enquanto forma política, o Estado Brasileiro depois de sua eleição para a presidência em 2002, o tropicalismo, que parece ter chegado ao ápice de sua trajetória no começo do século XXI (ALAMBERT, 2012) e os Racionais, que vivem um longo intervalo de produção até *Cores & Valores* (2014), de natureza bem diferente dos discos anteriores. Também em relação ao mercado e à indústria cultural já estabelecida, o jogo é outro. “Canções quilométricas” e sem refrão, em que decorar a música já é em si um ato de resistência. Como um dos procedimentos do rap, os Racionais ocupam canções “improdutivas”, sendo reorganizadas em prol do movimento, ou de referência, como centro de certo poder simbólico iluminado pela ocupação. Ademais, invertendo a chave bossa-novista-tropicalista, cada indício de sofisticação surge para nós como índice de fracasso social e, complementarmente, cada sinal de precariedade, em chave trocada, nos soa como avanço, “dispensando o auxílio dos poderosos”, não pagando pedágio para o sucesso, retirando o

vêu de que nos valem para justificar a emancipação individual desligada da emancipação coletiva.

Lateralmente, também podemos pensar na maneira como o conjunto e sua dicção lidam com o culto à celebridade. A começar pelo caráter de conjunto, em que manos da zona norte e da zona sul se aliam no combate. Segundo Kehl (op. cit., p.96), a relação entre palco e plateia é antes de continuidade de composição – os Racionais seguem fazendo shows gratuitos em presídios e comunidades, mesmo após o sucesso – do que da falsa continuidade do investimento fetichista do ídolo. Salvo episódios pontuais, recebidos com espantos por seu público, o conjunto sempre se esquivou dos mecanismos tradicionais de celebração da indústria cultural. Ainda é possível cogitar que a estruturação mesma do gênero, dispensando-se harmonia e, em termos, melodia, diz respeito a um caráter direto de sua proposição, o “dar a letra”, o “papo reto”, sugerindo inclusive certo desprezo pelas caras acumulações culturais burguesas. Se João Gilberto faz soar como se houvesse “acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal” (MAMMI, op. cit., p.67), e Caetano recupera o vibrato revalorizando a condição do intérprete vocal, Mano Brown orienta-se pela batida, e não pela síncopa, entoa como se golpeasse, como se atirasse, em rajadas. Se observarmos que a síncopa é o resultado da sobreposição da lógica aditiva da música africana à lógica divisiva do compasso europeu, o grau de recusa do rap afeta até as características mais constitutivas do gênero – nas atuais produções de rap pop (Emicida, por exemplo) ou rap universitário (Criolo, por exemplo), a síncopa retorna como elemento de destaque.

(Vale mencionar que o pixo, até onde entendo, deve ser entendido como uma contraparte ainda mais brutal dessa dicção de periferia – à esquerda do grafite, digamos –, e que a obra dos Racionais é uma dentre tantas outras passíveis de serem analisadas, como Facção Central, Sabotage etc. Frise-se ainda que é evidente a assimetria de gênero do rap em geral, embora tenha muitas rappers interessantes, como Lay Dirty e Karol Conka.)

Passo agora a uma análise bem pontual de uma das músicas dos Racionais a fim de distinguir na forma estética alguns dos aspectos que venho comentando até aqui. “Capítulo 4, versículo 3” é a terceira faixa de

Sobrevivendo no inferno (1997) e abre com uma nota sampleada aguda e distorcida, enquanto, à capela, Primo Preto, rapper paulistano do SP Funk, que chegou a ser apresentador do Yo! MTV entre 1994 e 1996, apresenta quatro informações estatísticas, sem maiores indícios de “beat” na voz – uma nota grave de piano é atacada de tempos em tempos e resta soando, enquanto Preto apresenta os dados. As estatísticas retratam a condição dos negros de periferia, de como sofrem violência das forças policiais, de como e do quanto são mortos e sua falta de acesso às universidades brasileiras. O gesto é preponderantemente informativo e tem função de explicitar o contexto. Seu desfecho, “Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente” rompe os limites ficcionais da canção, quem entoa é quem fala, e com alguma ênfase escancara uma lei geral: se sou negro, pobre, da periferia e adulto, sou um sobrevivente a esse sistema de extermínio.

Finda a introdução, surge o sampler da canção “Slippin into darkness”, um R&B lançado em 1971 pela banda californiana War. Samplear é um recurso fundamental pra se entender o rapper por vários motivos. Primeiro, por sua interessante origem de subversão da precariedade, quando as aulas de música foram suspensas nas escolas públicas da cidade de Nova Iorque, o que está na origem do gênero (ICE-T & BAYBUTT, 2012). Segundo porque pressupõe tradição e escuta crítica do artista, como se ele fosse um leitor antes de ser escritor. Consiste numa intertextualidade complexa, ora mais explícita, ora mais velada, ora mais consciente, ora menos consciente, e contribui para a complexidade do objeto. O público pode ou não reconhecer as referências e reconstruir o percurso valorativo feito pelo DJ, neste caso, KL Jay, um virtuoso, se considerarmos a quantidade e a variedade de sons sampleados. Algumas das músicas sampleadas compõem a base musical de “Capítulo 4, versículo 3” e vêm de músicas também instrumentais, como é o caso de “Sneakin in the back”, um jazz de Tom Scott lançado em 1974 e “Pride and Vanity”, um funk de Ohio Players, de 1972 – neste segundo caso, há alguns trechos entoados. A menção a “Slippin into darkness”, no entanto, é bastante peculiar. Trata-se somente de uma convenção instrumental que une a introdução ao corpo da música, mas a canção original é sobre violência e alguém, provavelmente negro, levado enquanto o eu cancional estava imerso na escuridão, uma sugestão de envolvimento com drogas que será

retomada no rap dos Racionais. Mais do que uma relação temática, estabelece-se uma relação estrutural, já que o eu cancional ironicamente assume a culpa de estar nessa condição de desamparo, perfazendo uma crítica incisiva sobre a desigualdade (“All my trouble, so I choose”). Como se dissesse, “é claro que sou o culpado”, mas levando a crer que o sistema mantém uma população nessas condições. Como a música dos anos setenta não é citada novamente, permanece como uma referência inaudível, mas presente, enquanto os rappers desenvolvem a letra.

Mano Brown toma a palavra e se apresenta. De imediato notamos certo teor de ameaça – a intenção ruim, estar em cima e a fim, ser impiedoso, ser 100% veneno e pronto pra atirar, só pra ficarmos nas primeiras linhas; cabe notar que a ambiguidade arma-palavra, e suas continuações, como “franco atirador”, sabotador de raciocínios, terrorista, “violentamente pacífico”, será muitas vezes retomada. A função da ameaça é não deixar que o ouvinte se acomode. Percebemos também uma ironia peculiar, ora voltada aos objetos do mundo, como a piada com a propaganda de lâmina de barbear, ora voltada ao ouvinte, zombando, provocando. Em linhas gerais, temos a construção de uma voz desimpedida, ativa; liberdade que me parece decantar-se do precário e do entendimento de que não é a acumulação burguesa não está no centro. (É preciso sublinhar que a ironia aqui é bem diferente daquela que está no centro da dicção tropicalista (FAVARETTO, 2000). Trata-se de certo sarcasmo, aberto, crítico, e não algo de caminho indireto, que pode ser ou não ser, que permanece velado.) Um “negro metido”, ou um “negro fazido”, são a forma preconceituosa de tratar esse desprendimento sensível na voz de Mano Brown. A riqueza e a variação das rimas, internas ou finais, é espantosa, pensando no campo verbal. O léxico é direto, mas não simples. Traz palavras que exigem de seu público, mas não demasiadamente. Por fim, a maneira como Brown controla a batida, isto é, como segmenta os versos, as palavras, avançando e atrasando a entrada do verso pode parecer recurso joão gilbertiano quanto à recusa ao embalar-se na própria voz, mas não há a sensação de “fio de varal” em que os acordes se penduram como roupas. A batida fixa, regular, marca o tempo dos acentos, deslocados por Brown como rajadas de tiros, nunca dissolvendo a tensão, mas provocando o imprevisível na audição.

Após o fim do primeiro estribilho, em que uma voz de mulher, sampleada de “Pearls”, entoia “Aleluia” duas vezes e Mano Brown canta “Racionais no ar / Filha da luta, pá, pá, pá”, imitando o barulho de uma arma, Ice Blue toma a palavra e não consiste mais numa voz falando com a gente, mas narrando uma história. É bom notar que o caráter não é informativo, mas experiencial (BENJAMIN, 1987, p.197-203): trata-se de uma narrativa em primeira pessoa de um passeio com amigos, o que parece bastante trivial a princípio. Parece trivial pelo olhar do privilégio, mas logo se verá que não se trata de um passeio comum. Logo aparecem dois manos – o que é cantado por Brown, acrescentando outro narrador à estrutura – e o primeiro narrador alerta que um deles foi visto fumando crack (“Ontem à noite eu vi na beira do asfalto / Tragando a morte, soprando a vida pro alto”). Em resposta, o segundo narrador lembra que, mesmo assim, aqueles são também mano e “ninguém é melhor do que ninguém”. A história segue e o segundo narrador vai contar a história ainda de um outro mano que era humilde e que não se deixava levar por drogas ou pelas promessas dos boys. Algum tempo depois, no entanto, “começou a colar com os branquinho do shopping” e se perdeu, sendo hoje um tipo de indigente pedindo cigarros em postos de gasolina. Para além da enorme força de uma narrativa coletiva – a face negativa das duplas e das boybands, que afinam e homogenizam a mensagem –, em seguida Edi Rock vai acrescentar mais um narrador à música, está aqui um ponto delicado da dicção dos Racionais e com o qual encerrarei esta breve análise: certo pedagogismo das músicas do grupo.

Em dos mais reconhecidos textos de referência ao trabalho dos Racionais, já mencionado aqui, Maria Rita Kehl aborda desta forma a questão:

um tom que se poderia chamar de autoritário, mistura de advertência e de acusação. A voz do cantor/narrador dirige-se diretamente ao ouvinte, ora supondo que seja outro mano – e então avisa, adverte, tenta “chamar à consciência” –, ora supondo que seja um inimigo – e então, sem ambiguidades, acusa. Diante de uma voz assim tão ameaçadora, de um discurso que nos convida a “trocar uma ideia” mas não troca nada, não negocia nada de seu ponto de vista e de sua posição (posição sempre moral, mas não necessariamente moralista – veremos), cabe ao ouvinte indagar: mas como ele se autoriza? Quem ele pensa que é? (op. cit., p.98)

A filósofa desenvolverá, como o excerto já sugere, que a dicção dos Racionais oscila entre o coletivo, o conjunto de manos abandonados pelo Estado, e o heroico, o exemplar, eventualmente fundando aqui um discurso de autoridade. De todo modo, nunca haverá “o delírio de auto-suficiência típico da alienação subjetiva das sociedades de consumo” (idem, ibidem). Poderíamos dizer que este delírio é provocado pela transformação da dimensão individual em cosmogonia, isto é, hipertrofiando a unidade individual a ponto de poder ser confundida com todo o resto. Essa hipertrofia se constrói, se reforça e se aperfeiçoa a partir da capilarização do mercado, que parece atender aos nossos desejos assim que os descobrimos, num mecanismo, como sabido, de aplicação desse desejo, via propaganda, sobretudo, a uma falsa resolução. A dicção dos Racionais desconfia da unidade individual como parâmetro para se enxergar o mundo – “Eu sou apenas um rapaz latinoamericano / Apoiado por mais de cinquenta mil manos”, em que o desvio em relação ao célebre verso de Belchior desvela a diferença de posições – e ataca reiteradamente as práticas de consumo, como se alertasse aos outros manos que o caminho não é para dentro, mas para fora.

Em outro texto de referência, “Elemento para a crítica estética dos Racionais MC’s (1990-2006), Walter Garcia levanta outro ponto, além de recuperar um trecho valioso de uma entrevista de Mano Brown. O ponto é salientar que a autoridade do locutar surge fundamentada na experiência por ele vivida, dando até mesmo outra substância Às estatísticas que principiam a música (2013, p.96). Essa leitura permite que entendamos que essa voz da experiência pode até mesmo se confundir com a voz da comunidade, ou seja, seria menos a dimensão do herói, ou do ídolo, e mais a dimensão de um sujeito que e dilui como a voz daquele que passou pelo problema e pensou sobre o problema, *racionalmente*, e retorna a experiência adquirida, dando o caminho das pedras. Esta posição se torna ainda mais importante se considerarmos que para uma população excluída, contida, coibida, exterminada pelo sistema que a exclui, a margem de erro é muito menor do que para aqueles criados dentro do sistema. Talvez caiba até mesmo revisitarmos para localizar em termos de classe os sentidos, normalmente pejorativos, do termo “pedagogizante”. A ojeriza que

possamos nutrir por uma postura pedagogizante advém da crença de que individualmente somos capazes de nos decidir por nós mesmos e também o erro aparece como necessário, como saldo de experiência. Uma variação sobre a pergunta de Kehl: quem aquele indivíduo pensa que é? Logo desdobrada: quem ele pensa que é para me tirar essa experiência? Se esmaecemos a centralidade do indivíduo e entendemos que o rico aqui pode levar às terras da não mais experiência, compreendemos o quanto aqui a manifestação de autoridade se dá numa chave bem diversa e faz as vezes da construção de uma tradição coletiva de sobrevivência. Como ratifica Brown em entrevista:

Não sou porta-voz do movimento hip hop, mas da periferia – talvez. Algumas coisas são básicas. A autovalorização, o estudo e a distância de tudo o que faz mal – bebida, droga e novela. Lutar para ter as coisas, mas evitar que o dinheiro suba à sua cabeça e você vire ladrão. (apud ibidem, p.87)

A conclusão com que estou trabalhando não consiste em apagar os problemas do rap e dos Racionais em específico – como uma resistente misoginia no movimento como um todo e a mudança da dicção do grupo a partir do fim dos anos noventa –, muito menos acusar de meramente conciliatória a exuberante tradição da música popular brasileira 1920-1990, trata-se, em contrapartida, de demonstrar como a música popular tem lugar propício na interpretação desse mundo, nas variações todas que nos encantam e que cantaram a força do Estado moderno brasileiro, bem como no surgimento das dicções não cordiais que expuseram o estado de exceção permanente e majoritário que subjazia ao aparentemente democrático, portanto essencialmente autoritário, aqui no sentido da concentração da riqueza e do poder, Estado brasileiro moderno.

Diante dessa conclusão, minha brincadeira dialética e que está presente no título na palavra *brete* – que ao mesmo tempo aponta para o samba de vanguarda classe média paulista dos anos 1990 e a Bertold Brecht – é a seguinte: os primeiros artistas a demonstrarem o golpe de 2016, como Drummond foi o primeiro, em *Claro enigma* (1951), a dar forma estética ao golpe de 1964, foram os Racionais MC's, em 1990, com *Holocausto Urbano*. Tanto em um quanto em outro caso, os artistas recusavam princípios

estruturais em suas artes decantados de certo modo de ser da sociedade brasileira e esses modos de ser seriam decisivos para a usurpação do poder por meio de práticas não democráticas, Drummond por escolha, os Racionais por escolha e condição. Tudo o que se seguiu a partir dali foram os estertores do modelo cordial, também porque periférico, primeiro na aceleração da dilapidação das riquezas brasileiras nos governos FHC, depois pela política governamental do PT em tentar equilibrar práticas progressistas e emancipação pelo consumo – o que, como já vimos, é sempre atacado pelos Racionais –, visando também à manutenção do eleitorado.

Neste universo paralelo, que é o nosso, Dilma foi deposta em 1990 e estamos há dezoito anos segurando o peso do passado escravocrata, misógino, conservador e excludente, que seguirá caindo até mais próximo do estado de exceção recoberto, mas cantado pelos excluídos. Ao menos ganharemos o fim da ilusão de que havia progresso e democracia, como saldo negativo.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. “A realidade tropical”, em *Revista Ieb*, nº54, 2012, p.139-150.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em _____. *Obras escolhidas*, vol. I. Magia e técnica, arte e política; trad. Sérgio Paulo Rouanet; intr. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOTELHO, Guilherme (direção). *Nos tempos da São Bento*. Suatitudo, 2010. 1 DVD.

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”, em *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 4. São Paulo: 1984, p.27-36.

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma patologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria* [3ªed.]. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

GARCIA, Walter. “Elemento para a crítica estética dos Racionais MC’s (1990-2006), em *Idéias*, nº7. Campinas, SP, 2013, p.81-110.

_____. “Ouvindo Racionais MC’s”, em *Teresa: revista de literatura brasileira*, vols. 4 e 5. São Paulo, 2004, p.166-180.

_____. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1999.

ICE-T & BAYBUTT, Andy. *Something from nothing: the art of rap*. Produção de Paul Toogood. 87 min., 2012.

KEHL, Maria Rita. “Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo”, em *São Paulo em Perspectiva*, vol. 13(3). São Paulo, 1999.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. “Figurações da violência na estética tropicalista”, em *O eixo e a roda*, vol. 24(2). Belo Horizonte, 2015, p.105-120.

MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”, em *Novos Estudos CEBRAP*, nº34, novembro de 1992, p.63-70.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, em *Psicanálise Clínica*, vol. 20, nº1. Rio de Janeiro, 2008, p.65-82.

TROTSKY, Leon. *La revolución permanente*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2001.

WAINER, João & Roberto T. OLIVEIRA (direção). *Pixo: documentário sobre pixação e pixadores*. Sindicato Paralelo Filmes, 61 min., 2009.

WISNIK, J. M. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 178-190.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluímos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

