

ISSN 1413-053X

Cadernos de Letras da uff

 **instituto de letras**
universidade federal fluminense

n.61
Poesia no mundo

**Cadernos de
Letras
da
uff** n.61

Poesia no mundo

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói, RJ
2º Semestre 2020

CADERNOS DE LETRAS DA UFF

Publicação semestral do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
Vice-Reitor: Fabio Barboza Passos
Diretora do Instituto de Letras: Carla de Figueiredo Portilho
Vice-Diretora: Sílvia Maria de Sousa

EDITORAS

Sílvia Maria de Sousa, Instituto de Letras, UFF, Brasil
Carla de Figueiredo Portilho, Instituto de Letras, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

Cinthia Paes Virginio, UFF, Brasil

COMISSÃO EXECUTIVA (2020-2023)

Carolina Paganine, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Tatiana Pequeno da Silva, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Mônica Maria Guimarães Savedra, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Catherine Dumas, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Claudia Poncioni, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Claudio Cezar Henriques, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
Edvaldo Balduino Bispo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
Gerald Bär, Universidade Aberta Portugal, Portugal
Eliana Yunes Eliana Lucia Yunes, PUC-Rio, Brasil
Freda Indursky, (UFRGS), Brasil
Greg Mullins, Evergreen College, Estados Unidos da América do Norte
Hanna Jakubowicz Batoréo, Universidade Aberta Lisboa, Portugal
Joana Matos Frias, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense, (UFF), Brasil
Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense, (UFF), Brasil
Luiz Fernando Valente, Brown University, Estados Unidos da América do Norte
Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ), Brasil
Marcos Luiz Wiedemer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ), Brasil
Mariangela Oliveira, Universidade Federal Fluminense, (UFF), Brasil
Pedro Eiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Portugal
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Roberto Acízelo Quelha de Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Solange Coelho Vereza, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal
Vania Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa, Portugal
Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

ORGANIZAÇÃO DO NÚMERO 61: Ida Alves, UFF, Brasil, e Leonardo Gandolfi, UFF, Brasil

COORDENAÇÃO DA REVISÃO: Glória Braga Onelley, Universidade Federal Fluminense, Brasil;
Greice Ferreira Drumond Holzweber, Universidade Federal Fluminense, Brasil

REVISÃO: Aline Erthal, UFF, Brasil - Glayci Kelli Reis da Silva Xavier, Colégio Pedro II / UFF, Brasil - Maria Clara Cunha Machado, UFF, Brasil - Bárbara Martins, UFF, Brasil - Matheus Guarino Sant'Anna Lima de Almeida, UFF, Brasil - Gabriela Natal de Oliveira da Silveira, UFF, Brasil - Yuri Nascimento, UFF, Brasil - Débora Dias, UFF, Brasil

EQUIPE TÉCNICA: Cinthia Paes Virginio, Editoração eletrônica / diagramação, Brasil

Campus do Gragoatá - Bloco C - sl. 515 - Niterói - RJ - CEP 24210-201 BRASIL
e-mail: secretrarialetras.egl@id.uff.br

CADERNOS DE LETRAS: Universidade Federal Fluminense

Instituto de Letras.

Niterói: Instituto, 1990.

Semestral

1. Análise do discurso. 2. Estudos sobre políticas. 3. Literatura brasileira.

Sumário

Apresentação, 8

| Dossiê

Humor e melancolia: montagem poética - uma entrevista com o poeta brasileiro Francisco Alvim, 16

Deyse Moreira

Algumas vozes do mundo na poesia portuguesa pós-1961, 31

Paulo Braz

Se a aula é de poesia, que tal uma experiência literária com o Poetry Slam?, 53

João Ricardo Vieira Santos Ribeiro

Kátia Rodrigues Mello Miranda

Aldir Blanc e Fernando Pessoa - Um encontro em Orfeu, 76

Lélia Parreira Duarte

Poesia proletária ou berreta: trabalho e dinheiro em algumas poetisas argentinas contemporâneas, 100

Joaquín Correa

Coletivos: poesia e endividamento, 120

Eduardo Coelho

Yves Bonnefoy e a poesia em presença, 137

Leila de Aguiar Costa

As áreas na esfera celeste em *Calendrier* (1963), de Pierre Garnier, 156

Livia Ribeiro Bertges

Vinicius Carvalho Pereira

Retórica e exclusão na *Iliada*: Tersites em foco, 176

Paulo Sérgio de Proença

Poeta das "Minas" e do luar: Alphonsus de Guimaraens na poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes, 200

Ilca Vieira de Oliveira

Wesley Thales de Almeida Rocha

A poética do diálogo na escrita de viagem em *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, 229

Aline Leão do Nascimento

Da pornografia política às políticas da pornografia: uma discussão sobre o poeta pornosiano, 248

Baruc Carvalho Martins

Tensões entre o arquivo e o repertório: explorações da apropriação em certa poesia contemporânea brasileira, 267

Luis Felipe Silveira de Abreu

"Temos a cara/ que nos deixam ter": sobre alguns usos ultramarinos de Adília, 286

Vinicius Ximenes

Uma espécie de coração, 309

Paloma Roriz

Eros colado à pele: dialogia entre profundidade e superfície na poesia de Luís Miguel Nava, 329

Rodolpho Amaral

Crise e prosa em *Sob o olhar de Neptuno*, de Manuel de Freitas, 353

Tamy de Macedo Pimenta

| **Varias**

***Você me dá a sua palavra?: um livro infinito*, 369**

Isabela Magalhães Bosi

“Nós conhecemos na carne a eternidade”: um estudo comparado sobre o diabo de Anne Rice & a arte iluminada de William Blake, 384

Andrio J. R. dos Santos

A story of her own: memory and narrative in short fiction by Margaret Laurence, Alice Munro and Margaret Atwood, 408

Carolina de Pinho Santoro Lopes

| **Resenhas**

Uma canção sobre manter-se vivo, 429

Danilo Bueno

Notas não sobre, mas *Em uma espécie de cinema*, 438

Filipe Manzoni

Apresentação

Weltliteratur, poesia mundana, outridades

O título do dossiê deste número de Cadernos de Letras – “Poesia no Mundo” – leva-nos a pensar no famoso conceito *Weltliteratur*, proposto pelo último Goethe, literatura universal ou mundial, ideia que estava na contramão dos nacionalismos germânicos do século XIX. Por esse conceito, o autor propõe uma literatura mundial como forma de arejar o autocentramento e isolamento das culturas europeias num cenário romântico, muito reativo às invasões napoleônicas. “A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época”, diz Goethe em 1827.¹ Sua *Weltliteratur* baseava-se na divulgação da Antiguidade Clássica e da Idade Média, além da tradução de textos de literaturas europeias, do Extremo Oriente, do Oriente Médio e da Índia. Nesse projeto, está um desejo de troca e comunicação com base na diferença e na alteridade.

No entanto, o adjetivo *mundial*, sobretudo quando se transforma no adjetivo *universal*, traz consigo inúmeros problemas, sendo o principal o da universalidade como o reverso da alteridade, o que revela um caráter mais totalizante do que plural. Ele tende a rasurar diferenças e apontar minorias para apartá-las ou subtraí-las. Isso não está na proposta de Goethe. A abrangência do sintagma “no Mundo” pode também nos remeter ao *modus operandi* capitalista de circulação em larga escala de produtos, com suas barreiras alfandegárias. Isso nos leva a pensar na grande movimentação de pessoas em algumas rotas, deslocamento que tem no turismo uma versão humana do trânsito de produtos. Ou pode ainda nos lembrar da demanda política por transposição de fronteiras, o que os fluxos migrató-

1 ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Tradução Marina Leivas Bastian Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950. p.199.

rios revelam. Para não falar da transferência de dados e informações, possibilitada pela internet, circulação que – como a democracia tem sentido na pele – está muito longe de ser livre.

O “mundo” é um mercado que incentiva a movimentação, mas também a condiciona autoritariamente em determinadas direções, levantando quantas barreiras forem preciso para isso. Tal fluxo – que não é de hoje, mas que se tem intensificado com as novas políticas e tecnologias – cria um mundo homogeneizado e normatizado no qual o *outro* precisa ser afastado, hostilizado, suprimido. Quase como se estivéssemos diante de uma *Weltliteratur* não desejada por Goethe, a de um mercado internacional que faz circular, por diversas culturas, os mesmos textos, os mesmos livros, a mesma ideia do que seja literatura.

Falando especificamente sobre as relações entre essa sociedade e sua relação com o poema, Octavio Paz escreve: “Ao sentir-se só no mundo, o homem antigo descobriu seu próprio eu e, assim, os dos outros. Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo”.² Para o poeta e ensaísta, só se recupera o mundo, recuperando determinadas relações entre *eu* e *tu*, com uma poesia mundana. Assim, combinando Rimbaud e Marx, Octavio Paz pensa o poema como o lugar da *outridade*, isto é, lugar da “conversão do eu em tu”, metamorfose “que não pode ser realizada sem que antes o mundo reapareça” (PAZ, 1982, p.319). Durante o século XX, tal conversão, que permitiria o reaparecimento do mundo, teve como um dos seus desdobramentos, no campo da teoria literária, determinada concepção de subjetividade negativa no poema, a qual, na esteira da crítica à herança romântica, valoriza, por exemplo, a dessubjetivação e certa objetividade heroica.

O conceito de *outridade* interpela o da universalidade (e seus duplos, entre os quais uma ideia acabada de cânone, por exemplo), revelando o quão monumental ele pode ser. E tal questionamento permite que se va-

2 PAZ, Octavio. *A arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Rocco, 1982. p.319.

lorize o que é subtraído e/ou posto como minoritário. Questionar não para simples substituição, e sim para diálogo e transformação de paradigmas. E pensando na indagação que a poesia e a crítica modernas fazem à subjetividade e também no elogio que fazem da objetificação, vale ler – nesse grande contexto de revisão de paradigmas universalizantes de tradição – como Grada Kilomba³ discute a outridade em termos bem diversos dos de Octavio Paz. Ela não está discutindo o poema, mas sim as relações entre colonialismo e racismo.

Para a artista e ensaísta portuguesa, “Outridade” (ela escreve a palavra entre aspas e com maiúscula) é o processo complexo no qual a negritude é historicamente objeto do discurso da branquitude, dificultando ao máximo àquela ter sua identidade construída em um processo no qual haja autodefinição. Em outras palavras, trata-se de um processo que não permite que a negritude possa ser sujeito do discurso. Nesse sentido, o trauma do “*sujeito negro*”, escreve Kilomba, “juz exatamente nesse estado de absoluta ‘Outridade’ na relação com o *sujeito branco*” (KILOMBA, 2019, p.40). Se a outridade, para Paz, é um horizonte e a poesia, o lugar tenso de construção dele, a “Outridade” de Kilomba nomeia um processo histórico de violência a que foram e são submetidas as populações negras na Europa e nas Américas.

Mas por que tal debate no texto de apresentação desse dossiê? A poesia é historicamente um dos lugares culturais de construção e inscrição de subjetividades, processo no qual se inserem também a autodefinição e seus tensionamentos. Portanto, a outridade da poesia (no sentido de Paz: ser capaz de se colocar no lugar do outro) é uma das formas de se pensar e agir sobre a “Outridade”, sistema que impede que o outro se torne sujeito, conforme vemos com Kilomba.

A *Weltliteratur* desejada por Goethe talvez tenha a ver hoje – em outra escala, é claro – com a construção dessas subjetividades distintas,

3 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

cujos extravios e metamorfoses acontecem por meio de fricções e trocas. Nessa perspectiva, a língua portuguesa é um território ambivalente em que está inscrita estruturalmente tal violência colonial e, ao mesmo tempo, ela dá a ver – nas palavras de Boaventura de Sousa Santos⁴ – algo de uma semiperiferia, na medida em que Portugal também é o “outro” da Europa.

Há vozes que lutam para ser sujeitos do próprio discurso, há vozes em processo de reconhecimento de que outras vozes estão interdidas e há, ainda, outros tantos registros de vozes. Nesse sentido, a poesia de Francisco Alvim – por meio de sua teatralidade, mas não só – consegue ser uma súplica ao mesmo tempo complexa e concentrada da dinâmica entre vozes. De modo perspicaz, seus versos inscrevem na língua o registro dominante como outro, fazendo com que possamos vê-lo como se estivesse do lado de fora. E nesse deslocamento acaba por ser revelado todo um jogo de força que é também uma das maiores reflexões, por meio da poesia, sobre estruturas de poder na sociedade brasileira. Por isso, começamos o dossiê pela entrevista com o poeta, realizada por Deyse dos Santos Moreira, por ocasião dos seus 80 anos.

Nos artigos reunidos neste número, acompanhamos os debates sobre as formas de produção, circulação e recepção do poema. Sua presença na escola e em outros espaços sociais como formação, transformação e participação política. A visibilidade do poema, sua intervenção e diálogos.

Sobre os deslocamentos no interior da língua, os artigos de Vinícius Ximenes, Aline Leão do Nascimento e Paulo Braz discutem presenças contaminantes. No primeiro, o lugar de Adília Lopes em poetisas brasileiras contemporâneas; no segundo, a estadia simbólica de Murilo Mendes em Portugal; e no terceiro, a presença do *mundano* como forma de traçar certo panorama da poesia portuguesa no século XX. Nessa direção *mundana*, Joaquín Correa fala de uma estética *berreta* – e sua valorização e desvalorização dos objetos – em poetisas argentinas contemporâneas. Por falar em

4 SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995. p.147.

desvalorização, Eduardo Coelho aborda o tema do endividamento tratado recentemente por autores e autoras de coletivos de poesia no Rio de Janeiro.

Lélia Parreira Duarte, com base no mito de Orfeu, propõe uma conversa nova: entre Aldir Blanc e Fernando Pessoa. Já o artigo de João Ricardo Vieira Santos Ribeiro e Kátia Rodrigues Mello Miranda discute e propõe a presença da poesia *slam* no ensino médio. Baruc Carvalho Martins pensa uma política do pornográfico na poesia de Glauco Mattoso. Luis Felipe Silveira de Abreu aproxima autoras e autores brasileiros e lê neles uma tensão entre arquivo e repertório para discutir o procedimento da apropriação em poesia. Ilca Vieira de Oliveira e Wesley Thales de Almeida Rocha refletem sobre a presença do mineiro Alphonsus Guimaraens nos também mineiros Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

Na poesia francesa, Leila de Aguiar Costa analisa o *leitmotiv* que anima a poesia de Ives Bonnefoy em “sua variada produção poético-crítica, qual seja, aquele da presença — e seus sinônimos bonnefidianos de finitude, de imediatez, de ser-no/com-o-mundo.” Com esse horizonte, traça também algumas relações com a poesia de Manoel de Barros e de Paulo Leminski, “cujos poemas, em alguns casos, carregariam, eles também, a marca da presença.” A seguir, Livia Ribeiro Bertges e Vinícius Carvalho Pereira elaboram análise da obra *Calendrier* (2012), do escritor francês Pierre Garnier, cuja poesia visual experimental trabalha “as dinâmicas que compõem deslocamentos visuais na página, objetivo máximo da prática *espacialista*.”

Quanto à poesia portuguesa, Paloma Roriz faz uma leitura do sujeito lírico em Manuel António Pina por meio da figura do convalescente e da criança; Rodolpho Amaral lê a pele em Luis Miguel Nava; e Tamy de Macedo Pimenta traz Manuel de Freitas em um face a face com o mar camoniano.

Paulo Sérgio de Proença, com seu artigo sobre *Iliada*, destaca uma

cena especial “protagonizada não por deuses nem por heróis, mas por um soldado que ousa enfrentar reis, proferindo um discurso articulado contra a guerra”. Questionando do ponto de vista retórico a importância dessa voz, defende que “Tersites mostra as contradições e dissimetrias do mundo antigo que, também em movimentos de continuidade, são reproduzidas ainda hoje pelos herdeiros de Homero.”

Na seção *Vária*, Isabela Magalhães Bosi estabelece diálogo com a obra *Você me dá a sua palavra?*, da artista visual Elida Tessler, para “refletir acerca da literatura para além de suas formas tradicionais”. Já Andrião J.R. dos Santos analisa a relação entre o romance e a produção pictural e visionária de William Blake, discutindo como Rice desloca para sua obra “concepções blakeanas sobre imaginação, arte, corpo e exploração sensorial.” No fecho dessa seção, Carolina de Pinho Santoro Lopes discute “a interação entre narrativa, memória e identidade em contos das escritoras canadenses Margaret Laurence, Alice Munro e Margaret Atwood”.

Este número publica ainda duas resenhas: uma, de Danilo Bueno, apresenta o livro (coletânea com 50 poemas) do poeta mineiro Bruno Brum (1981) intitulado *Tudo pronto para o fim do mundo* (2019), no qual se mesclam “verso e prosa, além de recursos como o diálogo, a repetição enfática e a incorporação de outros gêneros textuais, com uso da mancha gráfica bastante maleável”; a segunda, finalizando o número, trata de uma interessante antologia com cem poemas intitulada *Uma espécie de cinema*, lançada no segundo semestre de 2019: “não uma antologia sobre, mas sim desde, em e até o cinema.” Com organização de Celia Pedrosa, Franklin Alves Dassie, Joana Matos Frias, Luciana di Leone, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo, nomes bem conhecidos no campo dos estudos de poesia moderna e contemporânea brasileira e portuguesa, a coletânea “parece construir uma espécie de campo de tensões no qual poesia e cinema figuram em uma pluralidade de salas de projeção, leituras de filmes que marcaram diferentes gerações, técnicas cinematográficas e sessões especí-

ficas que ficaram na memória.”

No início desta apresentação, citamos Goethe em carta para Eckermann em que dizia que a “literatura nacional não significa grande coisa”. O autor alemão era resistente ao nacionalismo. Talvez ele gostasse do verbete “Patriotismo”, no *Dicionário do Diabo*, de Ambrose Bierce.

Lixo combustível pronto para ser posto sobre a tocha de qualquer ambicioso que queira iluminar seu nome. No famoso dicionário do dr. Johnson, o patriotismo é definido como o último refúgio de um canalha. Com o devido respeito a um lexicógrafo esclarecido, porém inferior, toma a liberdade de sugerir que é o primeiro.⁵

Boas leituras na diversidade deste território poético.

Ida Alves⁶
Leonardo Gandolfi⁷

Organizadores

⁵ BIERCE, Ambrose. *Dicionário do diabo*. Tradução Rogerio W. Galindo. São Paulo: Caramba, 2016.

⁶ Professora Titular de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da UFF. Docente do PPG Estudos de Literatura da UFF. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e Cientista do Nosso Estado – CEN FAPERJ. Autora de publicações sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, relações luso-brasileiras e estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa.

⁷ Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), na graduação e pós-graduação. Tem publicações na área de Literatura Comparada, com ênfase em Literatura Portuguesa e Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia e narrativa portuguesa, poesia brasileira e artes plásticas. É autor dos livros de poemas “No entanto d’água” (2006), “A morte de Tony Bennett” (2010), “Escala Richter” (2015) e “Minhas férias” (2016).

Dossiê

Poesia no mundo

Humor e melancolia: montagem poética - uma entrevista com o poeta brasileiro Francisco Alvim

Humor and melancholy: poetic montage - an interview with the Brazilian poet Francisco Alvim

Deyse Moreira¹

Resumo:

Francisco Alvim (1938 -), poeta brasileiro contemporâneo, estreou em 1968 com o livro *Sol dos Cegos*. Na entrevista que segue, Francisco Alvim relata sua trajetória e influências literárias, comenta a concepção de alguns livros e poemas, tecendo reflexões sobre a linguagem poética no geral e sua própria escrita, próxima de recursos como a montagem e a teatralidade. Movendo-se entre o evidente e o encoberto, entre o humor e a melancolia, o cenário fragmentário de seus poemas desloca nosso olhar, desentranhando cenas de desajuste e de mal-estar por detrás do riso e das expressões feitas.

Palavras-chave: Francisco Alvim. Poesia contemporânea brasileira. Entrevista.

Abstract:

Francisco Alvim (1938 -), contemporary Brazilian poet, debuted in 1968 with the book Sol dos Cegos. In the interview that follows, Francisco Alvim reports his trajectory and literary influences, comments on the conception of some books and poems, weaving reflections on poetic language in general and his own writing, close to resources such as montage and theatricality. Moving between the evident and the hidden, humor and melancholy, the fragmentary scenery of his poems displaces our gaze, unravelling scenes of maladjustment and

¹ Doutoranda em Estudos Lusófonos pela Sorbonne Université, sob a orientação do professor Michel Riaudel (Sorbonne Université), codireção da professora Sandra Teixeira (Université de Poitiers) e cotutela da professora Ida Alves (Universidade Federal Fluminense).

malaise behind the laughter and trite expressions.

Keywords: *Francisco Alvim. Contemporary Brazilian poetry. Interview.*

Francisco Alvim nasceu em Araxá, Minas Gerais, em 1938. Publicou seu primeiro livro de poemas, *Sol dos Cegos*, em 1968. Foi diplomata, atuando na embaixada do Brasil na França entre 1969 e 1971. Ao retornar ao Brasil, em 1971, ainda no período da ditadura militar, instalou-se no Rio de Janeiro, aproximando-se dos escritores que ficaram conhecidos como poetas marginais. Conheceu Cacaso que o convidou a participar da coleção de poesia *Frenesi*, na qual publicou, em 1974, o livro *Passatempo*. A produção coletiva e independente de poesia tornou-se uma alternativa na década de 70 diante do contexto político de autoritarismo. Este modo de produção literária, ao deslocar os meios de circulação, marcou a “marginalidade” das obras poéticas dessa geração como uma forma de resistência cultural, de recusa a se paralisar e a silenciar.

Francisco Alvim, diplomata, recém-chegado de “fora” do país, mas “dentro” das instituições brasileiras, passa a pertencer também ao lado “marginal” de um movimento literário antissistema, que marca a recepção de sua obra até hoje. Esse limiar, estar “entre”, rompe os limites de uma dimensão de “fora” e de “dentro”, o que pode ser percebido na referencialidade embaralhada de seus poemas e na composição poética aberta: sua obra é palco onde se espalham os entrecchos, traduzindo uma subjetividade permeada de vozes outras.

Em 1975, Francisco Alvim participou do registro da “produção em curso de vinte poetas do Rio de Janeiro”, selecionados por Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, numa contribuição à *Revista Malasartes*, intitulada *Consciência marginal*. Francisco Alvim também participou da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e publicada em 1976 pela editora espanhola Labor. Em 1978, publicou *Dia sim dia não*, também de modo independente e em parceria com Eudoro

Augusto.

No ano de 1981, Francisco Alvim lançou os livros *Festa e Lago, Montanha*, publicados na coleção Capricho. Ademais, nesse mesmo ano, foi publicada a primeira reunião de sua obra poética, *Passatempo e outros poemas*, na coleção Cantadas Literárias, pela editora Brasiliense. O único livro que não foi incluído na coletânea foi *Dia sim Dia não*. Portanto, até 1981, seus livros foram lançados em edições artesanais, inserindo-se no circuito comercial das grandes editoras a partir da publicação dessa coletânea, a qual recebeu o Prêmio Jabuti em 1982. Desde então, sua obra poética passou a ser mais conhecida. Em 1982, Francisco Alvim também começou a escrever artigos e crônicas para a grande imprensa, sobretudo à *Folha de S. Paulo*.

Em 1988, como marco de 20 anos de sua obra poética, Francisco Alvim publicou *O corpo fora*, incluído na coletânea *Poesias Reunidas, 1968-1988*, lançado na coleção Claro Enigma, pela editora Livraria Duas Cidades. A coletânea recebeu o Prêmio Jabuti em 1989. São 12 anos que separam os livros *O corpo Fora* e *Elefante*, publicado em 2000 pela editora Companhia das Letras. Neste intervalo, Francisco Alvim exerceu o cargo de cônsul-geral do Brasil em Barcelona, de 1995 a 1999, em seguida, em Roterdã, de 1999 a 2003.

No ano de 2004, a editora CosacNaify, em parceria com a editora 7Letras, reuniu toda a obra poética de Francisco Alvim até então, lançando *Poemas [1968-2000]* na Coleção Ás de Colete. Passados 11 anos da publicação de *Elefante*, o poeta lançou seu livro de poesia mais recente, *Metro nenhum*, publicado em 2011, também pela Companhia das Letras. No intervalo entre esses dois últimos livros, Francisco Alvim foi nomeado embaixador do Brasil na Costa Rica, em 2003, aposentando-se do Ministério das Relações Internacionais em 2008. Em 2018, na ocasião da comemoração dos 80 anos do poeta, a revista *Suplemento Pernambuco* organizou uma edição especial em sua homenagem. Também foi publicada

a antologia *Francisco Alvim 80 anos*, como parte do “Ciclo Vozes, Versos”, organizado por Heitor Ferraz e Tarso de Melo.

A entrevista que segue foi realizada em junho de 2018, na casa do poeta, em Brasília. Nela, Francisco Alvim relata sua trajetória e influências literárias, comenta a concepção de alguns livros e poemas, tecendo reflexões sobre a linguagem poética no geral e sua própria escrita, próxima de recursos como a montagem e a teatralidade. Movendo-se entre o evidente e o encoberto, entre o humor e a melancolia, o cenário fragmentário de seus poemas desloca nosso olhar, desentranhando cenas de desajuste e de mal-estar por detrás do riso e das expressões feitas. Diante disso, o leitor é convidado a articular as fissuras, os entrecchos, as diferentes camadas da linguagem, como se a montagem pudesse lançar outras luzes às cenas, ao mundo, desenhando contornos que ainda não tiveram lugar.

Deyse dos Santos Moreira: Sua poesia estimula uma reflexão sobre a identidade brasileira, sobre a nossa cultura, nossas contradições, nossos vícios e preconceitos. Vários poemas expõem a prática do “jeitinho” brasileiro, descortinando um complexo espectro social do Brasil. A esse respeito, você poderia comentar a dimensão social em sua poesia?

Francisco Alvim: A minha tentativa será de considerá-la um ângulo mais contemplativo, mais visual do que outra coisa qualquer. Eu acho que esse dado social vem sempre porque ele nos circunda. Desde muito menino, os aspectos propriamente da vida brasileira me tomaram e eu tenho uma tendência a ser mais contemplativo, me vejo como uma pessoa afeiçoada a janelas. Eu gosto de uma janela. Adorava as janelas holandesas porque elas atravessavam a casa, em geral quadradas. Na face da rua, eles fazem um janelão e, depois, no fundo da casa, tem outro janelão enorme, então, a luz entra por todos os lados. As casas holandesas nisso diferem um pouco das francesas que são mais escuras, uma arquitetura mais fechada. Sempre que você vê uma casa francesa, você pensa em

tapetes, cortinados, *guéridons*, coisas assim. A holandesa é mais aberta. Eles têm uma relação com a luz muito forte. Aliás, na pintura deles, você vê isso. Então, esse aspecto social entra, quer dizer, o Brasil é um país aberto, um país luminoso, é um país que você tem vontade de sair de casa, não te previne. Na Europa, você tem o frio, os espaços são mais ou menos isolados. No Brasil, há um convite permanente para sair, o interior das casas e o exterior pouco diferem. Então, esse contato com a vida visual e de entrecchos, quer dizer, a conversa, o som que vem e entra por todos os lados. As histórias são de uma riqueza extraordinária, se você presta atenção... Isso em qualquer parte do mundo, em qualquer lugar, qualquer situação. O homem, tendo a oportunidade de bater um papo, ele bate. E, naquele papo, vem uma quantidade de informações e de histórias... Aí entra a narrativa. Eu sou um narrador frustrado, adoro os entrecchos, adoro as histórias, as anedotas. O país tem muito que ver e que dizer, e, desde menino, eu fui muito ligado a isso.

D.S.M.: Você estreia como poeta com o livro *Sol de Cegos*, em 1968. No ano seguinte, em 1969, você passa a viver em Paris até 1971, onde atuou como secretário da representação do Brasil na Unesco. Poderia falar um pouco da influência dessa estadia na França em sua escrita poética?

F.A.: Todo mundo acha que poeta é uma coisa a vida inteira e toda a hora. E não é. O Drummond mesmo dizia: “eu não sou poeta permanentemente”. Quando você quer ser poeta, se tem essa ambição, você vai ler e vai fazer a coisa numa pauta, uma pauta musical, como se fosse uma música. Você vai aprendendo as notas de um, de outro, uns já falecidos, outros ainda vivos. Sempre gosto de pensar nesses vivos como passarinhos. A poesia feita por passarinhos. Você ouve o tom de um sujeito que está aqui ao lado, vivendo as mesmas coisas, da mesma geração. Você ouve o tom e vai no pio dele, ele vai te dar uma nota qualquer. Você continua aquele canto que vem dele, e aquilo vai passando e vai se armando um coro de passarinhos. E tem os velhos, tem os poetas de sempre e a França

é rica desses, sobretudo. Eu tive muita leitura. Muito antes de ir para a França, eu lia os franceses, eu lia os clássicos, Baudelaire, Rimbaud... Tudo naquela fase que inaugura os tempos da poesia atual. Os tempos modernos vêm com os franceses, vem com Baudelaire que é o grande iniciador. A poesia de Baudelaire é uma coisa extraordinária, porque ele rompe, mas ainda dentro; então, você vê a ressonância do romantismo todo que é onde começa a grande modernidade. Aí vem mais dos alemães que dos franceses, a primeira geração romântica, poetas notáveis como Novalis, Goethe... Aí começa a surgir a sensibilidade moderna. E Baudelaire traz muito desse mundo com Hugo, as assonâncias que ele tem com Hugo, mas começa a operar as dissonâncias. A poesia rompe com fronteiras que é sempre o papel da linguagem poética – ela está na frente, e ela não perdeu isso. Dizem que a imagem vale mais do que mil palavras – não é muito verdade, porque a poesia está sempre atenta. Então, essa ruptura no nível da linguagem, a poesia está operando, é uma grande ambição dela. Quando ela consegue, ela *bouleverse*, ela rompe as barreiras de todas as linguagens, aí todas vão atrás dela. Esse poder da linguagem poética é uma coisa extraordinária, é uma coisa de uma inventividade, ela está constantemente na fronteira. E aí entram coisas de uma complexidade incrível. Os filósofos, vira e mexe, estão metidos com poetas. É uma experiência vertiginosa. Uma experiência de conhecimento muito intensa. A minha ligação com os franceses é enorme, esse pessoal todo eu adorava e os outros, Corbière, Lautréamont... é uma coisa infinita. Esses homens fazem parte do meu sangue, da minha percepção das coisas e eles vão vindo até chegar num Drummond, nas pessoas que me são caras e que fazem parte da minha estrutura mental e de sensibilidade. Drummond, Bandeira, Jorge de Lima...

D.S.M.: O livro *Passatempo*, de 1974, apresenta fotogramas de uma escultura em diferentes ângulos, cujo contraste entre luz e sombra/claro e escuro se destaca. Você poderia comentar esses fotogramas e a

tópica da luz nos poemas? Tendo em conta o primeiro poema intitulado Luz e a epígrafe “Eu sou ninguém; meu nome é ninguém/ Toda coisa que existe é uma luz”.

F.A.: Esse livro, *Passatempo*, ele foi muito importante para mim, por isso eu fiz questão de pôr uma nota no final indicando que parte dele foi escrita em Paris e outra parte em minha volta ao Rio. Ele tem dois tempos, tem o tempo do passatempo, que é ele todo, e a parte relativa ao Rio, a partir de 71 a 73/74. São poucos poemas. O livro é fino e tem esse título de *Exemplar Proceder*. Então, é um livro que, de certa maneira, eu senti que ali a minha voz estava se constituindo, mais do que no *Sol de Cegos* que é mais um aprendizado. Estou escrevendo nesta grande pauta da tradição e das influências dos nossos grandes, daquela geração que é a idade de ouro nossa, da nossa literatura modernista, o Drummond, o Cabral, o Jorge de Lima, os grandes poetas do período, o Bandeira, o Murilo, todos poetas gigantes. Então, *Passatempo* traz um pouco aquela seivinha nova naquele período incrível que é a vida da gente na década dos 30 anos, eu estava entrando nela. Tudo tem um senso, um vício, um frescor e, ao mesmo tempo, a força da inteligência, da sensibilidade orgânica das coisas. O corpo reage de uma maneira, parece um universo luminoso, ele recebe tudo com graça. O *Passatempo*, acho que comecei porque fiquei muito amigo do Cacaso e estava vivendo muito aquele ambiente dos anos 70 no Rio, que coincide com esses poemas que estão boa parte sendo feito no Brasil, e outros que trouxe de Paris. Aí o Cacaso, que era uma figura notável com espírito empreendedor, logo teve a ideia magnífica de fazer uma coleção. Então, surgem estes livros, entre os quais o *Passatempo*. O Cacaso era gregário, ele tinha essa faculdade transitiva, de entrar em contato com as pessoas, motivá-las, era uma prosa encantadora. Ele ia puxando conversa e com jeitão muito brasileiro, “sou brasileiro de estatura mediana, gosto muito de fulana, mas é sicrana que me quer...” Aquele tom da língua escrevendo sempre a favor. Como Bandeira, o grande mestre dele

era o Bandeira. O Cabral e o Drummond escrevem a contrapelo, cheios de arestas, eles vão pegando os cactos... e o Bandeira escreve na onda, ele surfa, ele vai na linguagem e ela vira uma música sem ser música. Então, o convívio foi muito bom nessa época. O Cacasó tinha uma ideia de livro, que várias pessoas tinham que entrar e ilustravam e eu comecei a ficar com inveja, a achar que eu tinha que fazer alguma coisa semelhante, mas não achava... então eu me lembrei. Paris pra mim era uma coisa de outro mundo. Eu estava lendo Proust neste período e Paris ressoava em vários tempos, tempo de Baudelaire, tempo de Corbière, de Proust, de Lautréamont, de todos. Então, eu adorava esse lugar da estátua. Quando iam amigos, eu fazia questão de passeá-los por lugares onde eu gostava. E essa estátua, que já não está mais lá, acho que tiraram, fizeram museu, era muito frequentada por mim. Eram *Les bronzes d'Aristide Maillol*, ficavam todos no jardim do Trocadéro. Eu passava tardes perdidas, e eu gostava muito. Eu queria ter sido pintor por influência de minha irmã mais jovem, Maria Lúcia. Ela me fez gostar de pintura desde rapazinho. Eu ia pra lá nos finais de tarde e a luz era uma coisa divina. Essa mulher era uma gigante, que é outro tema da poesia francesa e da mulher em geral, “la géante”, e essa é a maior delas. Ela recebe uma espécie de universo, como se ela fosse uma constelação perdida no cosmos, muito mais do que uma estrela, um conjunto imenso de estrelas. Ela está numa posição estranha porque é como se fosse uma posição de queda em que ela absorve o cosmo de uma potência inacreditável, uma potência feminina porque tem uma doçura, uma coisa que homem não tem. Eu ficava extasiado com essa escultura. Eu levei por lá um amigo que filmou e tive essa ideia de pôr essas fotos no livro, então, pedi ao João Carlos, cineasta, que deu um tratamento diferente, uma coisa meio mundo do Proust. O mundo do Proust eu não consegui, mas consegui um pouco do mundo anterior, que tem um pouco o mundo da guerra, de Auschwitz, e toda aquela tragédia horrorosa que Paris estava cheia. Você andava pelas ruas e tinha lá quem morreu, tinha lá um

buraco de bala e a plaquinha de quem foi fuzilado. Enfim, a epígrafe, tinha uma coisa misteriosa na minha cabeça de que o ideal não é o eu, é você não ser realmente ninguém, quer dizer, todo esse esforço do poeta de se distinguir, desde menino que está muito ligado a uma coisa defensiva que você precisa se afirmar, dentro das contingências históricas, esse instinto de sobrevivência, de luta pela vida te põe numa posição agressiva. Então, você tem que se destacar da multidão, o horror é você se misturar. Você quer ficar por cima, isso é uma coisa que te é inculcada desde muito cedo. E aí, essa coisa que a idade vai te dando, eu já começava a duvidar um pouco desse ego, e a vontade é ao contrário, é voltar pro rebanho e achar que a verdade está ali no rebanho que passa a ter outro sentido, não é aquele rebanho feroz, que você tem que se livrar dele, pensar por si próprio, não se confundir, a sobrevivência está assegurada pela inteligência, e a gente viu no que isso deu... esse verso prodigioso está na *Odisseia*, quando Odisseu entra na gruta e está lá Polifemo, o gigante com aquele olho na testa e cego. Aí o Ulisses entra, ele vai matar Polifemo, vai confrontar-se com ele. O Polifemo sente que tem alguma coisa e pergunta “quem está aí? Qual seu nome?”. Aí Ulisses responde, “eu sou ninguém”. É uma maravilha. E isso vem lá atrás... E tem essa coisa da luz, a luz me impressionava muito, a luz justamente de Paris. O verso “Toda coisa que existe é uma luz”, isso é um verso que está nos cantos de Pound. O interessante dos cantos é que o Pound faz uma montagem que é outra coisa que eu peguei muito dele. Ele fragmenta e entra tudo ali, entra anedotas, entra perfis que ele faz de contemporâneos, entra doutrina econômica, entra um mundo de coisas – era um círculo extremamente culto e aquela pantomima dele. Eu não acompanhava aquilo. Ele era um homem de uma erudição, de uma formação muito mais apurada do que a minha, mas eu via o teatro que ele fazia com aquilo tudo e aquele teatro me impressionava. O teatro do conhecimento, quer dizer, aquele espírito equivalente a um criador do renascimento que está com o mundo todo para ser formado. Esse verso me

impressionou muito, ele era de um espanhol... eu me esqueci, eu soube já, tenho isso anotado até, mas minha memória furou, perdeu-se... e é bom que se perca mesmo...

D.S.M.: O poema “Moça de Bicicleta” termina com os versos “(O Corpo: um sino ouvindo / e repetindo a paisagem)”. Mas esse corpo que ecoa, ouve e repete a paisagem parece que também é marcado pelo impasse: falar ou não falar; ir ou ficar; ver/escutar ou não. Você acha que faz sentido essa marca do impasse?

F.A.: Nesse momento do poema, eu acho que faz, no sentido de que o impasse, de fato, existe, mas nesse momento é um estado perto da fusão, quer dizer, é a visão de que a natureza entra, tudo entra, tudo é som, de certa maneira. O sino aí é a voz de tudo isso, é um universo que é soante, ele soa, é uma sensação de epifania, mas, de fato, por trás, como uma sombra que não se vê, certamente tem essa questão do impasse, que volta em outros poemas. Tem aquela batida de porta, tem o poema que fala do jardim e, de repente, a voz volta-se pra dentro e diz que está voltando pelo escuro corredor que vai do meu corpo a minha mente, uma coisa assim. É o fora e o dentro, é uma janela, uma paisagem serena de fora, de repente, aquilo se transforma numa zona escura. O sino é fora, mas ele traz um som de harmonia, não é a porta batendo.

D.S.M.: Gostei muito de um dos comentários que nos enviou, no qual fala sobre o elefante que frequenta o livro. Cito “Anônimo e sonoro. Trombeteador (em surdina). A voz de um, a voz de todos. Cheio de ar. Vazio do si. Alheio”. Poderia falar um pouco mais desse elefante que, inclusive, dá título ao livro?

F.A.: Eu vi esse elefante que era uma família de elefante. Nós estávamos, eu e Clara, na África, no Quênia. Estávamos numa reserva que eles tinham na base do Kilimanjaro, e aquela planície, aquele morro que parece um vulcão gordo, enorme que se perde nas nuvens... Quando a gente chegou, infelizmente ele estava encoberto, só se via até a

metade, tem a parte de neves eternas que fica pra cima, mas essa a gente não chegou a ver. Mas essa montanha no meio de uma planície, de um planalto, como Brasília, sendo que lá é mais regular, mais baixo. Aquela região consegue ser ainda mais velha do que essa nossa daqui que é uma das mais velhas do mundo, inclusive porque se desprega da África. E ali, aquela beleza, aquela coisa deslumbrante, aquela montanha que começava por todos os lados, mas estava envolta numa terra muito maior. Então, chega essa família de elefantes, tinha um poço de água. Estávamos todos comendo dentro do restaurante e todo mundo saiu voando em direção aos bichos. Eram gigantes, elefantes enormes. Os garçons diziam: “Cuidado! Cuidado! São feras!”. E todos assustadíssimos porque realmente uma mãe daquelas com todos os bebezinhos podiam se assustar e investir. Mas eles eram de boa paz, ficaram bebendo água, ficaram ali à vontade, aqueles seis, sete elefantes e aquela montanha de bicho e de carne, aquela carne cinza, escura. A sensação que você tem é de que são bailarinos realmente, porque o vento entra neles, aquilo tudo tem vazios de carne que se incham de repente e viram baobás. É uma mistura de terra, de pedra, com água, com ar, e tudo isso no corpo cinza enorme, é um cosmos, uma coisa deslumbrante, um *ballet*, uma dança prodigiosa, um ritmo. Eu fiquei com esse elefante na cabeça. Um belo dia aqui em Brasília, eu fiquei com vontade de me lembrar de como esse poema nasce, porque ele nasce com um tom tão diferente do que eu faço e do que eu fazia, sobretudo nessa época. Eu já estava muito dominado por esse realismo das conversas e eu só consigo me lembrar disso um pouco conceitualmente porque eu penso nesse poema e ele me recorda a primeira paixão que eu tive por poesia que foi através não do Drummond, mas do Jorge de Lima. As metáforas todas que eu lutei minha vida toda para emudecê-las, essa capacidade de estabelecer analogias, própria do recurso da metáfora que você vê muito no *Sol de Cegos*, e vê, volta e meia, tanto no próprio elefante, mesmo depois, que ressurge, é o Jorge de Lima que está me pegando pela mão e

me levando para esse lado. Eu que pensava que tinha dado uma rasteira nele pra ficar com o Drummond... poeta é um caso sério, quando um te pega, você está perdido, aquilo te devora, é impressionante.

D.S.M.: Dos poetas brasileiros contemporâneos com quais você se sente mais próximo? Por quê?

F.A.: Do pessoal que veio depois, mesmo quando não participava diretamente, eu acompanhei muita coisa. Eu começo a fazer poemas com meus quatorze, quinze anos, então, pego os anos 50, geração de 45 e os modernistas. Me relacionei pessoalmente com Drummond que era muito amigo de minha irmã mais velha. Eu estive com Drummond algumas vezes, depois eu comecei a namorar a Clara que é de uma família de modernistas. O pai dela é o Rodrigo Melo Franco de Andrade, que foi o diretor do patrimônio histórico. Conheci o Bandeira, conheci o Vinícius, conheci o Nava, conheci essa gente toda porque eram todos amigos fraternos. Então, isso é a tradição. Quando eu chego no Rio, em 71, nós éramos muito amigos, somos, da Heloisa Buarque de Holanda que era colega de Clara e grande amiga. Isso mesmo antes de ir para o exterior, em 68, mas a poesia estava um pouco parada nesse período. Tinha uma geração intermédia com quem eu me relacionei também, o Octávio Mora, a Lélia Coelho Frota, o Fernando Mendes Vianna, Marly de Oliveira, enfim, esse pessoal todo. Eu pegava livros de todos os lados. Um grande amigo meu era o Alexandre Eulálio que tinha uma cultura excepcional, muito jovem, era um prodígio de leitor. Tinha lido tudo, e sabia, e convivia, era um sujeito de uma energia intelectual incrível, ia atrás, batia na porta. Com vinte e poucos anos, foi à Buenos Aires, foi lá no apartamento do Borges, bateu na porta e bateram uma conversa que durou um dia, sei lá. O Borges ficou encantado com ele. Foi um dos primeiros leitores do Borges no Brasil, ele e o Fausto Cunha. O Borges, nessa época, então, era absolutamente acessível, gostava de conversar, se relacionava com as pessoas. Então, o Alexandre me fez ler o Dalton Trevisan ainda nos gibizinhos que ele produzia na Revista Joaquim

que ele tinha lá em Curitiba que distribuía pelo correio. O Alexandre tinha na casa dele e eu lia. Oswald de Andrade, muito antes de *O Rei da vela* ter sido descoberto por nosso caro José Celso. Então era uma fonte de conhecimento muito grande. Mas, quando eu volto, o país era outro. Houve uma diferença. Quando eu saí, era uma alegria desenfreada, uma farra festiva, em 64, 68, era uma farra tremenda, a esquerda festiva, todos os amigos, festas pra baixo e pra cima. De repente, você volta em 71 e é aquela tristeza, camburões pra todos os lados, gente desaparecendo... Por outro lado, uma efervescência misteriosíssima porque saía nas universidades. Nessa época, eu saí do Itamaraty, fiquei fora, tirei uma licença de uns 4 anos e conheci essa turma toda porque todos estavam na PUC. Clara era professora lá, professora de Ana Cristina, amicíssima. O Cacaso se tornou um grande amigo. Tem um episódio, a criação da Frenesi. O Cacaso, como eu disse, era uma pessoa muito transitiva, ele convivia muito com o pessoal da Nuvem Cigana, pessoal jovem. Há uma diferença de idade muito grande entre mim e essa gente, uns 10 anos por aí, com uma formação muito diferente da minha.

D.S.M.: Jean Starobinski, em seu livro *L'Encre de la mélancolie*, aponta que uma das saídas mais sublimes do universo melancólico seria o humor, como se o humor permitisse observar a própria vida, as próprias mazelas com olhar mais distanciado, como uma reação ao sofrimento, tornando o mundo momentaneamente amigável. Você poderia comentar a relação entre o humor e a melancolia em sua poesia?

F.A.: Eu tenho um grande amigo que teve uma importância na minha vida muito grande, não só pela amizade que a gente teve, mas, nessa área literária, nós vivemos muitas experiências em comum, e continuamos vivendo, que é o Carlos Felipe Saldanha, o Zuca. Ele é meu professor de muitas coisas, inclusive de humor. Ele tem um humor em termos brasileiros, porque realmente tem uma coisa muito brasileira nele, mas, ao mesmo tempo, com uma formação extraordinária porque

ele é um sujeito com um conhecimento, uma profundidade de visão, uma sensibilidade enorme. Nós vivemos situações extraordinárias, porque estudamos juntos e entramos praticamente juntos no Itamaraty e aí é que eu o conheci. Passamos muitos anos reprovados os dois, e sempre juntos. Vivemos as agruras daquela situação de ter que fazer um exame difícil, somos pouco dotados para aquela circunstância. As situações que a gente vivia, o dia a dia, e aquilo se refletia na literatura que a gente fazia. Eu me deliciava, a gente ria o dia inteiro, ao mesmo tempo, aquelas coisas dolorosas que se passavam a nossa volta, mas que, por conta do teatro que a gente armava, viravam coisas amigáveis, afáveis, porque o humor desarma, ele tem esse dom... Desde o humor de Chico Anysio até o Sterne do Machado, não há garrucha que resista a um olhar fino de um humor. O Felipe tinha essa capacidade inacreditável de mudar a realidade das coisas, como se você vivesse num mundo mágico, paralelo, porque as coisas eram tremendas. Você, aos 20 anos, ter que armar uma profissão, é difícil, é complicado, com o Brasil, que é sempre esse tremor de terra, você não sabe mais qual é a imaginação de pessoas muito jovens. Você vem, entra na sua casa, aquilo te impressiona. Ouve uma conversa aqui, uma conversa ali, uma quantidade de entrecos e enredos e riscos tremendos. Você vive num imaginário, num plano de imaginação solta. O mundo é um tumulto. E essas visões que nós enfrentamos bravamente eu devo muito a ele. Concordo inteiramente que a melancolia, tanto nas coisas que ele faz também, como nas que eu faço, está presente. Ele realmente é um grande humorista. Eu não me considero um humorista porque tem muita ironia nas coisas que eu faço. Eu tenho muita desconfiança da ironia, ela é uma defesa prodigiosa, ela te defende de golpes tremendos na vida, mas o humor demanda mais da imaginação. A ironia tem um vínculo com a realidade muito estreito. Você responde a coisas que estão te acontecendo de maneira muito direta, aí você se fere com aquilo, porque é uma arma que se volta muito contra quem produz, ao passo que o humor tem uma

fabulação. O recurso da imaginação no humor é maior do que no da ironia. A ironia para ser efetiva ela tem que ter esse compromisso com a realidade, e a realidade sempre te rebaixa. Você tem que lutar um pouco nos termos dela para superá-la um pouco. A ironia é uma faca de dois gumes. Você se fere e fere o outro, e a ferida do outro, de uma maneira ou de outra, volta sobre si mesmo. Tem um verso do Drummond que eu esqueço... “Pancada na sua nuca/ na minha é que vai doer”.

Recebido em: 28/05/2020

Aprovado em: 04/07/2020

Algumas vozes do mundo na poesia portuguesa pós-1961

Some wordly voices in Portuguese poetry post-1961

Paulo Braz¹

Resumo:

O ensaio busca descrever um percurso crítico em torno de alguns nomes destacados da poesia portuguesa pós-1961, tendo como mote principal a discussão em torno da condição mundana em que ela se implica, ao que se pode inferir a influência de certas correntes da modernidade baudelairiana a partir da imagem da queda e da profanação.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea. Mundo. Profanação.

Abstract:

This essay follows a critical path around some prominent poets of portuguese poetry post-1961 and discusses the worldly condition in which it is involved so that it is possible to recognize the influences of certain aspects of Baudelaire's tradition of modernity through the image of fall and desecration.

Keywords: Contemporary portuguese poetry. World. Desecration.

Segundo algumas correntes religiosas, sobretudo aquelas ligadas ao cristianismo, diz-se *do mundo* a tudo que, por seu caráter profano, pode afastar os fiéis da verdade sagrada de seu Deus. Evidentemente, o que é *do mundo* é, claro, mundano e, portanto, sujeito às alterações imprevisíveis da

¹ Professor do Setor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e coordenador do grupo de pesquisa *deriva*.

vida material e à finitude.

Sabe-se também que tal concepção, tão arraigada no inconsciente coletivo do sujeito ocidental, em muito deve à dicotomia platônica que separa o universo de conhecimento entre dois “mundos”: o sensível, aquela a que se pode aceder por meio dos sentidos corporais e que corresponde ao plano material; e o inteligível, também chamado *o mundo das ideias*, cujo acesso é permitido apenas ao intelecto, de onde se conclui a tarefa privilegiada do filósofo, este que é vocacionado a tão nobre função. Há naturalmente uma hierarquia em jogo, sendo o mundo sensível rebaixado à condição de cópia imperfeita do mundo inteligível, espaço onde se entronam *a forma* do Verdadeiro, do Justo e do Belo.

Tal enquadramento filosófico moldou não somente o nosso modo de pensar no campo das ciências (mesmo as modernas) como determinou, bem ou mal, a nossa orientação estética, de maneira que, até hoje, não é de se espantar que o *gosto* médio de um apreciador da arte – seja ela qual for – se afina a uma perspectiva espiritualizada da criação. Os românticos, que tanto almejavam a expressão do sublime em arte, que o digam – assim como a herança deixada por eles e que, em alguma medida, atravessou todo o século XX.

Em poesia, especificamente (pois que é o que, aqui, mais nos interessa), o esforço dos modernistas focou-se, em boa parte, na dissolução de tais paradigmas estéticos, o que desencadeou, em muitos casos, uma perversão das formas poéticas, quando não a sua pura denegação, levando a criação artística aos limites do informe ou para além dos limites entre as formas no encontro de diferentes gêneros. O caso português – a que neste ensaio me dedicarei com exclusividade – tem, na obra de Fernando Pessoa, e, de um modo geral, nos autores envolvidos na publicação de *Orpheu*, um lugar privilegiado de experimentação e revolução dos modelos poéticos pré-concebidos. Não é o caso de avançar sobre exemplos que justifiquem tal afirmativa, uma vez que o espaço deste ensaio não me permitiria uma

abordagem tão ampla do problema que desejo delinear, porém destaco o texto em prosa de Pessoa “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, em que o poeta fingidor desmonta as bases de uma concepção mimética da arte, que visa à beleza como finalidade maior da criação, em prol de uma noção de estética “baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força*” (PESSOA, 2005, p. 240).

Sobre o que quer dizer Pessoa com tal ideia de *força*, o seu texto explica que a poesia se deve orientar por processos inventivos que encontrem na vida física (ou mesmo fisiológica) o seu modelo de atuação. Um poema é, portanto, um organismo vivo e, como tal, submete-se às intempéries do mundo – e, como todo corpo vivente, está também sujeito às leis da morte.

A revolução de *Orpheu* nos concede essa visão do poema como organismo, sistema, ou, se quisermos, objeto autônomo de arte – revolução que respinga, uma década depois, nos (talvez excessivamente idealistas) poetas críticos de *presença*. Estes, leitores de primeira hora da poesia de Fernando Pessoa e companhia heterônoma, assim como de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros etc., trarão consigo um sentimento muito candente de afirmar, igualmente, uma “literatura viva”. Faço referência, é claro, ao ensaio-manifesto escrito por José Régio que abre a primeira página do primeiro número da revista de Coimbra: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística.” (RÉGIO, 1927, p. 1). Está posto, entretanto, o equívoco! Viva, sim, diz-se essa literatura, mas tão presa a um tal culto da *personalidade* criadora que, ao tentar traduzir os anseios libertários da imaginação *órfica*, trai a sua própria intenção de vanguarda, ao replicar lugares comuns do pensamento romântico, temperados com um quê de angústia religiosa e de certo psicologismo advindo das leituras recentes da obra de Sigmund Freud.

Os anos 1940 acompanharão toda a querela ideológica entre

neorrealistas *versus* presencistas – discussão que, afinal, nos trouxe bons contributos críticos para compreender o cenário poético português, naquele princípio de século XX, em franca tensão com as demandas políticas, tão urgentes nos anos de chumbo da ditadura salazarista. Os poetas do dito *Novo Cancioneiro* propõem-se, aqui, a uma investida radical na escrita de textos cuja finalidade comunicativa se orientava à denúncia das atrocidades promovidas pelo sistema de governo naquela altura. Vislumbrava-se, então, nesse que foi um dos movimentos mais importantes para o delineamento da poesia portuguesa novecentista, a possibilidade de formular (de tal modo, como nunca antes foi feito) uma poesia política, o que, a meu ver, trará em definitivo a palavra poética para o mundo.

Em sintonia com tais discussões, mas à parte de movimentos e filiações literárias, nomes fortes, como são os de Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena, conquistaram em sua poesia uma das expressões mais veementes desse sentimento do mundo. A atitude testemunhal reivindicada pela palavra seniana revelará o desejo de fazer do poema um *lugar comum*, espaço de encontro e diálogo em que se faz o jogo político-poético: “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro” (SENA, 2010, p. 45).

Em conformidade a essa perspectiva crítica, Sophia busca a justa forma em que as palavras e os dias encontram o seu equilíbrio no arco do poema: “Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.” (ANDRESEN, 2018, p. 365). Como nota a autora de *O nome das coisas*, “atenção”, “sequência” e “rigor” constituem, em outras palavras, uma postura ética, isto é, um modo de construir verbalmente o seu *estar no mundo*, sem trair o que do mundo é “esplendor” ou “sofrimento”. Aliás, essa atitude simpática da poesia andreseniana é o que, afinal, promove um sentimento de *compaixão* com tudo o que é humano – baixo ou elevado – e

determina o seu anseio por justiça, na medida de nossos mundanos valores.

A aventura surrealista, nos tardios anos 1950 em Portugal – apesar do já desgastado embate entre os muitos campos de força do ambiente literário português que insistiam em denegar qualquer qualidade poética aos neorealistas, acusados de aparelhamento ideológico-partidário nas suas obras –, soube com primazia esclarecer esse mistério em que palavra e mundo, afinal, se fundiam e eram um só. A imaginação criativa de autores mais ligados ao movimento, como é o caso de Mário Cesariny, assim como a visão crítica de poetas-ensaístas contemporâneos, caso de António Ramos Rosa, deixaram uma bela lição aos poetas vindouros que fariam dos anos 1960 (e, especificamente, 1961) um dos períodos mais profícuos da poesia portuguesa.

Não obstante esse (porventura excessivamente longo) prólogo, o que eu gostaria de deixar claro é que, em meio a esse quadro de tensões entre as muitas correntes de força da poesia portuguesa na primeira metade do século XX, é possível reconhecer mais ou menos uma constante tentativa de determinar o *valor poético* como algo intrinsecamente voltado para o mundo. Esse fato não é em nada fortuito e se liga ao que foi dito no início deste ensaio, o que talvez possa ter deixado pontas soltas aos olhos do leitor. Dizia eu, no primeiro parágrafo, que *do mundo* são as coisas profanas, que tentam e pervertem a consciência do fiel, a qual se deveria voltar exclusivamente para o que é sagrado. Diante do que se expõe, vale lembrar que, já em meados do século XIX, se constituía uma tradição da modernidade com Charles Baudelaire e a sua obra *Les fleurs du mal* que revolucionou o modo de se pensar e fazer poesia ao conduzir a sagrada dimensão do poético para o chão imundo da cidade, realizando um dos mais vertiginosos movimentos de queda a que se assistiu na história da cultura ocidental. Baudelaire, com efeito, é uma figura incontornável, no contexto do universo burguês, para a compreensão desse processo de “mundanização” da poesia, no sentido mesmo de secularizar o que era

votado às altas esferas do pensamento. Giorgio Agamben, em “Elogio da profanação”, declara que “[...] se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-la ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2007, p. 57). Ora, podemos afirmar que Baudelaire, ao deixar a sua aura de poeta cair na lama, opera um verdadeiro gesto profanatório – gesto que, para as gerações futuras, não passaria em vão.

A poesia portuguesa decerto bebeu dessa fonte que, passando por Cesário Verde e Álvaro de Campos, se consolidou no século XX. Portanto, nosso objetivo é justamente descrever um percurso poético destacando autores que, publicados a partir de 1961 e imbuídos do conhecimento histórico da moderna poesia portuguesa pós-Pessoa, investem a sua escrita de uma radical prática de investigação crítica do mundo, seus problemas e contradições. Como ficará mais evidente no desenrolar deste trabalho, por *mundo* compreendemos não só o *mundo profano*, ou seja, aquela esfera do real que diz respeito intrinsecamente ao humano e, em específico, às suas relações de trabalho e produtividade, mas também aquela parcela de ócio em que contemplação e tédio dão azo a descrições de um *cotidiano reles*, ainda que, muitas vezes, cheio de significado simbólico. Por outro lado, igualmente trataremos de um *amor do mundo*, com poetas que concentraram a sua experiência de escrita na exploração do desejo carnal como modo revolucionário de debater hábitos socialmente aceitos (na cama ou fora dela). E, por fim, sabendo que sagrado (em oposição ao mundano) é tudo aquilo que está separado do plano profano, e que se volta a um tipo especial de uso, pois que é dedicado aos deuses, buscaremos, nessa tensão entre sagrado e profano, apontar a possibilidade de formulação de um fazer poético que, sem se desligar do mundo, encontra tangências com *a esfera do sagrado*.

Não é nenhuma novidade assinalar o mágico ano de 1961 para a poesia portuguesa, tendo em vista a profusão de publicações que

determinariam o futuro de autores incontornáveis para um entendimento mais amplo do que significaria o ambiente literário da segunda metade do século XX. Rosa Maria Martelo, em seu *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, descreve um dos mais agudos apontamentos sobre a relevância dos poetas de 1960 para o desenvolvimento da poesia nas décadas subseqüentes. Em outros textos esparsos, a ensaísta dedicou-se igualmente ao exercício de compreensão do que supostamente caracterizava o novo período histórico ou se era possível falar em ruptura estética. Em “Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, após ressaltar a inegável importância de “Uma literatura desvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, texto de Eduardo Lourenço, Rosa Martelo declara que, naqueles anos 1960,

a poesia portuguesa se encaminhava para uma radicalidade discursiva que prescindia da comunicabilidade mais imediata, circunscrevendo no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão, bem como o esforço de conquista de um mundo e de uma subjetividade mais livres. (MARTELO, 2006, p. 131)

Gostaria de destacar, está evidente, a asserção de Rosa Martelo referente ao “esforço de conquista de um mundo e de uma subjetividade mais livres”. Em Portugal, o ano de 1961 assiste a um dos mais sombrios momentos da ditadura salazarista, com a eclosão da guerra colonial e o envio em massa de jovens marcados para morrer em África em um confronto geopoliticamente absurdo. A discussão sobre as relações de poder, tão desiguais em tempos de censura e radical reacionarismo, está em voga e surge plasmada na letra daqueles poetas que, segundo a ensaísta, optam por uma estratégia “discursiva que prescindia da comunicabilidade mais imediata”. Em outras palavras, Rosa Martelo assinala um reencontro

com certa vertente da modernidade centrada na textualidade do poema – textualidade, entretanto, profundamente vocacionada a repercutir os problemas do seu tempo histórico.

Antes dela, outros críticos (e poetas-críticos) igualmente se dedicaram a pensar tal panorama poético. Gostaria de destacar um deles: Gastão Cruz. O autor de *A morte percussiva* assina também o livro de ensaios *A vida da poesia*.² A obra crítica descreve um percurso analítico da poesia portuguesa, pelo menos desde Cesário Verde até as mais recentes produções de novíssimos poetas do século XXI, mas é inegável o protagonismo concedido aos seus contemporâneos dos anos 1960, assim como a alguns dos seus predecessores – mestres que prepararam o terreno para o inventivo campo de experimentações vindouro.

Gastão, poeta que, antes de tudo, é estreado na *plaque* de *Poesia 61*, testemunhou do seu tempo com o olhar crítico que soube dele subtrair a expressão dolorosa de um mundo doente. Doença do mundo, doença da linguagem: na tangência entre essas duas instâncias, é possível notar a construção de um *pathos* verbal capaz de repercutir o espírito do tempo:

Hoje sei como se exprime a vida da poesia
com a sinceridade das emoções linguísticas
com que o mundo devasta e enche as nossas vidas

Aprendi a clareza das imagens fictícias
recolhidas na luz do corpo nu e vivo
entre os golpes orais errante desferidos
(CRUZ, 1983, p. 156)

O poema de *Campânula*, além de ser uma arte poética cujo título (“A vida da poesia”) anos depois irá rebatizar o seu livro de ensaios, não

2 A princípio, essa antologia de ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea vinha publicada com o título *A poesia portuguesa hoje*.

deixa de ser, também, uma resposta aos tantos equívocos gerados em torno das intenções criativas dos autores surgidos nessa geração. Trato, especificamente, das querelas protagonizadas por Joaquim Manuel Magalhães e de toda a discussão relativa ao famigerado “regresso ao real”, na qual o autor de *Os dois crepúsculos* por um tempo insistiu³. Creio tratar-se de um falso problema, ainda que a sua existência, por si só, torne válida a menção. A dita “sinceridade das emoções linguísticas” nos expõe um verdadeiro problema de representação no âmbito da linguagem, em que a expressão poética se encontra a meio caminho entre o que se diz e o que se sente.

Aliás, esse lugar entre que acabo de destacar é *grosso modo* aquele que encontramos nos versos de “Princípio”, de Joaquim Manuel Magalhães, quando proclama no seu poema-manifesto: “Voltar junto dos outros, voltar/ ao coração, voltar à ordem/ das mágoas por uma linguagem/ limpa, *um equilíbrio do que se diz/ ao que se sente* [...]” (MAGALHÃES, 1981, p. 13, grifo nosso). Não se trata de rasurar as diferenças flagrantes entre as poéticas de Gastão e Magalhães, mas procuro, aqui, rastrear, na dessemelhança, o que atravessa, no caso, ambas as obras no sentido de uma procura incansável por essa fidelidade ao mundo. Evidentemente, são muitos os modos de dizê-lo, o mundo, e os tempos, assim como as vontades, mudam a sensibilidade do poeta que, a cada geração, refere-o afinado à sua sensibilidade de artista. Se Gastão canta um mundo devastado, manifestando-o à medida do que pode uma linguagem em ruína, igualmente devastada, a expressão lírica de Magalhães avança no sentido de dizer a “catástrofe”, o “abismo” e o “terror” na “afirmação das palavras comuns” (MAGALHÃES, 1981, p. 13).

Não obstante as diferenças estéticas, reconheço no percurso da poesia portuguesa (pós-1961, em especial) um anseio candente por se

3 Para um maior aprofundamento nesse aspecto, ver o meu “Do mundo de António Franco Alexandre e o problema do «regresso ao real»”. *Pensares em revista*, São Gonçalo, nº 2, p. 180-198, jan/jun 2013.

voltar às coisas do mundo mais ordinário, *ao real*, como diriam o autor de *Os dias, pequenos charcos* e também o próprio Gastão: “[...] na nota que escrevi para acompanhar a recolha *poesia 1961-1981*, dizia: «Sempre me considereei um poeta realista.» Tenho [...] sérias dúvidas sobre a validade desta classificação; melhor seria, talvez, dizer «poeta do real.»” (CRUZ, 2008, p. 364). A declaração, que pode parecer ligeiramente vaga, é decerto mais esclarecida à luz da leitura da poesia gastoniana, sobretudo se acompanhada dos comentários críticos que tece sobre os seus companheiros de geração.

Notemos, por ocasião, uma sua companheira de *Poesia 61*: Luiza Neto Jorge. A respeito da poeta de *Quarta dimensão*, o autor fareense, com alguma reverência, afirma, apresentando-a, que

[...] é, sem dúvida, uma grata incumbência, [...] penetrar, de novo, procurando descrevê-lo e caracterizá-lo, num dos mundos mais fascinantes criados na poesia portuguesa, e não digo apenas na do século XX, embora o mundo de Luiza seja tão representativo desse tempo magnífico, em que todo um vasto conjunto de autores apresentou uma variedade de propostas que continuam a parecer-nos fortes e actuais. (CRUZ, 2010, p. 31)

A poesia de Luiza não é tão só poesia, mas também *mundo*. Um mundo, dos mais fascinantes, porque feito de linguagem em estado convulso, conforme a sensibilidade da poeta. Com efeito, aquele que buscar pactos de leitura de tipo realista na obra de Luiza Neto Jorge se decepcionará. O próprio Gastão, na sequência do que diz do mundo de Luiza, revela a sua admiração pela poesia jorgiana ao destacar “a carga expressiva de um estilo de enorme concentração verbal e metafórica, apoiada num domínio magistral do ritmo e numa espécie de espontâneo e evidente recurso à elipse.” (CRUZ, 2010, p. 31). Ora, todas as características elencadas pelo ensaísta focam a sua atenção ao que, no mundo de Luiza, é fenómeno

verbal. E, no entanto, não há grande contradição nessa assertiva.

Em um de seus mais belos poemas, “Magnólia”, Luiza Neto Jorge leva aos extremos a fusão entre palavra e matéria, ou a elisão da palavra na matéria: “Um diminuto berço me recolhe/ onde a palavra se elide/ na matéria – na metáfora –/ necessária, e leve, a cada um/ onde se ecoa e resvala.” (JORGE, 2001, p. 137). Na tensão entre natureza e cultura, a flor da poesia, flor magna, magnólia, reduz-se à condição de som diminuto; mas é também sussurro que no ouvido do leitor pode soar exaltadamente pronunciado. É então que a flor renasce “um mínimo ente magnífico” (JORGE, 2001, p. 137). Esse pouco ou nada que a palavra evoca, apesar de sua rudeza e brevidade, não nega o desejo de se elidir “na matéria”, na metáfora-mundo.

Estreitemo-nos um pouco mais da relação poética de Luiza com a expressão de um mundo cotidiano. Para tanto, trago à baila fragmentos das primeiras estrofes do poema “Acordar na rua do mundo”:

madrugada. passos soltos de gente que saiu
com destino certo e sem destino aos sonhos
no meu quarto cai o som depois
a luz. ninguém sabe o que vai
por esse mundo. que dia é hoje?
soa o sino sólido as horas. os pombos
alisam as penas. no meu quarto cai o pó.

um cano rebentou junto ao passeio.
um pombo morto foi na enxurrada
junto com as folhas dum jornal já lido. [...]
(JORGE, 2001, p. 284)

A cena descrita nesse excerto de poema expõe-nos uma profusão de sentidos experimentados pelo eu lírico que, de dentro do seu quarto, em casa, assiste ao mundo que, da sua rua, invade-o com o assombro das

coisas que transfiguram a consciência de alguém que acorda. Um acordar, entretanto, em desacordo, digo, em atrito com o mundo que, por sua qualidade intrínseca, é precário e passageiro: “soa o sino sólido as horas. os pombos/ alisam as penas. no meu quarto cai o pó.” O tempo, fenômeno abstrato, concretiza-se no mundo por meio do som do “sino *sólido*” (grifo nosso) que bate as horas; concomitantemente, no “quarto cai o pó”. O quadro se desenvolve quando se nos apresenta a imagem de “um pombo morto” que é levado pela “enxurrada/ junto com as folhas dum jornal já lido”. A natureza morta *mantém-se* no contínuo de um fluxo vital a que o sujeito lírico não acessa, pois que, ser mortal, é detentor de uma razão descontínua cujo limite do conhecimento está encerrado pelo que pode o seu corpo vivo. Além da vida, só é possível especular às cegas a noite da morte. Notemos que a cena se dá de “madrugada”, no mais escuro da noite, quando o sujeito lírico é atravessado pelo mundo que entra pela janela: “ninguém sabe o que vai/ por esse mundo.”

Creio ser válido destacar um pequeno dado “geo-biográfico”: Luiza Neto Jorge morou na região do Chiado, no Centro de Lisboa, na então chamada Rua do Mundo, curiosamente hoje denominada Rua da Misericórdia. O piedoso batismo, no entanto, não nos subtrai da memória os esforços de uma obra que corajosamente sempre se impôs contra os poderes. E o poder, entendemos com Roland Barthes, é uma instância gregária (BARTHES, 2013, p. 13). Se quisermos transferir o vocabulário crítico para uma esfera filosófico-religiosa, poderíamos chamar ao poder um fenômeno *transcendente*, porque a transcendência estabiliza, sublima a dinâmica volúvel do mundo na paralisia da Ideia. O poder que, no âmbito discursivo, permeia a língua e nos “obriga a dizer” não dá espaço para a inquirição ou para a dúvida, muito menos para a violência de uma desagregação dos sentidos tal qual ocorre na poesia jorgiana – sítio excessivamente movediço para que ele possa executar a sua força imperiosa.

Outra voz que fez da inquirição do mundo cotidiano um móvel potente para a sua poesia é a de Ruy Belo. Autor inaugurado igualmente no de 1961 com o seu *Aquele grande rio Eufrates*, é decerto uma figura decisiva no delineamento do quadro da poesia portuguesa da segunda metade do século XX. Com uma poética bastante distinta da de Luiza, que, ora vimos, optava por soluções estilísticas de uma contenção linguística que culminava em elipses radicais, Ruy Belo avança na construção de uma escrita que se avoluma na prolífica extensão do verso ao ponto de tocar os limites da prosa. Mas dizer que a obra de Belo tem um quê de prosaico não implica de modo algum recusar a ela a concentração verbal própria da poesia. Muito pelo contrário, o que desejo expor com essas asserções é que, por meios muito diferenciados, tanto Luiza quanto Ruy Belo elaboraram uma peculiaríssima obra, cada qual ao seu modo, de forma a conferir às suas escritas uma profunda fidelidade ao mundo que os cercava.

Ruy Belo, em entrevista, quando perguntado sobre “qual papel atribui à poesia no mundo de hoje”, após alguma reflexão, encerra a sua resposta com a seguinte frase: “Em suma, no mundo de hoje a poesia deve fundamentalmente ser fiel à realidade.” (BELO, 2002, p. 24). O poeta, que apresenta em sua obra um manancial de referências de caráter religioso católico (sobretudo nos seus dois primeiros livros), embora se desvincule progressivamente desse universo temático, não o recusa em outros passos, ainda que não seja possível de modo algum circunscrever a sua criação no estreito espaço da “poesia religiosa”. O que há de fato, parece-me, é uma problemática crise de consciência sobre a vida, o tempo e a finitude. A dimensão moral (essa, sim, encarregada pelo constrangimento institucional da Igreja) é dissolvida para dar espaço à reflexão ética, ou seja, o poeta afasta-se das soluções dogmáticas para se aproximar da especulação curiosa e espantada do pensamento poético-crítico – mesmo quando trata de problemas religiosos!

No poema “Corpo de Deus”, a imagem que se nos revela é a de

um eu lírico voltado à rele contemplação do crescimento da unha do pé, enquanto questões mais subidas lhe atravessam o pensamento no que se pode inferir dia de *Corpus Christi*.

A minha unha tem crescido tanto
e entretanto vim morrendo pouco a pouco
temi amei preocupei-me com problemas
fui feliz vivi a vida emocionei-me
Venceram-se diversas prestações
A minha poesia é por vezes mínima e mesquinha [...]
(BELO, 2009, p. 517)

O texto exemplar de Belo faz convergirem reflexões metafísicas (“e entretanto vim morrendo pouco a pouco”), notações corriqueiras (“Venceram-se diversas prestações”) e apontamentos de uma arte poética (“A minha poesia é por vezes mínima e mesquinha”), tudo em uma meia dúzia de versos que abrem o seu “Corpo de Deus”. Essa confusão entre assuntos os mais diversos provoca uma quebra da hierarquia entre os assuntos que supostamente seriam dignos de poesia. Tal ocorre porque o autor compõe conforme a profunda fidelidade ao real de que está cercado, e se o mundo em que está culturalmente situado lhe evoca a consciência do ciclo religioso por que passa o calendário cristão, é também verdade que o seu corpo testemunha (quase escrevo *padece...*) das paixões de uma vida que é sua e que um dia chegará ao fim: “Havia porventura de me recordar/ da ceia do senhor do pão do vinho?/ O meu pão é todo deste dia” (BELO, 2009, p. 517). O poeta se alimenta dos seus dias – mais especificamente *deste dia*, com o uso do dêitico a acentuar o espaço-tempo concreto e historicamente circunscrito pela voz da enunciação.

É por isso também que, em outro passo desse mesmo poema, o eu lírico inquiria (a um passo da heresia) justamente do *corpo* de Deus: “Será e terá sido sempre assim com toda a gente?/ Cristo terá alguma vez sabido isso?/ Doer-lhe-ia o pé ao instituir a eucaristia?” (BELO, 2009,

p. 517). A tripla interrogação progride no sentido de restituir a dimensão religiosa em que se inscreve o evento da eucaristia ao campo acessível do humano, quando, talvez com maior intensidade (ou fidelidade), a gente interpelada pelo sujeito lírico, assim como ele mesmo, possa comungar de uma experiência sagrada – mas de um *sagrado do mundo*.

Porventura isso a que eu chamo sagrado do mundo possa se esclarecer com a leitura de outro poema de Ruy Belo; este, muito mais contido na sua extensão. Refiro-me a “Requiem por um bicho”: “Está tudo muito certo mas a gata/ que outro mundo trará a gata que morreu?” (BELO, 2009, p. 147). Nesse poema de dois versos, há pelo menos duas coisas acerca das quais gostaria de tratar: 1) o título, “Requiem por um bicho”, é singularmente interessante pelo que nele se revela de uma tensão entre natureza e cultura. A parte natural, correspondente ao bicho que morreu, vem acompanhada do dado cultural, o réquiem, que necessariamente só poderia ser atribuída pelo humano – o sujeito lírico que evoca a morte do animal. Por isso mesmo, trata-se de um “requiem *por* um bicho”, uma vez que os animais não são capazes, por si próprios, de fazer da morte uma experiência de cultura, de elaborar o luto; 2) em decorrência dessa mesma reflexão sobre a morte, a maneira como se constitui para o eu lírico a sua situação no mundo: “que outro mundo trará a gata que morreu?”. Esse *outro mundo* pode ser lido também na tensão entre sagrado e profano, pois a inferência se suspende entre um mundo transcendente (o outro mundo como a outra vida, após a morte) e um mundo imanente, mas também outro, dado que transformado no tempo histórico pela ausência da gata.

Creio que, em ambos os casos (em que o *outro mundo* se pode ler), seja possível vislumbrar uma experiência do sagrado. No entanto, é no atrito provocado pelas duas perspectivas que noto aquilo que poderíamos designar um sagrado do mundo. O poema reforça tal reflexão na medida em que se apresenta interrogativamente; e o que eventualmente se perde da segurança dogmática é reabilitado pela potência poética de revelar

sentidos – ainda que obscuros e indecisos – sobre a existência.

Outro nome incontornável da poesia dos anos 1960 é Herberto Helder. O poeta, estreado com a restrita publicação, em 1958, de um livreto com o poema *O amor em visita*, traz à lume em 1961, com esse poema nele incluso, o seu *A colher na boca*. A obra, que provocou uma pequena revolução no universo poético português, com efeito deixou marcas indeléveis nos autores que posteriormente se aventuraram no ofício de fazer versos. Nela encontramos uma prolífica fusão entre alquimia, magia e erotismo, que se constitui em uma cosmogonia própria, caracterizada por um excesso de imagens que ora pode remeter o seu leitor a uma herança surrealista, ora pode sugerir reflexos da estética do romantismo alemão. De todo modo, adentrar essa poesia é, antes de tudo, uma experiência singular de reconhecimento do mundo.

Às vezes estou à mesa: e como ou sonho ou estou
somente imóvel entre a aérea
felicidade da noite. O sangue do mundo corre
e brilha. Porque a minha carne se distrai
entre as coisas altas da primavera nocturna.
Ocupo-me nos símbolos, e gostaria
que meu coração
entontecesse lentamente, que meu coração
caísse numa espécie de extática e sagrada loucura.
(HELDER, 2009, p. 31)

Esses primeiros versos da sessão III do poema “O poema” nos dão a medida do que faz a poesia de Herberto Helder. A cena “à mesa” é apresentada em sua múltipla potencialidade sugestiva: trata-se de um espaço de comunhão, pois nela se *come*, mas também de um espaço de trabalho, no caso, trabalho poético a que associamos a referência ao verbo “sonhar” inscrito no primeiro verso. O dado lúdico/onírico propicia a

profusão imagética pela qual o texto se desenvolve convulsamente, de maneira a constituir um vínculo mágico entre o sujeito e o cosmos: “O sangue do mundo corre/ e brilha.”. Fator indicativo desse enlace cósmico é a ocupação “nos símbolos”. O eu lírico não apenas maneja um arsenal simbólico, mas *nele* está *ocupado*, como quem habita uma casa – ou o próprio mundo.

Em conformidade com certa dicção rimbaudiana, é possível também traçar linhas de contato da poética de Herberto com aquela noção do “poeta vidente”, movido pela força propulsora de um radical “desregramento dos sentidos”. Esses *topoi* seriam rearticulados pela estética surrealista e chegariam à obra herbertiana embebida de um espírito de ancestralidade articulado pela dinâmica dos cultos erótico-dionisíacos. Georges Bataille, em sua obra *Teoria da religião*, descreve a experiência interior da vertigem religiosa de alguns povos arcaicos segundo esse mesmo princípio de “desregramento”, próprio do êxtase místico e dos ritos sacrificiais (BATAILLE, 2016, p. 39). Pelo transe, o sacerdote (o poeta) alcança essa “espécie de extática e sagrada loucura”, que, em outras palavras, podemos associar ao poder heurístico da linguagem. Sobre esse aspecto, Maria Lúcia Dal Farra afirma que

O poeta deve [...] experimentar as virtualidades da «vidência», do «outro», do «ver claro» e «lúcido», permitir-se passar por provas de desregramentos rigorosos, a fim de reter de si a quintessência, isso que o fará entrar em acorde com todos os seres. (DAL FARRA, 1986, p. 82).

Do primeiro ao último livro publicado, Herberto constituiu uma obra coesa, um verdadeiro mundo poético. Aliás, o autor assina em 1994 uma obra intitulada precisamente *Do mundo*, que tanto reforça a já referida dimensão cosmogônica da sua poesia como aponta para um desejo de assentar essa criação no plano imanente, em que se põe em cena o jogo de

forças das relações humanas. Acerca da primeira obra, *A colher na boca*, um poeta e ensaísta como Luis Miguel Nava declara em texto crítico que “[a]ssiste-se, com ela, a um esvaziamento psicológico e biográfico do eu, cujos sentimentos são homologados a forças e energias que dele fazem uma espécie de palco onde os fluxos vitais adquirem um sentido cósmico.” (NAVA, 2004, p. 194). E logo em sequência detalha: “O corpo passa [...] a ser predominantemente referido de maneira fragmentária, onde ganham especial importância não só as suas partes mais extremas [...], mas também as vísceras e os pontos através dos quais estas se abrem ao exterior [...]” (NAVA, 2004, p. 194).

Essa porosidade do corpo, que é contagiado e contagia o mundo exterior, assinalada por Nava, é uma das marcas mais candentes da poética herbertiana e decerto se repercute na poética do autor de *Rebentação*. Em sua arte poética “O real”, lemos o seguinte:

Levado e revolvido pelas vagas
do real, estou como uma mesa posto até os ossos,
empresto à página os meus ossos e ao escrever
é como se tivesse a mão dentro dum espelho.
(NAVA, 2002, p. 115)

Observamos uma profunda manifestação do corpo, até os ossos, na escrita poética de Nava – corpo (como poucos na poesia portuguesa) aberto às intempéries do mundo. Os sentidos linguísticos constituídos por essa poética, com efeito, ganham uma maior intensidade quando compreendidos em tangência com os sentidos corporais, esses que nos surgem atravessados por variados elementos do mundo exterior e resultam na expressão de uma hipersensibilidade convulsa. O sujeito que se dobra na página, por meio da referência especular, não é tão somente projeção de uma alteridade da escrita, mas imagem de um duplo que se resulta dessa dinâmica entre interior/exterior, e que é marca basilar da poesia de Nava.

Em muitos outros poemas, podemos notar como tal atravessamento entre interior e exterior revela de uma ânsia de Nava por registrar no corpo a sua escrita e o seu tempo. Ao seu modo, está posta uma forma de dizer o mundo em sua materialidade, de se implicar no real e dar de seu tempo histórico o testemunho (voltamos a Sena?), ainda que, muito benjaminianamente, tal testemunho seja o fracasso do discurso em replicar um mundo em ruína.

Mesmo as poéticas mais crentes (nas potencialidades da palavra e na capacidade humana de restituição pela linguagem da experiência vivida após séculos de barbárie) atestam essa fragilidade do discurso que, afinal de contas, não é mais que a fragilidade do nosso mundo. Um caso como, por exemplo, o de Daniel Faria que, em fins do século XX, quando a imagem do humano como nós o conhecíamos vinha à bancarrota e se anunciava a falência de qualquer projeto poético que se não quisesse absorver pelo mercado, conseguiu arrancar das suas palavras uma beleza invulgar de poeta moderno, não deixa de soar anacrônico, embora diga muito do nosso tempo e de certa nostalgia da evocação mágica, capaz de erguer como que uma atmosfera sagrada ao nosso redor. Não obstante esse quê de “condão de feitiçaria”, a obra de Daniel Faria parece se abrir à incerteza e a certa precariedade, como é possível ler no poema “Homens que são como lugares mal situados”, que dá título ao livro homônimo de 1998:

Homens que são como lugares mal situados
Homens que são como casas saqueadas
Que são como sítios fora dos mapas
Como pedras fora do chão
Como crianças órfãs
Homens sem fuso horário
Homens agitados sem bússola onde repousem [...]
(FARIA, 2012, p. 15)

A má situação do poema de Faria parece-me também uma forma de dizer o mundo, lugar mal situado por excelência. Lembro-me inevitavelmente de Sophia e do seu “Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo// Mal de te amar neste lugar de imperfeição/ Onde tudo nos quebra e emudece/ Onde tudo nos mente e nos separa.” (ANDRESEN, 2018, p. 79). O poema de Coral me ilumina a leitura do texto de Faria que, a cada verso, compõe a imagem desses homens, sempre demarcados com um acento de negatividade, a quem falta alguma coisa, porque vivem no tempo dividido.

Na contramão do sentimento nostálgico de uma integridade perdida, os poetas surgidos em princípios do século XXI, remontando a certa tradição já instituída, pelo menos desde os anos 1970, pelos autores de Cartucho, tomam tal negatividade como princípio fundador de suas produções. A incorporação de um espírito de falência da poesia na própria poesia é típica dos autores reunidos na polémica antologia organizada por Manuel de Freitas em 2001, *Os poetas sem qualidades*. O poeta de Vale de Santarém, que não possui nenhum poema antologizado no volume, é decerto uma figura já central no panorama da atual poesia portuguesa e mesmo referência para autores mais jovens. Ainda que, pela extensão do ensaio, não nos possamos aprofundar um pouco mais na sua obra, gostaria de destacar que Freitas, embora seja razoavelmente considerado persona non grata por alguns nomes mais antigos e estabelecidos pelo cânone, não constitui em sua obra verdadeira ruptura no contexto literário português, sobretudo se tivermos em vista o amplo quadro em que assomam as múltiplas vertentes da tradição moderna.

Encerro, portanto, esse rápido passeio por alguma poesia portuguesa pós-1961 com um excerto de poema de Freitas que comparece no livro *Os infernos artificiais* (paródia do referido Baudelaire, que deu início a esse trabalho): “No urinol público lia-se UTILIZAÇÃO GRATUITA./ Fiquei quase feliz (quantas coisas gratuitas/ há neste mundozinho de horror?).”

[...]” (FREITAS, 2007 p. 42). Afinal o mundo. Talvez não mais o mundo grandíloquo dos poemas dos primeiros modernos, mas um “mundozinho de horror”, em um diminutivo que sentencia a pequenez a que ele foi reduzido.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

CRUZ, Gastão. A quarta dimensão da poesia de Luiza Neto Jorge. *In: Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Organizado por Ida Alves. Niterói: EdUFF, 2010.

_____. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Poesia 1961-1981*. Porto: O oiro do dia, 1983. [Com três desenhos de Manuel Baptista]

DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

FARIA, Daniel. *Homens que são como lugares mal situados*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

FREITAS, Manuel de. Poemas de Manuel de Freitas. *In: Portugal*

- 0,1. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.
- HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- MARTELO, Rosa Maria. Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n 74, p. 129-143, Junho de 2006.
- NAVA, Luis Miguel. *Ensaaios reunidos*. Prefácio de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Poesia completa*. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral; Organização e posfácio de Gastão Cruz. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- RÉGIO, José. “Literatura Viva”. *presença*: folha de arte e crítica. n 1, p. 1-8, 1927.
- SENA, Jorge de. *Antologia poética*. Lisboa: Guimarães, 2010.

Artigo recebido em: 09/05/2020

Aprovado em: 29/07/2020

Se a aula é de poesia, que tal uma experiência literária com o *Poetry Slam*?

It is classroomed by poetry, what such a literary experience as a poetry slam?

João Ricardo Vieira Santos Ribeiro¹
Kátia Rodrigues Mello Miranda²

Resumo:

A importância da poesia para o desenvolvimento do ser e da sociedade é consenso no meio educacional, entretanto, pesquisas (PINHEIRO, 2007; GEBARA, 2002), dentre outras, certificam a pouca expressividade do seu ensino para a formação literária dos alunos. Em face dessa constatação, e sem a intenção de negar o valor do cânone ou reverberar uma discussão já recorrente a seu respeito, nosso objetivo é, de maneira geral, refletir sobre o *corpus* de produções líricas selecionado pela escola, o qual concordamos que precisa ser ampliado. Para isso, como alternativa para um trabalho significativo com a poesia em sala de aula, apresentamos o *Poetry Slam*, que, nos últimos anos, vem ganhando espaço na esfera de manifestações literárias orais, por meio das suas chamadas “batalhas” de poesias faladas, nas quais os autores declamam de maneira performática seus textos, no tempo de três minutos, sem o uso de recursos cênicos. Considerando a viabilidade do ensino do *slam*, sob a ótica do letramento literário, propomos uma sequência básica, elaborada com base nos pressupostos de Cosson (2014) e passível de

1 Graduado em Letras com habilitação Espanhol pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Assis, SP, Brasil.

2 Professora Assistente Doutora do Departamento de Letras Modernas – Área de Espanhol, da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, SP, Brasil.

aplicação no Ensino Médio, que, dentre outras possibilidades, resulte no combate ao racismo e empoderamento individual dos alunos.

Palavras-chave: *Poetry Slam*. Ensino de Poesia. Proposta didática.

Abstract:

The importance of poetry for the development of being and society is a consensus in the educational environment; however, research certifies the little expressiveness of its teaching for the literary formation of students. In view of this observation, and without denying the value of the canon or echoing an already recurring discussion about it, our objective is, in general, to reflect on the corpus of lyrical productions selected by the school, which we agree needs to be expanded. For this, as an alternative to meaningful work with poetry in the classroom, we present Poetry Slam, which in recent years has been gaining space in the sphere of oral literary manifestations, through its so-called battles of spoken poetry, in which the authors they decree in a performative way their texts, in the time of three minutes, without the use of scenic resources. Considering the feasibility of teaching slam, from the perspective of literary literacy, we propose a basic sequence, elaborated based on the assumptions of Cosson (2014) and capable of application in high school, which, among other possibilities, results in the fight against racism and empowerment individual students.

Keywords: *Poetry Slam*. Teaching of Poetry. Teaching proposal.

Palavras iniciais

Quando averiguamos a origem do gênero lírico, notamos que, na Antiguidade Clássica (entre os séculos VIII a.C. e V d.C.), já havia produções poéticas, bem como a contemplação de seus sentidos. Ao longo do tempo, o conceito de gênero poético assumiu acepções diversas, mas a sua existência sempre permaneceu. Platão, por exemplo, considerava a poesia

como a imitação da imitação. Para ele, o mundo das ideias era a representação de um mundo perfeito. Já a área sensível do mundo, a parte que nos cerca, seria uma imitação deformada do real; por isso, “a poesia, cópia do mundo sensível que, por sua vez, copia o mundo das ideias, [seria a] cópia da cópia, sinônimo de imperfeição” (MARTHA, 2015, p. 115).

Em Aristóteles, a poesia ganha valor ao ser considerada uma imitação ou recriação da realidade. Para ele, o motivo do seu aparecimento deve-se à natureza humana que tende à imitação e ao gosto pela harmonia e pelo ritmo. Diante disso, a função do poeta seria a de “recriar o real, captando-o e humanizando-o” (MARTHA, 2015, p. 115). Horácio, por sua vez, conferiu à poesia um caráter moralizante e didático ao unir prazer e educação. Em sua concepção, caberia ao poeta respeitar as particularidades de cada gênero, “devendo haver adequação entre assunto e ritmo, tom e metro” (MARTHA, 2015, p. 115).

Depois desses pensadores, vieram muitos outros estudiosos, inclusive com uma perspectiva oposta a essas reflexões iniciais. A título de exemplo, apesar de a concepção horaciana ainda ser muito presente no ensino do gênero poético, Pinheiro (2007) defende que não se deve esperar da poesia uma função social moralizante, pois o que ela pode gerar no ser humano não pode ser mensurado em modelos esquemáticos, já que estamos tratando de uma experiência íntima, profunda do ser.

Nesse mesmo entendimento sobre a função social da poesia, Martha (2015, p. 117) ratifica que a “sensibilidade, veiculada nas composições poéticas, transforma-se em poderoso auxiliar para a organização do mundo interior do ser humano [...]”. Paixão (1984, p. 41) acrescenta, ainda, que a leitura de poesia “nos ensina a olhar e sentir” não mais por meio de “lições de certezas, estáticas”, mas desperta a verdadeira “vivência dinâmica e sensível do real”.

Eliot (1972), por sua vez, afirma ser a capacidade de proporcionar prazer a primeira função da poesia. No entanto, para além do prazer, “há

sempre a comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar, ou a expressão de alguma coisa que sentimos mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou apura nossa sensibilidade” (ELIOT, 1972, p. 32). Dentro dessa habilidade de apurar os sentimentos individuais, o crítico literário inglês destaca a capacidade de influência do poeta tanto na linguagem quanto na sensibilidade de sua própria nação. De acordo com seu ponto de vista, o escritor tem um dever com a sua língua e, por meio de seus escritos, pode preservá-la, assim como ampliá-la e melhorá-la. Como consequência, a cultura que não produzir novos poetas acabará se deteriorando e, em casos mais sérios, sendo absorvida por outra mais forte:

Nossa língua muda; nosso modo de vida muda sob a pressão das várias modificações materiais do meio ambiente; e a não ser que tenhamos aqueles poucos homens que aliam uma sensibilidade excepcional a um excepcional domínio das palavras, nossa própria habilidade, não apenas de expressão, mas de sentir algo mais do que as mais simples emoções, degenerará (ELIOT, 1972, p. 37).

Percebe-se, de tal maneira, que a poesia, além de apresentar conteúdo social e estético capaz de modificar os sujeitos que dela se aproximam, corrobora paralelamente, afigura do poeta, como um gênero imprescindível para o desenvolvimento da sociedade. Diante disso depreendem-se, pelo menos, três questionamentos: em primeiro lugar, dada a sua importância, qual tem sido o lugar da poesia na vida dos brasileiros? Em segundo, qual tem sido o trabalho por parte da escola para incentivar a leitura e a produção do gênero poético? Por último, ainda no que tange ao ensino escolar, sem negar o espaço e o valor do cânone, o estudo da literatura está sendo ampliado, compreendendo manifestações poéticas diversas, como o *Poetry Slam*?

Considerando esses questionamentos, inicialmente discutimos a presença da poesia na vida de estudantes e não estudantes bem como

na esfera educacional. Em seguida, nosso foco volta-se à conceituação e contextualização panorâmica do *Poetry Slam*, movimento poético oral e performático, de caráter político e social, capaz de debater não só temas aliados a causas sociais mas também a refletir sobre a viabilidade de sua presença nas aulas de literatura. Na seção seguinte, propomos uma sequência básica para o ensino do *slam*, com base nas etapas sugeridas por Cosson (2014), na perspectiva do letramento literário, com a finalidade de contribuir com ideias de práticas possíveis em sala de aula que propiciem um aprendizado crítico e humanizador da literatura, na medida em que promove a aproximação do aluno com contextos sociais reais.

Da escola à vida: qual o espaço da poesia na sociedade?

Para refletir sobre o espaço da poesia na sociedade, recorreremos aos resultados da obra *Retratos da leitura no Brasil*⁴ (FAILLA, 2016), em que o gênero poético encontra-se em 7º lugar no que se refere ao tipo de leitura feita por crianças, jovens e adultos, com 12% do valor total. Com isso, tal gênero fica atrás de outros seis: a Bíblia (42%), os livros religiosos (22%), os contos (22%), os romances (22%), os livros didáticos (16%) e as histórias em quadrinhos, gibis ou RPG (15%). Por outro lado, a pesquisa mostra, também, que a escolha pela poesia caiu em relação à edição anterior, visto que, em 2011, 20% dentre os pesquisados apreciavam sua leitura.

De acordo com o mesmo estudo, a leitura poética é maior entre os estudantes (17%) do que entre os não estudantes (9%). Dentro do ambiente escolar, o ápice do número de leitores encontra-se no Ensino Fundamental II (14%) e no Ensino Médio (13%), com índices muito baixos no Ensino Fundamental I (9%) e Ensino Superior (11%). Dessa forma, percebe-se que a escola vem fracassando na formação de leitores de poesia, dado que, enquanto estão no ambiente escolar, são poucos os alunos que mostram preferência pela poesia, e, depois de formados, nota-se que ela deixa de ser

de uma opção de leitura em suas vidas (VIANA, 2018).

Um motivo para isso deve-se, de acordo com Pinheiro (2007), à própria ausência da poesia na sala de aula, apesar de sua boa receptividade, principalmente, pelo público infantil. A dificuldade começa pelo fato de os professores se acharem despreparados para trabalhar com esse gênero. Sob tal prisma, os docentes das séries iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) priorizam os textos em prosa e, quando trabalham com a poesia, o fazem a seguindo os moldes existentes nos livros didáticos. Nas séries seguintes, apesar de os professores serem formados em Letras e terem um suposto conhecimento na área de interpretação do texto poético, não se observa, em geral, a busca em despertar o gosto dos alunos pela leitura do gênero, tendo em vista que, na maioria dos casos, os próprios docentes não são leitores de poesia (PINHEIRO, 2007; DANTAS, 2019).

Pinheiro (2007) acrescenta que não há obras poéticas voltadas, especificamente, ao público juvenil, algo que compromete, ainda mais, o trabalho dos professores desse segmento, que não são acostumados a ler poesia. Nessa esteira, temos ainda o *Currículo do Estado de São Paulo* (SÃO PAULO, 2011), que, ao apoiar-se em um ideal neoliberal, acaba considerando, no processo de ensino, apenas os gêneros vistos como úteis para um possível ingresso dos alunos no mercado de trabalho (VIANA, 2018). Isso, por consequência, distancia a escolha da poesia, uma vez que, na concepção do mundo ocidental, ela é vista, em linhas gerais, como um passaporte para pessoas desocupadas, loucas, que vivem no mundo nas nuvens, de acordo com Walty (1994).

Outra barreira encontra-se no pré-julgamento que existe por parte de professores e alunos em considerar a poesia uma produção de difícil compreensão, no sentido de requerer um conhecimento teórico acima do que a escola poderia oferecer em relação à métrica, estrofe, figuras linguagem e rimas. Nessa visão, consequentemente, somente pessoas acima da média poderiam escrever ou ler adequadamente esse gênero. Assim, Moi-

sés (1996, p. 17) afirma que “para gostar de poesia é preciso lutar contra toda sorte de preconceitos, os ‘conservadores’ e os ‘avançados’, e é preciso também estar sempre disposto a enfrentar com humildade as surpresas e armadilhas que ela abriga, em suas formas inumeráveis”.

A esse respeito, cabe esclarecer que a linguagem poética tem suas particularidades. Ela se distingue-se da prosa, por exemplo, pelo seu alto “poder de síntese, pela infinita variedade de seus expedientes e pela capacidade que tem o poeta de falar nas entrelinhas” (MOISÉS, 1996, p. 12). Por conseguinte, sua leitura exige um tempo diferente do imediatismo presente na linguagem prática, racional e objetiva.

Por sua vez, quando ocorre algum trabalho pedagógico com o gênero, no momento da alfabetização, a poesia é apresentada aos alunos pelo caminho da sonoridade ou do humor, visto que há “um pendor infantil para o ritmo tanto sonoro quanto corporal” (GEBARA, 2002, p. 142). Do 6º ano em diante, o espaço lúdico é diminuído e, conseqüentemente, o da poesia também. O motivo para isso encontra-se no fato de a poesia ser percebida apenas como uma atividade lúdica e, como “a escola é o lugar da seriedade [...] não se pode perder tempo com uma linguagem que não pertence ao mundo da prática” (GEBARA, 2002, p. 146). Por isso, quando ela reaparece no 8º ano, o trabalho ocorre somente pela temática, que, caso seja sempre a mesma, não propiciará a ampliação das perspectivas de leitura dos alunos (PINHEIRO, 2007).

Quanto ao teor das atividades, percebe-se que o ensino da poesia, na maioria das vezes, tem assumido uma função meramente pedagógica, sendo pretexto para o ensino de aspectos gramaticais ou um meio para se adquirir novos vocabulários. Em certos momentos, o gênero chega a ser usado apenas em datas comemorativas para ilustrar cartões ou ser objeto de declamação por parte dos alunos. Por sua vez, quando se volta o estudo para a linguagem, o poema acaba sendo posto em semelhança com outros gêneros primários, como a bula de remédio, a receita e o bilhete (GRASSI,

2015).

Os textos escolhidos, por outro lado, são os que se engradam no conceito de cânone literário, ou seja, correspondem aos que apresentam um renomado valor estético e cultural, presentes no gosto estético erudito da elite intelectual. Por consequência, a preferência dos alunos acaba sendo deixado de lado e, até mesmo, “estigmatizado. Quando isso acontece, a escola parece desconsiderar que, na definição do cânone literário, existem muitas controvérsias, principalmente no que se refere aos critérios estabelecidos para inclusão – ou não – das obras nessa classificação (BUSE, 2011).

Embora o objetivo aqui não seja discutir a formação do cânone em suas diferentes nuances e, tampouco, a negação de sua relevância, acreditamos que ele precisa ser ampliado. Já que a literatura é “sistema composto de tantos outros sistemas” (COSSON, 2014, p. 34), é necessário “repensar sua abertura, estabelecendo parâmetros menos centralizados, procurando respeitar a diversidade e as diferentes tradições literárias” (BUSE, 2011, p. 9).

Ainda nessa linha, Cosson (2014) defende que as obras, além de diversificadas, precisam ser atuais, o que não diz respeito, necessariamente, a produções contemporâneas. De acordo com Cosson (2014), as produções contemporâneas são aquelas escritas e publicadas no momento histórico e social do leitor; por sua vez, as atuais são “aquelas que têm significado para mim em meu tempo, independentemente da sua época de sua escrita ou publicação” (COSSON, 2014, p. 34). Com base nesse exposto, acreditamos ser importante incluir, no *corpus* de produções líricas, o *slam*, o qual, ao mesmo tempo que é contemporâneo, é atual, ao tratar de questões sociais recorrentes em várias gerações, como buscamos mostrar nas conceitualizações a seguir.

O conceito de *Poetry Slam*

Na língua inglesa, *slam* corresponde a uma onomatopeia usada para indicar o som de uma “‘batida’ de porta ou janela, seja esse movimento leve ou abrupto”, próximo ao “pá!” da língua portuguesa (NEVES, 2017, p. 93). Nos EUA, o termo, inicialmente, era usado apenas em referência aos finais de torneios de beisebol, tênis, basquete e *bridge*. Depois, seu sentido ampliou-se, quando foi empregado, em 1984, por Marc Kelly Smith, um homem branco, operário de construção civil e poeta, em um evento poético chamado *Uptown Poetry Slam*, que aconteceu em um bar de jazz, “situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos” (D’ALVA, 2011, p. 20).

Atualmente, esse evento é considerado o primeiro *Poetry Slam* de que se tem notícia. Naquele lugar, Smith e outros artistas buscavam, com noites de performances poéticas, tornar a poesia um gênero mais popular, em oposição aos fechados círculos acadêmicos nos quais ela era praticada. Existente até hoje, no mesmo bar, nas noites de domingo, o *Uptown Poetry Slam* cresceu e difundiu-se para outras cidades dos Estados Unidos. Seu desenvolvimento foi tão rápido que, em 1990, ocorreu o primeiro *National Poetry Slam*, na cidade de São Francisco, e, posteriormente, em 2002, o primeiro campeonato internacional em Roma, Itália. Na ocasião, os poetas apresentaram-se em suas línguas nativas com traduções simultâneas numa grande tela atrás deles.

No Brasil, o *Poetry Slam* chegou em dezembro de 2008, quando Roberta Estrela D’Alva fundou o *ZAP! Slam* (Zona Autônoma da Palavra), promovido na cidade de São Paulo, toda segunda quinta-feira do mês, com exceção de janeiro. Em 2012 Emerson Alcalde fundou o segundo *slam* do Brasil, na Zona Leste de São Paulo, o *Slam da Guilhermina*, que, também com a ressalva de janeiro, acontece todas as últimas sextas-feiras de cada mês, a partir das 20h, na praça Guilhermina-Esperança, ao lado da estação do metrô. Esses *slams*, em geral, são compostos de dez batalhas ao longo do ano, de fevereiro a novembro; em dezembro, realiza-se a batalha

final com a presença do ganhador de cada mês. O vencedor de todos os *slams* do país disputa uma vaga no Campeonato Nacional de *Poetry Slam*, o *Slam Br.*, evento em que se define quem vai representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia Falada, que acontece em Paris todos os anos.

Nesse contexto, vinte *slammers* de países diferentes competem entre si em um evento que, além de ser patrocinado pelo governo francês, conta com uma grande divulgação na mídia. Diferente do que acontece no Brasil, “[...] a televisão francesa faz entrevistas com os poetas que vão participar do torneio e as matérias nos jornais chegam a ocupar uma página” (NEVES, 2017, p. 96). Por fim, em âmbito nacional, existe também, desde 2015, o *Slam* Interescolar de São Paulo. Com os adolescentes das escolas públicas paulistanas como público, há, por meio da ação, uma democratização no que diz respeito ao acesso à poesia, já que os jovens, além de se tornarem leitores, passam a escrever poesia, com versos capazes de tematizar criticamente a realidade (NEVES, 2017).

Portanto, de 1984 até os dias atuais, há diversas batalhas de poesia ocorrendo no Brasil,³ bem como em diferentes países. Devido a isso, de acordo com D’Alva (2011, p. 109), uma das poucas estudiosas do *slam* no meio acadêmico brasileiro, torna-se complicado defini-lo de modo simplificado:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo.

3 Atualmente, acredita-se que haja, no Estado de São Paulo, cerca de 50 *slams*. Em uma estimativa geral de 2018, existiam cerca de 150 comunidades em todo o país, com a presença de pelo menos um *slam* em cada Estado. Informação disponível em: <<https://www.profeduacao.com.br/2019/11/12/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/>>. Acesso em: 12 maio 2020.

Apesar disso, D'Alva (2011, p. 113) esclarece a existência de três regras básicas que regem todo e qualquer *slam*: os poemas devem ser da autoria de quem vai apresentá-los; precisam ter, no máximo, três minutos; e não há a possibilidade de uso de figurinos, adereços ou qualquer tipo de acompanhamento musical na apresentação. Para cronometrar o tempo de cada *performance*,⁴ há um encarregado, o *counter*. Quando o *slammer*, poeta, ultrapassa seu tempo-limite, o *counter* levanta a mão e, com um sinal, concede mais dez segundos para que ele finalize.

O *counter* também é responsável por registrar as notas (de zero a dez) atribuídas pelos jurados a cada *performance*, em uma planilha-control. Ao todo, o grupo de jurados é composto de cinco pessoas escolhidas aleatoriamente em meio ao público presente, levando-se em consideração a maior diversidade possível. As notas são reveladas ao final de cada poema, por meio de placas que são levantadas individualmente, sem justificativas. Entre as cinco pontuações, a mais alta e a mais baixa são cortadas para que não haja favorecimentos ou desfavorecimentos; das três notas restantes, faz-se a média, e o poeta com a maior pontuação é considerado o campeão da noite.

Ao longo do período de atribuição das notas, o público, geralmente, grita “Credo!” para as notas baixas e, para as altas, “Bom!”. Além disso, vão quando concordam ou discordam das notas do jurado (NEVES, 2017). No momento em que os enunciados são apresentados, o público também participa inspirando os poetas, por meio de aplausos, batida de pés e interferência com palavras nos poemas. No intervalo entre uma *performance* e outra, pode haver a apresentação de um DJ ou de um VJ, manipulando imagens ao vivo. Por isso,

O momento presente em que o encontro se dá, não é pas-

4 O tempo, no início, garantia que o maior número possível de pessoas participasse do evento. Hoje, sabe-se que é um elemento que influencia na forma e no conteúdo dos poemas (D'ALVA, 2011). Ainda sobre o assunto, existem variações em relação à duração de três minutos. Como exemplo, há o *Slam* do Corre, em que os poemas devem ter, no máximo, 10 segundos.

sível de reprodução, e muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação (D'ALVA, 2011, p. 121).

Ainda em relação ao público, o *ZAP! Slam* e o *Slam da Guilhermina*, em uma noite, reúnem entre duzentas e trezentas pessoas. Nesse número, de acordo com Stella (2015), existe o “público cativo”, que é formado por frequentadores habituais das batalhas de poesia, sendo, a maior parte, amigos dos poetas ou dos organizadores do evento. Há, também, os moradores da região ou das proximidades bem como o “público passante”, composto de curiosos, ou seja, pessoas que apenas estão transitando pela região e decidem parar para escutar um pouco de poesia.

Sobre o teor do que será avaliado, destaca-se que os jurados devem ater-se ao texto e também à “*autoperformance*” do *slammer*, a saber, à capacidade de ele incorporar o poema de sua autoria. Por não poder contar com adereços, figurinos ou acompanhamento musical, os poetas usam da modulação da voz e do corpo para proporcionar efeitos semelhantes aos de possíveis subterfúgios cênicos. Dessa forma, “alguns poetas declamam no palco, alternando o uso ou não do microfone; outros caminham por entre a plateia, gesticulam, gritam e silenciam [...]” (NEVES, 2017, p. 102-103).

Além desses aspectos, deve-se esclarecer que a poesia é o elemento principal nos *slams*. O objetivo é sua popularização, não cabendo a exaltação de melhores poetas. Por isso, o termo “comunidade” é o que melhor define os grupos que “praticam” o *Poetry Slam*, “já que esses vêm se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras” (D'ALVA, 2011, p. 121). Como exemplos, temos o *Slam* das Minas, onde apenas mulheres participam, e o *Slam* do Corpo, composto de pessoas surdas, ouvintes e intérpretes. As organizações não têm custos para usar as informações de outras diferentes comunidades; pelo contrário, o diálogo e o trânsito de informações

são muito incentivados. Ainda dentro dessa perspectiva, não há estímulo à produção de “*super stars*”, com a glorificação de determinados poetas em detrimento de outros, porque, caso isso acontecesse, estaríamos diante de um *spoken word*.⁵

Quanto à temática, os *slams*, com marca grande de oralidade e informalidade, exibem assuntos que se remetem ao grupo social ao qual cada poeta pertence. Existe uma tendência para temas aliados a causas sociais, dentre os quais estão o feminismo, o empoderamento das mulheres, a autoafirmação feminina, o racismo e as pautas de visibilidade negra, assim como os que se relacionam à sexualidade, ao movimento LGBTQIA+, aos direitos das pessoas com deficiências, ao anticapitalismo e às causas ambientais.

Apesar de esses temas serem mais comuns, os *slammers* podem trazer os assuntos que desejarem, sendo a vida dos poetas e suas vivências grandes aliadas do conteúdo das produções. A título de exemplo, Mariana Felix e Lucas Afonso, em *Se é amor que você quer*⁶ abordam tematicamente as diferenças no relacionamento amoroso. Para isso, a produção, com poeticidade, mescla dois eu-líricos, um masculino e outro feminino, e utiliza-se da comparação e metalinguagem (“Ela escreve/Eu escravo/Ela tem métrica/Eu só faço em verso”), da sinestesia (“Se é amor que você quer/Recebe!/Me bebe, sou *drink* que quiser/Mistura de montila com guaraná/Eu gosto mesmo é quando a dança é de par/Quando as coxas se encostam”), da coloquialidade (“E cá pra nós/Já nem está tão barata”), dentre outros recursos.

No entanto, pelas temáticas e pelo cunho político em geral, esse tipo de produção pode ser considerado de resistência, a qual se dá por meio da atitude de não ceder às imposições dos sistemas político, econômico ou

5 *Spoken word* faz referência a um tipo de poesia falada, na qual a ênfase encontra-se no poema, que pode ser registrada e comercializada na indústria fonográfica (D’ALVA, 2011). Um *slammer* que passou a ser um ícone da indústria cultural é o Grand Corps Malade, que já vendeu mais de 18 DVDs, todos com uma tiragem expressiva (MIRANDA, 2015).

6 Para acesso: LUCAS AFONSO. *Marina Felix e Lucas Afonso na Batalha dos Slams*. 2018. (2m50s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sFGfyT87MXo>>. Acesso em: 12 maio 2020.

social, que, por meio de suas forças, acabam marginalizando todos aqueles que não se enquadram nos padrões impostos. Por outro lado, os lugares onde ocorrem essa manifestação poética também constituem um ato de resistência: ao invés de acontecer em locais fechados, centrais e restritos, ela é localizada, de forma gratuita, nas ruas e, principalmente, na periferia.

Nesse lugar à parte das áreas centrais, o *slam* acaba representando não apenas a posição de um sujeito individual mas de toda uma dada comunidade. Nessa direção, cabe esclarecer que seu sentido, além de refletir a realidade, atua como uma ferramenta histórico-cultural, posto que o texto produzido “não é o produto final da atividade criativa, mas um ato de intervenção e participação na vida da comunidade onde ele se produz e circula” (OLIVEIRA, 2011, p. 34). Nesse sentido, por meio das batalhas poéticas, o *slam* permite que a periferia conte e escreva “a própria experiência, em contraponto à cultura oficial dominante” (OLIVEIRA, 2011, p. 34).

Ao ser levado à sala de aula, o *slam* pode proporcionar o debate de diversas questões contemporâneas e, por consequência, contribuir para o desenvolvimento do pensamento crítico dos alunos, oferecendo-lhes, inclusive, voz e expressão na forma de produção. Com o potencial de ser um meio de empoderamento individual, ele pode romper com a timidez e aprimorar a capacidade expressiva, assim como a criatividade dos discentes, fortalecendo, de tal forma, sua identidade e autoestima. Na escrita, a argumentação também pode ser exercida, visto que o texto precisa ser defendido por quem escreve.

Nesse viés, encontram-se estudos acadêmicos resultantes de propostas de intervenção em sala de aula com o *slam*. Por exemplo, em sua dissertação de mestrado, Dantas (2019, p. 132), devido a um trabalho desenvolvido com alunos do 9º ano do Ensino Fundamental II, assinala o “envolvimento, a dedicação, a coragem e o esforço de todos os alunos que participaram, mesmo daqueles que a princípio resistiram à proposta”. Já Viana (2018, p. 123), por meio de uma experiência de escrita com uma tur-

ma de 6º ano, constatou, ao analisar as produções de seus “jovens poetas”, que “os alunos tiveram a oportunidade de exteriorizar, no contexto escolar, suas ideologias e visões de mundo, construídas a partir do que refletem e refratam dos diferentes discursos que os rodeiam, sob os quais estão expostos, enquanto sujeitos sociais”.

Diante desses argumentos sobre a importância do *slam* e da possibilidade de sua presença no ensino regular, alguns questionamentos podem surgir, tais como: como levar efetivamente o *slam* para a sala de aula e por onde começar o seu ensino? Na tentativa de respostas, propomos, a seguir, uma sequência básica nos moldes sugeridos por Cosson (2014), na perspectiva do letramento literário, para o trabalho com o *slam*.

O *slam* na sala de aula: uma proposta didática

Conforme sintetizam Souza e Cosson (2013), a escrita atravessa a nossa existência das mais diversas maneiras. Levando-se em consideração contextos diversificados, a leitura e a produção textual relacionam-se com diferentes práticas sociais, e, para cada uso que fazemos da escrita em sociedade, passou-se a usar o termo “letramento”. Devido a isso, a palavra no plural – “letramentos” – parece ser mais adequada para que possamos “abranjer toda a complexidade dos meios de comunicação de que, hoje, dispomos” (SOUZA; COSSON, 2013, p. 102). Por meio de tal ótica, entende-se que um sujeito pode ter um grau sofisticado de letramento em uma determinada área e um conhecimento superficial em outra, “dependendo de suas necessidades pessoais e do que a sociedade lhe oferece ou demanda” (COSSON, 2014, p. 12). Nesse sentido, o letramento literário corresponderia mais a uma prática social.

Contudo, diferente de outros letramentos, o literário “tem uma relação diferenciada com a escrita e, por consequência, é um tipo de letramento singular” (SOUZA; COSSON, 2013, p. 102). Essa particulari-

zação refere-se, fundamentalmente, ao modo privilegiado como ocorre a inserção no universo da produção escrita: nos textos literários, o domínio da palavra se dá por meio dela mesma. Outra distinção encontra-se no fato de que, para o domínio efetivo do letramento literário, é importante um trabalho escolar processual.

Para isso, a escolarização da literatura não pode ser tratada como uma simples leitura. Ao contrário, e sem deixar o prazer de lado, o seu trabalho exige um compromisso com o saber, que não pode ser assistemático; há a necessidade de um método “para se trabalhar a leitura na escola, compreendendo que todo processo educativo precisa ser organizado para atingir seus objetivos” (COSSON, 2014, p. 13). Nessa direção, o docente pesquisador delinea e sugere a “sequência básica” como um dos possíveis procedimentos para efetivar o letramento literário na sala de aula.

A sequência básica constitui-se de quatro etapas: motivação, introdução, leitura e interpretação (COSSON, 2014, p. 51-75). A etapa de motivação objetiva preparar os alunos para “entrar” na leitura do texto escolhido; trata-se de um momento para se estabelecer laços com a leitura a ser feita, no tempo máximo de uma aula (COSSON, 2014, p. 57). Já a introdução refere-se a uma apresentação do autor e da obra; é uma oportunidade para justificar a escolha do texto e fornecer informações básicas sobre seu autor. Na etapa da leitura, o aluno deve ser acompanhado, por meio de paradas reflexivas e diagnósticas, visto que, considerando-se as dificuldades apresentadas por ele, o professor será capaz de promover intervenções eficientes. Por fim, na interpretação, dentro de uma relação que envolve autor, leitor e comunidade, o momento é de estabelecer inferências para se chegar à construção do sentido do texto. O resultado da leitura deve, ao final, ser externalizado, por meio de um registro do que foi lido (COSSON, 2014). Com base nesses pressupostos, apresentamos, a seguir, uma proposta concreta de trabalho com o *slam* para o Ensino Médio enfocando o tema do racismo. A escolha de tal segmento deve-se ao fato de que

o vocabulário empregado por muitos *slammers* é, potencialmente, mais bem compreendido pelos alunos de anos escolares finais. No entanto, nada impede que a sequência seja aproveitada em outro segmento de ensino, com as adaptações pertinentes.

Tabela 1 - Proposta de sequência básica para o ensino do *slam*

Tema	A aula de literatura como um ambiente colaborativo no combate ao racismo
Público-alvo	1º ano do Ensino Médio ⁷
Objetivos	Despertar o conhecimento, o prazer e o interesse pelo <i>slam</i> ; . Refletir sobre o racismo, com a finalidade de combatê-lo; e . Desenvolver a produção escrita, por meio da produção de cartazes.
Conhecimento prévio	Uma breve sensibilização poética, com base nos anos anteriores de estudo, a partir de um conhecimento geral sobre a poesia e sua estrutura.
Tempo de duração	3 encontros de duas aulas cada.
Materiais	. Um computador conectado a um projetor e a um equipamento de som; . Para a atividade de motivação, quatro fotos, que podem ser impressas ou projetadas com o apoio do computador; . Uma cópia impressa do poema para cada aluno da sala; e . Para a atividade final, cartolinas, tintas, tesoura, cola, canetinhas e demais materiais que se fizerem necessários para a confecção dos cartazes.
Cronograma da sequência básica	

7 Optamos por especificar o 1º ano do Ensino Médio, já que a maioria dos materiais didáticos escolhem tratar as características do gênero lírico nesta série, em consonância com uma possível definição para o conceito de literatura.

<p>Motivação e Introdução (Duração: um encontro com duas aulas)</p>	<p>O objetivo da atividade de motivação é mapear o imaginário dos alunos quanto ao respectivo espaço social de pessoas de pele negra e branca na sociedade, por meio de questionamentos propostos pelo próprio professor. Para a sua realização, o professor precisará de quatro fotos, sendo de duas mulheres, uma branca e uma negra, e dois homens, um branco e outro negro. Com a turma organizada em grupos, os alunos terão que escolher uma imagem para representar cada questão proposta pelo professor. Outras perguntas podem ser feitas, mas as duas seguintes são fundamentais: (a) das pessoas representadas nas imagens, quem seria o menos inteligente, o mais feio, o mais “sujo” (sem higiene) e o menos honesto?; (b) no contexto de uma empresa, pelas fotos apenas, quem seria o engenheiro, o médico, o faxineiro e o cozinheiro?</p> <p>Levando em conta os comentários e as concepções da turma, o professor pode mostrar como os corpos brancos sempre foram relacionados ao bonito; enquanto os negros, ao feio e à falta de higiene e inteligência. O momento pode ser aproveitado, ainda, para romper com a ideia de que o racismo existe somente de forma direta, explícita, quando um serviço é negado ou ocorre uma agressão verbal ou física, por exemplo; existe, também, o racismo velado, no qual a pessoa, de forma inconsciente, pratica um preconceito racial e o nega. Para completar o assunto e, até mesmo, exemplificá-lo, o professor pode recorrer às peças publicitárias da campanha “Onde você guarda o seu racismo?”⁸ que consistem no depoimento de pessoas que sofrem com a discriminação racial todos os dias no Brasil. Em uma delas, um advogado negro relata que, ao usar terno, sempre é confundido com um segurança. Dentro do tema das profissões, há oportunidade para se debater, ainda, o quão reduzido é o espaço de pessoas negras em cargos de chefia de grandes empresas, assim como no ingresso no ensino superior.</p> <p>Quanto à <i>slammer</i>, uma consulta às suas redes sociais⁹ permite que seja feita uma breve apresentação de sua vida, uma vez que nelas constam vídeos dos saraus que ela organiza e outros <i>slams</i> de sua autoria. Por sua vez, uma pesquisa nas páginas do <i>Slam Fluxo</i>¹⁰ possibilita que se encontrem informações sobre um dos lugares em que ela apresentou sua produção.</p>
---	--

8 Algumas imagens da campanha podem ser encontradas em: <<http://observatoriodajuventude.ufmg.br/pactomg/images/ETAPA2/APOIOCADERNO2/SEQUENCIADIDATICASOCIOLOGIA.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2020.

9 As redes sociais de Jéssica Campos são: <<https://www.facebook.com/JessicaC.Poesia/>> e <https://www.instagram.com/jeje_hcampos/?hl=pt-br>. Acesso em: 12 maio 2020.

10 As redes sociais do *Slam Fluxo* são: <https://www.facebook.com/pg/slamfluxo/about/?ref=page_internal>, <<https://www.instagram.com/slamfluxo/?hl=pt-br>>. Acesso em: 12 maio 2020.

<p>Leitura e Interpretação (Duração: um encontro com duas aulas)</p>	<p>Após a introdução, inicia-se a etapa da leitura. Para sua execução, recomenda-se que os alunos, primeiro, leiam silenciosamente o slam. Em seguida, o professor pode fazer algumas perguntas de compreensão; dentre elas, sugerimos que o professor questione sobre o que acharam do texto, qual seria a temática principal da produção e se conseguem imaginar como seria a performance que a slammer deu ao seu texto. Caso algum aluno queira apresentar uma possível performance dada ao poema, esse seria o momento ideal.</p> <p>Com todas essas hipóteses criadas, a sequência avança para a etapa de interpretação. Nesse momento, recomendamos que o professor exiba o vídeo no qual Jéssica Campos apresenta o seu poema, no contexto de uma batalha do Slam Fluxo.</p> <p>Logo após a exibição do vídeo, a interpretação pode começar pelas temáticas presentes no texto. Dentre elas, estão o embranquecimento cultural (“Parem de querer embranquecer o meu legado/Entenda: eu não sou uma vírgula na sua cultura/Eu sou ponto e vírgula, exclamação/Eu sou a transversão dessa escondida apropriação”); a comédia como um meio de propagação de atitudes racistas (“Eu não sou racista/ Então, tira da sua lista todos os comentários imundos e piadas sem graça”); a apropriação cultural (“O problema não é usar/O problema é não saber a história por trás da chamada moda/Em branco/Eu sou bonito, mas em preta é foda”); a representação do negro na TV (“Eu estou cansada de aplaudir novela na semana/Como se preta protagonista, sempre empregada, fosse bacana”), a Globeleza (“Mas e a Globeleza e a representatividade da mulher negra/Representa... o samba, a mulher do corpo de primeira, da feita para agarrar estrangeiros/A moça da cor do pecado, a preta de bunda grande e peito estufado/A carne mais barata do mercado”); o sentido dado ao corpo da mulher negra (“Eu cansei de ‘ocês’ acharem que preta só presta no Redtube”); a constante negação do racismo pela sociedade (“Eu cansei de tudo nessa lista/mas, principalmente, do seu não sou racista”). Em relação ao trabalho estético com a linguagem, os alunos devem perceber a presença de um coloquialismo (no uso do “ocês” e na repetição de palavras, como “problema”, na escolha de termos como “foda”, “bacana”, “bunda”), de uma metrificacão variada, do uso de versos livres (“O problema não é usar/ O problema é não saber a história por trás da chamada moda”) e rimados (“O breaking, o rasta, o dread, os turbantes são meus, mas parece que você não percebeu/Usa como se fosse seu”) etc.</p> <p>Destaca-se que, nesse momento de interpretação, o professor deve, também, problematizar a performance feita pela poeta, em vez de tratar o slam como se fosse um texto somente escrito. Nesse sentido, deve-se considerar igualmente a importância de se ouvir o que as mulheres negras têm a dizer, sendo elas a parcela mais vulnerável da sociedade.</p> <p>Em relação à lição para casa, o professor pode solicitar que os alunos ouçam a música “Negão”, de Chico César,¹¹ e, por meio de uma produção textual, estabeleçam uma comparação entre o poema e a música.</p>
--	--

11 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T9m-zRE9kQk>>. Acesso em: 12 maio 2020.

Produção do gênero textual cartaz (um encontro com duas aulas)	Para terminar as atividades da sequência, a sala poderá confeccionar cartazes, como um meio de externar a leitura do <i>slam</i> . Os cartazes produzidos podem ser espalhados pela escola, com mensagens de combate ao racismo e busca pela igualdade racial. Na parte escrita, os alunos podem recorrer a frases/pensamentos de pessoas famosas sobre o assunto e/ou pesquisar outras letras de músicas ou poemas para reproduzir na cartolina. O professor pode, também, estimular os estudantes a escrever poemas de autoria própria, com base na estrutura textual do <i>slam</i> , produção poética estudada.
--	---

Considerações finais

Embora o gênero lírico tenha recebido, no decorrer da história, novas definições e sentidos, sempre esteve associado ao desenvolvimento do ser e da sociedade. No contexto escolar, a dificuldade de seu ensino é tema recorrente em diversos trabalhos, seja por sua presença escassa na sala de aula ou pelo teor meramente pedagógico das atividades elaboradas para o seu ensino.

Nessa direção, tendo em vista os textos escolhidos para compor propostas didáticas para o ensino de literatura, e sem questionar a importância do cânone e seu ensino, propusemos a ampliação de seu *corpus*. Para tanto, e observando o contexto social e suas demandas, apresentamos, dentro da esfera lírica, o *slam*. Por fim, com a finalidade de diminuir as lacunas ainda existentes no trabalho com o texto literário em sala de aula, elaboramos uma proposta para o ensino do gênero que reforça o estímulo escolar no combate ao racismo, tendo como parâmetro a sequência básica proposta por Cosson (2014), por sua vez, fundamentada no letramento literário.

Por fim, nosso objetivo não foi oferecer uma receita pronta a ser aplicada caso o professor anseie por um trabalho bem sucedido com o *slam*, mas, em resposta ao título deste trabalho, mostrar que o ensino da literatura pode ocorrer com a apreciação de obras de sistemas literários diversos (COSSON, 2014). Além disso, buscamos evidenciar que, com princípios metodológicos e teóricos, a escolarização da literatura pode confi-

gurar um processo muito produtivo e enriquecedor, satisfazendo, assim, a necessidade universal de o ser humano ter contato com alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 2017), além de atuar de modo fundamental na formação do indivíduo, ao humanizá-lo, e apresentar o real em sua totalidade.

Referências

BUSE, Bianca. A disciplina de Literatura no Ensino Médio e a (de)formação do leitor. In: ANAIS DO VI COLÓQUIO ENSINO MÉDIO, HISTÓRIA E CIDADANIA v. 1, n. 1, 2011, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: UDESC/FAED/Grupo de Pesquisa Sociedade, Memória e Educação, 2011, p. 1-13.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Outro sobre azul, 2017. p. 171-193.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2014.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, Pelotas, n. 9, p. 119-126, 2011.

DANTAS, Lucimar Américo. *Poetry Slam: uma experiência com a linguagem poética e seus vínculos com a cultura e a vida*. 2019. 265f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

ELIOT, Thomas Stearns. A função social da poesia. In: _____. *A essência da poesia: estudos & ensaios*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 28-43.

FAILLA, Zoara (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

GEBARA, Ana Elvira Luciano. O poema, um texto marginalizado. In: BRANDÃO, Helena; MICHELETTI, Guaraciaba. *Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos*. 4. ed. v. 2. São Paulo: Cortez, 2002.

p. 143-166.

GRASSI, Marilu. *Uma sequência didática do gênero poema: desafios e possibilidades para o letramento literário*. 2015. 110 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2015.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Literatura infantil: a poesia. In: FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro *et al* (org.). *Formação de mediadores de leitura: módulos 1 e 2*. Assis: ANEP, 2015. p. 115-130.

MIRANDA, Claudia de Azevedo. *Aubervilliers e cooperativa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade*. 2015. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil: introdução à análise do texto poético*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. *Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo*. *Linha D'Água*, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 – Especial, p. 31-39, jul/dez. 2011.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2007.

SÃO PAULO (Estado). *Proposta Curricular do Estado de São Paulo: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Coordenação de Maria Inês Fini e Alice Vieira. 2. ed. São Paulo: Secretaria da Educação, 2011.

SANTOS, Sandro Prado. Diálogos contra o racismo: o valor da diferença. *Portal do Professor*, dez. 2009. Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=15375>>. Acesso em: 12 maio 2020.

SOUZA, Renata Junqueira de; COSSON, Rildo. *Letramento literário: uma proposta para a sala de aula*. São Paulo: UNESP/UNIVESP, 2013, p. 101-107. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40143/1/01d16t08.pdf>. Acesso em: 28 maio 2020.

STELLA, Marcello Giovanni Pocai. A batalha da poesia: o *slam* da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe* – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, São Paulo, n. 17, p. 1-18, dez 2015.

VIANA, Lidiane. *Poetry slam na escola: embate de vozes entre tradição e resistência*. 2018. 165 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2018.

WALTY, Ivete. Reflexões sobre a poesia. In: PAULINO, G.; WALTY, I. (org.). *Teoria da Literatura na Escola*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1994. p. 85-93.

Artigo recebido em: 31/05/2020

Aprovado em: 30/07/2020

Aldir Blanc e Fernando Pessoa **Um encontro em Orfeu**

Aldir Blanc and Fernando Pessoa ***A meeting in Orpheus***

*Lélia Parreira Duarte*¹

Para Juliana

Resumo:

Esta época da Covid-19 parece oportuna ao estudo da poesia de perspectiva órfica, aquela que reconhece a perda das esperanças, mas, paradoxalmente, estimula uma criatividade que torna aceitável a ideia insuportável da morte, essa desconhecida. Pretende-se, por isso, analisar aqui textos de dois autores exemplares nesse sentido: Aldir Blanc, poeta e compositor –lamentavelmente vitimado pela Covid-19 – e Fernando Pessoa, cuja melancolia transformou o eu poético em “puro terreno de experimentação do Eu” (AGAMBEN, 2008, p. 121-122) e, em “Eros e Psiquê”, reafirmou sua convicção de que “Viver não é necessário, o necessário é criar”.

Palavras-chave: Morte. Aldir Blanc. Fernando Pessoa. Orfeu. Eros e Psiquê.

Abstract:

This Covid-19 time seems appropriate for the orphean perspective poetry study, that one which recognises the loosing

¹ Professora titular de Literatura Portuguesa (aposentada) da UFMG e, posteriormente, da PUC Minas. Doutora em Literatura Portuguesa pela USP e pós-doutora pela Universidade de Lisboa. Pesquisadora do CNPq de 1984 a 2009. Autora, entre outros, dos livros: *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. *Exercícios de viver em palavra e cor*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2009. *Potência e negatividade em Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2011.

of all expectations, yet paradoxically stimulates a creativity which makes acceptable the unbearable idea of death, that unknown. For that, it's intended to analyse here texts of two best authors in this perspective: from Aldir Blanc, poet and composer – unfortunately victimized by Covid 19, - and Fernando Pessoa, whose melancholy transformed the poetic self into the “pure land of self experimentation” (AGAMBEN, 2008, p. 121-122) and whom, in “Eros and Psique”, confirms that “Live is not necessary, what is necessary is to create”.

Keywords: Death. Aldir Blanc. Fernando Pessoa. Orpheus. Eros and Psique.

Aldir Blanc: um poeta órfico

Este estranho tempo de pandemia em que vivemos atualmente favorece reflexões sobre perdas lamentáveis de artistas como Aldir Blanc (1946-2020), vitimado pela Covid-19, em 4 de maio de 2020. Numa homenagem ao grande poeta e compositor, cujas obras particularmente lamento não ter antes conhecido melhor, permito-me aqui focalizar a sua rica produção poética. Começo, para isso, revendo o mito de Orfeu, para mim um símbolo da poesia no seu sentido mais profundo e um forte estímulo criador na obra de Aldir Blanc.

Lembremos o mito:

Orfeu seria o poeta mais talentoso que jamais viveu. Quando tocava a sua lira, todos se encantavam e até os pássaros paravam de voar para ouvi-lo. Um lindo amor uniu Orfeu e Eurídice, mas, quando esta fugia de um admirador atrevido, foi picada por uma serpente e morreu. Desesperado e usando o poder da sua lira, Orfeu consegue ir ao Mundo dos Mortos para tentar trazer a amada de volta e comove o rei Hades, que atende ao seu pedido e permite a volta de Eurídice, a qual seguiria o poeta para voltar à terra. A única condição seria que Orfeu não olhasse para a amada, até que ela estivesse à luz do sol. Feliz e tocando músicas de

alegria e celebração enquanto caminhava pela trilha íngreme, ele chega à saída e se volta para ver se a amada o seguia. Por um momento a vê, perto da vida outra vez, mas logo ela se torna um fino fantasma e desaparece. Orfeu percebe, assim, que havia perdido a amada para sempre, o que o torna capaz de cantar apenas, doravante, a falta e a tristeza, a ausência, a negatividade e a morte.

A herança deixada por Orfeu – a “acídia, ou demônio meridiano”, de que fala Agamben² – pode ser vista nos grandes poetas, em cujas obras se encontram, constantemente, temas relativos à morte, acompanhados pela criatividade livre de quem nada pode esperar. Entre esses poetas, destaco, agora, Aldir Blanc – excepcional compositor, músico, contista, cronista, letrista e poeta de alma órfica, de infelizes histórias de amor, nada óbvias –, que nos deixou extraordinárias pérolas, como seu antológico verso “[...] a ponta de um torturante band-aid no calcanhar” (DOIS, 1977).

Crítico atento e aguto do cotidiano do Rio de Janeiro e da política brasileira, Aldir Blanc fez história no universo musical (e na literatura em geral), em parcerias com músicos como João Bosco, Elis Regina, Guinga, Maurício Tapajós, Chico Pinheiro, Moacyr Luz, Cristóvão Bastos, Ivan Lins, Gonzaguinha, Edu Lobo, Carlos Lyra, Djavan, Raphael Rabelo e Ed Motta.

Como grandes autores que tentam elaborar literariamente a ideia insuportável da morte para, assim, vingar-se do destino ou dos deuses/poderosos que definem o ser humano como mortal, Aldir Blanc elabora o mito de Orfeu e usa a sua criatividade para reduzir a *poiesis* à *práxis*, numa inventividade que trabalha livremente a linguagem, como se vê em “Querelas do Brasil”:

O BRAZIL não conhece o Brasil
O Brasil nunca foi ao Brazil

2 Agamben estuda, em “Os fantasmas de Eros”, a questão da acedia ou acídia, que acomete os monges na Idade Média e é responsável por sua melancolia e, ao mesmo tempo, por sua criação. (*Estâncias*, 2007, p. 19-56).

Tapir, jabuti
Liana, alamanda, ali, alaúde
Piau, ururau, aki, ataúde
Piá-carioca, porecramecrã
Jobim akarore, Jobim-açu
Uô, uô, uô

Pererê, camará, tororó, olerê
Piriri, ratatá, karatê, olará
Pererê, camará, tororó, olerê
Piriri, ratatá, karatê, olará

O Brazil não merece o Brasil
O Brazil tá matando o Brasil

Jereba, saci
Caandrades, cunhãs, aririnha, aranha
Sertões, Guimarães, bachianas, águas
Imarionaíma, ariraribóia
Na aura das mãos de Jobim-açu
Uô, uô, uô

Jererê, sarará, cururu, olerê
Blá-blá-blá, bafafá, sururu, olará
Jererê, sarará, cururu, olerê
Blá-blá-blá, bafafá, sururu, olará

Do Brasil, SOS ao Brasil
Do Brasil, SOS ao Brasil
Do Brasil, SOS ao Brasil

Tinhorão, urutu, sucuri
Ujobim, sabiá, bem-te-vi

Cabuçu, Cordovil, Cachambi, olerê
Madureira, Olaria e Bangu, olará
Cascadura, Água Santa, Acari, olerê
Ipanema e Nova Iguaçu, olará

Do Brasil, SOS ao Brasil
Do Brasil, SOS ao Brasil

(QUERELAS, 1978)

O poeta brinca, numa linguagem cheia de humor, com a qual retrata a multiplicidade desconhecida e desesperançada desse Brasil que clama por socorro. Sua melancolia mostra-se em sua atitude realista, crítica, descrente, desenganaada – órfica –, de quem perdeu todas as esperanças; paradoxalmente, porém, estimula nele o humor e o riso. Como diz Umberto Eco, o homem tenta, com o humor, tornar aceitável a ideia insuportável da morte, ou vingar-se do destino ou dos deuses que o definem como mortal (ECO, 1998, p. 53-97).

É com humor que o poeta, aparentemente preso, diz em “Saideira”:
“Eu gostaria de ser cremado /

- Depois de morto, seu guarda! [...]”. Ter bebido demais seria
“Fato consumado”: imagina-se saído do forno, quando “[...] o público em
torno /

veria espantado /

meu exibicionismo inveterado [...]”. O termômetro e a cor do
assado que sugere as variadas bebidas usadas completam explicitamente a
comparação:

“[...] A pior nostalgia /
é a do peru Sadia: /
já vem (ou já vai) temperado.”

(BLANC, 1996, p. 202).

O poeta ressalta as injustiças do mundo em que vive, onde poucos tem acesso ao peru Sadia. Com ironia e humor ele critica os poderosos; veja-se, por exemplo, a crônica “Cinzas” (BLANC, 1996, p. 54-57), em

que debocha das próprias mazelas e valoriza o carnaval, preconizando a volta do “arrastão dionisíaco” e estimulando o povo a fazer valer os seus direitos.

Encontramos, na obra de Aldir Blanc, estranhamentos e ironias que nos lembram – ou referem explicitamente – grandes nomes da literatura mundial, com cuja obra ele convivia diariamente, como Rilke (*apud* BLANC, 1996, p. 27-29) ou Tólstoi, na “Lupicínica”. Nesta última, ele certamente homenageia Lupicínio, denunciando, ao mesmo tempo, o cinismo em que ele próprio se inclui, através da figura de Anna Karenina:

Lupicínica

“Amei uma enfermeira do Salgado Filho,
Paixão passageira, sem charme nem brilho,
Roteiro batido, romance na tarde.
E aí, numa seresta na Dois de Dezembro,
Me perguntaram por ela “- Nem lembro...”
Eu respondi com um sorriso covarde
Ouvi - que bofetada! “Morreu duas vezes
Uma aqui e agora, a outra há seis meses”.

Balbuçiei: “- Morrída ou matada?”

“- Depende do seu conceito de assassinato
Um pobre amor não é amor barato
Quem fala de tudo não sabe de nada.”

Na rua do Tijolo, bloco 5, aquele de esquina,
Morou uma enfermeira com a chama vital de Ana
Karenina
Dirá um dodói que Tolstói era chuva demais pra tão
pouca planta
Ô trouxa, heroínas sem par podem brotar na Rússia
ou lá em Água Santa...

Aquela mulher que dosava o soro nas veias dos
agonizantes
Não teve sequer um calmante pra dor sem remédio
que aflige os amantes

Por mais que a literatura celebre figuras em vã
fantasia
Ninguém foi mais nobre que a Pobre da Enfermaria.

(LUPICÍNICA, 2005.)

A “Pobre da Enfermaria” é a sua Anna Karenina: a personagem de Tólstoi seria, como ela, uma amante idealizadora, incompreendida e abandonada. O narrador do poema aceita então a crítica pelo seu covarde abandono e lamenta nunca terem sido reconhecidos a nobreza e o heroísmo da pobre enfermeira. Revela, assim, a sua insatisfação culpada e órfica de sobrevivente que não consegue encobrir a natureza escandalosa do seu luto.

São muitas as produções em que Aldir Blanc enaltece e defende a figura da mulher. Um bom exemplo seria “A Outra”, em que, depois de resumir as outras (“a mãe, a prima, a madrinha.../ as que pagaram seu preço/ de tanto rodar bolsinha/ entre a copa e a cozinha”), ele desfia, na “Outra”, exemplos de infelizes mal-amadas que pagaram preços distintos, e avisa:

Você pode ser a Outra.
A Outra dorme em você
feito fera enlanguescida;
sono/cheiro de mulher
bela, bela adormecida,
esperando pelo beijo,
não do príncipe encantado
mas de um safado qualquer [...]

Ao seu olhar realista, essa Outra não teria realização ou felicidade.
E o poeta conclui:

Você aí, não deboche
Quando esbarrar numa Outra
que pirou, tomou veneno,
que atirou fogo às vestes,
que abriu o gás ou nua

pulou do décimo andar
e que jaz, estatelada,
coisa no meio da rua.
Diante de uma tragédia,
jamais diga 'eu tô na minha'
porque a Outra é a tua!
(BLANC, 1996, p.193-199)

Aldir coloca-se sempre ao lado dos injustiçados, especialmente de
mulheres sofrendo por amorAs moças do Amarelinho:

um sorriso no caminho
do homem sozinho,
são letras de um samba triste
do Nelson Cavaquinho [...]

A representação, consciente e dolorosa, é a de um Orfeu desiludido
que não tem esperanças:

[...] a gente fuma de maneira teatral,
se abre com um galanteio banal,
cruza valium com chope, entorta
e morre pra provar
que não está morta. [...]

Dia após dia, repete-se a farsa e a expectativa:

Por isso é normal que aceitem,
terminado o expediente,
o convite pra um chopinho.
Passam batom, blush, rímel,
se erguem das próprias cinzas
e sorriem
- de novo (graças a Deus)
As moças do Amarelinho.

(BLANC, 1996, p. 190-192)

A negatividade de sua atitude órfica não se resume ao eu-mesmo, mas estende-se ao outro, cujo destino é tecido por irremediáveis frustrações.

Sempre o amor; mas sempre ligado à morte, como no “Clipe do Coppola ou valsa branca”:

O amor é o mar.
A morte é branca.
A dama loura
e o verde cativo
cheiram a seiva e a túmulo
em seu eterno porre
mas o amor não morre
e volta em fevereiro.
[...] O mar e a morte:
nenhuma sombra, nenhum cais.
Love never dies!

(BLANC, 1996, p. 200-201)

A obra de Aldir Blanc revela a vasta cultura de um autor que elabora, com uma escrita fascinante, mitos e literatura clássica, filosofias e vivências negativas (como a da morte da filha, enterrada no cemitério da Cacuia, no Rio de Janeiro, no dolorido poema “Choro para bandolim” (BLANC, 1996). Com a sua criatividade órfica, ele reverencia companheiros: Fernando Sabino, sugerido no “Desencontro marcado” (BLANC, 1996, p. 167), Manuel Bandeira, no “Vou-me embora para Pasárgada”, Quintana, no hai cai que tem o seu nome:

“No meio fio, de madrugada, /
uma galáxia despedaçada.”

(BLANC, 1996, p. 176)

E ainda Nelson Rodrigues, Tom, Paulo Emílio, Vinicius, Adoniran,

Dalton Trevisan e muitos outros. Suas composições são sempre elaboradas com mestria nos ritmos e nas rimas, que, entretanto, reafirmam sua certeza de que a linguagem não consegue encobrir a tristeza do luto, nem a insatisfação de um Orfeu culpado pela sobrevivência. Comprova, assim, a reflexão de Agamben, quando trata da ambígua polaridade da melancolia – a acídia –, testemunha “da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las, foram dadas metas a alcançar” (AGAMBEN, 2007, p. 32).

Creio que nessa questão da acídia e na presença de Orfeu está a ligação entre os dois autores aqui estudados; pois vejo na obra de ambos o constante lamento pela perda, pela falta e, ao mesmo tempo, a necessidade e o prazer de produzir, confirmando o que diz Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos.” (PESSOA, 2010, p. 480). Não há esperanças, Eurídice está definitivamente perdida; resta-nos, entretanto, o canto, a criação, a poesia, diriam Aldir Blanc e Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa e o outro Orpheu

Pode parecer estranho ligar, numa mesma reflexão, Aldir Blanc a Fernando Pessoa. Lembremos, entretanto, que o ponto de partida para o nosso estudo de Aldir Blanc foi a sua suposta identificação com o Orfeu que teve na perda da amada um impulso para a criatividade, passando, entretanto, a cantar exclusivamente a morte, a tristeza, a desilusão.

Também Fernando Pessoa se socorre de Orfeu para cantar as mágoas e desesperanças do Modernismo português: basta lembrar o surgimento em Portugal, em 1915, da revista *Orpheu*, de que o Poeta foi um dos organizadores e cuja origem remontaria também àquele Orfeu mítico. Seus temas seriam a insatisfação constante, a presença da guerra

e da morte, o transitório, o circunstancial, o fugidio, o contingente. Fazendo jus ao nome, a revista (e toda a obra de Fernando Pessoa) fala da consciência infeliz de quem busca o absoluto e encontra apenas o próprio vazio interior, num eu insaciável, de impossível completude, preso a uma pátria neutra e inerte diante da guerra que assolava a Europa.

Parece, assim, realmente possível relacionar Orfeu com Aldir Blanc e Fernando Pessoa: tanto a produção de um quanto a do outro teriam como base uma insatisfação produtiva que confirma a tese de Agamben: “O homem é o ser que falta a si mesmo e consiste unicamente neste faltarse e na errância que isso abre” (AGAMBEN, 2008, p. 137).

Essa errância poderia ser vista, no caso de Pessoa e do grupo de *Orpheu*, como o traço principal desse movimento que se rebelava contra o saudosismo e o culto ao passado, dominantes em Portugal, na época, enquanto, no restante da Europa, a criação artística se marcava pelo traço diferencial da modernidade: a atitude crítica. Crítica que o grupo de *Orpheu* desejava assumir e compartilhar com ícones europeus modernistas, vistos pela sociedade como boêmios e marginais: Baudelaire e Verlaine seriam os inadaptados, Rimbaud e Gauguin, os andarilhos sem eira nem beira, Toulouse-Lautrec e Van Gogh, os frequentadores de hospícios. Como esses mal vistos, a poesia de *Orpheu* falava criticamente do mundo novo da velocidade, do triunfo dos motores, das máquinas e das indústrias, imitando, às vezes, os ruídos desse mundo que massacra o ser humano:

Galgar com tudo por cima de tudo!

Hup lá! Hup lá, hup-lá-hô, hup-lá
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!
(PESSOA, 1990, p.73)

Mário de Sá-Carneiro, outro importante modernista português, publica, no primeiro número da revista, o poema:

Ângulo
Aonde irei neste sem-fim perdido,
Neste mar ôco de certezas mortas? –
Fingidas, afinal, todas as portas
Que no dique julguei ter construído [...]
(*Orpheu 1*, 1915, p.22).

Essa atitude negativa e descrente, herdada do Orfeu do mito, marca o grupo de *Orpheu*, como se vê também nos versos iniciais da “Tabacaria”, de Fernando Pessoa:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos
do mundo.
(PESSOA, 1933, p. 39).

Trata-se de versos que podem referir-se à própria heteronímia, como parece explicar Bernardo Soares:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças (PESSOA, *Livro do desassossego*.1989, p. 160).

Fernando Pessoa dedicou sua vida à criação, imensa no campo da poesia e da prosa literária e filosófica. Criação que, ainda hoje, está sendo descoberta na arca em que guardava os seus inéditos, às vezes em pequenos pedaços de papel, cujo número se calcula como perto de 30 mil, e que revela a consciência do Poeta de sua infinita finitude e de sua condição de perdido. Como se sabe, devemos à sua criatividade aproximadamente 136 autores fictícios, entre os quais quatro mulheres, bem como os seus três heterônimos e o semi-heterônimo Bernardo Soares.

Para falar de Fernando Pessoa, e especificamente do poema “Eros e Psiquê”, voltemos à obra do Poeta, em que se interligam insatisfação, criação e máscara. Máscaras de Fernando Pessoa seriam certamente os três conhecidos heterônimos que, como sabemos, têm data de nascimento, educação específica, profissão, local de morada e até data de falecimento, no caso de Alberto Caeiro. O próprio Pessoa explica, em carta a Adolfo Casais Monteiro, a gênese dos heterônimos: “Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (PESSOA, 1937, 49).

Essas caracterizações já explicitam a máscara específica de cada um deles:

i) a da suposta tranquilidade de um Alberto Caeiro ligado à natureza, para quem “O luar através dos altos ramos não é mais que o luar através dos altos ramos”:

O essencial é saber ver,

Saber ver sem estar a pensar,

Saber ver quando se vê

E nem pensar quando se vê,

Nem ver quando se pensa
(PESSOA, 1965, p. 217);

ii) a da fingida contenção clássica de um Ricardo Reis médico que, em versos curtos próprios da postura filosófica do clássico Horácio, dá conselhos a um interlocutor (a conclusão de Ricardo Reis é, entretanto: “Somos contos contando contos, nada.”):

Quer pouco: terás tudo.
Quer nada, serás livre
(PESSOA, 1994, p. 167)

iii) a da incontida emoção do engenheiro Álvaro de Campos que acompanha, angustiado, a veloz transformação do mundo moderno e conclui:

Sou nada...
Sou uma ficção...
Que ando eu a querer de mim ou de tudo
neste mundo?
(PESSOA, 1990, p. 196);

iv) a desilusão e melancolia que caracterizam a prosa do semi-heterônimo Bernardo Soares, no seu *Livro do desassossego*: “É minha a fraqueza, é minha a solidão, e os risos da vida adulta que passa lesam-me como luzes de fósforos riscados no rugoso sensível do meu coração” (PESSOA, 2010, p. 205).

Mas e o Pessoa ortônimo? Para refletir sobre a produção de Fernando Pessoa ele-mesmo, parece interessante examinar o poema “Eros e Psiquê”, do *Cancioneiro*:

Eros e Psiquê

... E assim vêdes, meu Irmão, que as verdades que
vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que

vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são,
ainda que opostas, a mesma verdade.

DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO ÁTRIO
NA ORDEM TEMPLÁRIA DE PORTUGAL

CONTA A LENDA que dormia

Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

Êle tinha que, tentado, Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a frente esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Êle dela é ignorado.
Ela para êle é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Êle buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro

Tudo pela estrada fora,
E falso, êle vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que êle mesmo era
A Princesa que dormia.

(PESSOA, 1965, p.181)

Para analisar o poema, lembremos inicialmente Roland Barthes: “[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas. [...] O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1988, p. 68-69).

Essa reflexão bem se aplica ao texto de Fernando Pessoa, tecido com os fios de duas versões da “Bela Adormecida” com que se inicia o poema: o mito de Eros e Psiquê, título do poema, seguido, já na sua primeira estrofe, de referência ao conto *Bela Adormecida*, de Charles Perrault. Lembremos o conto de Perrault: um casal de reis finalmente tem uma filha; sete fadas são convidadas para o batizado e cada uma faz o seu dom à princesa. Inesperadamente, surge uma velha fada que, sentindo-se menosprezada, lança uma maldição: a princesa se picaria num fuso e viria a morrer. Uma jovem fada que ainda não fizera sua oferenda tenta então aliviar a profecia: a princesa ferir-se-ia, sim, mas não morreria: apenas dormiria por cem anos, à espera de um príncipe que viria libertá-la. Realmente, a Princesa vem a se ferir, cai imediatamente prostrada e dorme por cem anos, até o dia em que um jovem príncipe, por acaso, vem dar ao castelo, percebe as suas torres e, reconhecendo-se na história, chega até a princesa, realizando-se então o esperado casamento.

O poema de Pessoa parece, de início, seguir o mesmo esquema do conto de Perrault: também aí a donzela está adormecida, e o Infante vem em sua direção, sendo o movimento das personagens quase o mesmo: de um lado está o feminino – passivo; ela espera e dorme; de outro, está o masculino, o ativo, aquele que busca.

Em ambos os textos, as figuras masculina e feminina ignoram sua procura, o que dá um aspecto casual ao encontro e imprime um sentido mais forte à predestinação. A imagem do Destino é, entretanto, diferente nos dois textos. No conto de Perrault, o destino se configura pela metáfora do fuso (o que lembra as Moiras ou as três Parcas da mitologia grega e romana). No poema de Pessoa, a imagem do Destino é substituída pela metáfora do muro, indicando uma interdição a ser vencida e sugerindo uma transgressão.

Vejamos, de perto, o segundo fio textual inserido no poema de Pessoa, ou seja, o mito de Eros e Psiquê. Se a princesa do conto de Perrault transgredir as normas apenas uma vez ao usar o fuso, Psiquê é muito mais ativa, sucedendo-se, na sua história, transgressões e castigos:

- i) o excesso de sua beleza rivaliza com a de Afrodite (deusa do Amor e da Beleza); como castigo,
- ii) o oráculo prevê seu casamento com um monstro (o que não se cumpre porque Eros, filho de Afrodite, por ela se apaixona);
- iii) casada e feliz, é, entretanto, proibida de ver o rosto do amado; instigada pelas irmãs, invejosas de sua felicidade, Psiquê vai ver Eros à noite com uma lamparina de óleo e, trêmula com a sua beleza, deixa cair gotas de óleo fervente em seu ombro; como punição, é condenada a vagar pelo mundo e torna-se escrava de Afrodite, que lhe designa quatro tarefas aparentemente inexecutáveis;
- iv) com a ajuda de estranhos, Psiquê cumpre as tarefas, entre elas a de buscar a “caixinha da beleza imortal”, no Hades, mas deixa-se vencer pela

curiosidade e abre a caixinha proibida; o castigo seria a morte, mas Eros pede o auxílio de Zeus, que a salva e a acolhe no Olimpo, onde ela se torna imortal.

No mito de Eros e Psiquê encontram-se, portanto, três transgressões referentes à ordem do divino, todas realizadas pelo princípio feminino: excesso de beleza, contemplação do rosto de Eros, abertura da caixinha da beleza imortal.

A segunda personagem do poema, o Infante, é mais complexa: se, por um lado, ele parece corresponder à imagem familiar do jovem e impetuoso deus do amor, que “vem seguro / E, vencendo estrada e muro, chega onde em sono ela mora”, por outro lado, “inda tonto do que houvera, / À cabeça, em maresia, / Ergue a mão, e encontra hera, / E vê que ele mesmo era / a princesa que dormia” (PESSOA, 1965, p. 181). Depois de cumprir o destino da procura, em vez de repetir o modelo e conjugar-se ao princípio feminino, como tradicionalmente tudo indicava no poema, ao encontrar a grinalda de hera que ornava a frente da Princesa, o Infante chega a uma conclusão inesperada: a de que “ele mesmo era / A Princesa que dormia”. (PESSOA, 1965, p. 181).

Como compreender essa atitude inesperada do Infante?

Valeria buscar no mito de Eros - uma das divindades mais literárias do panteão grego - a explicação para esse estranhamento. Ann-Déborah Lévy (In: BRUNEL, 1988, p.559-567) auxilia nessa tarefa: observa que os pintores contribuíram significativamente para difundir a figura de Eros, mas foram sobretudo os poetas que mais elaboraram esse deus, embora Homero não o tenha mencionado como divindade do amor. Já a *Teogonia* de Hesíodo (provavelmente no final do VIII e início do VII século a. C.), segundo Lévy (In: BRUNEL, 1988, p.559-567) apresenta Eros como uma das três entidades primordiais que preexistem à formação do universo: Abismo (Caos), Terra (Gaia) e Amor (Eros). Dessa tríade, de que surgem o cosmos e os deuses, Eros teria um papel peculiar, porque, sem participar

especificamente da geração, ele representa uma terceira força, a atração necessária à reprodução das gerações seguintes.

Eros seria então um deus primordial, cujo poder não se estenderia apenas aos deuses e aos homens, mas também aos elementos da natureza, considerando-se que a evocação de sua beleza não lhe atribuiria qualquer traço antropomórfico, deixando-o numa forma abstrata ou irreal, sem qualquer figuração.

Com relação ao amor, a figura de Eros é discutida n' *O banquete*, de Platão, em que se reflete sobre a sua duplicidade: por um lado, seria ele ligado ao amor masculino, de almas; por outro, seria o Eros heterossexual e físico. Na opinião de Sócrates, Eros não seria um deus, mas um *daimôn*, isto é, um intermediário entre os deuses e os homens: por parte de sua mãe, ele teria a falta da beleza e do bem; por parte do pai, teria os meios de os conseguir, pela procriação segundo os corpos (amor heterossexual) e pela criação segundo a alma (amor homossexual). Essa segunda forma de amor permitiria a passagem da beleza do corpo à ideia da beleza, portanto, ao mundo inteligível, segundo as etapas de uma verdadeira iniciação da alma.

O conto *Psyché*, das *Metamorfoses* de Apuleio (II sec. d.C), parece repetir a história de Eros e Psiquê, que também sofreria com os ciúmes de Vênus, a mãe de seu amado, de quem Eros seria um duplo. Nesse caso, entretanto, segundo Lévy (In: BRUNEL, 1988, p.559-567), a lenda teria um sentido alegórico, evocando as errâncias da alma humana em sua busca da beleza ideal. Já para Hesíodo, em *Eros e Aphrodite*, as duas divindades têm domínios distintos: o deus personifica principalmente o desejo abstrato, enquanto à deusa interessam a sua realização e o prazer físico. Segundo outra perspectiva, poder-se-ia entender Eros e Psiquê como um só, como duas faces da mesma moeda, identificadas no poema de Pessoa pela grinalda de hera encontrada pelo Infante na frente da Princesa.

São muitas e interessantes as leituras. A que mais me seduz, entretanto, é a que se inspira no seguinte comentário de Eduardo Lourenço:

“Nem na ordem estética nem na ordem mais importante da existência, a ficção heteronímica se revelou uma *solução*” (LOURENÇO, 1973, p. 203). Isso parece autorizar uma interpretação que vê, na atitude do Infante do poema, o seu próprio reconhecimento narcísico como poeta, criador. Em vez de repetir modelos e tradições de uma história conhecida, Pessoa introduziria, no seu poema, uma diferença, um estranhamento bem ao gosto de *Orpheu*, vendo na hera uma metáfora da criação/invenção. Se, inicialmente, o poema parecia tecer-se com dois textos prévios, no mito de Eros e Psiquê e no conto de Perrault, em seu final, subitamente, a costura desses dois textos se desfaz e aparece o mito de Narciso. É como se surgisse no poema o reflexo do reflexo, um abismo sem fundo, em que qualquer identidade se perde para assumir uma outra condição, a de um verdadeiro criador, com uma criatividade que pode, assim, tornar aceitável a ideia insuportável da morte, essa desconhecida.

Se as transgressões de Psiquê, no mito, acabam por elevá-la ao Olimpo, divinizada, efetuando a ultrapassagem de todos os limites humanos, no poema de Pessoa, a transgressão do Infante pode mostrar o reconhecimento de seu estatuto de poeta, criador.

Nesse sentido, o final de “Eros e Psiquê” talvez possa ser visto como uma epifania: “Ergue a mão, e encontra hera, / E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia.”

O texto adiciona assim ao mito de Eros e Psiquê um outro mito, o de Narciso. Reconhecendo-se na hera, o Infante se assume narcisicamente como poeta, aquele para quem é ilusória e fatal a esperança de que a linguagem diga o Ser, pois o papel da poesia será apenas o de testemunhar a nossa humana nudez diante da Morte.

A epígrafe com que se inicia o poema parece confirmar essa leitura:
... E assim vêdes, meu Irmão, que as verdades que
vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que
vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são,
ainda que opostas, a mesma verdade.

DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO
ÁTRIO
NA ORDEM TEMPLÁRIA DE
PORTUGAL

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa esclarece ser a epígrafe apenas uma indicação de ter ele folheado os *Rituais* dos três primeiros graus da Ordem Templária de Portugal³. O poeta não esclarece especificamente o sentido dessa epígrafe no poema, mas indica elementos que podem ajudar a compreender a relação entre os dois: nesses rituais de Iniciação, no Ocultismo, o neófito deve escolher o seu caminho, que seria místico, mágico ou gnóstico, sendo essa escolha referendada no Grau de Adepto Menor. Parece-me que, quando o Infante “inda tonto do que houvera,/ À cabeça, em maresia, / Ergue a mão, e encontra hera, E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia” (PESSOA, 1965, p.181), é como se uma epifania o fizesse reconhecer-se subitamente Poeta, criador. Não mais Infante, neófito, mas confirmado, como Adepto Menor, em sua escolha pela Poesia.

Parece plausível, assim, a ligação entre as duas partes deste estudo, que busca, em Aldir Blanc e em Fernando Pessoa, a poesia em si mesma, “puro terreno de experimentação” do Eu (AGAMBEN, 2008, p. 121-122), com a consciência órfica de que ausência e negatividade são as marcas do ser humano, a quem resta a solução que diz, por meio de Fernando Pessoa/Bernardo Soares: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos” (PESSOA, 2010, p. 480). Pois “Viver não é necessário, o que é necessário é criar”.⁴

3 “Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema “Eros e Psique”, de um trecho (traduzido, pois o *Ritual* é em latim) do *Ritual* do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é fato – que me foi permitido folhear os *Rituais* dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência desde cerca de 1888. [<http://multipessoa.net/labirinto/ocultismo>]. Consulta em 31 maio, 2020.

4 “Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / “Navegar é preciso; viver não é preciso”./ Quero para mim o espírito desta frase,/ transformada a forma para a casar como eu sou:/ Viver não é necessário; o que é necessário é criar”. (PESSOA, 2007)

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. *O que resta de Auschwitz; o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVES, Ida Ferreira. Ruy Belo e a errância da linguagem: figurações e ficções da morte. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone. Morte e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê; Belo Horizonte: PUC Minas, 2008. p. 235-252.

_____. Pastoral e Finisterra, de Carlos de Oliveira: linguagem e paisagem moventes. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 61-75.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLANC, Aldir. *Um cara bacana na 19a*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Orphée. In: *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Seghers, 1974. p. 332-334.

DOIS pra lá, dois pra cá. Intérprete: Aldir Blanc e João Bosco. Compositor: Aldir Blanc. In: DISCO de Ouro. Intérprete: Aldir Blanc e João Bosco. [S. l.], 1977.

DUARTE, Lélia Parreira. A criatividade que liberta: riso, humor e morte. In: *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 51-67.

ECO, Umberto. Campanile: il comico como straniamento. In: *Tra*

mensogna e ironia. Milano: Bompiani, 1998. p. 53-97.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Torrano, J.A.A. São Paulo: Iluminuras, 1991.

LÉVY, Ann-Déborah. Orphée. In: BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988. p. 1093-1103.

LOURENÇO, Eduardo. A existência mítica ou a porta aberta. In: *Fernando Pessoa revisitado*. Porto: Inova, 1973. p. 203- 248.

LUPICÍNICA. Intérprete: Aldir Blanc e João Bosco. Compositor: Aldir Blanc. IN: VIDA Noturna. Intérprete: Aldir Blanc. [S. l.]: Lua Music, 2005. Disponível em: <https://youtu.be/fLEmLICYWkQ>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

_____. *Livro do desassossego*. Seleção e introdução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Livro do desasocego. Tomo I*. Edição Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

_____. [<http://multipessoa.net/labirinto/ocultismo>]. Consulta em 31 mai, 2020.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. *Fedro*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.

QUERELAS do Brasil. Compositores: Aldir Blanc e Maurício Tapajós. In: TRANSVERSAL do Tempo. Intérprete [original]: Elis Regina.

[S. l.]: Philips, 1978. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/aldir-blanc/394185/>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Recebido em: 04/07/2020

Aprovado em: 22/07/2020

Poesia proletária ou berreta: trabalho e dinheiro em algumas poetas argentinas contemporâneas

Proletarian or berretian poetry: work and money in some contemporary Argentinean poets

Joaquín Correa¹

Resumo:

Os restos da crise argentina que estourou em 2001 podem ser achados nos fundamentos das poéticas de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón e Marina Yuszczuk, pertencentes à chamada geração dos anos de 1990. Com base numa leitura de *Belleza y Felicidad* interrelacionada com as condições precárias de vida no país depois da crise, o presente artigo pretende analisar um corpus poético vinculando os poemas com as questões trabalhistas (ou laborais) e monetárias para indagar essas consequências.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Dinheiro. Trabalho.

Abstract:

The remains of Argentinean crisis that broke out in 2001 could be found in the substance of the poetics of Fernanda Laguna, Cecilia Pavón and Marina Yuszczuk, belonging to the so-called generation of the 1990s. Based on a reading of Belleza y Felicidad interrelated with the precarious conditions of life in the country after the crisis, the present paper tries to analyze a poetic corpus linking poems with work and money to investigate these consequences.

Keywords: Contemporary poetry. Money. Work.

¹ Formado em Letras pela Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), é Mestre em Literaturas pela UFSC. Atual doutorando do Programa em Pós-graduação em Letras da UFSC.

Em conversa com Ana Porrúa, Marcelo Díaz, membro do grupo de Poetas Mateístas de Bahía Blanca nos anos de 1990, afirmava sobre o conceito de *berreta*, fundamento de seu primeiro livro, editado em 1998 pela editora Libros de Tierra Firme: “Lo berreta es lo mismo que los nuevos ricos veneran como objetos kitsch, pero comprado en un todo x 2\$” (PORRÚA, 2008). A categoria do “berreta” daria a ver a avaliação dos objetos segundo apropriados por uma determinada classe. Conforme Ana Porrúa, “lo berreta tiene que ver con la pobreza también, con los márgenes del mercado, con lo que ya no tiene aura” (PORRÚA, 2008). E, se o primeiro livro de Díaz é *Berreta*, descobrimos ali uma poética que começa discutindo sua própria aura para, a partir disso, ler o panorama político imediato, aquela “normalidade inabitável” (DÍAZ, 2019, p. 2). Relendo pela lente *berreta*, Marcelo Díaz reescrevia célebres poemas de Rubén Darío, Wallace Stevens e Charles Baudelaire, fazendo de um dos animais tradicionais da poesia, o cisne, apenas um elemento degradado à decoração esquecida na mata do jardim, “[ú]nico sobreviviente / de un país difícil / en un tiempo difícil; / indiferente o digno, / a quién puede importarle” (DÍAZ, 2008, p. 11). O outrora galhardo símbolo da poesia, degradado a mero cimento *berreta* cagado pelos pombos, sai da alta poesia para ser parte de um cenário em ruínas.

O *berreta* esteve presente também no trabalho desenvolvido entre Fernanda Laguna e Cecilia Pavón em *Belleza y Felicidad*, galeria de arte, editora e espaço de circulação fundamental da segunda metade dos anos noventa em diante. O primeiro poema da obra reunida de Fernanda Laguna, *Control o no control*, chama-se Poesía Proletaria. *Racconto* do dia laboral, de uma duração de oito horas e quinze minutos, o poema descreve as vendas de materiais para pintura entregues em domicílio durante o transcurso do dia, anotando o dinheiro que a poeta, artista e galerista foi recebendo e os pareceres das pessoas com que ia se encontrando enquanto transitava a

cidade de uma ponta para outra numa pequena moto. Ao recuperar o dia, o poema conta: conta o sucedido, conta o dinheiro recebido. O espaço do poema organiza, com uma sintaxe bastante simples, *econômica*, as anotações daquilo que sucedeu e dos ingressos de dinheiro que teve assim como os encargos para um futuro próximo que foram feitos pelas clientes que, por alguns indícios, aparecem como idosas da alta sociedade. Se da primeira dessas conversas anotou o seguinte:

En lo de Rosita vendí
varios bastidores,
algunos pinceles,
acrílicos.

Luego charlamos un ratito,
me ofrecieron un café
pero dije que no.
Hablamos acerca de Nueva York
que allí hay mucha plata,
que es sucio
pero que no les da vergüenza.
Que escribí, pinté y descansé. (LAGUNA, 2012a, p.
9).

Já a partir da segunda começará a elaborar um pensamento profissional:

Llegué y me atendió
la empleada
y me dijo:
- La señora ya viene.

Mientras esperaba
pensaba en que podía
vender mi cuerpo

(hacer sexo)
para ganar más dinero
y no tener que cargar
tanto peso.
De todas formas
pensé,
“ahora también lo estoy vendiendo”. (LAGUNA,
2012a, p.10)

Nesse mundo infantilizado que define a poesia de Fernanda Laguna, o pensamento é uma atividade desenvolvida apenas para ocupar o tempo e não tem uma densidade específica. O pensamento dela, lemos em “Optimismo”, “ni siquiera es un pensamiento / es un divague automático de mierda” (LAGUNA, 2012d, p. 99). A artista pensa para preencher o vazio da espera que, segundo a cena, é produto de uma relação de poder. O fundamento do pensamento é meramente pragmático e carece de *pathos*: vou vender meu corpo para não carregar tanto peso como faço agora e ganhar, ao mesmo tempo, mais dinheiro. Contudo, antes da cliente em questão chegar, o raciocínio é abandonado ao compreender a identidade dos empregos: no *delivery* de materiais de pintura também está vendendo seu corpo. E, no entanto, não fecha explicitamente a equação; agora também se está prostituindo.

A interrupção ou abandono do raciocínio impede a identificação com a empregada (e incluso com as próprias prostitutas implícitas na comparação) que, se não fosse cínico ou paródico o título do poema, não seria chamada com essa denominação hierárquica e pejorativa, antes, seria considerada também ela uma “proletária” e constituiria um *nós, as proletárias*. O relato da atividade do dia a aproxima mais ao chamado

“empreendedorismo”.² A recuperação brincalhona de uma palavra ancorada em décadas passadas, hoje quase propriedade exclusiva de setores minoritários radicalizados da esquerda, para definir o trabalho de venda de materiais de pintura e a posterior entrega em moto, caracterizados pelo “chiquitaje, menudeo, saldos, descuentos y ofertas” (BAEZA, 2017, p. 55), ultrapassa a inocência infantil e beira perigosamente o cinismo. Ou, desde outro ponto de vista, “es así como gran parte del léxico que en los sesenta y setenta apuntalaba consignas combativas queda ahora descolocado de los supuestos que lo sostenían” (KAMENSZAIN, 2016, p. 101), como afirma Tamara Kamenzain ao ler aos que escrevem com pouco, o que evidencia uma “memoria sin densidad – sin trauma, sin shock –”(KAMENSZAIN, 2016, p. 23), memória essa que, por sua vez, como consta na nota de rodapé, significaria uma mudança radical no coração da poesia, pelo menos tal e como Benjamin a descrevia a partir de Baudelaire, como uma experiência de choque. Em certa medida, por isso, esses escritores que ela chama “da intimidade” redefinem à intimidade longe dos malditos, do escândalo e do sacrifício, como “una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a esta altura, inofensiva” (KAMENSZAIN, 2016, p. 45). Finalmente, Ana, a mulher rica, e até estrangeira pela escolha das palavras, deixa para ela o troco, sessenta centavos a mais, num gesto que transluz pena ou desprezo, embora ela fique feliz e saia da casa cantando uma música espontânea: “Quiero mi mujer con dinero, / que me venga / mi mujer con dinero” (LAGUNA, 2012a, p. 11).

Poesia proletária poderia ser um bom começo para considerar o trabalho de Marina Yuszczuk, quem, num pequeno texto de reminiscências pavesianas, *Trabajar cans*”, reflexionava sobre seu próprio trabalho a partir das dores do corpo: “‘Tenés la espalda de un estibador del puerto’ me dijo

2 “El sujeto del rendimiento, como empresario de sí mismo, sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad. El explotador es el explotado. Uno es actor y víctima a la vez. La explotación de sí mismo es mucho más eficiente que la ajena, porque va unida al sentimiento de libertad. Con ello la explotación también es posible sin dominio”. (HAN, 2014, p.19-20).

el cirujano que operó mi columna, y a mí me dio un poco de orgullo” (YUSZCZUK, 2012, p. 67). É o próprio corpo que evidencia a proximidade do trabalho da escrita com o trabalho braçal portuário, proletário por antonomásia, com base na configuração anatômica das costas. “Lavorare stanca. Y yo soy una chica que trabaja”, acabará concluindo o texto. De algum modo, isso gera certa aproximação empática com os outros trabalhadores: “Me da culpa colarme, me da vergüenza que una vieja se ponga a aplaudir en la cola de la boletería del cine como vi el otro día, porque los empleados ganan poco y tienen frío” (YUSZCZUK, 2012, p. 83). Num poema posterior, que recupera a frase que impulsiona à publicação em *Facebook*, “¿En qué estás pensando?”, a voz falante faz as contas e, ao redor do dinheiro, busca se compreender:

Gano 70 pesos
gasto 80
en el trabajo tengo que dar vueltos
los cuento con terror
como si equivocarse fuera
criminal
no tengo obra social
estoy pensando qué puedo vender, un amigo me
dijo
que su computadora salió 7000 pesos
yo nunca compré nada que salga más de 1000
pero tengo cantidad de ropa vieja
y una cuenta secreta
en mercadolibre
quisiera ser una buena comerciante
para ir a la feria americana
y vender esa campera de cuero
usada
que nunca quise usar
por mucho más de lo que la que pagué

hacer la diferencia
pero seguro que me van a embaucar
soy embaucable
y tengo miedo de la plata, soy tonta
porque le tengo miedo
y eso que vivo acá
en un lugar que tiene nombre de plata
donde todos hablamos de plata
todo el tiempo
ahora me tengo que ir
a calentar el almuerzo
en general
trato de que me salga rico
y de que no me salga
más de diez pesos. (YUSZCZUK, 2015, p. 10-11).

Evidentemente, as contas não fecham. Estamos no terreno da precariedade: o salário é baixo e não chega a cobrir as despesas diárias, o trabalho não proporciona os direitos sociais básicos e a vida está assentada na dúvida e na angústia. O terror e o medo regem essa existência que, localizada num lugar com nome de dinheiro, seja La Plata, capital da província de Buenos Aires, seja a Argentina, como uma maldição, não permite se evadir dessa preocupação diária, da qual se fala o tempo todo. Esse olhar é o mesmo que depois irá observar os tênis na sua obsolescência planejada que rege a ordem das coisas [“duran re poco las converse, y eso / medio que es motivo de denuncia / de un mundo preparado / para que todo / todo / se rompa” (YUSZCZUK, 2015, p. 15)], que analisará a situação do casal a partir do vocabulário da economia bancária [“notá que dije cuenta, dije valor / sólo falta decir / confianza / inversión / y ya somos un banco / abierto / en épocas de crisis” (YUSZCZUK, 2015, p. 33)] ou que registrará o anseio dos homens maiores da família “de hacerse ricos, como si se

tratará / de modos de vencer o mundo, su hostilidad, su determinación a hacernos pobres” (YUSZCZUK, 2015, p. 59). O olhar econômico que tomou conta do poema para ali ensaiar os números da sobrevivência se expande aos outros terrenos da vida diária.

Num poema incluído em *Poesía geométrica*, La flor de la vida, a voz do poema de Fernanda Laguna procura a flor da vida e, a partir desse desejo, acaba se identificando do seguinte modo:

Pido lo mínimo
como piden los mendigos de la calle
o te vendo como los del subte
este poema
a un deseo. (LAGUNA, 2012b, p. 45).

Recuperando essa poética do “chiquitaje, menudeo, saldos, descuentos y ofertas” (BAEZA, 2017, p. 55), Laguna associava a poeta aos mendigos da rua e o poema com aquelas coisinhas de pouco valor vendidas no metrô. Laguna, que manteve junto com Cecilia Pavón os preços das obras oferecidas em Belleza y Felicidad em pesos argentinos, diante da dolarizada economia do país, sabia, conforme afirma Federico Baeza, “que toda venta minorista es una venta sostenida en el cansancio y en el no control del tiempo, es una venta del cuerpo. Por eso el arte y la poesía son precisamente una sustracción del cuerpo a la economía de la subsistencia” (BAEZA, 2017, p. 155). Numa entrevista concedida em dezembro de 2007, na ocasião do fechamento de Belleza y Felicidad, Fernanda Laguna confessava:

Me citaban en exposiciones que se hacían en la Fundación Proa, o venían los alemanes de Ex Argentina, una muestra que paseaba por el mundo, y me decían que no entendían cómo podía hacer este arte cuando pasaban cosas como en 2001. Fue

horrible: vivía con 200 pesos y no teníamos estufa; iba a Belleza con una camperota. Yo era la crisis. Ellos hacían todo con un montón de plata, armaban una obra que hablaba de la pobreza con una caja de acrílico llena de basura, y yo hacía un dibujito en un papel. Eso para mí era la revolución: poder hacer de la nada un valor. En arteBA, una vez, vendí miles de obras y saqué 3000 pesos. Puse todo en Eloísa Cartonera. ¿Ves esa magia? Con cinco días de feria abrí un local y aseguré seis meses de alquiler. (VILLA, 2007)

“Eu era a crise”: era o econômico o que dava forma ao próprio modo de vida e os poemas como as obras artísticas eram parte disso. Rainha Midas, conforme Ana Porrúa, Laguna fazia “da banalidade um objeto precioso” (PORRÚA, 2002, p. 119). Nesse trabalho com o valor escasso, dado pela contingência, o acaso e a espontaneidade, Cecilia Palmeiro encontrava o excesso como característica de Belleza y Felicidad, que se opunha ao valor alto e falaz da cultura entendida como bem social: “La inmediatez respecto de la vida, que emerge como efecto de esta lógica, muestra en la apariencia de lo hecho sin esfuerzo y sin rigor una productividad coherente en cuyo valor final (bajísimo en dinero y estéticamente incontable) se observa un ‘precio justo, pero no literal’” (PALMEIRO, 2011, p.180). A venda do corpo é também a venda do poema que, como os objetos *kitsch* de Belleza y Felicidad, não possui quase nenhum valor em si, senão *a posteriori*, depois de reapropriados. Desse modo, os poemas também estão em pesos (ou *ptacones*, *lecop* etc.) porque a dolarização faria ainda mais evidente sua carência de valor. A economia que o poema propõe está aquém do mínimo e é equiparável não ao Desejo e sim a um desejo, expressão desiderativa do infraleve. Assim, a economia do poema é a mesma com que em Baila se descreve as roupas de Gabriela [Bejerman]: “todo muy económico” (LAGUNA, 2012c, p. 85). A economia referida no “muito económico” é a própria da expressão “economizar” ou “fazer economia”. Os poemas de

Fernanda Laguna, nesse sentido, são muito económicos.

Num poema posterior, De ama de casa a mamá en casa, se considera o tempo de escrita do poema enquanto roubo ou diminuição do tempo noturno de descanso que, precisamente, uma mãe não tem. Dessa equação sairá uma poética:

Y bueno...
Hay que conformarse con lo que hay
aunque una no sepa bien a lo que se está
refiriendo.
Lo que hay es lo que hay
y en lo poco que hay
está contenido todo lo que hay en el universo.
(LAGUNA, 2012e, p. 120).

O que há, do mesmo modo que o muito econômico, nomeia, paradoxalmente, a carência. A tautologia delimita um universo mínimo de coisas existentes que estão aí e nem se definem *a priori* como propriedades. Estão aí e, no entanto, também não estão muito disponíveis, nem como um *objet trouvé*, nem para fazer com elas uma obra conceitual ou da *Money-art*. O que há sempre é pouco, e se conformar com pouco é uma ética de vida da resignação ou do ascetismo. O que há é nada. E escrever é uma perda de tempo, tal e como lemos num verso de “A mi psicóloga ¿temporal? Gabriela Zigeler”, que numa das estrofes finais, sintomaticamente, declara: “y hoy es jueves y vivo / de un cuadro que vendí hace cinco meses” (LAGUNA, 2012f, p. 179). Dentro da arte então há diferenças: a escrita de poemas é uma perda do tempo ao passo que a pintura possibilita sobreviver.

No começo do primeiro poema do primeiro livro de Cecilia Pavón, ¿Existe el amor a los animales?, segundo a ordem das obras reunidas, já aparece a falta de dinheiro: “Mi casa se está poniendo antigua, / está

envejeciendo, / las paredes se están descascarando y yo / no tengo plata para arreglarlas” (PAVÓN, 2012a, p. 9). A personificação que se adivinha no começo do poema e que muda a antiguidade da casa pela velhice faz desses reparos impossíveis cuidados necessários. A poeta não tem dinheiro para cuidar da própria casa, isto é, não possui um excedente de dinheiro que, além das despesas ordinárias, permita a ela dispor de uma quantidade x de dinheiro para recuperar o estado da casa.

Em A Fernanda, possessa pelo ar do mar que inunda a cidade, a poeta tem uma espécie de raptó alucinatório que, de modo onírico, a conduz à imaginação de uma festa organizada junto a Fernanda [Laguna], a quem está dedicado, desde o título, o poema em questão. O fechamento diz assim:

A la puerta donde contábamos el dinero
venían personas malvadas
que nos querían robar,
pero teníamos la plata escondida por todo el
cuerpo,
Fernanda y yo,
los billetes eran nuestra ropa
y nadie nunca nos quitaba nada.
Era como volar sobre el dinero,
poseer todo el dinero del universo
para repartirlo entre los pobres. (PAVÓN, 2012b,
p. 37).

Do mesmo modo que em De ama de casa a mamá en casa, o dinheiro entra no poema graças à imaginação, e o relato da anedota é ancorado em gêneros não realistas (entre o relato de sonhos e uma narrativa infante-juvenil). Até o próprio dinheiro é designado predominantemente através de sua forma menos corriqueira, mais formal, mais afastada do dia a dia: é “dinero” e não “plata”. Nesse contexto, tanto as pessoas malvadas

quanto os pobres possuem apenas o estatuto de personagens fictícios, seres imaginários. Tudo isso aparecerá explicitado em outro poema do livro, *Nuevo libro*, que se quer programático e está dedicado aos poetas, “que cada vez somos más” (PAVÓN, 2012b, p. 44):

La birome cayó estrepitosamente en el Hall
y después se perdió.
Entonces, me va a resultar difícil escribir hoy.
Aunque la poesía es algo puro y radical,
algo fantástico,
y no debería dejar de hacerla
por nada del mundo.
Ni por el calor extremo
ni por la pobreza
que me impide viajar. (PAVÓN, 2012b, p. 44).

As qualidades atribuídas à poesia permanecem ainda próximas daquelas estabelecidas historicamente pelo romantismo (pura, radical e da ordem do fantástico, sobrenatural) e os últimos versos não deixam de lembrar a posição do poeta no jardim do rei burguês de Rubén Darío, mas ainda estão longe do Juan Lanús de *¿Por qué?* ou do esfarrapado, mendigo, talvez um peregrino ou talvez um poeta de *La canción de oro*. No programa de Cecilia Pavón, os atributos que a poesia poderia usar como confronto com um estado de coisas determinado são obliterados pela estética kitsch, que apaga toda potência e a coloca na galeria de arte em pesos. Ao mesmo tempo, essa estética *kitsch* retira a poesia do imediato, impedindo que esse mundo da fantasia se defina como uma alternativa poética ao, por assim dizer, capital. A poesia é apenas uma atividade sobrevalorizada, sem valor.

O vaivém anímico que permeará os poemas de *Caramelos de anís*, de 2004, passa pelo econômico. Se, em *La vida me sonríe*, se sentira

abençoada pela vida por ter achado 3500 euros esquecidos numa árvore, com os quais poderia viver na Europa seis meses sem trabalhar, benção que se estende ao resplendor do seu corpo no olhar dos outros e à fortuna de contar com o amor eterno do namorado cuja família é rica; já em *Trendy armée*, esse optimismo será totalmente o oposto a sua situação com o governo alemão que, negando seu visto de residência, nega a possibilidade de arrumar um emprego fixo, uma casa com as condições básicas de salubridade para morar e até um bom parceiro sexual: “Soy un fantasma, no puedo dejar de serlo. No trabajo, pero / tampoco estoy de vacaciones. El gobierno alemán no me / entregará un permiso de residencia” (PAVÓN, 2012c, p. 89). Definindo a vida no exterior a partir da economia, os poemas dão a ver o substrato econômico de toda vida.

No retorno ao país, num texto em forma de carta, Querida Kathrin:, índice daquilo que Cecília Palmeiro denominou “lógica comunitária erotizada”, formada pela amizade e o trabalho enquanto utopia nos poemas de Pavón (PALMEIRO, 2011, p. 240), por meio da comparação com os alemães, se critica a forma de dançar na cidade de Buenos Aires, pela falta de conexão com o próprio corpo, com o corpo do coletivo e pelo medo aos outros. Num momento, como negando o discurso de alguém ausente, cuja voz se recupera, diz: “Cada uno baila para sí. Casi todos mirando para abajo. Y además mal, como si le tuvieran miedo a la música. No es que esto haya empezado con la crisis. Esta actitud en la pista, ya estaba desde antes” (PAVÓN, 2012c, p. 80). A crise, embora apareça como o fantasma que percorre a cidade (cujos donos são os corretores da Bolsa, segundo pensa em voz alta em *Art Décó*), não é a causa da impermeabilidade dos corpos. Tampouco sabemos, mas podemos suspeitar, se não é a crise, também, a causa da venda dos vestidos de alta costura que alguém tinha dado para a falante de outro poema e que ele agora reclama em francês. A justificativa da venda, o resto do poema, também em francês, é tripartite: estava sozinha, não tinha nada para comer e morava num bairro punk em Buenos Aires.

Em El Club en la Capital, a professora de yoga, no fechamento de uma de suas aulas e do poema, “El día después de los levantamientos populares dijo / ‘el sábado hacemos una meditación universal / para pedir por la paz en el mundo’” (PAVÓN, 2012d, p. 100). O fantasma do momento crítico do país percorre essa coletânea de poemas de 2004 do princípio ao fim, mas emerge apenas a partir da recuperação da voz e discursos dos outros.

O valor das canetas está dado paradoxalmente por seu escasso valor. Figuras tão opostas como Néstor Kirchner ou Jair Bolsonaro fizeram questão de mostrar seu uso, num gesto tanto de *antissolenidade* quanto de aparente sobriedade, contrário simbolicamente dessa miragem contemporânea, a corrupção. No sentido popular, corriqueiro, *desauratizado* e até *kitsch*, aparece a caneta nos poemas de Cecilia Pavon, como o já citado Nuevo libro ou como ¿En qué alacena de qué cocina?

¿Por qué valen tan poco mis palabras?
quisiera que valieran oro,
pero son gratis como la respiración,
Escritas con birome roja son gratis
como la sangre. (Pavón, 2012b, p. 44).

Seguindo o método da caneta de César Aira (2002), a caneta é a figura metonímica da escrita da poeta e, por isso, da poeta e da poesia em si. A diferença das penas, as canetas não são um símbolo de *status* nem são únicas e intransferíveis. Desse modo, mediante o uso da caneta, a poeta perde na multidão sua aura, sua singularidade. O valor das palavras da poeta já não é mais o valor do ouro. E nem quando materializadas pela escrita, já matéria do poema, adquirem valor. A caneta, nesse raciocínio, adequa-se à escrita do poema, porque custa pouco. Nem a respiração, nem o sangue, nem a palavra da poeta valem alguma coisa. E não só não valem nada, não pertencem a ela própria, são gratuitas, qualquer um pode ter aceso. O poema emagrece até virar, nos termos de Byung-Chul Han, transparente, não transcendente: “Las cosas se tornan transparentes

quando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace *comparable* con todo, suprime cualquier rasgo de lo inconmensurable, cualquier singularidad de las cosas” (HAN, 2013, p. 12). A poeta, desse modo, não possui alguma coisa que possa chamar de própria. E o tempo, medida do custo de qualquer escritor, se reduz drasticamente: o poema não custou trabalho algum para fazê-lo e, com isso, “la más valiosa de las monedas, el tiempo de la vida” (AIRA, 2003) perde sua força, dado que o gasto empregado em produzir o poema não é “tan exorbitante que induce a conservarlo y apreciarlo y atesorarlo” (AIRA, 2003).

Talvez a poética económica de Cecilia Pavón não apareça em outro lugar melhor do que em *Es maravilloso gastar el dinero...*:

Es maravilloso gastar el dinero cuando lo ganás
con
facilidad. Como si fuera liviano, limpio, y como
si estuvieras
haciéndole un bien al género humano, estos
veinte dólares que
ahora salen de tu bolsillo pondrán en movimiento
cientos de
industrias. Desde ahora esa bufanda verde con
hilos dorados viaja
de la tienda a tu casa. El dinero hace que las
cosas se muevan con
magia por la ciudad. Cosas que viajan en valijas.
Lo único
importante de viajar es traer cosas. Los recuerdos
son ilusiones,
los objetos, la única verdad que permanece,
tiempo y dinero.
Cuando te mueras lo harás en tu cama, rodeada
de objetos bellos

y significativos, ropa de diseñadores talentosos,
o libros de
fotografías con hojas pesadas. La ropa cara es la
única que queda
bien. Los libros de los poetas jóvenes alemanes
son hermosos y
son caros, las mecedoras de haya son hermosas
y son caras, las
copas de cristal, los anillos de falso brillantes, el
champagne. Ah, el
aire en los Alpes está como hecho de champagne!
A esta altura,
nadie debería trabajar y todos deberían gastar;
ah los dólares
alpinos! Si sacaran todo el dinero de los bancos
suizos se
formarían montañas de francos suizos: Quisiera
tener una
habitación llena de euros, desde el piso hasta el
techo, entrar en la
madrugada cuando está todo oscuro y pisarlos;
tomaría un
puñado sin mirar la cantidad y los pondría en los
bolsillos de los
invitados, dormiría sobre los euros como si
durmiera sobre el
heno de un establo. Protegida por la comunidad
europea y sus
monumentos. (PAVÓN, 2012d, p. 108).

O dinheiro é um fluxo e suas manifestações (dólar, euro, franco suíço) estão além das fronteiras nacionais ou comunitárias. A visão ingênua do poema acaba descobrindo, como se fosse um passe de mágica, a engrenagem que aciona o fluxo do dinheiro, cujas qualidades parecem

ser as próprias da água. Passa-se da liquidez do fluxo do dinheiro a sua materialidade mais absurda e, em todas as suas etapas, o dinheiro é lindo, puro, limpo. Assim, se o começo do poema estava dado pela felicidade do gasto de dinheiro possibilitado por um trabalho simples e eficaz no seu rédito imediato, tal e como líamos no poema de abertura de *Reflexiones automáticas*, de Fernanda Laguna, o final colocará em cena uma utopia: a atividade principal da vida deveria ser o gasto de dinheiro e não o trabalho. Abolindo o vínculo entre trabalho e dinheiro, quebrando a relação ali onde se define enquanto meio e fim, o poema autonomiza o trabalho, liberando-o da urgência monetária. O poema, veículo da utopia, será trabalho sem fim ou gasto sem causas. O poema será, então, um ato puro, pura consequência.

Numa crônica em *El País*, da Espanha, César Aira (2002) propunha pensar novos valores – porque os valores são históricos e os acontecimentos do dezembro de 2001 argentino tinham mudado nossa história – para os poetas de dezembro de 2001, como ele os chama, que exigiam uma redefinição da arte e da literatura desses tempos. A anedota que apresentava para fundamentar seu raciocínio eram os livrinhos de poesia, “gratuitos y fantasmales, accidentes de la Historia que ilustran ejemplarmente” (AIRA, 2002), que tinham sido impressos graças a promessa de um edital do Ministério da Cultura que, crise mediante, foi – no melhor dos casos – pago muito a posteriori e com as editoras quebradas. Esse foi o caso, por exemplo, de Ediciones del Diego ou de Belleza y Felicidad [“el nombre es todo un programa de resistencia”, dirá dela Aira (2002)]. Se “[a] arte acaba sempre por ser negociável, portanto aceitável; basta para isso confiná-la nos lugares que garantem sua guarda, ou seja, sua imunidade” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 55), a garantia que o subsídio público dava a essas obras assegurava sua auratização. Porém, a irrupção da crise, a desvalorização da moeda e a quebra das editoras cortaram o caminho triunfal dos poetas e os poemas perderam ou, quanto menos, suspenderam seu poder aurático, aquele próprio do rei Midas de exercer

uma *auralização* sobre seu entorno próximo. De todos modos, assegurava Aira, com os valores do passado, esses poemas eram uma fraude. Com os valores do presente, “estos poemas toman un color de necesidad” (AIRA, 2002). E se, como afirma Byung-Chul Han, “[e]l dinero es un objeto particular, puesto que *es el valor*” (HAN, 2016, p. 24), a proposta de Aira era similar a contemporânea dos Venus (STEGMAYER, 2017). Novas definições, novos valores: da fraude à necessidade esteve a monstruosa poesia da virada do século, obras sem rabo nem cabeça, que, como as diferentes moedas nacionais e estatais que começavam a circular naquela época, procurava ser outra forma de troca, moeda de escasso ou nulo valor, inestimável em todo caso, interrupção dos fluxos do tempo, busca do tempo usurpado e reconfiguração do futuro, acontecimento fulgurante apenas medido a plena perda, gratuito e fantasmal.

Referências

- AIRA, César. Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *El País*, 7 de fev. 2002. Disponível em: https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html. Acesso em: 21 de maio de 2019.
- _____. El método de la lapicera”. *El País*, Acesso em: 11 out. 2003. Disponível em: https://elpais.com/diario/2003/10/11/babelia/1065829158_850215.html. Substituir por: Acesso em: 21 maio 2019.
- BAEZA, Federico. “Por nada”. In: BORISONIK, Hernán. *Soporte: el uso del dinero como material en las artes visuales*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. p. 152-163.
- DÍAZ, Marcelo. *Berreta*. Mar del Plata: Goles rosas, 2008.
- _____. Poemas. *ClimaCom – A Linguagem da Contingência*, ano 6, n. 15, p. 1-4, ago. 2019. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/marcelo-diaz-poemas/>. Acesso em: 17 out.2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Comemorar sobre o fio”. In: _____. *Sobre o fio*. Tradução Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019. p. 25-90.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Tradução Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013.

_____. *La agonía del Eros*. Tradução Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.

_____. *Topología de la violencia*. Tradução Paula Kuffer. Barcelona: Herder, 2016.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidación inofensiva*. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

LAGUNA, Fernanda. He venido a este planeta. In: _____. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva: Buenos Aires: 2012a. P. 7-36.

_____. *Poesía geométrica*. In: _____. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva: Buenos Aires: 2012b. p. 37-48.

_____. Ese momento del atardecer que no atardece jamás. In: _____. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva: Buenos Aires: 2012c. p. 83-96.

_____. He leído tan poco este año. In: _____. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva: Buenos Aires: 2012d. p. 97-114.

_____. El milagro de la nieve. In: _____. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva: Buenos Aires: 2012e. p. 115-132.

_____. Si un poema fuera nuestra casa. In: _____. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva: Buenos Aires: 2012f. p. 167-186.

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.

PAVÓN, Cecilia. ¿Existe el amor a los animales? In: _____. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012a. p. 7-32.

_____. Virgen. In: _____. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012b. p. 33-57.

_____. Caramelos de Anís. In: _____. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012c. p. 73-103.

_____. Poema robado a Claudio Iglesias. In: _____. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012d. p. 105-116.

_____. Hoy vi un cuadro. In: _____. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012e. p. 117-132.

PORRÚA, Ana. Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias. *Babel*. Revista de Poesia, Tradução e Crítica, n. 5, p. 118-129, 2002.

_____. Contratapa a *Berreta*, de Marcelo Díaz. In: DÍAZ, Marcelo. *Berreta*. Mar del Plata: Goles rosas, 2008.

STEGMAYER, María. Bajo el signo de Venus: deseo, amistad, política en la Argentina post-2001. In: BORISONIK, Hernán. *Soporte: el uso del dinero como material en las artes visuales*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. p. 136-151.

VILLA, Javier. Final y felicidad. *adn Cultura, La Nación*, 29 dez. 2007. Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=974095
Aceso em: 6 dez. 2019.

YUSZCZUK, Marina. *Lo que la gente hace*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2012.

_____. *La ola de frío polar*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones, 2015.

Recebido em: 09/02/2020

Aprovado em: 23/06/2020

Coletivos: poesia e endividamento

Collectives: poetry and indebtedness

Eduardo Coelho¹

Resumo:

É importante destacar como o vocabulário financeiro se infiltrou na poesia brasileira contemporânea de jovens autores, em relação direta ou indireta com o problema do endividamento. Não por acaso, esse léxico da financeirização da vida foi se ampliando à medida que o neoliberalismo avançava durante os anos 2000 e 2010, quando a desigualdade socioeconômica foi se ampliando no mundo, ao mesmo tempo em que as tecnologias digitais traziam condições de novos atores se posicionarem na cena literária. O trabalho poético em torno do endividamento se manifesta como um dos aspectos mais instigantes da produção contemporânea no seu embate com questões do tempo presente, sendo um dos aspectos de consumação da impossibilidade de manutenção de certas tópicos da lírica, entre as quais o erotismo. O problema do endividamento na poesia brasileira contemporânea também pode ser analisado de uma perspectiva mais econômica e sociológica, dando a ver os paradoxos de uma fase em que o Brasil se lançou, concomitantemente, a políticas inclusivas e a pactos neoliberais, tão sintomáticos do lulismo.

Palavras-chave: Poesia. Coletivos. Endividamento.

¹ Eduardo Coelho é professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É um dos coordenadores do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC, onde também coordena, com Luciana di Leone, o projeto de pesquisa, extensão e inovação Laboratório da Palavra.

Abstract:

It is important to highlight how much the financial vocabulary has infiltrated the contemporary Brazilian poetry of young authors, in direct or indirect relationship with the problem of indebtedness. It is not by chance that this lexicon of the financialization of life has been expanding as neoliberalism advanced during the years 2000 and 2010, when socioeconomic inequality was increasing in the world, at the same time that digital technologies brought conditions for new actors to place themselves in the literary scene. The poetic work around indebtedness manifests itself as one of the most exciting aspects of contemporary production in its confrontation with issues of the present time, being one of the consummation aspects of the impossibility of maintaining certain topics of the lyric, among them, eroticism. The problem of indebtedness in contemporary Brazilian poetry can also be analyzed from a more economic and sociological perspective, showing the paradoxes of a phase in which Brazil launched, simultaneously, inclusive policies and neoliberal pacts, so symptomatic of lulism.

Keywords: Poetry. Collective. Indebtedness.

No livro *Declaração*, Antonio Negri e Michael Hardt (2014, p. 9-17) recorreram à metáfora do “bastão” para descrever a “corrida de revezamento” em que, desde o início dos anos 2010, uma revolta popular era logo substituída por outra. Esse “bastão” chegou ao Brasil em junho de 2013, quando o coletivo Movimento Passe Livre convocou protestos contra o aumento do preço das passagens de ônibus, trem e metrô, levando, por fim, mais de um milhão e meio de brasileiros às ruas.

Contudo, a pauta desse coletivo, baseada no direito à mobilidade urbana, logo foi substituída por um repertório vastíssimo de questões e insatisfações, nem todas progressistas. Assim, passaram a coexistir reivindicações por escolas e hospitais públicos “padrão Fifa”, em referência aos estádios que estavam sendo construídos para a Copa do Mundo de Futebol; exigiu-se maior segurança; combateu-se a política neoliberal, sustentada, em grande medida, no princípio de aquecimento econômico

por meio da concessão de crédito fácil; ao mesmo tempo, erguiam-se bandeiras de intervenção militar e redução da maioria penal, entre outros posicionamentos extremistas que iam resultar, a médio prazo, na eleição do presidente Jair Bolsonaro. Como esclareceu Raquel Rolnik no livro *Cidades rebeldes*, as manifestações de 2013 podem ser concebidas “como um terremoto [...] que perturbou a ordem de um país que parecia viver uma espécie de vertigem benfazeja de prosperidade e paz, e fez emergir não uma, mas uma infinidade de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos” (ROLNIK, 2013, p. 8).

Naquele momento de tumulto nacional, tornou-se evidente uma significativa transformação nos rumos da poesia brasileira contemporânea, especialmente se levarmos em consideração dois textos sintomáticos dos anos 1990 e 2000, respectivamente: o poema “A situação atual da poesia no Brasil”, publicado em *Collapsus linguae*, de Carlito Azevedo (1991, p. 37), e o ensaio de Ricardo Domeneck “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”, publicado no décimo oitavo número da revista *Inimigo Rumor* (DOMENECK, 2006, p. 175-216).

Nos únicos dois versos do poema de Carlito (“Não é coisa mental/ é coisa nostra.”), é possível observar uma sinalização para “o convívio sentimental e grupalmente fechado”, em que há “uma clara consciência da articulação de [...] tribos, gangues ou pequenas máfias poéticas (‘lei do grupo’, ‘cosa nostra’), consciência do próprio pertencimento e participação (é ‘nostra’, são ‘meus amigos’)”, como analisou Luciana di Leone em seu livro *Poesias e escolhas afetivas* (LEONE, 2014, p. 89). A poesia brasileira contemporânea parecia então dividida apenas entre duas pequenas editoras, 7Letras e Azougue, que pouco interagiam entre si.

Já Ricardo Domeneck acentuou uma “situação incongruente” em que se encontrava a poesia brasileira do início dos anos 2000: ele mostrou que havia “expansão do número de autores e possibilidades de publi-

cação e divulgação, com várias editoras criando novas coleções voltadas a poetas jovens, as possibilidades ilimitadas da divulgação pela internet, a multiplicação de revistas dedicadas à poesia”, mas apresentava “o exíguo retorno por parte do público leitor, o isolamento dos poetas em pequenas *coteries* formadas por outros poetas, gerando entre nós a situação inédita [...] de serem os poetas hoje [em 2006] quase todos ‘poetas de poetas’” (DOMENECK, 2006, p. 175).

Desde o início dos anos 2010, no entanto, surgiram ou se consolidaram muitos coletivos de poesia e edição, realizando encontros abertos, uma administração descentralizada, ocupação dos espaços públicos e forte adesão a um viés político, que dedicava grande importância à conquista dos modos de produção e ao aproveitamento de novas tecnologias digitais para distribuir seus conteúdos de maneira autônoma, independente. Além disso, importa destacar que a maior parte desses coletivos foi criada em bairros de classe média baixa ou em favelas, onde continuam atuando por meio de debates, batalhas de *slam*, saraus, lançamentos de plaquetes e *zines*, num circuito paralelo à indústria cultural, embora não inteiramente, pois as redes sociais se tornaram um recurso de suas formas de circulação.

O aparecimento desses novos atores e de seus produtos trouxeram à poesia brasileira algumas novas figuras, que, de forma indireta, podem ser relacionadas a uma consideração de Antonio Negri e Michael Hardt em torno das “novas subjetividades de crise”, surgidas de modo notável a partir das manifestações populares do início desta década:

O triunfo do neoliberalismo e sua crise mudaram os termos da vida econômica e política, mas também operaram uma transformação social e antropológica, fabricando novas figuras de subjetividade. A hegemonia das finanças e dos bancos produziram o *endividado*. (NEGRI; HARDT, 2014, p. 21, grifo do autor.)

Na poesia dos coletivos que surgiram em bairros de classe média

baixa, decadentes, como o Méier, no Rio de Janeiro, percebemos diversas referências ao preço das coisas, às contas a pagar e ao endividamento, que podem ser localizadas na plaquete *O preço das coisas*, lançada pela Oficina Experimental de Poesia e assinada por Ana Carolina Assis, Bárbara Coelho, Heyk Pimenta e Rafael Zacca. Dois de seus poemas revelam uma problematização do alto custo de vida e do endividamento, que foram trabalhados por meio do humor, do suspense e do campo afetivo-amoroso, todos entrelaçados, manifestando alguns traços de nonsense que perturbam a cena, como em versos de “Saíram para pagar a light”:

saio pra ir pro açougue como
quem sai pra pagar a light

o rosto das notas e moedas não as salva de nada

não encontro meus amigos
saíram de linha
saíram pra pagar a light

as moedas balançando no bolso enquanto se
olham

foi o que conseguiram dizer antes de
meter uma roupa
o cabelo foda-se
vou tomar café na rua e pago a light

e deixaram o boleto em cima da geladeira com 2
tapinhas de amizade

a rodoviária
emite passagens
de ida

pra perto
cataguases peruíbe jacaraípe é o que paga
a grana da light pra março

querem ser cidades onde ninguém procuraria um
cara

os amigos
joão saiu para pagar a light marcelo saiu
pra pagar a light mas voltou
pedro spahnl yuri de artur todos
saíram pra pagar a light
anaí rafa o luiz da PUC²

Não se trata de características específicas dessa plaquete: elas podem ser identificadas ainda em títulos da coleção MegaMini, como *Nu-vens [na seção de congelados]* (2018), de Lucas van Hombeeck, e *Surrado* (2019), de Heyk Pimenta, ambos desse mesmo coletivo, a Oficina Experimental. Nessa última plaquete, lemos:

IV

comemos cheques e porcaria
juntos em países diferentes

e fico mexido
se seus olhos olham pra câmera
nas fotos

eles entram em mim
passam a morar aqui

2 A plaquete *O preço das coisas* não apresenta qualquer informação de caráter editorial, como editora e ano da publicação.

os bato com os sonhos

tenho os ossos e as unhas moles
tenho agiotas nas costelas e durmo
com eles e somos irmãos

se houve chance e brasil

tenho planos cada vez mais modestos
e saudade de quando o futuro
organizava o amor

mas vejo a fila e vejo a fila.
(PIMENTA, 2019, p. 13.)

O problema do endividamento ou da falta de recursos já se apresentava no livro de estreia desse poeta, como podemos observar em dois versos de “O cobre das pombas”, de Heyk Pimenta, publicado em *Sopro sopra*: “Uma calculadora praguejava/ seus salários que não davam conta” (PIMENTA, 2014, p. 58). Em sua poesia, as contas a pagar e os salários, insuficientes, participam de um cenário maior de desordem e podem ser compreendidos como um detalhe da vida cotidiana, mas que se faz presente e gera perturbação, impactando a vida afetiva.

Um caso provocativo do endividamento relacionado com o campo afetivo-amoroso pode ser observado no poema “O vício do crédito fácil”, publicado no livro *O coice da égua*, de Valeska Torres, autora de Inhaúma, que participa do Coletivo Audiovisual Miraluz Films e transita pelos coletivos feministas Mulheres que Escrevem e Respeita. Há versos desse poema que se apropriaram de características de anúncios de crédito pessoal, desnaturalizando-os por meio do humor e do estranhamento de matéria aparentemente tão avessa ao lirismo: “empréstimo? melhor dizer não! mas se for inevitável, mostramos como/ pagar o menos possível de

juros” (TORRES. 2019, p. 59). Em seguida, a questão do endividamento desliza repentinamente da economia para o campo amoroso-sexual, que consiste num índice frequente na poesia brasileira contemporânea: “quase disse em voz alta,/ roberto de souza me prometeu gozos que nunca me deu/ e isso me frustra até hoje” (TORRES, 2019, p. 60). Obviamente, a promessa de gozo, antecedida por lugares-comuns de anúncios de crédito, parece se valer ao fundo de uma expressão popular brasileira: *promessa é dívida!* Portanto, nesse caso, o endividamento foi aproximado da experiência de perda, de carência, embora não tenha abandonado o recurso humorístico:

O VÍCIO DO CRÉDITO FÁCIL

PARTE I

não ache que o acesso imediato ao dinheiro pra
realizar sonhos seja
motivo de comemoração
não se endivide para realizar o seu sonho de consumo
compre à vista e ainda tem troco

pág. 20

há opções bem em conta para você proteger o
seu imóvel e pertences
de imprevistos como roubo e incêndio

pág. 33

empréstimo? melhor dizer não! mas se for inevitável,
mostramos como
pagar o menos possível de juros

veja na página 10

que tal adquirir aquele smartphone dos sonhos
ou trocar a velha
geladeira por uma novinha, isso sem recorrer ao

parcelamento no
cartão de crédito

fundos de renda fixa crédito pessoal seguro carta
verde
descumprimento de oferta limite de crédito x
renda seguro residencial

nossos valores:

1. nossa missão exige uma neutralidade total
2. devemos desenvolver a capacidade de levar
em conta as necessidades
de nossos interlocutores externos e internos
3. êxito de nossa missão é condicionado por
nossa credibilidade e
pelo reconhecimento dos melhores profissionais
do mercado

PARTE II

se prometeu, tem que cumprir

wagner santos, fotógrafo
“fui à compra do frango cuja oferta havia sido
anunciada na tevê à
noite. olhei nas prateleiras e não o achei.”

quase disse em voz alta,
roberto de souza me prometeu gozos que nunca
me deu
e isso me frustra até hoje

wagner & eu, mesmo distantes, nos compreendemos

ligamos, indignados, para o serviço de defesa do
consumidor

disse a ela
meu ex acreditou todas as vezes que eu disse
gozei
disse não sei o porquê de tantas mentiras mas
quando se ama fazemos
coisas que não sabemos bem o motivo

estava carente e queria gozar, estava carente pre-
cisava

a telefonista bateu forte o telefone, do outro lado
da linha
(silêncio)
e eu ainda pedia o meu gozo
os meus segundos
com a telemarketing que não compreendeu as
coisas que se perdem
quando se ama.
(TORRES, 2019, p. 59-60.)

Outra estratégia de abordagem do problema do endividamento se manifesta mediante a ironia de “*Une chanson* (alô? está me ouvindo)”, publicado em *Três semblantes*, de Lucas Matos, do coletivo Bliss não Tem Bis. Iniciado pelo seu refrão – “ninguém vai ter amar/ tanto quanto o seu credor” (MATOS, 2015, p. 21) – esse poema explora as canções de amor francesas, numa relação obsessiva entre o credor e o endividado. Apesar do humor também presente nesse poema, seus versos apresentam uma situação de um sujeito sem saída, que teve seu tempo sequestrado pelas dívidas: “a mãe está no hospital/ e é para você que ele/ liga no sábado de manhã” (MATOS, 2015, p. 21):

5. *UNE CHANSON* (ALÔ? ESTÁ ME OUVIN- DO?)

ninguém vai ter amar
tanto quanto o seu credor
nem o pai nem a mãe
e os filhos se você tiver
vão te amar menos
vão amar sempre menos
ninguém vai ter amar
tanto quanto o seu credor

a mãe está no hospital
e é para você que ele
liga no sábado de manhã
ninguém vai te amar
tanto quanto a esposa
mandou uma carta
para a amante tudo
parece ir para as
cucuias e é o teu
email que ele procura

ninguém vai te amar
tanto quanto o seu credor
o pai já não sabe quem é
o cachorro morreu
o filho mordeu os amigos
e quando ele sai para
passear com o bicho
sente a corda apertar
em torno do pescoço
é teu nome
que ele sussurra

com teu nome
que ele engasga

ninguém vai te amar
tanto quanto o seu credor
nem à primeira vista
nem o primeiro amor
nenhum casório
nenhum estranho
no carnaval que te beijou

ninguém vai te amar
tanto quanto seu credor
(MATOS, 2015, p. 21-22)

Nesse mesmo livro, Lucas Matos abordou o problema do endividamento como o único ponto de interseção possível entre todas as diferenças e desigualdades do nosso tempo. Na “9ª tese” da personagem dessa série, Marianne K., ele escreveu em caixa-alta:

SÓ A DÍVIDA NOS UNE. O QUE HÁ EM
COMUM ENTRE UM
HOMEM QUE RECEBE MENOS QUE UM
SALÁRIO MÍNIMO,
UM BANQUEIRO, BICHOS SELVAGENS,
UMA EMPRESA, UM ESTADO, ESTRELAS,
IDEIAS,
CASCA DE BANANA? TODOS ESTÃO EM
DÍVIDA. TEM PODER
AQUELE QUE PODE COBRAR MAIS QUE
OS OUTROS, E NÃO TEM PODER AQUELE
QUE SEMPRE PAGA, PAGA A VIDA INTEI-
RA
E PASSA TODOS OS DIAS A PAGAR.

(MATOS, 2015, p. 28.)

Dessa maneira, encontramos na poesia de Lucas Matos uma perspectiva crítica tragicômica, às vezes apocalíptica, em que as ideias de perseguição e limitação do tempo estão diretamente associadas à precarização do trabalho, ao aumento do custo de vida e à dinâmica perversa do consumo neoliberal. Não é de se estranhar que a questão do endividamento, das contas a pagar e do preço das coisas tenha surgido justamente no momento em que a poesia brasileira se abriu a novos protagonistas, que reinventam a condição marginal do poeta da modernidade.

No artigo “O aumento do endividamento das famílias durante o governo Lula” (2016), os economistas Jéssica Aparecida Belliomini de Camargo e Manuel Antonio Munguia Payés apontaram que, conforme um relatório da Mckinsey Global Institute realizado em 2015, consta que o endividamento no Brasil é maior que sua própria renda, o que tem se agravado de lá para cá. Não à toa, o endividamento se tornou um lugar-comum em versos da literatura brasileira atual. Pela recorrência do assunto, pelas questões subjacentes ou não que o acompanham, e pela mudança de estatuto econômico do poeta – antes sem dinheiro e agora endividado –, torna-se interessante avaliar como essa “nova subjetividade” está sendo problematizada pela poesia brasileira contemporânea e quais suas implicações.

Nesse sentido, é importante destacar que o endividamento surge, às vezes, como um traço corriqueiro, factual, quase naturalizado, que não impacta efetivamente na construção de uma subjetividade. Nesses casos, o endividamento consiste num índice de desordem que se encontra misturado a muitos outros, como a infelicidade profissional, o trânsito engarrafado e a violência urbana. Por outro lado, a naturalização do endividamento talvez resulte de um pastiche dos anúncios de crédito fácil.

Contudo, a ideia de perseguição que se revela de modo criativo na poesia de Lucas Matos deixa em evidência o caráter perverso do

capitalismo financeiro, especialmente ligado à dívida, conforme Maurizio Lazzarato apontou em *O governo do homem endividado* “constitui uma nova técnica de poder [...], de controle e de coerção sobre o devedor” (LAZZARATO, 2017, p. 66). A dívida irrompe, muitas vezes, como um fator de controle sobre o tempo do endividado, e este tempo confiscado do sujeito se entrelaça a um estado de profunda melancolia, como se pode constatar no poema “Sofá”, do livro *Um rojão atado à memória*, de Estela Rosa, do coletivo Mulheres que Escrevem:

O cheiro da calça jeans entra pelas narinas e penso:
não há nada que possa fazer pra sair desse
marasmo que é a vida. Quanto mais procuro entender
que de pouco me adiantam os números, as letras,
os cartões de débito ou crédito, concursos públicos,
cadernos brochura ou pirex de vidro temperado, mais
descubro que é necessário acumular dívidas, livros e
cabelos molhados no ralo. O cheiro cansado da calça
jeans sobre o sofá não remete a nenhum feito
admirável, nenhum suor foi gasto nessa cena, nada
de gozo, apenas aquele acúmulo de bancos de carro,
restaurante, pingos de café e cheiro de dinheiro no bolso
de trás. E ainda que isso não pareça ter importância,
sigo acordando, assustada, no meio da madrugada, para
procurar nos bolsos da calça quase suja o resto de horas
que me faltam para poder descansar.
(ROSA, 2019, p. 22.)

A descoberta da *necessidade* de “acumular dívidas” – que já se tornava presente por meio da referência ao cartão de crédito – está inteiramente inserida num cenário dominado pela exaustão e pela ausência “de gozo”. A calça jeans suja, tão característica da contracultura, não pode ser associada a qualquer “feito/ admirável”. Antes, em seu poema “Suaves parcelas”, uma estrofe se constitui de apenas um verso: “Não tenho perspectivas” (ROSA, 2019, p. 19). Sem dúvida, nos versos desses dois poemas, a culpa se manifesta como outro fator de relevância na proposição

do endividamento do sujeito.

Antonio Negri e Michael Hardt afirmam em *Declaração*: “Atualmente, ter dívidas está se tornando a condição geral da vida social.” (NEGRI; HARDT, 2014, p. 22). Enfim, trata-se de uma *necessidade*. Em seguida, analisam:

O efeito da dívida, como o da ética do trabalho, é forçá-lo a trabalhar arduamente. Enquanto a ética do trabalho nasce no interior do sujeito, a dívida começa como uma coação externa, mas logo segue seu caminho tortuoso rumo ao interior. A dívida exerce um poder moral cujas armas principais são a responsabilidade e a culpa, que podem rapidamente se transformar em objeto de obsessão. Você é responsável por suas dívidas e se culpa pelas dificuldades que elas criam em sua vida. O endividado é uma consciência infeliz, que faz da culpa uma forma de vida. Aos poucos, os prazeres da atividade e da criação se convertem num pesadelo para aqueles que não possuem os meios de aproveitar suas vidas. A vida foi vendida ao inimigo. (NEGRI; HARDT, 2014, p. 22-23.)

É importante destacar como o vocabulário financeiro se infiltrou na poesia brasileira contemporânea de jovens autores, em relação direta ou indireta com o problema do endividamento. Não por acaso, esse léxico da financeirização da vida foi se ampliando à medida que o neoliberalismo avançava durante os anos 2000 e 2010, quando a desigualdade socioeconômica foi se ampliando no mundo, ao mesmo tempo em que as tecnologias digitais traziam condições de novos atores se posicionarem na cena literária. Esse vocabulário se liga à culpa, à melancolia e à exaustão, bem como à falta de perspectivas, compreendendo muitas imagens de acúmulo de boletos, perseguição e asfixiamento, não raro acompanhadas de um nonsense perturbador, de caráter surrealizante. O trabalho poético em torno do endividamento se manifesta, assim, como um dos aspectos mais instigantes da produção contemporânea no seu embate com questões do tempo presente, sendo um dos fatores de consumação da impossibilidade

de manutenção de certas tópicas da lírica, como o erotismo. O problema do endividamento na poesia brasileira contemporânea também pode ser analisada de uma perspectiva mais econômica e sociológica, dando a ver os paradoxos de uma fase em que o Brasil se lançou, concomitantemente, a políticas inclusivas e a pactos neoliberais, tão sintomáticos do lulismo.

Referências

ASSIS, Ana Carolina; COELHO, Bárbara; PIMENTA, Heyk; ZACCA, Rafael. *O preço das coisas*. S./l.: s./e., s./a.

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

CAMARGO, Jéssica Aparecida Belliomini de; PAYÉS, Manuel Antonio Munguia. O aumento do endividamento das famílias durante o governo Lula, *ÉcoS*, Sorocaba, v. 6, n. 1, p. 99-114, 2016. Disponível em: <periodicos.uniso.br/ojs/index.php/ecos/article/download/3440/3039/>. Acesso em: 7 ago. 2019.

DOMENECK, Ricardo. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia brasileira contemporânea. *Inimigo Rumor*, n. 18, p. 175-216, 2º semestre 2005/1º semestre 2006.

HOMBEECK, Lucas van. *Nuvens [na seção de congelados]*. Rio de Janeiro: Megamini, 2018.

LAZZARATO, Maurizio. *O governo do homem endividado*. Tradução de Daniel P. P. da Costa. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. [Coleção Entrecríticas.]

MATOS, Lucas. *Três semblantes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Declaração – isto não é um manifesto*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PIMENTA, Heyk. *Sopro sopra*. 3ª ed. São Paulo: Edições Maloqueiristas, 2014.

_____. *Surrado*. Rio de Janeiro: Megamíni, 2019.

ROLNIK, Raquel. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ROSA, Estela. *Um rojão atado à memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

TORRES, Valeska. *O coice da égua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

Recebido em: 21/08/2020

Aprovado em: 23/08/2020

Yves Bonnefoy e a poesia em presença

Yves Bonnefoy and poetry in presence

Leila de Aguiar Costa^{1a}

Resumo:

Poeta contemporâneo francês, Yves Bonnefoy é autor de vasta obra poética e de textos críticos sobre poesia, artes e tradução. A proposta deste artigo é enunciar algumas observações sobre o *leitmotiv* que anima sua variada produção poético-crítica, qual seja, aquele da presença e seus sinônimos bonnefidianos de finitude, de imediatez, de ser-no/com-o-mundo. Esse *leitmotiv*, hipótese que aqui será feita, é marca primeira, segundo Bonnefoy, do modo poético conhecido como haicai. Aqui e acolá, lateralmente, serão igualmente assinaladas, a título sugestivo, algumas relações com a poesia de Manoel de Barros e de Paulo Leminski, cujos poemas, em alguns casos, carregariam, eles também, a marca da presença. Importa observar, em termos metodológicos, que esse artigo envereda pelos caminhos de uma crítica de simpatia, modo mais afeito a respeitar a perspectiva bonnefidiana sobre a poesia (em presença/da presença).

Palavras-chave: Yves Bonnefoy. Presença. Finitude. Haicai.

Abstract:

Contemporary French poet, Yves Bonnefoy is the author of a vast poetic word and of critical texts on poetry, arts and translation. The purpose of this article is to enunciate some observations about leitmotiv wich animates its varied poetic-critical production, that is, that of presence, wich dialogues with bonnefidian synonyms of finitude, of immediacy, of being-in/

¹ a Professora Adjunta IV do Departamento de Letras/Área de Estudos Literários e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Área de Estudos Literários da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade Federal de São Paulo.

with-the-world. This motus, hypothesis that will be made here, is the first mark, according to Bonnefoy, in the haiku poetic way. Here and there, laterally, some relations with the poetry of Manoel de Barros and Paulo Leminski, whose poems, in some cases, would also bear the mark of presence will also be pointed out. It is important to note, in methodological terms, that this article takes the path of a critique of sympathy, a way more appropriate to respect the bonnefidian perspective on poetry (in presence).

Keywords: Yves Bonnefoy. Presence. Finitude. Haiku.

Antes de mais nada, importa lembrar que Yves Bonnefoy, falecido em primeiro de julho de 2016, é autor não apenas de vasta obra poética, considerada por alguns de seus comentadores como “*urgente et immense, hautement contemporaine*”² (BISHOP, 1988, p.5), mas, igualmente, de textos críticos sobre questões de representação em geral - pintura, escultura, arquitetura - e sobre a representação literária em particular. Como bem resume Dominique Combe (2005, p.17), Bonnefoy deambula pelo campo das formas tradicionais do poema, tributárias da segunda metade do século XIX, do verso regular ao verso livre, do poema em prosa e *récit en rêve* à narrativa poética, passando, ainda, pelo campo de textos teórico-críticos sobre as Artes em seus mais variados modos e suportes.

É sobre suas reflexões de ordem teórica, mais especificamente sobre poesia, que enunciarei aqui algumas observações. Seria relevante assinalar que todo trabalho de ordem teórica ou analítica sobre Bonnefoy não pode deixar de considerar como ele próprio entende os modos de se ler poesia. Segundo ele, diga-se brevemente, é preciso libertar a poesia, e a leitura de poesia, da tutela em que há muito as mantém o que chama “a filosofia da linguagem”. O ato de leitura apregoado por Bonnefoy e,

2 “Urgente e imensa, altamente contemporânea.” (Tradução nossa).

mesmo, praticado por ele, não é aquele efetuado pelo “*poéticien*” ou pelo “*semiólogo*”. Este, é aquele que se perde em meio à escrita enclausurada na falácia e nas representações; aquele *bonnefidiano*,

ouvre avec passion un grand livre, et rencontre certes des mots mais aussi des choses, et des êtres, et l’horizon, et le ciel : en somme, toute une terre, rendue d’un coup à sa soif [...] Les mots sont bien là, pour lui, il en perçoit les frémissement, qui l’incitent à d’autres mots, dans les labyrinthes du signifiant, mais il sait un signifié parmi eux, dépendant d’aucun et de tous, qui est l’intensité comme telle. Le lecteur de la poésie n’analyse pas, il fait le serment à l’auteur, son proche, de demeurer dans l’intense. Et aussi bien, il ferme vite le livre, impatient d’aller vivre cette promesse (BONNEFOY, 1990, p.188)³.

Nesse sentido, impõe-se, sempre, no interior do que aqui se nomeará uma crítica de simpatia⁴, jamais descurar do *motus* próprio do poético - eis porque Bonnefoy nos convida a

lever les yeux de la page, et donc de regarder le monde toujours inconnu [...] que les écrits interprètent mais par là même dérobent sous le jeu des possibles qui sont à chaque

3 “abre com paixão um grande livro, e, claro, encontra palavras, mas também coisas, e seres, e o horizonte, e o céu: em suma, uma terra inteira, subitamente acessível [...] As palavras estão bem ali, para ele, dela percebe os tremores, que o incitam a outras palavras, nos labirintos do significante; mas ele conhece um significado entre eles que depende de nenhum e de todos, que é a intensidade como tal. O leitor da poesia não analisa, ele promete ao autor, seu próximo, permanecer no intenso. E, igualmente, ele fecha rapidamente o livro, impaciente de ir viver essa promessa.” (Tradução nossa)

4 Crítica de simpatia ou, se se preferir, de impregnação, de adesão... Talvez seja pertinente reproduzir certa passagem de Barbey d’Aurevilly sobre essa crítica. Diz ele: “*Une critique, qui n’est pas seulement portée par de la sympathie mais qui n’est, elle-même, que sympathie, est une critique qui acquiert toute sa valeur. On trouve alors tout naturellement la tonalité requise, qui doit s’adapter à l’objet que l’on cherche à cerner*” (AUREVILLY, 1893, p.31) “Uma crítica, que não é apenas levada pela simpatia, mas que não é, ela mesma, senão simpatia, é uma crítica que adquire todo seu valor. Então, naturalmente, encontramos a tonalidade exigida, que deve se adaptar ao objeto que procuramos circunscrever.” (Tradução nossa). Tonalidade, ou tom e timbre que se põem em consonância com o próprio texto poético, com sua voz.

Ainda: de certa maneira, seria possível dizer, juntamente com Éric Marty - mesmo que ele o faça sobre a obra de Roland Barthes —, que a leitura que aqui se efetua é aquela “em que a escritura ganha um papel central” (MARTY, 2009, p.11). Essa leitura, em Barthes segundo Marty, mas aqui em e sobre Bonnefoy, desembaraça-se de modo proposital das conclusões dos “vastos sistemas conceituais”, conclusões estas que “são, lamentavelmente, sempre as mesmas, presas no imperturbável protocolo, no eterno ritual discursivo da filosofia” (MARTY, 2009, pp.11-12). Aliás, a epígrafe da página 3 deste artigo acomoda-se de maneira paradigmática a essa perspectiva sobre a obra barthesiana.

fois moins que lui (BONNEFOY, 1990, p. 238)⁵.

Desconcertante Bonnefoy que nos convida, mesmo, a “deixar de ler”!

Contra o conceito, a presença

Il faut lutter contre la tentation de philosopher.

Yves Bonnefoy. *L'inachevable*.

Enunciado todo esse preâmbulo, gostaria de emoldurar essa minha leitura com uma observação de Yves Bonnefoy. Em entrevista concedida em 2009 sobre Rimbaud e publicada no volume intitulado *L'inachevable*, ele afirma: “*Le but de la poésie est de dégager le rapport au monde et à la vie du voile de généralités et d’abstraction qu’a jeté sur eux notre pensée par concepts [...]*” (BONNEFOY, 2010, p.88)⁶.

A citação é das mais relevantes, pois que dá o mote não apenas do que movimenta certa composição poética bonnefidiana, mas, igualmente, parte de sua obra teórica sobre a poesia em geral. O que a Bonnefoy interessa é a marca da “presença”, da relação, para ele inextricável, entre poesia e estar-no-mundo, entre poesia e ser-no-mundo. Relação que, em filigrana, é adesão - como bem lembra Munier (2003, p. 43), adesão, em seu significado primeiro, vem de *adherere*, isto é, “o que é ligado a”. O que vale dizer que o poeta

5 “levantar os olhos da página, e, pois, olhar o mundo sempre desconhecido [...] que os escritos interpretam mas, por isso mesmo, subtraem sob o jogo dos possíveis, que são, a cada vez, menos do que ele.” (Tradução nossa)

6 “O objetivo da poesia é aquele de desembaraçar a relação com o mundo e com a vida do véu das generalidades e de abstrações que nosso pensamento por conceitos jogou sobre eles.” (Tradução nossa)

s'attache [à la présence], à elle dont on ne peut si peu que ce soit s'assurer qu'en s'y tenant et maintenant, dans ce qui devient alors le juste maintenant. Il la rejoint purement, s'attache à elle sans plus, y adhère dans le seul mouvement qui puisse s'ajuster à elle comme à ce qui est présent, n'est que présent de la présence que j'ai dite (2003, p. 43)⁷.

Para tanto, ele apregoa a supressão de todo caráter conceitual que se possa atribuir ao material poético. Mesmo que prisioneiro da linguagem, o poeta, à semelhança do que faz o pintor, deveria travar um embate perpétuo para alcançar - como diz Bonnefoy em outra entrevista - “*la qualité sensible qui est l’au-delà du mot dans la chose* (BONNEFOY, 2010, p. 201)⁸.

Eis aí o que caracteriza todo o pensamento bonnefidiano: o motivo - no sentido de *motus*, isto é, a um tempo movimento e tema - da presença ou, ainda melhor, do estar em presença - être en présence. Estar em presença significa, por isso mesmo, recusar toda abstração, todo conceito. O conceito, como explica Bonnefoy,

c'est le nom que nous donnons à un aspect d'une chose ou d'un phénomène, c'est donc une abstraction, de la généralité, et de discours des concepts va donc être lui-même une proposition générale, qui nous incitera à oublier que nous sommes des êtres vivants ici et maintenant, et pour un temps limité (BONNEFOY, 2010, p. 442)⁹.

Se o conceito aparta do *hic et nunc*, ainda mais indesejável é o fato

7 “se liga [à presença], a ela, da qual não se pode nem mesmo um pouco assegurar-se senão em se segurando a ela e agora, no que se torna então o preciso *agora*. Ele a encontra puramente, liga-se sem mais a ela, a ela adere no único movimento que possa a ela se ajustar como ao que é presente, que não é senão presente da presença que eu disse.” (Tradução nossa).

8 “A qualidade sensível que é o para além da palavra na coisa.” (Tradução nossa)

9 “É o nome que damos a um aspecto de uma coisa ou de um fenômeno; é, pois, uma abstração, uma generalidade, e o discurso dos conceitos será então ele mesmo uma proposição geral, que nos incitará a esquecer que somos seres que vivem aqui e agora e por um tempo limitado.” (Tradução nossa)

de ser ele falacioso, no sentido em que mente sobre o que efetivamente constitui as coisas, seu estado de coisas. É o que se afirma em passagem do belo *Les tombeaux de Ravenne*:

Il y a un mensonge du concept en général, qui donne à la pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots [...]

Y a-t-il un concept d'un pas venant dans la nuit, d'un cri, de l'éboulement d'une pierre dans les broussailles ? De l'impression que fait une maison vide ? [...] Pourquoi la vue d'une pierre apaise-t-elle le coeur ? A peine si le concept parvient à formuler ces questions qui sont les plus importantes. Il n'y a jamais répondu (BONNEFOY, 1980, p. 14)¹⁰.

Não é impróprio afirmar que há, em Bonnefoy, como que uma cruzada contra o conceito.

Contra esse conceito que, é fato, constrói um “*systeme de représentation cohérent*” e poderia ser chamado “mundo” - ou imagem-mundo. Entretanto, nesse mundo organizado pelo conceito, não se pode reter a “*existence effective*”; o conceito como que aliena o ser e as coisas de suas próprias vidas, assim como “*il y a dans l'homme conceptuel un délaissement, une apostasie sans fin de ce qui est*” (BONNEFOY, 1980, p. 21)¹¹ Há, entretanto, a evidência de que não se logra apartar por completo do conceitual. Nesse sentido, é preciso “*déjouer celui-ci sur son propre terrain*” (BONNEFOY, 2010, p. 279)¹². Donde a necessidade de compreender que há uma diferença entre o *dire de poésie* e o discurso conceitual. Contrariamente a esse, a consciência

10 “Há uma mentira do conceito em geral, que o amplo poder das palavras fornece ao pensamento para abandonar a casa das coisas [...] Há conceito em um passo que vem à noite, em um grito, na queda de uma pedra nos arbustos? [...] Por que a vista de uma pedra pode tranquilizar o coração? O conceito mal consegue formular essas questões que são as mais importantes. A elas jamais respondeu.” (Tradução nossa)

11 “Há no homem conceitual um abandono, uma apostasia sem fim do que é.” (Tradução nossa)

12 “fazer malogra-lo em seu próprio terreno.” (Tradução nossa)

qui oeuvre en poésie s'attache électivement, quand elle fait ses comparaisons, à des réalités qu'elle peut appréhender hors langage, les ayant perçues comme un tout — et qu'elle approche sans avoir eu à les rapporter à ces vues partielles des sciences qui nous éloignent des choses en prenant barre sur elles. Elle cherche à penser comme il arrive qu'on vive (BONNEFOY, 1990, p. 266)¹³.

Dessa guerra contra o conceito, participa igualmente a batalha contra a imagem que é liderada pela “*demande des mots*” e pela “*pesanteur de l'écrit*” (BONNEFOY, 1990, p.199). Imagem que deve ser aqui compreendida como um “*leurre*”. Isso leva a observar que a poesia que “*se refuse à l'image*” (BONNEFOY, 2010, p. 282) é aquela que recupera a relação com o imediato, com a finitude de coisas e de seres. Poesia próxima, não da imagem falaciosa, mas do real. Essa poesia é aquela que busca enveredar pela via do “*immédiat dans la chose*”, em direção ao que o próprio Bonnefoy (2003, p. 54) chama, afinal, “*la présence*”. Essa poesia é, pois, aquela que de certa maneira se inscreve em uma “*théologie négative*”, no sentido em que, balizada pelo “*néгатif*”, ela se desfaz “*des représentations dont sont faites nos idées du monde et des autres êtres, conceptuelles et donc abstraites et réductrices*” (BONNEFOY, 2003, p.54)¹⁴. Graças a esse *negativo*, é possível entrar

dans les mots par en dessous le réseau de leurs significations, au risque de ne rien dire au sens habituel du mot dire: [le] texte n'étant plus que l'index pointé vers une aube dans

13 “o que está em obra na poesia liga-se eletivamente, quando ela faz suas comparações, a realidades que ela pode apreender fora da linguagem, tendo-as percebido como um todo — e de que ela se aproxima sem ter recorrido a relacioná-las com aquelas visões parciais das ciências que nos afastam das coisas, mostrando-se superiores a elas. Ela procura pensar como se consegue viver.” (Tradução nossa)

14 “das representações de que são feitas nossas ideias do mundo e dos outros seres, conceituais e, por isso, abstratas e redutoras.” (Tradução nossa)

Destaque-se toda uma rede lexical que se edifica sobre a concretude, sobre a imanência, sobre a pertença das coisas ao real e sobre a *coisidade* das coisas, mais afeitas à medida humana - a que aderem - do que à abstração e ao espírito. Observe-se, de passagem, certa ironia malevolente, trabalhada pela repetição, nas passagens “a gente sabe [...] a gente sabe”. A divertida e de certo modo jocosa “teologia das latas” - de certo modo epifania das latas - é pura *presença*; lá está ela no chão, em meio à natureza; lá se está com ela.

Ainda mais: como ele, Manoel de Barros, escreve “com o corpo”, tudo se faz em contato, no registro do ser-com ou, se se preferir, do ser-coisa - quantos são os versos que falam nisso, como, por exemplo, “entrar em estado de árvore” (BARROS, 2010, p. 363), de “ser ao mesmo tempo/ pedra e sapo” (BARROS, 2010, p. 420), de “crescer para passarinho” (BARROS, 2010, p. 334). Do ser-com-coisa, pois, junto ao rés do chão, junto ao chão, chão do mundo, da imanência, da finitude. À semelhança do ser-Bernardo, menino-poesia de Manoel de Barros, que “fazia parte da natureza como um rio faz, como/um sapo faz, como o ocaso faz” (BARROS, 2010, p. 451). Da poesia de Bonnefoy de suas leituras sobre poesia, já se disse que o que está à espera é o mundo; esse mundo sobre o qual o poeta se apoia; esse mundo enquanto presente, enquanto está presente (MUNIER, 2003, p.40-41). Por que então não fechar esse parêntese com outro verso barrosiano paradigmático dessa perspectiva de mundo presente, dessa presença enunciada por Bonnefoy? Em “Arranjos para assobio” (BARROS, 2010, p.184), aprende-se, simplesmente: “o chão é um ensino”.

Epifania da coisidade

La représentation n'est qu'un voile, qui

cache le vrai réel.

Yves Bonnefoy. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*.

Como já se depreendeu e como aponta a epígrafe supracitada, à semelhança do conceito e da imagem, a representação é outro bode expiatório de Bonnefoy. O que equivale a dizer que é a relação entre presença de coisa ou de ser com sua noção que deve ser repensada; pois que, quando se vê e se escreve sobre uma árvore, o que se impõe é a “*immédiateté d’un grand horizon, d’un paysage*” (BONNEFOY, 2010, p. 234)¹⁶. Nesse sentido, o poeta, ao tomar de uma árvore, ou do rochedo, ou da fonte, ou do céu, como ele os diria? como os escreveria? Como diz Bonnefoy (2003, p. 53), seria preciso escrevê-las em regime de “*épiphane d’une réalité immédiate que ne peuvent donc que voiler nos représentations*”¹⁷. Seria preciso recusar a tutela da representação, que propõe tão somente “*des points de vue sur l’objet, jamais de saisies globales*” (BONNEFOY, 2010, p. 56)¹⁸. O que significa dizer que o poeta almejaria trabalhar no registro da encarnação: árvore encarnada como árvore, fonte encarnada como fonte, rochedo encarnado como rochedo, céu encarnado como céu. Ao dizer “árvore”, “fonte”, “rochedo”, “céu”, como diz Bonnefoy,

la langue se rouvre ainsi à nos grands besoins d’existants, elle va vibrer aussi bien avec les grandes formes du monde — puisque c’est l’existant, et non la conscience abstraite, qui a façonné ce monde —, la voici à nouveau, au moins en puissance, le Verbe. Les pouvoirs de la langue, c’est qu’elle peut rebâtir une économie de l’être-au-monde (BONNEFOY, 1990, p. 21)¹⁹.

16 “imediatez de um grande horizonte, de uma paisagem.” (Tradução nossa)

17 “epifania de uma realidade imediata que não pode ser escondida por nossas representações.” (Tradução nossa)

18 “pontos de vista sobre o objeto, nunca apreensões globais.” (Tradução nossa)

19 “A língua se reabre assim para nossas grandes necessidades de existente, ela vibrará igualmente com as grandes formas do mundo — pois que é o existente, e não a consciência abstrata, que moldou o mundo —; ei-la novamente, ao menos em potência; o Verbo. Os poderes da língua estão no fato de ela poder reconstruir uma economia do ser-no-mundo.” (Tradução nossa)

“Árvore”, “fonte”, “rochedo”, “céu” são marcas de presença e não de ausência. E, ainda, a salamandra que, segundo Bonnefoy, (1990, p.195) é um *“fait d’existence”*. “Árvore”, “fonte”, “rochedo”, “céu” e “salamandra” permitem sem dúvida atribuir ao poeta Bonnefoy o epíteto de **poeta da encarnação**. Presença encarnada que, inegavelmente, é *“fait d’existence”*, que é libertação face à linguagem em um convite ao retorno à língua do elementar, à língua do simples. Ainda: segundo os termos de Bonnefoy (1990, p.195), *“en cette présence-là on pourrait reconnaître que ce qui est, c’est ce qui répond à nos échanges, et doit d’abord l’avoir fait pour trouver sa place dans le langage”*²⁰.

Eis porque se impõe uma interrogação lateral que, de certo modo, assombra toda a escritura poética bonnefidiana. Ela foi enunciada por Plotino e retomada na quarta-capa do nº1 de revista *Éphémère* em 1967: *“Mais quel discours est possible, lorsqu’il s’agit de ce qui est absolument simple?”*. Tanto mais porque, como escreve Bonnefoy em uma *feuille volante*, colocada em meio a outras folhas desse primeiro número, tem-se o sentimento de que *“existe une approche du réel dont l’oeuvre poétique est le seul moyen”*²¹. Seria possível, na poesia, que a linguagem/língua, que é sistema, ceda à sua *parole*, que é presença? O que afinal significaria a resposta (positiva) de Bonnefoy? Que a linguagem/língua da poesia trabalha em regime de substituição — de fechamento, de enclausuramento —, isto é, de representação. É como afirma Florence de Lussy:

La représentation détruit la présence, mais la poésie est justement ce qui veut briser cette clôture [...] La poésie veut briser cette clôture, et elle le peut [...] Ce qui permet une

20 “Nessa presença seria possível reconhecer o que é, o que responde a nossas trocas, e deve inicialmente tê-lo feito para encontrar seu lugar na linguagem.” (Tradução nossa)

21 “Mas que discurso é possível quando se trata do que é absolutamente simples?” (LAYET, 2011, ; “existe uma aproximação do real de que a obra poética é o único meio.” (Tradução nossa)

entrevisión à tout le moins du monde au-delà des mots : non comme figure, cette fois, mais comme présence (LUS-SY, 1992, p. 155)²².

Ou, segundo as palavras de Bonnefoy:

les mots substituent aux choses des représentations à jamais partielles, qui les éloignent de nous. A propos des choses qui sont présentes, ils évoquent, à fin de définition ou d'emploi, d'autres choses, qui sont absentes. Ainsi entre-t-on dans le champ et le devenir du langage (BONNEFOY, 1990, p. 240)²³.

Já a *parole* preservaria, em regime metonímico - e, importa sublinhar, em regime não-metafórico, pois que a metáfora seria uma abstração que diria adeus à presença -, a coisa originária, a árvore, o rochedo, a fonte, o céu e, ainda, a relação que eles entretêm entre si e conosco e com o que somos. *Parole* como presença, pois; *parole* que habita o imediato. *Parole* que adere ao “*monde sensible*”, que busca encontra-lo e, então, seus signos decifrar. *Parole*, ainda, como que em eco ao que Émile Benveniste enunciara em “Le langage et l’expérience humaine” de seus *Problemas de Linguística Geral II* - isto é, a *parole* como ato de apropriação individual da língua -, que é meio capaz de instaurar uma comunidade humana que inscreve seus sujeitos (em relação) no mundo. E, ainda, como observa Patrick Née,

communauté de parole qui doue réciproquement d’être chacun de ses participants : qui les rend effectivement présents les uns aux autres, en leur faisant sentir dans cet

22 “A representação destrói a presença, mas a poesia é justamente o que quer romper esse fechamento [...] A poesia quer quebrar esse fechamento, e ela pode fazê-lo [...] O que permite no mínimo uma entrevisão do mundo para além das palavras: desta vez não como figura, mas como presença.” (Tradução nossa)

23 “As palavras substituem as coisas por representações sempre parciais, que as afastam de nós. A respeito das coisas que são presentes, elas evocam, com fins de definição ou de uso, outras coisas, que são ausentes. Entra-se, assim, no campo e no devir da linguagem.” (Tradução nossa)

échange le fait même de la ‘*présence*’”²⁴ (NÉE, 2005, p.48, grifo do autor).

É o que parece se enunciar no poema “*L’Arbre de la rue Descartes*”. Antes de propô-lo à leitura, convém lembrar que esse poema vem justaposto ao afresco mural de Pierre Alechinsky. O artista belga, por ocasião do Projeto parisiense *Murs* (2000), pinta uma árvore mural - sob o título “*L’arbre des rues*” -, uma gigantesca árvore azul no muro de um edifício parisiense situado na esquina das ruas Descartes e Clovis. Leia-se o poema de Bonnefoy:

Passant,
regarde ce grand arbre
et à travers lui
il peut suffire.

Car même déchiré, souillé,
l’arbre des rues,
c’est toute la nature,
tout le ciel,

l’oiseau s’y pose,
le vent y bouge, le soleil
y dit le même espoir malgré
la mort.

Philosophe,
as-tu chance d’avoir l’arbre dans ta rue,
tes pensées seront moins ardues,
tes yeux plus libres,
tes mains plus désireuses

24 “comunidade de *parole* que dota reciprocamente de ser cada um de seus participantes: que os torna efetivamente presentes uns aos outros, fazendo-os sentir nessa troca o fato mesmo da ‘*presença*!’” (Tradução nossa).

de moins de nuit (BONNEFOY, 2008, p. 115)²⁵.

Logo à entrada, na primeira quadra, a interpelação de um anônimo, *Passant*, loca o poema em pleno *hic et nunc*, que perdurará em razão do emprego do verbo *regarder* no imperativo - em claro procedimento de atualização da enunciação: o tempo poético coincide, então, com o próprio tempo, tempo real, tempo humano, tempo desse *Passant*. Lá está ele, no momento em que uma voz o convida, justamente, a *ver*. Esse *Passant* é, pois, figura ocular, testemunha da existência física de elemento natural - *grand arbre*. Dessa árvore que aí aparece como *presentificação* do mundo - pois que, em registro metonímico, ela é tudo quanto pertence a esse mundo: ruas, natureza, céu, pássaros, sol, a esperança e a vida e a morte. E, como que em eco, na septilha, é o *Philosophe* que é interpelado - Descartes? Qualquer um? -, esse *Philosophe* que, quando *Passant*, não percebe o que é verdadeiramente a árvore; para ele, quiçá, a árvore é imagem de árvore, signo-árvore, conceito-árvore²⁶. Tudo menos propriamente árvore, pois. Árvore que se oferece como libertação, inicialmente, do conceito - *tes pensées seront moins ardues* -; em seguida, da alma (presa ao conceito?), pois que os olhos são seu espelho e eles, ao verem a árvore, serão *plus libres*; finalmente, do próprio corpo, doravante corpo sentiente e corpo desejante — *tes mains plus désireuses/de moins de nuit*, corpo que poderá, então, mergulhar em certa luz.

25 “Transeunte,/olhe essa grande árvore/e através dela/pode ser suficiente./Pois que, mesmo dilacerada, manchada,/a árvore das ruas,/é toda a natureza,/todo o céu,/O pássaro ali pausa,/o vento ali se movimenta, o sol/ali diz a mesma esperança apesar da morte.// Filósofo,/Você tem sorte de ter árvore/em sua rua,/teus pensamentos serão menos árdusos,/teus olhos mais livres,/tuas mãos mais desejosas/ de menos noite.” (Tradução nossa)

Não se pode deixar de observar o emprego de “suficiente”, à maneira das latas barrobianas, latas suficientes para se adentrar ao mundo da imanência.

26 Permita-se aqui observar que essa poética bonnefidiana da presença se enuncia desde o início de sua produção poética até suas reflexões mais recentes sobre o haicai. A figura do filósofo que se compraz no enclausuramento dos conceitos é um dos motes, por exemplo, de seu *Anti-Platon* de 1947: ali, os nove poemas em prosa insurgem-se contra as “*parfaites Idées*” que povoa a cabeça do filósofo, afastando-o de “*toutes choses d’ici*” (BONNEFOY, 1978, p. 33), e das pedras que abrem e iluminam o mundo (BONNEFOY, 1978, p. 41). Estas pedras seriam o solo do próprio poético — por que não lembrar do menino de Manoel de Barros que, em “Poeminha em língua de brincar”, jogava “pedrinhas no bom senso” e na Dona Lógica da Razão (BARRROS, 2010, p. 486)? O mote da presença está igualmente em *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*, de 1953: ali, o encômio da presença se faz pela encenação da morte, pois que esta é o corpo da própria finitude. É húmus que serve à própria terra. Morte que se comunica, pois, com a vida e com sua efemeridade.

Haikai em fulgurância

[...] *quel fulgurance, dans si peu de parole.*
Yves Bonnefoy. *Le haïku, la forme brève et les poètes français.*

Donde decorre, faz-se então a hipótese, o interesse de Yves Bonnefoy pelo modo poético conhecido como *haikai* - *haïku* em francês. Haikai... ou como permitir à poesia concretizar todos aqueles votos bonnefidianos de presença. A perspectiva de Bonnefoy sobre o haikai inscreve-se em uma recusa de toda “*arrière-pensée spéculative*” (BONNEFOY, 1990, p.138), de toda “*réflexion conceptuelle*” (BONNEFOY, 1990, p.141). Vejamos como tal perspectiva se enuncia junto ao próprio texto bonnefidiano, com base em uma passagem de “Du Haïku”. Passagem, aliás, bastante visual graças a uma profusão de dêicticos que enunciam tempo e espaço do *hic et nunc*. Ali, ele diz que a propriedade do haikai é aquela de

entretenir ce bel univers de bois léger et de verre entre les pins et l’eau du torrent, écumeuse, le garder neuf comme au premier jour. Ici, on rentre le linge. Ici, on casse le bois. Et là on lave les vitres, là on a rapproché les tisons dans l’âtre, là une jeune femme silencieuse vient disposer au centre du monde les branches et les fleurs dont l’arrangement attentif en sera l’image en abîme (BONNEFOY, 1990, p. 135)²⁷.

O que daí se depreende parece evidente. O haikai participaria de uma escritura imersa em um “*authentique séjour terrestre*” - frase de Mallarmé, lembrada por Bonnefoy (1990, p.136), que se adaptaria como uma luva ao que se pede ao haikai. Ou, ouse-se propor, do desejo de João

27 “entreter esse belo universo de madeira leve e de vidro entre os pinheiros e a água da torrente, espumosa, mantê-lo novo como no primeiro dia. Aqui, recolhe-se a roupa. Aqui, corta-se a madeira. E lá lavam-se as vidraças, lá se aproximaram os tições na lareira, lá uma jovem mulher silenciosa acaba de dispor no centro do mundo os galhos e as flores de que o arranjo atento será a imagem *en abîme*.” (Tradução nossa).

Cabral de Melo Neto enunciado em seu *Da função da poesia moderna* de “apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna” (1954, s.p). Porque o haicai, em João Cabral, bem que poderia ser aquele “instrumento mais maleável e de reflexos imediatos” buscado pelo poeta moderno.

Ou, ainda, o haicai como aquela “*surabondance de vie*”, aquele desejado imediato e aquela invocada imanência que permitem desenhar “*la forme d’un être-au-monde, et non celle d’un univers*” (BONNEFOY, 1990, p. 144)²⁸. Nesse sentido, apreende-se do haicai seu dispor o mundo na evidência, na transparência, e não de seus reflexos disseminados pelas “*théologies de la transcendance*” (BONNEFOY, 1990, p. 137). Convém, então, reafirmar que a poética bonnefidiana entende o haicai como plenitude da *imediatez* (permita-se o neologismo) em seus movimentos em torno do aqui, de um aqui que está por toda a parte. E que em sua contingência e sua incerteza — ou fugacidade. Graças ao haicai - “*jeu de présence à présence*” segundo a definição de Bonnefoy (1995, p. 556) -, é a “*joie de chaque chose à être elle-même*” (BONNEFOY, 1995, p. 556) que se enuncia. Com o haicai, é todo um “*château de parole*” que é posto abaixo (BONNEFOY, 1980, p. 109). Ou, se se quiser convocar Rimbaud (1973, p. 151) do poema “Adieu” (*Une saison en enfer*), a encarnação de uma “*réalité rugueuse*”.

Faço agora um convite, breve. Em uma proposta de novo diálogo. Não seria possível reconhecer esse mundo em evidência, flagrado em sua finitude e no imediato, em poemas de Paulo Leminski, poemas aparentados ao haicai? Leiamos, então, e somente leiamos, sem necessidade analítica - assim respeitando os votos de Bonnefoy sobre a interação entre poesia e leitor de poesia. O primeiro, emprestado de *Kawásu*:

para fazer uma teia num minuto
a aranha cobra pouco

28 “a forma de um estar-no-mundo e não aquela de um universo.” (Tradução nossa)

apenas um mosquito (LEMINSKI, 2013, p. 316).

O segundo, emprestado de *Kawa cauim*:

tudo claro
ainda não era o dia
era apenas o raio (LEMINSKI, 2013, p.240).

Eis que, com Leminski, confirmar-se-ia o que insinua Bonnefoy na epígrafe desta seção: *haikai* como fulgurância.

Notas finais

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha [...]. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.

Sophia de Mello Breyner Andresen.
Arte Poética III.

Para concluir esta leitura *simpática*, que procurou aderir aos movimentos bonnefidianos da poesia em presença, da poesia feita presença ou da poesia-presença - aqui, uma única palavra, com o hífen forçado -, um convite a uma derradeira leitura. Dessa feita, de um poema de Bonnefoy. Trata-se de “Les chemins II”, que figura em *Les planches courbes* (2001, p. 20). Antes de lê-lo, importa observar, juntamente com um dos interlocutores de Yves Bonnefoy, John Naughton (NAUGHTON, 2003, p. 154-155), que o conjunto de poemas intitulado “Les Chemins” -

que integram o volume *Les planches courbes* - se inscreve no “*contexte d’une expérience de plénitude et de joie*”, onde os caminhos são associados às crianças e, mais relevante ainda, ao riso das crianças, riso que é “*signe de confiance, d’acceptation*”, espécie de viático graças ao qual se pode ver, diante de si, “*l’amandier en fleurs, un ciel sombre, des flaques de couleurs*” (NAUGHTON, 2003, p.154-155)²⁹. Leia-se então “Les chemins II”:

Et vite il nous menait
Là où la nuit tombe,
Lui à deux pas devant
Nous, et se retournant,

Riant toujours, prenant
À des branches, faisant
Lumière de ces fruits
De menue présence.

Il allait, où n’est plus
Rien que l’on sache, mais,
Éprise de son chant, dansant, illuminée,
L’accompagnant l’abeille³⁰.

Deixemo-nos guiar por esse riso contagioso, tomemos em nossas mãos esses galhos e esses frutos. Sejamos *com* - e sublinho esse *com* - esse “ele” que deambula ágil por esse lugar do “natural”; sejamos *com* e não procuremos ceder à tentação do saber e do significar. Sejamos, afinal,

29 “contexto de uma experiência de plenitude e de alegria”/“signo de confiança, de aceitação”/“a amendoeira em flor, um céu sombrio, poças de cores.” (Tradução nossa). Não seria inapropriado observar que Fernando Pessoa, nas figuras de Alberto Caieiro e de Álvaro de Campos, adere, ele também, em alguns de seus poemas, a esse motivo do *ser-com*. Do contrário, como ler, do primeiro, os seguintes versos de “O pastor amoroso” - “[...] Mas as cousas não têm nome nem personalidade: /Existem, e o céu é grande a terra larga, /E nosso coração do tamanho de um punho fechado... /Bendito seja eu por tudo quanto sei. /Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol”?

E do segundo, como ler, em “Símbolos, estou farto de símbolos...” - “Símbolos? Não quero símbolos... /Queria - pobre figura de miséria e desamparo! - / Que o namorado voltasse para a costureira” (PESSOA, 1981, p.167 e p.328)?

30 “E rapidamente ele nos levava, /Lá onde a noite cai, / Ele dois passos diante /de nós, e se voltando, /Rindo sempre, pegando /A galhos, fazendo /Luz desses frutos /De infima presença./

E ele ia, onde não há mais /Nada que se saiba, mas, /Encantada com seu canto, dançando, iluminada /Acompanhava-o a abelha.” (Tradução nossa)

com a abelha e com ela dançamos e iluminemos — é o que deseja e busca Yves Bonnefoy poeta. Ou abracemos o convite que Manoel de Barros nos teria feito de crescer, como ele, entre formigas... A poesia torna-se então a “*bêche qui retourne le sol des significances conceptuelles*” (BONNEFOY, 2010, p.272)³¹. Ou, ainda, ato mais do que propriamente escritura. Poesia, afinal, que se faz junto com abelhas e formigas. E, como resume Patrick Née (2005, p.48), poesia que se faz “*dans l’interrelation des êtres sensibles que nous sommes*”³². Talvez apenas assim seja possível garantir à poesia escapar das ruínas da representação³³.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUREVILLY, Barbey. *Les Poètes*. Paris: Alphone Lemaire, 1893.

BARROS. Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 1974.

BISHOP, Michäel. Préface. In: LEUWERS, Daniel. *Yves Bonnefoy*. Amsterdã: Rodopi, 1988. p. 5. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=3M47gflkS_wC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=Sur+le+concept+de+lierre,+Bonnefoy&source=bl&ots=D2LffXVkbI&sig=ACfU3U1EXPPiX50g9I--PnXKGphSeRivCw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUK

Recebido em: 21/04/2020

Aprovado em: 04/07/2020

31 “uma pá que remexe o solo das significâncias conceituais.” (Tradução nossa)

32 “na inter-relação dos seres sensíveis que somos.” (Tradução nossa)

33 Francis Ponge, que parece se insinuar surdamente nessas páginas, é também poeta insurgente que, em *Méthodes*, afirma: “*Rien n’est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu’on les impose. Les choses n’acceptent pas de rester sages comme des images*”/“Nada é mais prazeroso do que a insurreição das coisas contra as imagens que se lhes impõe. As coisas não aceitam permanecer quietas como imagens.” (PONGE, 1961, p.41-42; tradução nossa)

As áreas na esfera celeste em Calendrier (1963), de Pierre Garnier

The areas in the celestial sphere in Calendrier (1963), by Pierre Garnier

Lívia Ribeiro Bertges¹
Vinícius Carvalho Pereira²

Resumo:

Este artigo propõe uma leitura de Calendrier (2012), do escritor francês Pierre Garnier, por meio da metáfora das áreas na esfera celeste da página. Os poemas visuais de Pierre Garnier demonstram a tradição da poesia visual experimental nos anos 1960, na França. Em sua obra, a instância da palavra é caracterizada como uma área reverberada em intensidade visual e sonora. Buscamos, assim, demonstrar em que medida as constelações são criadas como rotas de leituras nos poemas referentes aos meses Janvier, Février, Mars e Avril em Calendrier (1963). Quanto à base teórica, perpassamos os manifestos e produções teórico-críticas de Pierre Garnier, bem como algumas questões postuladas pelo pós-estruturalista francês Blanchot (2005), para além do trabalho com a noção de leitura enquanto partilha do sensível, em Rancière (2010). Desse modo, observamos a poesia visual de Pierre Garnier trabalhando as dinâmicas

-
- 1 Lívia Bertges é Doutora em Estudos Literários na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), com participação no Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE/Capes) na Sorbonne Université. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestra em Littérature Lusophone et Brésilienne pela Université Stendhal. Docente da Faculdade Católica de Mato Grosso (FACCMT). Atuou como docente substituta no Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Áreas de interesse: Língua Portuguesa; Literatura Contemporânea; Poesia Visual; Estudos Interartes; *Ensino de Literatura e Leitura Literária*. E-mail para contato: livia.bertges@gmail.com.
 - 2 Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham (UoN), no Reino Unido. Líder do grupo de pesquisa SEMIC - Semióticas Contemporâneas. Atua principalmente nas seguintes áreas: Línguas Estrangeiras Modernas; Literatura Moderna e Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Literatura Eletrônica; Semiologia. E-mail para contato: viniciuscarpe@gmail.com.

que compõem deslocamentos visuais na página, objetivo máximo da prática *espacialista*.

Palavras-chave: Pierre Garnier. Poema visual. *Calendrier*.

Abstract:

*This article proposes a reading of *Calendrier* (2012), by the French writer Pierre Garnier, from the perspective of the metaphor of areas in the celestial sphere of the page. Pierre Garnier's visual poems demonstrate the tradition of experimental visual poetry in the sixties in France. In his writings, the instance of the word is characterized as an area reverberated in visual and sound intensity. We thus seek to demonstrate how constellations are created as routes of readings in the poems referring to the months Janvier, Février, Mars and Avril in *Calendrier* (1963). As a theoretical basis, we revisit Pierre Garnier's manifests and theoretical-critical productions, as well as some issues raised by the French post-structuralist Blanchot (2005), along with the notion of reading as the distribution of the sensible in Rancière (2010). Therefore, we herein observe Pierre Garnier's visual poetry working on the dynamics that compose visual displacements on the page, the ultimate goal of the spatialist practice.*

Keywords: Pierre Garnier. Visual poems. *Calendrier*.

Introdução

Eis a proposta de Pierre Garnier, poeta francês, falecido em 2014: colocar as palavras para serem vistas, consteladas. As palavras e suas estruturas imagéticas constituíram o cerne do movimento *Espacialismo* (GARNIER, 2012), encabeçado, ao longo da década de 1960, por Pierre e por sua companheira, Ilse Garnier, e praticado até a contemporaneidade. Pierre Garnier foi poeta, escritor, tradutor, crítico e teórico da literatura experimental francesa. Deixou um legado de uma centena de obras de

poesia, prosa e dramaturgia, tanto no francês dito padrão, como em picardo, dialeto de comunidades de fala da região de sua cidade de nascimento, Amiens, no norte da França.

Os manifestos e textos teóricos elaborados pelo escritor, de 1962 a 1966, revelam tentativas de estabelecer critérios para a prática da poesia *Espacialista*, com vistas à formulação de um modo próprio de expressão, sem ignorar as influências do surrealismo, da *Escola de Rochefort* e do *Letrismo*. Tratava-se da defesa de uma poesia nova, que fizesse além de movimentar as palavras no espaço da página, sonho de Mallarmé, mas com cada palavra encontrando seu espaço próprio. Dessa demanda da palavra, em singularidade espacial, brotariam camadas a serem vistas pelo leitor.

O experimentalismo estético proposto na década de 1960 ganha força no mundo nas formas de poesia fonética, concreta, sonora e visual, esta última praticada por Pierre e Ilse Garnier, como afirmado por eles próprios (GARNIER, 2012). Embora Pierre Garnier tenha trocado correspondências com Augusto e Haroldo de Campos (CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de, 2006), expoentes da vertente concretista brasileira, a empreitada francesa seguia modelos visuais que pretendiam demonstrar processos de vibrações e tensões na mínima verbalidade na página, concentrando-se, sobretudo, em produções com temáticas da natureza. Pierre e Ilse Garnier preocuparam-se em estabelecer uma prática poética e crítica visando à subversão da estrutura do verso em elementos imagéticos até seu apagamento, algo também explorado na poética do contemporâneo, como sinaliza Castro (1993, p. 17).

Cabe-nos retomar alguns dos manifestos e das teorias elaboradas por Pierre Garnier (2012), voltando nossos olhos para sua proposta de uma poesia nova, uma poesia visual e uma poesia fônica, como aparece já no Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique ³, publicado em

3 “Manifesto por uma poesia nova, visual e fônica”. Tradução nossa, como nas demais ocorrências citadas em nota de rodapé ao longo do artigo.

1962 no periódico *Les lettres*, na edição de setembro, número 29, editada por André Silvaire. Este primeiro escrito aborda a dita “nova poesia”, que se concentraria em uma distinção inicial, assim formulada por Garnier: “Je propose la poésie visuelle et la poésie phonique”⁴ (GARNIER, 2012, p. 71). Tais categorias seriam indícios para pensar as pesquisas de Henri Chopin,⁵ precursor no âmbito dos experimentalismos da Poesia Fonética e da Poesia Objetiva.

Para Garnier (2012), a poesia visual vincula-se à palavra, em primeira instância *constelada*, pois é dentro da própria palavra que acontece a alquimia dos desdobramentos espaciais e é esse o ponto que nos interessa. A nova poesia proposta por Garnier (2012) seria traduzida como uma escrita de espaços, deslocamentos e habitações. Como em toda cartografia, o percurso é o que liga os pontos entre o leitor e seus movimentos de criação. E, na poesia visual, segundo as acepções de Garnier (2012), o leitor é o único espaço estável, observando, criando e elaborando constelações que fogem às páginas.

Il faut que le poème visuel déborde la page. Je m’explique: le poème jusqu’alors reste sagement en équilibre sur la page. Le poème visuel, au contraire, tend sans cesse à répandre ses mots. Voyez, ils arrivent librement jusqu’au bord, ils tentent de rejoindre l’univers, ils vibrent, ils vont perdre dans les espaces
(GARNIER, 2012, p. 84).⁶

Sob tal perspectiva, o poema não mais se equilibra na página; ele

4 “Eu proponho a poesia visual e a poesia fônica”.

5 Poeta, músico e artista plástico. Foi um dos principais pensadores do movimento do Letrismo na França, sobretudo no que se relaciona às explorações musicais na década de quarenta. Alguns de seus poemas fonéticos podem ser escutados no site <http://www.ubu.com/sound/chopin.html>.

6 “É necessário que o poema visual transborde a página. Eu me explico: o poema até agora resta sabiamente em equilíbrio sobre a página. O poema visual, ao contrário, tende sem cessar a espalhar suas palavras. Vejam, elas chegam livremente até a borda, elas tentam se reunir ao universo, elas vibram, elas vão se dispersar no espaço”.

é um ente em movimento livre, que alcança as bordas e as transborda, criando-se nas fimbrias em contato com universos de espacialidades. O poema visual é como uma estrela no céu, em que é possível enxergar a luz de uma estrela já não mais existente: o poema é um ente que constela. A aproximação da poesia com a metáfora do espaço celestial é permeada em toda a noção de conceitualização do poema visual.

Palavra: elemento das constelações

O Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique⁷ (GARNIER, 2012) apresenta uma escrita fragmentária, composta por pequenos trechos e máximas aforísticas associadas ao movimento *Espacialista*, nas quais se leem várias definições do que significa a palavra para a nova poesia. O texto constrói tropos que conotam a dureza da palavra, sobretudo quanto ao ato de lapidação necessário ao brilho do verbo. Tal processo indica que, para Pierre Garnier, “[L]es mots sont aussi durs, aussi étincelants que des diamants. Or, la phrase brouille les mots; elle favorise la coulée plutôt que la durée. Les mots doivent être vus”⁸ (GARNIER, 2012, p. 72). A palavra assim usada, lapidada, transformada em diamante raro, é aquela que sai do aprisionamento da frase para ser realização da potência do poético na espacialidade por ele empreendida. Sob tal perspectiva, a palavra deveria sair da duração fonética em extensão vocal e localizar-se espacialmente, ambientando-se no espaço.

Na dita “nova poesia”, a liberdade das palavras deve tomar a dianteira, pois “[l]e poème jusqu’alors fut lieu d’internement des mots. Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves des phrases. Laissez-les pendre leur espace. Ils ne sont là ni pour décrire, ni

7 “Manifesto por uma poesia nova visual e fônica”.

8 “As palavras são tão duras, tão cintilantes quanto os diamantes. Ora, a frase turva as palavras; ela favorece o vazamento antes que a duração. As palavras devem ser vistas”.

pour enseigner, ni pour dire: ils sont d’abord là pour être”⁹ (GARNIER, 2012, p. 73). Haveria, pois, uma desconstrução da noção de utilidade da palavra; não havendo serventia, a palavra do poema seria preponderante enquanto “ser” em si, e não subordinada às relações frasais. É claro que o poema não serviria também para descrever ou para ensinar; a experiência sugerida seria a de notá-lo enquanto ente, no qual “[I]e mot est un élément. Le mot est une matière. Le mot est un objet”¹⁰ (GARNIER, 2012, p. 72). Esse é o percurso que cada palavra deve seguir no poema – do elemento, à matéria, ao objeto –, auge objetivo do *Espacialismo*.

Assim, a poesia nova assinalaria a experiência do leitor como preponderante para a vida do poema: “La poésie nouvelle fait bouger les mots sur la page: ils ont des pattes, ils ont des ailes, des roues, des mains, des pieds, des lumières proches et lointaines. Ça bouge comme un œil”¹¹ (GARNIER, 2012, p. 75). O movimento é o balanço que constela as letras na página, na medida em que o poema é um organismo que transborda as margens do papel, ganhando alcances e deslocamentos que acompanham o movimento do olhar. Por isso, “Chaque mot est une peinture abstraite. Une surface. Un volume. Surface sur la page. Volume dans la voix.”¹² (GARNIER, 2012, p. 74). Em movimento, a palavra encontra-se também em extensão, é um sólido que oscila e compõe lugares; ao mesmo tempo, é uma quantidade de matéria, um tamanho, um efeito de corpulência.

Le poème visuel ne se “lit” pas. On se laisse “impressionner” par la figure générale du poème, puis par chaque mot perçu globalement au hasard. Le mot lu n’effleure que le psychisme du lecteur, le mot perçu par contre, ou reçu, déclenche ce psychisme une chaîne de réactions. Celles-ci sont d’autant plus forts et profondes que le psychisme est

9 “O poema foi até então lugar de intermediação das palavras. Libertem as palavras. Respeitem as palavras. Não as tornem escravas das frases. Deixem-nas tomar seu espaço. Elas não estão aí nem para descrever, nem para ensinar, nem para dizer: elas estão lá primeiramente para ser”.

10 “A palavra é um elemento. A palavra é uma matéria. A palavra é um objeto”.

11 “A poesia nova faz com que se movam as palavras na página: elas têm patas, elas têm asas, rodas, mãos, pés e luzes próximas e distantes. Ela se move como um olho”.

12 “Cada palavra é uma pintura abstrata. Uma superfície. Um volume. Superfície sobre a página. Volume na voz”.

sensible et riche¹³ (GARNIER, 2012, p. 78).

Garnier (2012), ao dissertar sobre como ler um poema visual, esclarece que, de seu ponto de vista, uma leitura que estabeleça o ato mecânico de decodificação do código escrito não é o suficiente. O poema visual é para ser visto, apreciado e compartilhado, trazendo uma maneira de convívio com o leitor, em que cada palavra constelada é uma força atrativa, é um deslocamento, um movimento que se relaciona com recepção pelo sensível – aqui, não entendido como sentimentalismo, mas, sim, como uma partilha do sensível, do prazer estético. Tal noção de uma partilha do sensível é apreendida pelo teórico Jacques Rancière (2010) como um regime de leitura que engendra um ato político inerente à experiência estética, o ato de comunhão entre leitores e a partilha da prática e recepção de qualquer produto artístico. “Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu’il fait, du temps et de l’espace dans lesquels cette activité s’exerce”¹⁴ (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Sob tal ponto de vista, pode-se também pensar a atividade de contemplação imagética da palavra, proposta de Pierre Garnier (2012), como uma possibilidade de democratização do acesso à poesia, menos afeita no *Espacialismo* à erudição verbal e à sintaxe castiça. Como traço de desenho, o poema se dá a fruir por qualquer leitor que se propõe a partilhar do visível (e do invisível das palavras) no espaço da página – ou em qualquer outra superfície que ela venha a ocupar.

Áreas na esfera celeste em *Calendrier* (1963)

13 “O poema visual não se ‘lê’. Nós nos deixamos nos ‘impressionar’ pela figura geral do poema, depois por cada palavra percebida globalmente ao acaso. A palavra lida somente roça o psiquismo do leitor, a palavra percebida ao contrário, ou recebida, desencadeia no psiquismo um canal de reações. Elas são tão fortes e profundas quanto o psiquismo é sensível”.

14 “A partilha do sensível dá a ver quem pode tomar parte do comum em função do que é feito, do tempo e do espaço nos quais esta atividade se exerce”.

Blanchot (2005), em *O livro por vir*, aponta para onde a literatura se encaminhará: para um espaço do porvir, um espaço da indeterminação – como as áreas na esfera celeste, na leitura que ora propomos. Em sua perspectiva, o escape é definido como inerente ao movimento criativo, pois, “[...] precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada.” (BLANCHOT, 2005, p. 294). Esse espaço de criação sugere o abismo do vazio movente que aparece claramente nas obras de Mallarmé.

Pois, para Mallarmé, aquilo em que os poetas fundam o espaço – abismo e fundamento da palavra –, é o que não fica, e a morada autêntica não é o abrigo onde o homem se preserva, mas está em relação com o escolha, pela perda e pelo abismo, e com a “*memorável crise*” que, somente ela, permite atingir o vazio movente, lugar onde a tarefa criadora começa (BLANCHOT, 2005, p. 350).

A percepção trazida por Mallarmé de abismo e fundamento da palavra implica noções recorrentes na poética espacial de Pierre Garnier. As palavras são colocadas como impulso desestabilizador das percepções de tempo e espaço nas áreas da esfera celeste, dissipando-se em intensidades. É o que vemos na composição do poeta escolhida para análise neste artigo, *Calendrier* [Calendário]: nela, o vazio movente coloca a poesia em estágio de suspensão, seja nos usos e práticas da repetição, seja na ruptura de divisão do tempo, conforme apresentado no livro. O que encontramos é o abismo traçado dentro da própria noção de tempo.

Calendrier é um agrupamento sequencial de 12 poemas; para cada página, um poema referente a um mês do ano, de modo que vemos expressa espacialmente a noção de tempo. Simulando a estrutura composicional de um calendário, o constrói-se uma sucessão do temporal e do espacial que indica o abismo de um vazio movente, como preconizava Blanchot (2005).

de 34 palavras. A essa verticalidade, contrapõe-se a lacuna horizontal branca no centro do poema, que sugere um corte ou um espelhamento de duas faces textuais superpostas. Em uma mirada rápida, verificamos a recorrência da repetição da palavra “cri” [grito]. Curiosamente, uma palavra tão pequena, com três letras, ocupa a maior coluna da página. Essa coluna, em que se repete uma única palavra, deslocada à direita, remete a uma urgência de fala, a uma expressão que precisa ser repetida e ouvida. É um poema que talvez grite – ainda que no silêncio da imagem – diante da clausura conotada iconicamente pela sucessão de palavras listadas (e listradas, como em barras de uma cela).

Continuando a análise do léxico que compõe o poema, poderíamos identificar palavras relativas a elementos da paisagem típica de um mês de janeiro na Europa, ou seja, um mês de inverno em que há referências por meio de sinestésias alusivas ao frio e à paisagem sombria. Também no poema se destaca o já referido conjunto de gritos que acusam sensações veiculadas pelos neologismos “blancdur” [*brancoduro*] e “noirdur” [*pretoduro*]. Tais termos reforçam a dureza da paisagem que grita no abismo do mês de janeiro, o abismo entre palavras, seja com aglutinações, no processo de formação neológica, seja no processo de listagens.

Nesse jogo, os significantes alinham-se para tecer uma paisagem de vento, de desolação, de paradoxal silêncio que grita, de espera. Em tal poema visual, conseguimos notar o que Mallarmé preconizava enquanto caminho para a poesia em desnaturação da ideia simplificada da relação espaço-temporal.

Mallarmé afirma claramente, e em particular no prefácio, seu desígnio que é de exprimir, de uma maneira que as transforma, as relações do espaço com o movimento temporal. O espaço que não existe, mas “se escande”, “se interioriza”, se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. Nesse espaço – o próprio espaço do livro –, jamais o instante su-

cede ao instante, segundo o desenrolar horizontal de um devir irreversível (BLANCHOT, 2005, p. 353).

Esse espaço que sinaliza o tempo fora do ordinário é encontrado ao longo de todo o calendário de Garnier. As sucessões de palavras em listas se sobressaem vinculadas ao senso de abismo na contagem tempo. Goody (1988) coloca outra questão importante quanto às listas: elas têm um caráter predominantemente visual e sistemático, em detrimento da sonoridade. Toda lista é uma série que se coloca, que classifica e traz uma informação, sem recurso a elementos de cunho mnemônico do estrato fonológico, como o ritmo, ou a rima. Em decorrência disso, “[u]m outro processo altamente facilitado pelas listas, em grande parte devido às vantagens da visão em relação à audição, é a classificação da informação segundo um determinado número de critérios paralelos” (GOODY, 1988, p. 102). Seja pelas repetições das palavras, seja pelo significado delas, a visualidade em lista é colocada como uma maneira de facilitar montagens de constelações de leituras em Janvier. Poderíamos mentalmente trocar as ordens das palavras, separá-las em novas categorias e montá-las como diferentes constelações em uma mesma página – área celestial em potência de metamorfoses semânticas.

Significativamente diferente de Janvier, fora a noção temporal agenciada pelo formato calendário e reforçada pelos títulos da obra, Février [Fevereiro] é composto de uma sequência de nove versos equidistantes na direção horizontal. Se, a um primeiro olhar, Février parece um conjunto semiótico ruidoso, pode-se entrever uma organização sintática frasal que perpassa três versos intercalados: “des scaphandriers”, “marchent” “sous la neige” [os escafandristas caminham sob a neve], os quais se destacam visualmente por serem mais breves que os demais. Em seguida, percebe-se o efeito de espelhamento que se nota no eixo horizontal, de modo que o segundo verso é idêntico ao oitavo, assim como o terceiro se repete no sétimo e o quarto é igual ao sexto.

Figura 2 – Février



Fonte: GARNIER, 2012, p. 272

Destaca-se ainda uma repetição interna da palavra “or” [ouro], aparecendo 13 vezes e espelhada nas metades superior e inferior do poema. Junto a ela, leem-se sucessões de palavras nas linhas mais longas do poema, o que lhes confere um aspecto mais próximo ao de versos. Eles também lembram listas de palavras (como no poema anterior, mas agora na horizontal), algo em comum que enfatiza o efeito visual de justaposição e constrói a coerência do texto. É interessante observar que as paisagens horizontais de *Février* apresentam a estrela, a noite, as cores e o ouro, evocando também a calma na caminhada e na neve. A caminhada é, assim, a rota da repetitiva estrutura dos versos do poema, atravessando a página, branca como a neve sob a qual marcham os escafandristas. Se mantivermos a leitura por meio da metáfora da constelação, podemos abstrair e pensar na figura de um astronauta na área celeste, o qual, vagando pela atmosfera,

consegue visualizar de cima as espacialidades desenhadas pelas letras e pela paisagem branca que demarca o mês.

O que se pode ver no poema visual é uma paisagem a remontar a um traçado que começa no primeiro verso alinhado à direita e segue o percurso em um movimento de serpentina, ora delineado por um verso que recobre toda a página, ora por um ponto representado por uma única palavra ao centro. As repetições aparecem como dobras internas no poema e, juntas, colaboram para acentuar efeitos de desdobramento, de suspensão do uso das palavras sequenciadas. Esse tipo de recurso modifica o espaço, fomentando um processo de construção de rotas que, ao mesmo tempo, é uma espécie de desconstrução e autoconstrução de um sistema interno do poema visual. Com um número pequeno de palavras que se trançam no poema, abre-se um espaço que encontra o abismo da palavra em significação. Esta traça a multiplicidade de uma repetição em transe, como um pé atrás do outro em caminhada e ritmo na mobilidade interiorizada, como reflete Blanchot (2005).

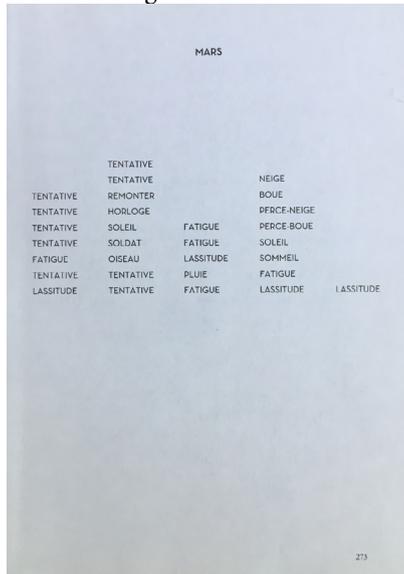
Tais dobras, revestidas pelas repetições, dão a impressão de que esse poema visual trabalha com uma espécie de labirinto, que é também um abismo das palavras em sequenciamento, demonstrando a vertigem de um movimento sem fim – como errância, ou como o passar do tempo, ainda que ordenado por um calendário. A experiência de um porvir é a de um abismo no vazio da página que aparece como espacialidade a ser apreciada, buscando padrões de visibilidade em um jogo vertiginoso de um vir a ser significado, ou um vir a ser lugar, habitação espacial dos sentidos. Garnier (2012) montou, assim, um calendário de poemas, com um mês habitando cada nova paisagem, construída como listas de coisas e espaços. Calendário, enfim, com uma visualidade única, página a página, e trabalhando as noções de tempo de forma poética.

O jogo de vertigem elaborado em Février realça a ideia de uma escrita constelar, uma escrita do porvir em um espaço também do porvir,

que pode ser configurada como inúmeras constelações com base em uma escolha de ordenamento. O efeito de constelação, como metáfora, é justamente aquele por meio do qual o leitor pode se aventurar a traçar caminhos pelos versos ou pelas palavras, formando redes, sincronicidades e conexões. O abismo das palavras nesta parte da série de poemas evoca um vocabulário que se recompõe na medida em que o leitor escolhe uma ordem específica. Basta notar que os entes luminosos estão presentes (“sol”, “estrela”, “lua”) e comportam a paisagem do poema visual.

A seu turno, em *Mars* [Março], o ordenamento em listas verticais é reencontrado. Nesse texto, há uma sequência de palavras que constelam a listagem como tentativas, repetindo-se a palavra “tentative” nove vezes ao longo do poema e começando as duas primeiras colunas da esquerda para direita.

Figura 3 – Mars



Fonte: GARNIER, 2012, p. 273

Mars revela cinco colunas com números de palavras diferentes.

Observando-se da esquerda para direita, a primeira coluna contém sete palavras; a segunda, nove; a terceira, cinco; a quarta, oito; e a quinta, uma única palavra. Não é possível, pois, notar um crescente de palavras: as relações que são visíveis advêm de uma leitura em colunas, em que as palavras aparecem repetidas. Na disposição das últimas linhas, vê-se “lassitude” [cansaço], na primeira coluna; “tentative” [tentativa], na segunda coluna; “fatigue” [fadiga], na terceira; “lassitude” [cansaço], na quarta e quinta. Trata-se de jogo repetitivo de palavras que nos sugere uma leitura na horizontal, como se o texto fosse composto de versos.

Nessa perspectiva, parece-nos provável supor quais seriam as tentativas: “tentative remonter boue” [tentativa subir lama], “tentative horloge perce-niege” [tentativa relógio fura-neve], “tentative soleil fatigue perce-boue” [tentativa sol fadiga *fura-lama*], “tentative soldat fatigue soleil” [tentativa soldado fadiga sol], “tentative oiseau lassitude sommeil” [tentativa pássaro cansaço sono]. Junto a elas, as noções de fadiga, tentativa e cansaço constelam os movimentos de fuga e exaustão na paisagem da neve que se confunde com a lama. As justaposições ocorridas nas palavras “perce-niege” [fura-neve] e “perce-boue” [*fura-lama*] conotam o ato do pé que tenta andar em uma superfície onde há neve ou lama, em decorrência de seu descongelamento. A paisagem em palavras que se descongelam, uma característica típica do fim do inverno na França, no mês de março, traça uma tentativa, oscilante, de capturar o cansaço na caminhada do ato de escrita. É a escrita poética enquanto desafio de descongelamento dos sentidos, das próprias palavras que ganham vida nas mudanças de estações e podem até furar camadas profundas do solo, fazendo da mobilidade deste branco, página ou neve, um jogo de tentativas mediante o processo de composição. Da mesma forma que em Février, o poema descreve-se como o passo a passo em uma paisagem, em que cada palavra é uma pegada, uma marca deixada no branco, delineando rotas em um processo de repetição denotado nas tentativas de traçar tais linhas.

Esses traços de linhas também remontam à perspectiva de se montar constelações – aqui, com os pés que caminham na paisagem e deixam rastros. O jogo do efeito de listas ainda prepondera nesta passagem, o que nos remete mais uma vez aos estudos das potencialidades deste gênero textual. Goody (1988) afirma que o processo de ordenamento do pensamento civilizatório humano, assim como a história da escrita, é marcado pelo recurso a listas como formas de aperfeiçoamento de categorias e sistematizações. O estudioso apresenta definições de listas e sua relação com procedimentos de ordenação e sucessão.

A lista baseia-se na descontinuidade, e não na continuidade, pressupõe uma certa localização física, podendo ser lida em diferentes direções: lateral e verticalmente, de cima para baixo ou da esquerda para direita. [...] O mais importante, a lista facilita a ordenação de diferentes rubricas, pelo número, pelo som inicial, pela categoria. E a existência de limites externos e internos cria uma maior visibilidade das categorias, ao mesmo tempo que as torna mais abstrata. (GOODY, 1988, p. 94)

O efeito que as listas propõem de descontinuidade está atrelado a uma certa localização física, que parece no poema visual estabelecer-se por meio de palavras que funcionam como pontos em uma rota constelar. Tal como numa lista, não nos importa por onde começamos a ver o poema visual. Importa-nos tentarmos andar desafiando as palavras em cansaço no abismo branco, da escrita ou da paisagem.

As palavras em *Avril* [Abril] seguem uma rota espacial com uma estrutura mais próxima ao desenho de uma constelação ou de um sol que irradia desde a palavra central “essaie” [tenta].

Figura 4 – *Avril*



Fonte: GARNIER, 2012, p. 274

Sua forma sugere a ideia de que há no poema visual algo a se contemplar fora da componente verbal inerente à transcrição das palavras. Avril apresenta, além do título, oito palavras que circundam uma nona ao centro, talvez sugerindo iconicamente raios solares que partem do núcleo central para tecer rotas em deslocamento.

Sob outra perspectiva, a palavra “essaie” [tenta] também pode ser lida como o ponto fulcral onde todas as palavras se encontram e se cruzam para formar outras combinações. Para cada substantivo acrescido de seu artigo, “le poème” [o poema], “le bourgeon” [o botão], “l’arbre” [a árvore] “l’épée” [a espada], “le soleil” [o sol], “la source” [a fonte], “l’homme” [o homem], “le lièvre” [a lebre], constelado com o verbo “essaie” [tenta], formam-se sentenças que propõem encontros no espaço em branco. Podemos, assim, traçar encontros variados que extrapolam o poema em si, em um jogo aleatório que poderia dar origem a frases como: “Le poème

essaie la source” [O poema tenta/busca a fonte]; “Le soleil essaie l’arbre” [O sol tenta/busca a árvore]; “L’homme essaie l’épée” [O homem tenta/busca a espada]. O jogo de construção de novas estruturas poderia ser pensado matematicamente como uma estrutura combinatória, no qual tudo pode ser articulado nas sentenças, consteladas fora de relações semânticas óbvias.

Em Abril, o poema visual não faz referência explícita à passagem do tempo, apesar da referência ao calendário; neste mês, novamente, o jogo é de construção e desconstrução das frases em torno do verbo “tentar”. Todos os caminhos são possíveis de se criarem visualmente; basta a “tentativa”, em possível diálogo intertextual com Mars.

Considerações finais

Ainda que integrando um conjunto maior, intitulado *Calendrier* (1963), com cujo título mantém claras relações metonímicas, cada um dos poemas acima analisados é um todo significativo, com características próprias. Neles, a noção temporal em suspensão atravessa repetições que remetem à contagem do tempo, construindo a coerência interna do texto e manifestando-se graficamente como constelações de palavras sobre a página. Os pressupostos *espacialistas* segundo os quais a palavra é entidade viva, dotada de energia e movimento, engendram conjunturas sígnicas que variam de poema a poema, mas em todos eles o que salta aos olhos é a possibilidade de pensar o tempo – máxima do calendário – por meio de uma sintaxe do espaço.

Ainda que neste artigo não tenhamos analisado os doze poemas visuais que constituem essa série (um para cada mês do ano), por razões de limites de extensão, esta breve amostra já evidencia que a composição poética, analisada em seu todo, aponta a existência de um ordenamento entre os poemas, mas não uma dependência entre si a fim de que cada um

deles faça sentido. Há também como traço dominante em todos eles o uso da verbalidade na estruturação dos poemas, que se baseiam em palavras, ora sequenciadas, ora dispostas na página de maneira a representar pontos a formarem figuras geométricas, ou estrelas a formarem constelações.

Por outro lado, as lacunas em branco e as listas, como faltas e acúmulos de palavras, respectivamente, constroem efeitos visuais que nos permitem perceber as espacialidades e movimentos do verbo, mas com certa unidade semântica que nos guia. O uso da verticalidade e da diagonalidade nos poemas também compõe espacialidades que saem do pressuposto de uma ordenação linear do verso, criando imagens de percursos visuais e sonoros, exploração das esferas celestes visíveis e sensíveis a cada palavra constelada.

Referências

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

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CASTRO, E. M. de Melo e. *O fim Visual do século XX e Outros Textos Críticos*. Organização de Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GARNIER, Ilse; GARNIER, Pierre. *Poésie spatiale: une anthologie*. Paris: Al Dante, 2012.

GARNIER, Pierre. Calendrier, Poèmes visuels. In: _____; GARNIER, Ilse. *Poésie spatiale: une anthologie*. Paris: Al Dante, 2012. p. 271-282.

GARNIER, Pierre. Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique. In: _____; GARNIER, Ilse. *Poésie spatiale, une anthologie*. Paris: Al Dante, 2012. p. 71-79.

GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Tradução: Nuno Luís Madureira. Lisboa: Editora Presença, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique- éditions, 2010.

Recebido em: 21/04/2020

Aprovado em: 04/07/2020

Retórica e exclusão na *Iliáda*: Tersites em foco

Rhetoric and exclusion in Iliad: focus on Tersites

Paulo Sérgio de Proença¹

Resumo:

O mundo clássico foi sempre referência para o Ocidente, que se reconhece herdeiro e continuador de uma tradição que remonta às origens culturais situadas na Grécia antiga, em particular. Uma cena da *Iliáda* chama a atenção, protagonizada não por deuses nem por heróis, mas por um soldado que ousa enfrentar reis, proferindo um discurso articulado contra a guerra. Qual a importância deste *plot* do ponto de vista retórico? É isso o que este trabalho procura averiguar, por meio de pesquisa bibliográfica apoiada em helenistas de prestígio, como Jaeger (1986) e Finley ([198?]); e em Aristóteles (2005), Weiler (2014), Mosca (2016), Amossy (2005), Bourdieu (1998), Dijk (2015) e Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002), para aporte teórico em Retórica. Tersites mostra as contradições e dissimetrias do mundo antigo que, também em movimentos de continuidade, são reproduzidas ainda hoje pelos herdeiros de Homero.

Palavras-chave: *Iliáda*. Tersites. Retórica.

Abstract:

Classical world has always been a reference for the West, which recognizes itself as the heir and continuity of a tradition that goes back to the cultural origins situated in ancient Greece in particular. A scene from Iliad draws attention, played not

1 Paulo Sérgio de Proença, Doutor em Letras, Professor-Adjunto da Unilab-Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Campus dos Malês-BA. E-mail: pproenca@unilab.edu.br.

by gods or heroes, but by a soldier who dares to face kings, speaking an articulated discourse against war. What is the importance of this plot from a rhetorical point of view? This is what this work seeks to ascertain, through bibliographic research supported by prestigious Hellenists such as Jaeger (1986) and Finley ([s/d]); and Aristotle (2005), Weiler (2014), Mosca (2016), Amossy (2005), Bourdieu (1998), Dijk (2015) and Perelman and Olbrechts-Tyteca (2002), for theoretical input in rhetoric. Tersites shows the contradictions and dissensions of the ancient world which, also in movements of continuity, are still reproduced today by Homer's heirs.

Keywords: *Iliad. Tersites. Rhetoric.*

Introdução

É inegável que a civilização europeia se sente devedora do mundo clássico antigo, principalmente a Grécia. Na trajetória histórica ocidental, a cultura helênica é a principal referência. Homero é digno representante dessa civilização, e a ele é atribuída a autoria dos épicos *Iliada* e *Odisseia*. Aquela, que narra a guerra de Troia, se ocupa das peripécias de deuses e nobres, reis e guerreiros, na guerra de Troia²; esta, por sua vez, narra as aventuras de Ulisses, em sua volta para casa, depois de acabada a campanha militar.

Um homem singular – Tersites, não era nobre nem rei – um soldado rouba a cena, no canto segundo da epopeia da guerra. Em assembleia na qual chefes militares disputam hegemonia, ele toma a palavra e, em discurso exaltado, defende a volta para casa, o que contrariava a dignidade heroica da nobreza. Caracterizado fisicamente de forma grotesca, essa personagem testemunha as contradições que sustentavam a grandeza

2 É objeto de discussão se Homero existiu e se é uma única pessoa ou se, sob esse nome, se escondem autores diversos ou autoria coletiva e anônima. Esse ponto não é objeto deste trabalho.

daquela civilização.

É central também o papel que a palavra desempenha na *Iliada* em geral e na cena protagonizada por Tersites em particular; ele pronuncia um discurso bem formado, segundo as boas técnicas retóricas, mas não logra êxito; ele acaba humilhado e espancado por Ulisses, para alegria e risos dos espectadores.

Analisar o significado dessa cena, sob o ponto de vista da tensão retórica que a delimita, é o objetivo deste trabalho. Para isso, o apoio teórico se desdobra em duas vertentes: uma, vinculada ao estudo da cultura helênica, apoiada em Jaeger (1986) e em Finley (198?); a outra diz respeito à dimensão retórica em seus diversos desdobramentos e se apoia em Aristóteles (2005), Weiler (2014), Amossy (2005), Bourdieu (1998) e Dijk (2015).

Tersites concentra em si as contradições e dissimetrias do mundo antigo, que precisam ser reconhecidas e expostas para que, assim, nas ações intencionais de continuidade do mundo antigo, elas não mais sejam reproduzidas pelos herdeiros de Homero.

Homero e a tradição: a importância de Tersites

Considerado desde a Antiguidade o educador da Grécia, Homero é, também, o educador do Ocidente, que a ele se reporta para identificar suas origens históricas e culturais, materiais e espirituais. Jaeger, considerado o grande estudioso e cultor da cultura helênica, admite esse movimento:

“Começo” não quer dizer aqui início temporal apenas, mas ainda *arché*, origem ou fonte espiritual, a que sempre, seja qual for o grau de desenvolvimento, se tem de regressar para encontrar orientação. É este o motivo por que, no decurso da nossa história, voltamos constantemente à Grécia (JAEGER, 1986, p. 4).

A pretensa grandeza europeia se vê continuadora desses iniciais

impulsos históricos e culturais e volta-se para a antiguidade clássica em busca de sua identidade; ainda segundo esse estudioso, “o mundo grego não é só o espelho onde se reflete o mundo moderno [...] ou um símbolo da sua autoconsciência nacional. O mistério e deslumbramento originário cerca a primeira criação de seduções e estímulos em eterna renovação”. (JAEGER, 1986, p. 7).

Avaliação similar é formulada por Finley, para quem a história da Europa começou com o mundo de Ulisses. Esse autor continua afirmando que Homero “foi o símbolo por excelência deste povo, a autoridade incontestada dos primeiros tempos da sua história e uma figura de importância decisiva na criação do seu panteão, assim como o seu poeta preferido, o mais largamente citado” (FINLEY, [198?], p. 13). Essa percepção se torna quase culto e procura enxergar essa moldura histórico-cultural com olhos inspirados por admiração incondicional; assim, naquela cultura e naquele período histórico teria sido atingido o máximo que a capacidade de criação humana pôde realizar, sem emulação de qualquer natureza. Como resultado, esse mundo é composto por conquistas e realizações; as muitas contradições, no entanto, são relativizadas ou minimizadas; para identificá-las e avaliá-las, adquire importância a figura de Tersites.

Heróis e aristocratas

O mundo de Homero era regido por heróis e aristocratas. Cada período histórico projeta ideais reconhecidos em seus heróis e “um herói procura sempre honra e glória” (FINLEY, [198?], p. 27); caracterizam-no a honra e a virtude, que compreendem a força, a bravura, a coragem física, a valentia, não lhe competindo qualquer fraqueza e, em nem nenhum caso, a covardia, porque o mundo da *Iliada* era uma ordem primeiramente guerreira; nessa moldura, o herói precisava ser excepcional e buscar a

excelência de sua estirpe. Assim, ainda para Finley, “o herói constitui o assunto da poesia épica”. (FINLEY, [198?], p. 71).

O heroísmo era privilégio da nobreza, a quem cabia a *areté*, termo grego traduzido em português por virtude: atributo de virilidade, próprio de um mundo regulado pela guerra; no mundo dos heróis “a guerra era um fenômeno normal”. (FINLEY, [198?], p. 43). Esse aspecto fundamenta o caráter aristocrático do ideal grego. Nesse mundo, além disso, as classes não se misturavam; a hierarquia social não admitia nenhuma mobilidade, pois prevalecia o prestígio da pertença à nobreza, o que, na prática, estabelecia rígidos limites sociais.

Para Jaeger (1986), na *Iliada* é permanente o estado de guerra, no qual o valente só pode ser o nobre, o homem de posição, que sempre está em busca de lutas e de vitórias, para a necessária distinção entre seus pares; por esses aspectos se reconhecia a excelência da estirpe. Isso porque aquela sociedade se baseava em distinções de classe:

É fato fundamental da história da formação que toda a cultura superior surge da diferenciação das classes sociais, que por sua vez se origina da diferença natural de valor espiritual e corporal dos indivíduos [...]. A nobreza é a fonte do processo espiritual pelo qual nasce e se desenvolve a formação de uma nação. A história da formação grega [...] começa no mundo aristocrático da Grécia primitiva com nascimento de um ideal definido de homem superior, ao qual aspira o escol da raça³. (JAEGER, 1986, p. 18).

A vitória na guerra é a principal prova da *areté*. Como a trajetória do herói é a sua busca por supremacia, sempre, esse é o único valor que importa. Disso decorre a sua honra, “o que só se efetiva, na prática, pelo reconhecimento da sociedade a que pertence” (JAEGER, 1986, p. 22)⁴.

3 O autor não explica as razões necessárias pelas quais uma cultura superior surge da diferenciação das classes e como a marcação de diferenças sociais torna uma cultura superior a outra.

4 A honra (*timé*) não estava associada a exigências de natureza moral, mas a um código de conduta necessário para resguardá-la. A *timé* é assim definida por Chantraine (1980, v. 2, p. 1129): “honra, apanágio da condição real, em Homero; consideração que procura vantagens materiais”.

Isso é tão valorizado que o herói busca a *areté* até a morte, se preciso for; a morte amplia a glória e o inscreve na imortalidade, como acontece com Aquiles e Heitor.

Homero, *pólis* e retórica

Segundo Funari e Grillo (2012), em Homero se reproduzem a visão e os valores da aristocracia fiadora do sistema monárquico anterior ao período cidade-estado. A nova organização espacial que configuraria a ideia de cidade transformou as relações interpessoais.

O novo modelo traria consigo a importância da palavra (*lógos*) que se acresceria a outros mecanismos do poder; a palavra se constituiu instrumento político por excelência, mediadora das relações de autoridade. Suscitaria o debate, a argumentação e o surgimento da Retórica enquanto meio de persuasão e disciplina que regula a argumentação. Desse modo, a prática da linguagem entrou na política. A vida civil passou a ser condição para formar o cidadão: “com o tempo, a *areté* guerreira passa a um ideal de nobreza do espírito e migra para uma guerra da palavra, em que se pretendia emular os contendores em debates retóricos” (JAEGER, 1986, p. 21). Assim, o domínio da palavra passou a ter significado que migrou da arena da luta na guerra para a soberania do espírito, conferida nos grandes debates públicos⁵.

Iliada e *Odisseia* têm substrato na oralidade. A passagem à forma escrita não esconde o fato de que a maior extensão dos poemas homéricos é reprodução de falas e discursos, o que coopera para que haja grande vivacidade nos *plots* dramáticos. A poesia lírica é oral e repetitiva: “O aedo compõe diretamente diante do seu auditório; não recita versos aprendidos de cor”. (FINLEY, [198?], p. 29). Os discursos proferidos na assembleia

5 Na *Odisseia*, ao ideal guerreiro “se junta a elevada estima das virtudes espirituais e sociais destacadas com predileção” (JAEGER, 1986, p. 32). Ao herói nunca falta o conselho adequado a cada circunstância.

dos aqueus, no capítulo segundo, projetam importância para a dimensão retórica da obra e nela Tersites toma parte na discussão.

As peripécias do capítulo segundo podem ser assim resumidas: Zeus envia um sonho a Agamemnon, prometendo-lhe a vitória na guerra, no mesmo dia; Agamemnon discursa na assembleia dos chefes, propondo volta à pátria, o que foi aceito; Atena incita Ulisses a dissuadir os guerreiros que encontra; depois disso, todos se assentam.

Tersites, então, discursa contra os chefes do exército. Ele concentra características negativas, assim descritas por Homero⁶: “Só Tersites crocitar⁷, corvo boquirroto, / a cabeça atulhada de frases sem ordem⁸, / sem tino, desatinos, farpas contra os reis, / tudo para atizar o riso dos Aqueus” (*Ilíada*, II, vv. 212 a 215)⁹. Ele é desfigurado cognitivamente e psicologicamente; tem na cabeça “frases sem ordem, sem tino, desatinos, farpas contra os reis”; por não ter domínio da palavra, não está à altura para emular os reis. Quando muito, podia provocar risos. Era, na perspectiva homérica, um *hybristés*¹⁰. A partir do verso 216 até o 221, ocorre a descrição física, em que predominam caracteres grotescos¹¹:

Era o homem mais feio jamais vindo a Ílion: / vesgo, manco de um pé, ombros curvos em arco, / esquelético, cabeça pontiaguda, calva à mostra, / odioso para Aquiles e Odisseu, / que a ambos insultava e que agora ao divino / Agamemnon afronta com sua voz estrídula (*Ilíada* II, vv. 216-221).

Não há economia para descrevê-lo em termos disformes: “vesgo, manco de um pé, ombros curvos em arco, esquelético, cabeça

6 Indicaremos os versos de que foram extraídos os excertos, em virtude de nos servirmos da tradução em versos, de Augusto de Campos.

7 Crocitar: característica animal, conforme indicação seguinte da obra.

8 Isso não corresponde ao discurso que ele profere, que é retoricamente muito bem organizado.

9 Foi utilizada a tradução de Augusto de Campos (HOMERO, 2002), salvo indicação em contrário.

10 *Hybris* é a desmedida, o ultraje; quem a comete é *hybristés*; ela pode se materializar em violência contra uma pessoa; é *hybris* o que Agamemnon faz com Aquiles, por exemplo, na *Ilíada*, por desprezar o código de honra próprio dos reis e heróis (CHANTRAINE, v. 2, p. 1150); é, também, o que Ulisses faz com Tersites, que, por sua vez, também a comete, por avançar os limites de convenção social a que estava subordinado.

11 *Grotesco* é entendido aqui como desproporção risível, como o definem, de forma sintética, Sodré e Paiva (2002, p. 20). A definição cabe bem a Tersites.

pontiaguda, calva à mostra”¹². Essa descrição impressiona e está em completa homologação com a descrição psicológica do personagem; essas características se combinam para o papel que desempenha na trama. Tersites é precursor do *Corcunda de Notre Dame* e de outras manifestações literárias e culturais, como testemunha Bakhtin (1987), em famoso estudo sobre a cultura popular na Idade Média. A dimensão grotesca não ocorre somente na literatura, mas se expande para as estruturas sociais. É o que se depreende do que diz Machado de Assis, a propósito da violência física e simbólica que a escravidão produziu no conto “Pai contra mãe”, em que afirma: “[...] a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 631).

O discurso de Tersites

Tersites defende a volta para casa, contrariamente aos objetivos da campanha militar; ele renuncia à guerra; não se encaixa no perfil de herói; além disso, representa os que não são nobres, para quem a guerra não representava vantagem de espécie alguma. Aqui vai reproduzida a primeira parte do discurso que ele dirige contra Agamêmnon:

Filho de Atreu, de que reclamas, que te falta? / Tendias plenas de bronze, repletas de escravas, / fina flor, que os Aqueus te dão a primazia / de escolha, quando às mãos nos tomba uma cidade. / Careces de mais ouro, que um Troiano, doma- / corcéis, te traga de Ílion, resgate do filho, / apresado por mim ou presa de outro aqueu? / Queres outra cativa, para, a teu prazer, / apartá-la, possuí-la? Não te cabe, chefe / dos filhos dos Aqueus, cumulé-los de males! (*Iliada*, II, vv. 225-234).

Este proêmio é composto por perguntas retóricas, cujo efeito é expor a arrogância de Agamêmnon; serve, também, para preparar a audiência para a principal tese, o regresso dos aqueus: “voltemos para casa

12 Os gregos são recorrentemente caracterizados na *Iliada* como possuidores de cabeleira, o que é índice de beleza.

com as naus. Larguemos / esse um; que coma a sós, em Troia, os seus despojos / e veja se lhe somos úteis ou inúteis” (*Iliada*, II, vv. 236-238).

A narração está nos versos 235-238 e defende o retorno, em palavras diretas: “Ó bando de adamados, não Aqueus, Aqueias, / voltemos para casa com as naus. Larguemos / esse um; que coma a sós, em Troia, os seus despojos / e veja se lhe somos úteis ou inúteis” (*Iliada* II, vv. 235-238).

Por causa da arrogância de Agamêmnon, o povo deve voltar para casa; a comprovação está no fato de que ele roubou o prêmio de guerra de Aquiles, conforme está registrado na parte seguinte do discurso, a argumentação (*Iliada* II, vv. 239-240): “Esse que agora mesmo, desfeiteando Aquiles / melhor do que ele em tudo – rapinou-lhe o prêmio”. Essa parte é a argumentação.

O epílogo do discurso indica que Agamêmnon está vivo somente porque Aquiles não levou às últimas conseqüências a sua vingança (*Iliada*, vv. 241-242): “Ao coração de Aquiles, brando, faltou fel, senão seria, Atreide, o teu último ultraje”.

Funari e Grillo (2012) estudaram a estrutura dos discursos na *Iliada* e chegaram à conclusão de que de Tersites respeita a organização interna (*dispositio*) das outras peças da obra. Indica isso, afinal, que ele era um bom orador, independentemente de admitirmos que tenha havido um narrador (ou um eu lírico) a quem coubesse, em última instância, produzir e organizar a matéria narrada; se fosse esse o caso, por que, então, não foi pintado Tersites como mau orador, como foi grotescamente composta sua imagem corporal? Esse aspecto parece se revestir de importância nesta discussão. Nesse sentido, Funari e Grillo (2012) reconhecem características de boa formação no discurso de Tersites; e isso ocorre não somente quanto à composição, mas também, sobretudo, quanto ao conteúdo (*inventio*) e à boa harmonia entre as partes da peça, a partir da comparação com o discurso de Ulisses proferido depois que o orador atrevido e disforme

apresentou o dele; quanto a isso, apresenta-se o quadro seguinte:

Quadro 1: comparação entre os discursos de Tersites e de Ulisses

Discurso de Tersites	Discurso de Ulisses
Proêmio (vv. 225-234): perguntas retóricas expõem a arrogância de Agamêmnon	Proêmio (vv. 284-288): alocação direta a Agamêmnon, com elogios;
Narração (vv. 235-238): proposta do regresso	Narração (vv. 289-300): proposta de permanência, composta de três provas: a) evocação do passado (vv. 301-307); b) um “grande sinal” (vv. 308-321); c) a profecia de Calcas se cumpre” (vv. 322-330).
Argumentação (vv. 239-240): Agamêmnon roubou o prêmio de Aquiles.	Argumentação (vv. 301-330)
Epílogo (vv. 241-242): Tersites ironiza que o rei está vivo porque Aquiles resolveu nada fazer	Epílogo (vv. 331-332): recapitulação da proposta de permanecer.

Fonte: Adaptação de Funari e Grillo (2012)

Como se vê, o discurso de Tersites obedece às regras de boa técnica retórica; indica que essas regras não são de domínio exclusivo de nobres, mas estão disponíveis a todos os que têm condições de articular proposições e organizá-las para determinado fim; aponta que o domínio dessa técnica não é suficiente, se não estiver sustentada pelo indispensável apoio de outras dimensões, como a pertença a determinado grupo social – a um *éthos* prévio que é decisivo para autorizar ou desautorizar as interações retóricas, como se verá adiante.

A força do exemplo (e o exemplo da força)

Depois desse discurso, Ulisses entra em cena, expondo os excessos cometidos; Tersites, de língua fátua, é o pior dos homens de Ílion e não devia guerrear com reis; manda parar os insultos, reagindo às acusações feitas e defendendo o direito de Agamêmnon ter sido presenteado com muitas presas de guerra. Em seguida, faz ameaças:

Prometo (e o cumprirei), se te pilho de novo / desvairando, a cabeça em meus ombros, ereta, / [...] se não te apanho e dispo / da túnica e do manto, roupas que tu prezas, / dos panos que resguardam teu pudor, e às leves / naus te devolvo, aos trancos, humilhado, em prantos (*Iliada* II, vv. 258-265).

Ulisses não apenas faz promessas de castigos futuros. A última participação de Tersites é melancólica; ele recebe castigos públicos:

Falou e com o cetro deu-lhe nos costados / e ombros. Ele dobrou-se, de olho lacrimoso. / Um vermelho vergão sangrou-lhe o lombo curvo, / golpe do cetro de ouro. Então sentou-se trêmulo, / olhos em branco, moído, enxugando-se as lágrimas. / Ressentidos embora, os Aqueus gargalharam, / uns aos outros dizendo divertidamente: / “Ó deuses, Odisseu já cumpriu mil façanhas, / príncipe em bons conselhos, ardiloso em guerra. / Feito nenhum, porém, entre os Aqueus melhor / do que este realizou, calando a logorreia / ao boquirroto de ânimo arrogante. Certo, / nunca mais este insano afrontará os reis” (*Iliada* II, vv. 265-277).

Essa cena é exemplar, no sentido pedagógico que encerra. Se Homero é educador da Grécia, esses lances se sedimentaram nas culturas herdeiras da tradição helênica. Os exemplos (paradigmas)¹³ são importantes

13 Na tradição retórica, inclusive, os *paradeigmata* exerceram importante papel; deles se serviram os mestres, para que os discípulos pudessem adquirir habilidade, tendo por referência modelos consagrados pela tradição. Se considerarmos que Homero foi o educador da Grécia – e do ocidente – podemos avaliar a força formativa e modeladora de consciências que a cena tem.

em processos pedagógicos; servem para fixar conteúdos, reforçar princípios, realçar o que é certo ou errado – moldar mentes e comportamentos. E é importante que sejam administrados em público. Não é sem outra finalidade que a cabeça de Tiradentes ficou exposta, pelourinhos eram instalados em lugares centrais e patíbulos ocupavam espaço de fácil visualização, para captar a atenção do maior número possível de espectadores. Tudo para servir de lição e intimidação. Exemplos como esses são ritos perversos de opressão e têm vínculos com a educação: “é o princípio por meio do qual a comunidade humana conserva e transmite a sua peculiaridade física e espiritual” (JAEGER, 1986, p. 3).

O riso

A cena produz risos, conforme indica o verso 270: “Ressentidos embora, os Aqueus gargalharam”. Vedoya de Guillen (2001), em avaliação afinada com a tradição, diz que os Poemas Homéricos, apesar de pertencerem a um mundo sério, vinculado à nobreza, promovem o riso e Homero se mostra o primeiro mestre do cômico. Essa dimensão é construída no contraste entre o heroico e o vulgar, pelo aspecto físico e pelo comportamento desmedido.

O riso é produzido em diversas interações sociais. Entre elas, são importantes as interações linguísticas, que ocorrem em contextos específicos, por uma espécie de moldura pragmática que tem a finalidade de empenhar a cumplicidade do ouvinte, condicionando reações com o propósito de desarmá-lo. Pode ter função lúdica, mas também se presta a veicular mecanismos de violência. Freud estuda o fenômeno na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (2006); o chiste é mecanismo linguístico que provoca riso associado a descargas psíquicas, com gratificação de prazer.

Entretanto, não são somente essas ocorrências que produzem o riso.

Se Freud se ocupa de material linguístico dos chistes, é preciso considerar que a cena da *Iliada* apresenta uma *performance* plástica, a agressão de Ulisses a Tersites. O resultado, contudo, é o mesmo: a produção de riso, com a consequente liberação de prazer psíquico. O contexto social desarma reações contrárias e torna cúmplices os interlocutores, sobretudo porque tendemos a não achar erro ou a não considerá-lo no que nos diverte. Esse mecanismo, por isso, antepõe-se ao poder restritivo do julgamento crítico e libera prazer pela superação de inibições.

Essa culminância reforça o aspecto paradigmático da cena: a contenção da *hýbris* de Tersites equilibra a situação e afasta o perigo que esse orador representa¹⁴. Pessoas pertencentes à classe social representada por esse impetuoso soldado não podiam ter grandeza: “A altivez não é por si mesma um valor moral. É mesmo ridícula se não a enquadrarmos na plenitude da *areté*, unidade suprema de todas as excelências [...] a *areté* só pode atingir a perfeição em almas de escol” (JAEGER, 1986, p. 24).

Bergson (1983) registra que o homem é um animal que ri e que o riso se define por ser um fenômeno social – ele é socialmente previsto e partilhado e para compreendê-lo é preciso inseri-lo no meio social em que nasce e para o qual faz algum sentido; só assim será possível compreender sua função no grupo que o produz.

Uma das principais fontes do riso é a deformidade, principalmente física: “É incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso” (BERGSON, 1983, p. 15). No caso da *Iliada*, as deformidades que recaem sobre Tersites são evidentes fontes de riso. Contudo, as deformidades físicas, no caso, representam deformidades sociais e procedimentos adotados pela personagem, pelo atrevimento de enfrentar reis. Essa é a dimensão social que

14 Dourado-Lopes (2019, p. 39) vê no episódio sinais do esfacelamento do antigo poder político centralizado do período micênico, com a emergência de um modelo de grande concorrência de chefes locais em contexto sociopolítico instável. Esse autor parte do termo *ékthistos*, utilizado por Agamêmnon para chamar Aquiles de “o que é ao máximo execrável”. Na ocorrência seguinte desse item lexical, contudo, há referência à feiura de Tersites. Está atestada a convergência entre feiura física e feiura social.

afetou todos os circunstantes e provocou o riso geral. Os defeitos físicos e sociais que convergem em Tersites são elementos que a sociedade quereria eliminar para que seus membros vivessem em suportável sociabilidade. O riso, na cena da *Iliada*, corresponde a esta precisa avaliação:

O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, 1983, p. 14).

O uso da violência

O riso geral seguiu um ato público de violência por parte de Ulisses; esse venerado herói, caracterizado pela astúcia, feriu Tersites com um cetro: “Falou e com o cetro deu-lhe nos costados / e ombros. Ele dobrou-se, de olho lacrimoso. / Um vermelho vergão sangrou-lhe o lombo curvo, / golpe do cetro de ouro O cetro” (*Iliada* II, vv. 265-267). Isso não é pouca coisa.

Esse cetro tinha uma dimensão simbólica significativa, conforme indicam os versos 102-109 do canto segundo. Ele tinha sido talhado por Hefesto e ofertado a Zeus que, por sua vez, presenteara Hermes. Pode-se notar que o bastão tinha uma *genealogia* divina. Hermes o transmitiu a Pélops, que o repassa ao rei Atreu; este a Tiestes o entrega e, finalmente, o legado chega a Agamêmnon. Como se vê, além de origem divina, o objeto tinha trajetória *heroica*, de que era signo de nobreza sancionada pelo Olimpo.

Na assembleia, o cetro era entregue pelo mensageiro a cada orador, o que legitimava a participação e a troca de turno entre os interlocutores; era o salvo-conduto que garantia a fala, o direito de exercer cidadania – a

participação nos debates que poderiam interferir em decisões importantes. Tersites não teve a proteção do cetro de ouro; ao contrário, o objeto serviu para que ele fosse golpeado, para riso geral dos soldados. A origem divina e a trajetória heroica do cetro legitimaram a surra ao orador popular, em violência aceita como necessária.

Retórica e ideologia

No lance final da cena do discurso de Tersites os aqueus disseram, em tom divertido, que o melhor feito de Ulisses tinha sido justamente o de dar aquela lição: “Feito nenhum, porém, entre os Aqueus melhor / do que este realizou, calando a logorreia / ao boquirroto de ânimo arrogante. Certo, / nunca mais este insano afrontará os reis” (*Iliada* II, vv. 274-276). O povo reconhece os excessos de Tersites, embora o discurso dele tenha defendido os interesses dos guerreiros. A atitude de Ulisses não foi compreendida como excessiva. Como isso pôde acontecer? Entramos na dimensão ideológica. As camadas populares reconhecem e aceitam as credenciais distintivas entre os que têm privilégios e os que não têm.

A ideologia procura tornar possível a dominação de um grupo sobre outros. Ela ocorre quando há desigualdades sociais em que indivíduos nem sempre estão dispostos à cooperação, caso em que haverá “lacuna entre as reivindicações dos membros do grupo hegemônico e a crença dos indivíduos em sociedade – incluídos aqueles que governam – acerca da legitimidade do governo exercido pelo grupo dominante [...]” (WEILER, 2014, p. 274).

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002), técnicas discursivas têm por objetivo conquistar ou manter adesão a teses. Tornam-se ideológicas quando empregadas para legitimar sistemas políticos em dada configuração de poder, cujo objetivo é “obscurecer ou negar contradições reais. Isso pode ser alcançado veladamente por meio de estratégias de diversionismo

ou, abertamente, por meio de argumentação plausível” (WEILER, 2014, p. 266)¹⁵. Como a dimensão ideológica é constitutiva da linguagem, argumentos são, necessariamente, ideológicos, principalmente se se considera o aspecto formal deles¹⁶. Ideologia é argumentação (enquanto revestida de formulação linguística); e, por sua vez, argumentação é ideologia (antes por obscurecer do que expor a parcialidade e a distorção de sua verdade).

No que diz respeito a construções ideológicas, pode-se dizer, ocorre o esforço – argumentativo – de diminuir ou eliminar as consequências dramáticas de dilemas da humanidade; a ideologia situa-se nas tensões próprias de qualquer grupo social, na tentativa de arrefecer descontentamentos não contemplados na fruição do prazer – seja psicanalítico, seja de outra natureza.

Do ponto de vista retórico, a ideologia não é somente coleção de termos que veiculam atitudes, valores e crenças; ela se concretiza quando esses elementos formam um sistema de ideias políticas coerentes e assim se apresenta para seus auditórios; no entanto, o que garante isso é justamente a dimensão argumentativa de que se reveste.

Na *Iliada*, o que conta não é a articulação retórica do discurso de Tersites, mas a dimensão grotesca em que é enquadrado, o que revela sua nãoopertença ao universo da nobreza. A dimensão ideológica ultrapassa o rigor retórico-argumentativo e se apoia na regulação das forças sociais que favorecem determinado segmento privilegiado.

Considerações sobre o *êthos*

Retomamos a noção de *êthos*, reconhecida como dimensão retórica de decisiva importância. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002)

15 Segundo a tradição marxista, o conceito sugere a natureza essencialmente dialética da ideologia; era tanto a consciência histórica apropriada a uma era quanto uma distorção a-histórica da realidade material (PEREIRA, 2008, p. 266). Seguimos Mosca e Proença (2020, p. 92-94)

16 A ideologia deve ser isolável como texto verbal endereçada a uma audiência real e almejar persuasão, conforme Weiler (2014). Para isso, é suficiente que as audiências os aceitem como coerentes.

o valorizam, por ser recurso útil e necessário à persuasão. Contudo, foi Aristóteles quem identificou esse elemento indispensável para o intento persuasório: “As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 96)¹⁷. Essas partes são o *êthos*, o *páthos* e o *lógos*, respectivamente, segundo os termos gregos tradicionalmente admitidos para a caracterização delas. Tersites tem a seu favor apenas a última característica, pois seu discurso é bem formado, consoante as regras da boa argumentação retórica; contra si pesam o *páthos* (a paixão do auditório) e o *êthos* (a imagem do orador). Como seu discurso foi repellido, conclui-se que não é suficiente a lógica discursiva para o convencimento e a persuasão de ouvintes ou leitores¹⁸.

Para o filósofo grego, *êthos* é o carácter do orador que diz respeito à impressão transmitida pelo discurso¹⁹; é isso que o torna digno de fé. Para ele, o *êthos* é, sobretudo, discursivo, meio pelo qual pode ser superada eventual imagem negativa prévia do orador (ARISTÓTELES, 2005, p. 96):

É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão.

Amossy propõe questão interessante a respeito do *êthos*: “Trata-

17 Seguimos, aqui, Mosca e Proença (2020).

18 Persuadir não é o mesmo que convencer; se se considera o resultado, é mais do que convencer, pois leva à ação. Do ponto de vista do caráter racional da adesão, contudo, “convencer é mais do que persuadir [...] chama-se persuasiva a uma argumentação que pretende só para um auditório particular e [...] convincente àquela que deveria obter a adesão de todo ser racional” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2002, p. 30-31).

19 Os discursos persuasivos envolvem o carácter do orador, além das disposições dos ouvintes: “Trata-se de considerar o que é persuasivo em cada coisa, em cada situação, sem negligenciar nenhuma delas, ou seja, o que é capaz de suscitar no interlocutor um julgamento favorável a respeito do que se propõe, uma opinião vinculada à do orador e pronta a desencadear comportamentos e atitudes desejáveis pelo proponente”. (MOSCA, 2016, p. 11).

se, de fato, de saber se o *êthos* é, como pretendia Aristóteles, a imagem de si construída no discurso ou, como entendiam os romanos, um dado preexistente que se apoia na autoridade individual e institucional do orador” (AMOSSY, 2005, p. 17). Se *êthos* resulta de esforços na construção de uma imagem, essa imagem pode ser marcada por características anteriores a determinado discurso²⁰; há um *êthos* prévio referente à “imagem pré-existente do locutor”. Ambos são decisivos para a persuasão, mas ocorre que nem sempre há convergência entre esses *éthē*.

Qual o *êthos* discursivo e o pré-discursivo de Tersites? A resposta só é possível se nos fiarmos na própria *Iliada*. O *êthos* prévio se conhece na descrição física apresentada e na forma negativa com que ele é avaliado por Ulisses (representando os heróis) e pelo conjunto dos guerreiros: sua figura tem composição grotesca, toda em desarmonia; contudo, é dotado de vigoroso discurso, contrário ao dos heróis, mas lógico e encadeado. Assim, o contraste entre os *éthē* discursivo e prévio aponta para o predomínio deste último; desse modo, nesse caso, quando a imagem prévia do orador é socialmente rejeitada, ela tende a interferir decisivamente na avaliação do público e anular os efeitos positivos do *êthos* construído no discurso.

Apesar de possuir força retórico-argumentativa inegável, é preciso considerar que o *êthos* discursivo é *insuficiente* para persuadir. O fator decisivo de persuasão é o reforço da autoridade de quem a realiza, como resultado do efeito performativo da linguagem, apoiada no valor social do emissor. Isso equivale ao argumento *ad baculum*²¹, com a consequente interrupção do diálogo, como ocorre, de fato, nesse episódio da epopeia.

Dijk (2015) estuda a convergência entre práticas discursivas e abuso de poder que se consuma na dominação exercida por elites simbólicas, cujo resultado é o aparecimento de formas de dominação que diretamente provocam desigualdade e injustiça sociais. Nesse arranjo, os discursos, por

20 Há também um *êthos* institucional, construído por elementos que propiciam a uma instituição a imagem de segurança, solidez etc.

21 O argumento *ad baculum* é o recurso à força; é a recusa ao diálogo. O resultado é o silêncio forçado, conforme Fiorin (2015) e Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002).

estratégias diversas, têm propriedades associadas à reprodução do poder: “Essas propriedades podem incluir [...] a seleção lexical, ou as estruturas argumentativas e, do outro lado, a seleção de atos de fala específicos, os movimentos de polidez ou as estratégias conversacionais” (DIJK, 2015, p. 14), sempre no interesse de quem detém o poder.

Consequência disso é o controle não só das ações, mas também das mentes, por meio dos discursos trocados socialmente, acrescenta Dijk. Para que o controle do acesso ao processo discursivo seja absoluto, quem detém o poder decide quem pode falar, quando, o quê, a situação, os temas – enfim, tudo é controlado. Nas interações sociais, a prerrogativa do uso da palavra e do acesso aos mecanismos de produção e difusão de discursos está diretamente ligada ao poder que os usuários exercem no contexto social em que vivem (DIJK, 2015).

Ainda deve ser considerado que estruturas discursivas guardam correspondência com estruturas de poder, visto que o discurso como forma textual se ajusta a contextos sociais específicos. As relações de poder se manifestam na interação discursiva; o exercício de poder por uma pessoa ou um grupo resulta em limitação da liberdade de outras pessoas ou grupos.

Voltando à *Iliada*, formas de dominação ocorrem, por exemplo, em controle dos mecanismos de produção e recepção do uso da voz e da possibilidade de influenciar auditórios. Nessa lógica, o poder tem valor *simbólico* e, por deter mecanismo de controle, é também uma forma de poder ideológico. Embora Dijk tenha estudado sociedades contemporâneas, as conclusões a que chega aplicam-se à Grécia antiga. Isso não pode ser confundido com anacronismo²².

A dimensão simbólica do poder é tratada por Bourdieu (1998) que,

22 *Anacronismo* é o processo de avaliação histórica segundo o qual, inevitavelmente, cada época constrói mentalmente sua representação do passado (FEBVRE, 2009). Na investigação histórica, estamos limitados a esse processo, porque é impossível anular o descompasso mental entre duas épocas. A sincronia é impossível. A acronia é mais do que fuga à história: é a negação dela. O anacronismo foi apontado por Lucien Febvre (1878-1956) que, com Marc Bloch, criou a corrente historiográfica *Escola dos Anais*, uma história-problema, em oposição ao descritivismo positivista, que elaborava paráfrases acriticas de documentos. Febvre e Bloch alertaram que os documentos não existem *per se*, mas como objeto de interpretação a partir de situações e questões concretas.

com base em uma teoria do poder simbólico, estuda as injunções materiais e simbólicas que constroem e alimentam o imaginário de grupos sociais. Ele parte do fato de que há dimensão social na língua o que era reconhecido por Saussure; todavia, nem à Linguística em geral nem à Sociolinguística em particular cabe apenas a descrição de fenômenos de língua, mas a projeção deles nas formas sociais de dominação. Assim, o autor francês se esforça por estudar os fenômenos linguísticos por meio de categorias sociológicas. Com as interações simbólicas, as trocas linguísticas são relações de força entre interlocutores, socialmente prescritas. A análise de Bourdieu tem uma terminologia emprestada da economia (BOURDIEU, 1998, p. 24):

Todo ato de fala [...] é uma conjuntura, um encontro de séries causais independentes: de um lado, as disposições, socialmente modeladas, do *habitus* linguístico [...]; do outro, as estruturas do mercado linguístico, que se impõem como um sistema de sanções e de censuras específicas.

Essa opção teórica tem a intenção de reparar os supostos fracassos da Linguística, pelo fato de essa disciplina, segundo o sociólogo francês, se servir de categorias abstratas, sem considerar as condições sociais de produção, segundo o sociólogo francês. Os linguistas buscariam na língua o que deveriam achar nas relações sociais, definidas por um *mercado linguístico*. Nesse mercado, quem tem legitimação social e detém o conhecimento linguístico adequado às normas da língua oficial é portador de um capital linguístico (e social); esse capital prévio valida discursos produzidos.

Trocas produzem relação simbólica entre produtor (capital linguístico) e consumidor em um mercado. Os discursos são signos de riqueza (ou de pobreza) de autoridade. O mercado linguístico se caracteriza por lei de formação de *preços*, baseada na “capacidade de que dispõem os diferentes agentes envolvidos na troca para impor os critérios

de apreciação mais favoráveis a seus produtos” (BOURDIEU, 1998, p. 54). As propriedades linguísticas do discurso anunciam a autoridade e a competência dos usuários, considerada a precedência do *êthos* prévio.

Além de elementos linguísticos que determinam a posição de quem se serve da língua, devem ser consideradas as propriedades não linguísticas que, compostas pelas “qualidades abertamente sociais, tais como os títulos nobiliárquicos ou escolares; o vestuário, em especial os uniformes e as vestimenta oficiais, os atributos institucionais [...] colocam o locutor legítimo em posição eminente” (BOURDIEU, 1998, p. 57). Isso corresponde ao *êthos* pré-discursivo. Ele é decisivo porque as dissimetrias sociais se reconhecem na correspondência entre as estruturas sociais e as linguístico-discursivas, nas quais são os dominados subordinados pelos mecanismos ideológicos e coercitivos de dominação: dominados são sempre condenados ao silêncio.

Conclusão

A importância de Tersites reside no fato de, em meio a heróis e aristocratas, apontar desajustes e dissimetrias da *pólis* homérica, em que a disputa retórica faz das assembleias arena de luta. O discurso de Tersites (tecnicamente muito bem elaborado), favorável ao retorno para casa e contrário ao que pretendiam os chefes militares, poderia causar indesejada instabilidade. Por isso ele é punido; sofre violência física e simbólica, de que todos os circunstantes riem, o que foi considerada a maior proeza de Ulisses. O constrangimento público tem força de exemplo para inibição de iniciativas semelhantes e faz convergir retórica e ideologia; nem sempre discursos bem organizados superam as coerções ideológicas. Contra Tersites pesam as configurações que definem o seu *êthos* prévio, em tudo contrárias ao ideal daquela ordem social.

Como qualquer projeto humano, o mundo grego antigo manifestou

potencialidades, as quais contêm elementos positivos e negativos. Não é o caso apenas de enxergar e incensar, quase com fervor religioso, os aspectos positivos – nem idealmente criá-los. O reconhecimento de nossas contradições é um gesto de grandeza, necessário para que possam ser superadas.

Referências

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1980.

DIJK, Teun A. van. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2015.

DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. Desacato e degenerescência na trama central da *Ilíada*: um estudo sobre o sentido político do superlativo ekthistos. *Phoînix*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 38-67, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/32324>. Acesso em: 21 mar. 2020.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença, [198?].

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FUNARI, P. P. A.; GRILLO, J. G. C. Política, retórica e religião na Grécia antiga. In: SOUSA J. R. A.; SILVA, J. L. P. (org.). *Educação, política e religião no mundo antigo*. Teresina: Edufpi, 2012. v. 1. p. 61-88.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Arx, 2002.

JAEGER, W. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Entre certezas e incertezas: a racionalidade própria da retórica e da argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). *Retórica e argumentação em práticas sociais discursivas*. Lisboa: Grácio Editor, 2016.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador; PROENÇA, Paulo Sérgio de. *Revisitando Dom Casmurro: aspectos retóricos em conexão com a Bíblia*. Curitiba: Appris, 2020.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SODRÉ, M; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.

VEDOYA DE GUILLEN, C. El humor de Homero: Tersites. *Cuadernos de literatura*, n. 10, 2001. Disponível em: <https://revistas.unne.edu.ar/>

index.php/elt/article/view/3151. Acesso em: 13 mar. 2020.

WEILER, Michael. Ideologia, Retórica e Argumentação. *EID&A-Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*. Ilhéus, n. 7, dez. 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/505/484>. Acesso em: 13 jul. 2017.

Observação: Avaliadores(as) deste artigo sugerem registro destes itens, por vínculos diretos com o tema:

FROBISH, Todd S. An Origin of a Theory: A Comparison of Ethos in the Homeric Iliad with that Found in Aristotle's Rhetoric. *Rhetoric Review*, v. 22, n. 1, p. 16–30, 2003.

KARP, Andrew. Homeric Origins of Ancient Rhetoric. In: SCHIAPPA, Edward (edit.). *Landmark Essays on Classical Greek Rhetoric*. Davis, CA: Hermagoras, 1994. p. 35–52.

Estes dois próximos títulos dizem respeito à cena de que Tersites participa:

BELL, Robert H. "Homer's Humor: Laughter in The Iliad", *Humanitas*, v. 20, n. 1-2, p. 101-108, 2007.

POSTLETHWAITE, N. "Thersites in the Iliad", *Greece & Rome*, v. 35, n. 2, p. 123-136, out. 1988.

Recebido em: 03/04/2020

Aprovado em: 29/07/2020

**Poeta das "Minas" e do luar:
Alphonsus de Guimaraens na poesia de Carlos
Drummond de Andrade e de Murilo Mendes**

***The poet of "Minas" and the moonlight: Alphonsus de
Guimaraens in the poetry of Carlos Drummond and
Murilo Mendes***

*Ilca Vieira de Oliveira¹
Wesley Thales de Almeida Rocha²*

Resumo:

O poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens foi diversas vezes celebrado pelos escritores modernistas, dentre eles Mário de Andrade e Manuel Bandeira, como representante do patrimônio cultural brasileiro, conforme também o eram, para eles, a arte e a arquitetura das cidades históricas mineiras. Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, dois dos mais importantes modernistas de Minas Gerais, estenderam essa celebração em seus versos, associando a imagem e a obra do poeta oitocentista ao universo simbólico de Minas Gerais. Do alto da modernidade, em afirmação na cultura e na literatura brasileiras, Drummond e Murilo Mendes voltam o olhar para

1 Professora do Departamento de Comunicação e Letras, do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras – Estudos Literários e do Mestrado Profissional (PROFLETRAS) na Universidade Estadual de Montes Claros. Este texto é resultado de pesquisa desenvolvida no âmbito do projeto “Cartografias poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim”, na Unimontes, como parte do projeto CCVRV – FINEP/UNIMONTES/FAPEMIG.

2 Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG). Doutor em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2018). Integrante do projeto “Cartografias poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim”, na Unimontes, como parte do projeto CCVRV – FINEP/UNIMONTES/FAPEMIG.

o poeta do passado, para sua figura oclusa entre as "minas" de Ouro Preto e Mariana e para sua poesia melódica e quimérica, reinscrindo-as no contexto pouco contemplativo do século XX. Este trabalho objetiva elaborar uma leitura crítica dos poemas: *Luar para Alphonsus*, de *Versiprosa*; *A visita*, de *A paixão medida*; e *Em memória de Alphonsus de Guimaraens*, de *Amar se aprende amando*, de Drummond, e do poema *Contemplação de Alphonsus*, de *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, para observar o modo como a imagem do poeta simbolista se faz presente nos versos desses poetas mineiros do século XX e como ela insere novos signos e sentidos na poética dos dois autores e na existência no mundo moderno.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Modernismo. Simbolismo. Poetas mineiros. Diálogos intertextuais.

Abstract:

*The symbolist poet Alphonsus de Guimaraens was celebrated several times by modernist writers, such as Mário de Andrade and Manuel Bandeira, as a representative of the Brazilian cultural heritage as were the art and architecture of the historic cities of the State of Minas Gerais. Carlos Drummond de Andrade and Murilo Mendes, two of the most important modernists in Minas Gerais, extended this celebration in their verses, associating the image and work of the 19th century poet with the symbolic universe of Minas Gerais. At the height of modernity, under the affirmation in the Brazilian culture and literature, Drummond and Murilo Mendes behold the poet of the past, to his occluded figure among the "Minas" of Ouro Preto and Mariana and, to his melodic and chimerical poetry, and reinsert them in the less contemplative context of the 20th century. This work aims to elaborate a critical reading of the poems: *Luar para Alphonsus* (Moonlight for Alphonsus), from *Versiprosa*; *A visita* (The visit),*

from A paixão medida (A measured passion); and Em memória de Alphonsus de Guimaraens (In the memory of Alphonsus de Guimaraens), from Amar se aprende amando (We learn to love by loving), by Carlos Drummond; and from the poem Contemplação de Alphonsus (Alphonsus contemplation), from Contemplação de Ouro Preto (Ouro Preto's contemplation), by Murilo Mendes, observing how the image of the symbolist poet is present in the verses of these Minas Gerais' poets of the 20th century and how it inserts new signs and meanings into the poetics of the two authors and to the existence in the modern world.

Keywords: *Brazilian poetry. Modernism. Symbolism. Poets of Minas Gerais. Intertextual dialogues.*

*Por que vagueias, poeta, às horas mortas?
O silêncio da lua tudo invade.
Mil sagas, em diabólicas retortas,
Vão preparando os filtros da saudade.*

(Alphonsus de Guimaraens, Soneto “XLV”)

Alphonsus: patrimônio de Minas Gerais

Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) é autor de uma obra entre as mais marcantes do Simbolismo brasileiro, representando, ao lado de Cruz e Sousa, um dos pontos altos de nossa poesia de expressão espiritual e metafísica. Sua vida reclusa entre duas cidades setecentistas mineiras, Ouro Preto e Mariana, bem como as dificuldades de publicação e divulgação de seus livros não impediram que o poeta, ainda em vida, alcançasse certo reconhecimento pela singularidade de sua poesia. O que ocorre principalmente quando autores ligados ao movimento modernista empreendem ações de valorização de sua figura literária como parte do

patrimônio artístico e cultural das cidades históricas de Minas Gerais. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, arautos da revolução modernista, voltam seus olhares para as cidades históricas mineiras, nelas encontrando, além de um cenário “cheio de poesia popular”, como disse Bandeira (*apud* COUTINHO, 2004, p. 35), uma arte que tanto seria expressão da “tradição nativa e do traço de nacionalidade” que buscavam recuperar, quanto apresentaria traços similares à arte de vanguarda, como a transgressão e a inventividade. A arte barroca permitia-lhes, então, “interpretar o novo pelo viés da tradição”, vinculando o projeto modernista a um passado atual e em movimento, como assinalou Eneida Maria de Souza (2003, p. 110).

Esse movimento dos modernistas em direção ao patrimônio mineiro do século XVIII tem como marco a viagem que faz o jovem Mário de Andrade a Mariana, em 1919, para conhecer pessoalmente Alphonsus de Guimaraens (o viajante também passa por Ouro Preto, vindo a ter contato com seus casarões e monumentos). Sobre essa visita, Mário de Andrade escreve um artigo, publicado em *A Cigarra*, de São Paulo, em agosto de 1919, em que traz o olhar de alguém preocupado com a valorização dos elementos artísticos e culturais do país, principalmente quanto à produção literária. O poeta-crítico faz a seguinte indagação: “Não haverá no Brasil um editor que lhe agasalhe os poemas, tirando-os da escuridão?” (ANDRADE, 1974, p. 72)³. Como se vê pela pergunta de Mário, para ele, o que faltava era a publicação, divulgação e circulação desse poeta que vivia entre as montanhas de Minas e era desconhecido pelos leitores da época. Mário faz, então, um apelo aos editores do país para que possam tirar da escuridão os poemas do autor que se encontrava distante dos grandes centros culturais do país, Rio de Janeiro e São Paulo.

Mário continua com as suas indagações da seguinte maneira:

3 Citamos esse texto de Mário de Andrade com base na versão publicada em livro contendo as cartas enviadas pelo poeta-crítico paulista e por Manuel Bandeira a Alphonsus de Guimaraens Filho.

“Não existirá a piedade dum novo bandeirante que vá descobrir nas Minas Gerais essa minas de diamantes castiços e lapidados, e deslumbre os da nossa raça com tesoiros que Alphonsus de Guimaraens guarda junto de si? Onde? quando o abre-te Sésamo dessa gruta encantada?” (ANDRADE, 1974, p. 72). Como se vê, a poesia de Alphonsus de Guimaraens é, para Mário de Andrade, patrimônio de Minas, “tesouro” de “diamantes castiços e lapidados” que merece, então, ser explorado e exposto em uma nova publicação.

No mesmo ano de 1919, Manuel Bandeira, encontrando-se em Juiz de Fora, escreve um artigo chamado *A academia e Alphonsus de Guimaraens* para o *Correio de Minas*, jornal daquela cidade, mostrando que seria uma honra a Academia Brasileira de Letras ter esse poeta como sucessor de Bilac. Mas quem acaba sendo escolhido para a cadeira do poeta parnasiano é o escritor paulista Amadeu Amaral. Vale lembrar que também Bandeira faz diversas viagens a Ouro Preto e sobre essa cidade escreve um roteiro turístico – o livro *Guia de Ouro Preto* (1938) – e alguns poemas, como *Ouro Preto* e *Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga*, de *Lira dos cinquenta anos* (1940), e *Minha gente, salvemos Ouro Preto*, de *Opus 10* (1952). Além disso, dedicou crônicas a personalidades que viveram na cidade setecentista, como é o caso de Alberto da Veiga Guignard, tematizado no texto *Ouro Preto remoçada* (1960).

Em 1921, ano da morte de Alphonsus de Guimaraens, Oswald de Andrade, em sua coluna “Questões de arte”, no *Jornal do Comércio*, louva o poeta simbolista, afirmando que ele “valia sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira” e colocando-o como iniciador de uma reação “contra a incultura e o atraso de nossos principais poetas” (ANDRADE *apud* GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 366-367).

É instigante esse interesse e fascínio dos principais nomes da revolução modernista no Brasil por um autor cuja poesia se caracteriza, conforme as palavras de Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 214), por

uma “linguagem antiquada, de caráter arcaizante” e na qual avultam sentimentos como a “nostalgia do passado, um fluir para a morte, a frustração, o pessimismo”. Mas, conforme observou Leopoldo Comitti (2002, p. 2), o que atrai os modernistas, especialmente Mário de Andrade, na poesia de Alphonsus de Guimaraens é o senso de tensão, de inquietude lírica que ela apresenta; e, mais ainda, o que os últimos poemas do autor mineiro apresentam de novidades em relação à matriz poética simbolista, como experiências com o verso livre, o uso do tom satírico e da ironia e de expressões populares.

A busca dos “tesouros” de Minas por parte dos arautos do Modernismo continuará ainda nos anos subsequentes à Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, e irá se estender da obra de Alphonsus de Guimaraens para o patrimônio artístico e arquitetônico das cidades setecentistas. Em 1924, Mário de Andrade, acompanhado agora de outros “bandeirantes” (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Godofredo Telles, Oswald de Andrade Filho e do poeta franco-suíço Blaise Cendrars), retorna às cidades históricas mineiras, passando por Mariana, Ouro Preto, Congonhas, São João del-Rei e Tiradentes, no que ficaria conhecido como *a caravana* dos paulistas. A arte das cidades setecentistas de Minas provoca um efeito em todo o grupo, que, ao retornar para São Paulo, passa a se preocupar com a valorização do patrimônio cultural do país, em especial o de matriz colonial e barroca.

Os modernistas paulistas também realizam várias produções artísticas e críticas inspiradas na arte e na cultura mineira do século XVIII: Tarsila do Amaral produz desenhos inspirados na plástica local, explorando “o azul e cor-de-rosa dos bauzinhos e das flores de papel que são as cores católicas e tão comoventes da caipirada” (BANDEIRA *apud* COUTINHO, 2004, p. 35); Oswald de Andrade compõe vários poemas para *Pau Brasil*, de 1925, versando sobre a vida e a história da Minas colonial; e ele ainda escreverá, em 1945, o estudo *A Arcádia e a Inconfidência*, apresentado

como Tese em Concurso para a cadeira de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

Mas virá especialmente de dois autores mineiros, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Murilo Mendes (1901-1975), a manifestação em versos desse interesse e fascínio da parte dos poetas modernos pela figura e pela obra de Alphonsus de Guimaraens. Drummond, cuja trajetória literária se confunde com a do próprio Modernismo no Brasil, não se fará alheio a esses movimentos de interesse dos modernistas paulistas pelas cidades setecentistas mineiras e pela arte e a cultura que as compõem. Inclusive, em 1924, o jovem poeta itabirano (ainda estudante de Farmácia em Belo Horizonte) e seus companheiros do jornal *Diário de Minas* (Emílio Moura, Martins de Almeida e Gregoriano Canedo) encontram-se com Mário de Andrade e com os integrantes da caravana paulista no bar do Grande Hotel, na capital mineira, acolhendo os viajantes. Nesse período, Drummond inicia um intenso diálogo com Mário de Andrade por meio de cartas, abordando questões sobre o patrimônio nacional e especialmente o de Minas Gerais, pautado muito nas conversas entre eles.

No primeiro livro publicado por Drummond, *Alguma poesia*, de 1930, já aparece um poema chamado *Lanterna mágica*, que, em suas oito partes, figura como que uma “viagem”, primeiro por cidades mineiras – “I/Belo Horizonte”, “II/Sabará”, “III/Caeté”, “IV/Itabira” e “V/São João del-Rei” – e, depois, por outros estados – “VI/Nova Friburgo”, “VII/Rio de Janeiro” e “VIII/Bahia” (ANDRADE, 2002a, pp. 10-13). O que se destaca nos versos referentes às cidades históricas mineiras é a percepção das condições em que se encontra o seu patrimônio; principalmente quanto a Sabará, “cidade teimosa”, que insiste em se mostrar antiga e até decrepita, em meio às modernizações do presente (a ponte moderna que esconde o rio, os carros e máquinas da siderurgia que ameaçam a tranquilidade dos moradores, o cinema com “fita americana”, que substitui as tradições culturais do lugar). Essa mesma cidade será evocada no texto “Viagem de

Sabará”, de *Confissões de Minas* (1944), primeiro livro em prosa publicado por Drummond.

A mesma preocupação com as condições do patrimônio histórico permeia *O voo sobre as igrejas*, poema de *Brejo das almas* (1934), segundo livro do escritor. Nos passos de uma procissão pelas ladeiras de Ouro Preto, o poeta vai observando os monumentos históricos e o comportamento das pessoas e refletindo sobre como “cores e cheiros do presente” (ANDRADE, 2002d, p. 50) obstruem a percepção do que a cidade guardou de seu passado. Adiante, de 1945 a 1962, Drummond terá papel relevante nas políticas de preservação patrimonial no Brasil, desempenhando o cargo de Chefe da Seção de História na Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan).

Murilo Mendes, por sua vez, residindo definitivamente no Rio de Janeiro desde 1921, estará mais desligado das raízes mineiras e voltado para o contato com uma arte e uma literatura de cunho cosmopolita. Porém, sua vinculação ao pintor e poeta Ismael Nery (1900-1934), líder de um grupo em que se mesclam o senso de modernidade das vanguardas e uma forte inclinação filosófica e religiosa, aproximá-lo-á do Simbolismo, importante referência em termos de poesia votada à expressão de inquietudes existenciais e místicas naquele contexto. A partir de 1933, após sua conversão ao catolicismo, a temática religiosa se faz ainda mais forte na poesia de Murilo Mendes, com um aproveitamento singular dos signos do imaginário católico, como as figuras de santos, as visões da eternidade e o discurso litúrgico, o que aproxima bastante o autor de *Tempo e eternidade* (1935) de aspectos delineadores da poética de Alphonsus de Guimaraens. Há também, na poesia de Murilo Mendes desse período, a referência a elementos diretamente ligados às cidades históricas mineiras, como, em *História do Brasil*, a alusão à Inconfidência Mineira por meio de dois poemas centrados em Tiradentes (*O Alferes na cadeia* e *A estátua do Alferes*), e à arte barroca de Minas na composição *Força de Aleijadinho*.

É na década de 1950, porém, que surgem as principais realizações poéticas de Drummond e Murilo Mendes dedicadas à exaltação e contemplação das cidades de Minas. Em *Sonetos brancos*, escrito entre 1946 e 1948, mas publicado somente em 1959, Murilo Mendes explora a forma clássica do poema para louvar a “Ouro Preto severa e íntima”, que, ao adormecer, tem suas ladeiras transformadas em “desertos espaços metafísicos” por onde se cruzam “vultos” dos “doidos e dos poetas”, entre eles o de Aleijadinho (MENDES, 1994d, p. 445). Em 1954, o mesmo poeta traz a lume o seu *Contemplação de Ouro Preto*, volume em que, entre poemas sobre as igrejas, ladeiras e “assombrações” da antiga Vila Rica, figura uma composição dedicada a Alphonsus de Guimaraens; em 1951, Drummond publica *Claro enigma*, livro em que inclui a série *Selo de Minas*, cujos poemas tematizam de forma lírica e crítica diversas cidades históricas mineiras, como as mesmas Ouro Preto e Mariana, e a sua onipresente Itabira; em seu livro de prosa *Passeios na ilha*, de 1952, Drummond também perpassa por lugares de Minas, com destaque para *Contemplação de Ouro Preto*, texto que registra uma viagem à cidade de Aleijadinho, com desdobramento em Mariana, onde irá encontrar “o túmulo humilde, perdido no cemitério do Rosário”, de Alphonsus de Guimaraens (ANDRADE, 2011b, p. 79); ainda nessa década, vale lembrar também Cecília Meireles, que, em 1953, traz à cena o *Romanceiro da Inconfidência*, conjunto de poemas que narra, de forma lírica, o drama da Inconfidência Mineira.

Murilo Mendes ainda retomará suas raízes mineiras em *A idade do serrote*, de 1968, livro em prosa poética, no qual narra sua infância e adolescência em Juiz de Fora. Drummond, por sua vez, continuará evocando as cidades históricas de Minas, principalmente porque, em seus últimos livros, o diálogo com o passado e com a herança cultural mineira se torna ainda mais intenso. Quanto a Alphonsus de Guimaraens, ele aparece na poesia do autor itabirano precisamente em *Versiprosa*, de 1967,

no poema *Luar para Alphonsus*, escrito em 1970 e acrescentado ao livro posteriormente. Nele, o poeta “pede” uma “lua diferente” para o céu de Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana, em comemoração ao centenário do autor simbolista. Em *A paixão medida*, de 1980, temos a composição *A visita*, em que Drummond reproduz em forma de versos aquele primeiro encontro entre Mário de Andrade e Alphonsus de Guimaraens em 1919. Por fim, no livro *Amar se aprende amando*, de 1985, temos o poema *Em memória de Alphonsus de Guimaraens*, no qual Drummond credits o seu fascínio pelo autor de *Kiriale* à dupla condição que entrevê nele, que é, ao mesmo tempo, mineiro e habitante do “País do Sonho”.

Como veremos, Alphonsus de Guimaraens, em cada um desses poemas a ele dedicados (o de Murilo Mendes e os de Carlos Drummond Andrade), é evocado mais em sua figura fantasmagórica, em espécies de “biografemas”, como diria Barthes, que mais ocultam do que revelam, mais deturpam do que evidenciam, pelo grau de “encanto”, magia, envolvido. Conforme as palavras do crítico e teórico francês:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado pelas nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem sequer é o herói de uma biografia. O autor que sai do seu texto e entra na nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores subtis, e todavia fonte de vivos clarões romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que, não obstante, lemos mais seguramente a morte do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 1979, p. 14)

Considere-se também que, no caso do poeta simbolista, vida e obra se confundem, eclipsando-se os fragmentos de sua vida e personalidade com os mitos que seus versos criaram. O maior deles é o da amada morta ainda aos 17 anos, a prima Constança. Ela é, nos versos de Alphonsus, uma mescla de fantasma, de santa (a Virgem Maria) e de Beatriz, da *Divina comédia*, de Dante; e o poeta, nessa mistura de elementos biográficos,

religiosos, mitológicos e literários, vem a ser como Dante, que percorre o mundo dos mortos em busca de sua amada. A propósito, é no túmulo onde “dorme” o “esqueleto” de Alphonsus de Guimaraens que Murilo Mendes e Drummond, em seus poemas, irão encontrar o poeta simbolista e sua poesia. E o cenário soturno, dramático e imemorial das cidades barrocas de Minas (Mariana e Ouro Preto) só reforça essa dimensão de sonho e lenda a que os poetas visam representar, intensificando o sentido de uma vida marcada pela interferência da morte e embalada por cantos e imagens místicos.

Nas páginas que seguem, analisamos mais detidamente os poemas de Murilo Mendes e Carlos Drummond dedicados à figura e à poesia de Alphonsus de Guimaraens. Neles, conforme veremos, o poeta simbolista e sua obra aparecem sempre entre os monumentos, a arte e a história de Minas, figurando como seu patrimônio, inclusive pelas características de sua poesia próximas do Barroco; e aparece também como um espectro gerador de encantos e de nova vida, assim continuamente produzindo signos e sentidos para a história das cidades setecentistas mineiras, assim como para nossa literatura.

Murilo Mendes: contemplação crítica de Alphonsus

Os poemas de *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, em que figura *Contemplação de Alphonsus*, foram escritos entre 1949 e 1950, a partir de viagem que o poeta fizera a Ouro Preto e Mariana. Porém, a relação entre a poética do livro e o cenário da cidade vai além da situação de registro literário de uma visita. Nesses poemas, entra em cena, também, toda uma concepção religiosa, artística e histórica da cidade, adquirida pelo autor ao longo de sua trajetória de vida e de sua formação como mineiro. *Contemplação de Ouro Preto* é um livro significativo na obra de Murilo Mendes, porque é justamente nele que o poeta assume de modo

aberto suas raízes mineiras e aproxima o imaginário lírico que permeava sua poesia (calcado na imagética religiosa de anjos, santos, templos e altares) da paisagem, da história e dos mitos que compõem a identidade cultural mineira.

Também é nesse livro que o poeta passa a uma nova matriz criativa, fundada na concreção do verbo, na contenção da enunciação, na tonalidade soturna e voltada para o espaço geográfico em seu caráter histórico-cultural – o que se repetirá nos livros subsequentes: *Siciliana* (1959), *Tempo espanhol* (1959) e *Espaço espanhol* (escrito entre 1966 e 1969, mas publicado postumamente. Além disso, a imersão no universo barroco da cidade setecentista possibilita ao poeta a intensificação de sua já característica linguagem barroca, com o recurso ainda mais deliberado “às desconcertantes imagens contrapostas, à sua reverberação cromática, ao ritmo largo ou sincopado da frase, à habilidade da inserção do coloquial entre as tonalidades soturnas da voz poética”, conforme indicado por Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 103).

Ao longo do livro, Murilo Mendes descreve o espaço da cidade, os monumentos, templos e as obras sacras e artísticas e evoca a história e personagens históricos ou míticos que ainda povoam a cidade na forma de espectros ou de estátuas. Toda a poesia do livro é um passeio contemplativo pela cidade histórica. Como Sérgio Alves Peixoto (2007, p. 315) afirma, “o contemplar combina-se com percorrer as ladeiras. [...] Mas, também, e principalmente, o percorrer a paisagem, os homens, os fatos com os olhos da imaginação, recuperando, pela memória, a mítica cidade atemporal”. Entre os “homens” que a poesia de Murilo Mendes contempla, nessa excursão poética que vai além de Ouro Preto e chega até Mariana, está Alphonsus de Guimaraens e, com ele, a “dúbia luz que de seus versos vêm” (MENDES, 1994c, p. 491). Murilo Mendes escreve, então, o poema *Contemplação de Alphonsus* (p. 490-501), em cujos mais de 420 versos engendra uma apreciação, não só poética como também crítica, sobre a

vida e a obra do poeta simbolista.

A composição começa com a imagem de três poetas a limpar a tumba de Alphonsus, situada “no cume da colina de Mariana” (MENDES, 1994c, p. 490). O eu lírico sugere que Alphonsus de Guimaraens não jaz morto, mas sim a dormir, nesse “chão elementar” de Mariana. E, a dialogar com o silêncio e com os “lilases ao longo do esqueleto” do poeta, estariam os seus versos, “polidos pelo ofício” (MENDES, 1994c, p. 491). Esses versos são descritos como “geradores” de uma iluminação intensa e de ordem cósmica, representada pela “lua e sua espuma”, “o sete-estrela” (também conhecido como Plêiade) e o “resplendor do céu noturno”; “geradoras” também de imagens igualmente luminosas, porém trágicas, de fantasmas; e, ainda, de acordes “percussivos”, obtidos em címbalo⁴ e em celesta⁵.

Em meio a essa atmosfera entre mágica e patética, advém o “mito maior”, o da morte, “mais uma vez nascido de uma mulher/ Bem cedo extinta, cerrada magnólia/ De véus sombrios, tenra Beatriz” (MENDES, 1994c, p. 491). Temos, nesses versos, a referência clara a Constança, a prima morta de Alphonsus, por quem ele fora apaixonado e que muito alimentou de signos e sentidos – entre eles a dimensão mística da morte – a sua poesia. Como observou Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 214), em texto crítico sobre o poeta simbolista, o sentimento de amor e de morte misturou-se para sempre no espírito e na escrita de Alphonsus, levando-o a buscar na morte um encontro com sua amada.

Na terceira estrofe do poema, Murilo Mendes sai dessa dimensão entre fantasmagórica e literária da figura de Alphonsus de Guimaraens e passa a “contemplar” de modo mais preciso a vida do autor (sua “ação na [T] erra”): seu nascimento e mocidade em Ouro Preto; mais uma vez, a morte de Constança (antes sugerida em sua figuração literária, agora apresentada

4 Antigo instrumento constituído por dois meios globos de metal, como pratos, o que pelo formato remete à Lua.

5 Espécie de metalofone, constituído por um teclado, um pedal e lâminas de metal, e não de cordas, tal como é o piano; dele se extraem sons mais delicados.

como dado biográfico), logo após ela e o então jovem Alphonsus de Guimaraens noivarem, na Igreja de Bom Jesus de Matozinhos. A morte da amada impele o poeta à clausura e à solidão, e estas a ele impõem o exercício de sua “austera arte”. Murilo Mendes evoca, então, a imagem de si mesmo, quando menino, a ler a obra de Alphonsus de Guimaraens:

Menino eu era, e a estátua se formava
Ante mim desse Alphonsus exigente
Que, do mundo nas Minas isolado
Entre silêncio e torres, trabalhava
No ofício rigoroso da poesia.
Desde cedo meu espírito impelido
Pela força da morte, que alterando
Minhas próprias origens e meu rumo,
À borda do vazio me inclinara,
Desde cedo meu espírito gemendo
Achou adequação exata nos teus livros
Que nos lentos serões assimilei.
(MENDES, 1994c, p. 492)

Note-se como, à força da assimilação dos versos na leitura, se vai projetando no “menino” Murilo Mendes uma identificação com o “espírito” do poeta Alphonsus. Principalmente, no reconhecimento do sentido atrativo da morte, a dotar a alma e a vida de um vazio tanto doloroso quanto fecundo; e também dos condicionamentos que a atmosfera própria de Minas (“entre silêncio e torres”) à imersão nesse vazio proporciona.

Aprofundando-se na “contemplação” da vida e da obra de Alphonsus de Guimaraens, Murilo Mendes passa, nos versos seguintes, a uma mescla entre essas figurações afetivas e algumas apreciações de teor crítico. Aborda o luto do poeta à luz dos símbolos que abundam em sua obra: a cor roxa, a Igreja, as estrelas e, especialmente, a lua – “a lua de maio navegando/ Descabelada e louca em céus de Minas,/ Que não encontra ninguém para falar” (MENDES, 1994c, p. 493) – e o silêncio – “O silêncio

das Minas prisioneiras,/ Pudor das Minas incomunicáveis,/ Excesso de reserva e discrição,/ O silêncio que vem do mineral...” (MENDES, 1994c, p. 493). Por esses símbolos se elabora a “correspondência intelectual” (“entre formas e ideias, cor e som”), as analogias que ligam “dois mundos alternados”: o da vida, onde vigoram os filhos e a mulher (“Zenaide, suave e forte companheira”), e o da morte, onde vaga a alma de Constança (MENDES, 1994c, p. 493). E, nessa “funda trama e justaposição”, forma-se o poema, “a noite barroca”, a “noite original”. Com tal aproximação entre o poema de Alphonsus de Guimaraens e o Barroco, Murilo Mendes chega às duas considerações críticas mais significativas de seu artigo: “o símbolo é barroco/ Por natureza ornado de folhagem/ Espessa e de elementos vários ricos” (MENDES, 1994c, p. 497); e a escrita de Alphonsus de Guimaraens é eminentemente barroca, apurada por “uma técnica ajustada”:

Ao Tema do conflito permanente
Entre matéria e sonho, língua plástica,
À mesma pedra-sabão aparentada:
Templo de antiga Minas é teu Livro!
Estranho monumento à morte erguido
– Contraste singular, força do engenho –
Pelo criador de uma linguagem longa,
Pelo criador de humana vida, e sã;
As soluções transcritas por tua lira
Balançando invenção e liberdade
Que não excluem orgânico rigor.
(MENDES, 1994c, p. 497-498).

Murilo Mendes demonstra, nesses versos, uma compreensão acurada das relações estéticas entre o Simbolismo e o Barroco. Essas relações passam pelas propriedades do símbolo, no qual se fundamentariam os dois estilos. Walter Benjamin investigou a fundo tais propriedades, em seu estudo *Origens do drama barroco alemão*. Segundo o pensador judeu-

alemão, o símbolo, em sua expressão autêntica, articula uma unidade entre o sensível e o suprassensível, uma indissociabilidade entre forma e conteúdo (BENJAMIN, 1984, p. 182) – o que vemos no poema de Murilo Mendes pelos termos de “correspondência intelectual” entre “formas e ideias, cor e som”. E a técnica propicia a essa “articulação”, ou “correspondência”, além de constituir-se por uma “língua plástica”, que dê à ideia uma dimensão corpórea (BENJAMIN, 1984, p. 186), é fundamentalmente “dialética” (p. 182), isto é, não supõe a fixação de um extremo no outro, mas antes o “movimento” entre eles; ou, conforme expressará Murilo Mendes, uma “funda trama e justaposição” que liga “dois mundos alternados”, formando um “monumento” feito de contrastes. O mesmo Benjamin retomará a questão do símbolo e do princípio da correspondência, que subjaz àquele, em texto sobre o precursor do Simbolismo, o poeta francês Charles Baudelaire. O soneto baudelairiano, criado como uma “floresta de símbolos”, recuperaria a linguagem simbólica, explorando em suas dimensões sensoriais e plásticas correspondências com revelações espirituais e metafísicas, como acentua Gilberto Mendonça Teles, em comentário sobre a poética do autor francês, constante no livro *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (TELES, 2012, p. 68).

O parâmetro para essas especulações sobre a relação entre Barroco e Simbolismo e, principalmente, o Barroco no Simbolismo de Alphonsus de Guimaraens será, para Murilo Mendes, a arte barroca de Minas, conforme erigida em seus templos e esculturas, pelas dimensões espirituais e metafísicas que elas guardam. Além do conteúdo sacro, que explora os conflitos entre morte e vida, tempo e eternidade, há a própria questão da permanência da memória e do misticismo próprios ao lugar, no qual repousa todo um imaginário lúgubre, propício à irradiação dos já referidos símbolos da cor roxa, da Igreja, das estrelas, da lua e do silêncio. A poética simbolista de Alphonsus de Guimaraens seria, nesse entender, eminentemente barroca, até porque conformada ao ambiente

em que se produziu, o da cidade de Mariana (seu “inspirador espectro” – MENDES, 1994c, p. 496). “Mariana taciturna conformara/ As dimensões noturnas da tua musa/ E a religiosidade do teu ser”, dizem os versos que abrem a quinta estrofe de “Contemplação de Alphonsus” (MENDES, 1994c, p. 493). Ao longo dela, Murilo Mendes empreende uma descrição pormenorizada da cidade, passando por suas casas, ruas, largos, pessoas, o Ribeirão do Carmo e, por fim, as “duas igrejas irmãs” (“Carmo e São Francisco”). Nesse cenário – e confundindo-se com ele –, o poema localiza sempre Alphonsus, com sua vida de poeta e de juiz. Mais uma vez dirá a composição, agora nos versos 261 e 262, que as “grades” de Mariana e também de Ouro Preto “filtraram” o veio profundo que fez do poeta “pajem da morte” (MENDES, 1994c, p. 497).

Há que se observar também, no poema em estudo, conforme já fizera Massaud Moisés (2001, p. 18), o modo como dessas figurações críticas sobre Alphonsus de Guimaraens e sua escrita emerge um “autorretrato” do próprio Murilo Mendes, o que, além de dotar a composição de um substrato metalinguístico e metapoético, reforça aquele sentido de identificação já sugerido no início do poema, quando o sujeito lírico evoca a imagem de si ainda criança, lendo e assimilando os versos e o espírito do autor simbolista. E realmente aspectos distintivos do Barroco, na expressão peculiar que atinge a arte e a cultura das cidades históricas de Minas, fazem-se sensíveis na poesia de Alphonsus de Guimaraens e na de Murilo Mendes, criando um fio que as liga: o conflito místico entre vida e morte, entre tempo e eternidade, o lirismo amoroso às raias do devoto, enquanto também dilacerado, e, no plano da forma, a mensagem sob forte notação plástica são aspectos que caracterizam ambas as poéticas.

Como parte dessa assimilação da escrita de Guimaraens pela de Murilo Mendes, chama a atenção o modo como expressões que remetem explicitamente a títulos e fragmentos dos textos de Alphonsus de

Guimaraens entranham-se no poema de Murilo Mendes: como exemplo, podemos citar, entre os versos 323 e 340, a descrição de uma Catedral cujo “sino” dobra um “responso” com o dizer: “Acorda Alphonsus! Oh, depressa. Acorda Alphonsus!” (MENDES, 1997, p. 498). Essa referência remete ao poema de Alphonsus de Guimaraens intitulado justamente *A catedral*, de *A pastoral aos crentes do amor e da morte*. Nessa composição, também temos o sino da igreja (“a catedral erbúnea do meu sonho”) a cantar em “lúgubres respostas”: “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!” (GUIMARAENS, 1955, p. 405-406). Esse clamor aparece, no poema do autor simbolista, na forma de um ritornelo, repetindo-se depois de cada uma das quatro estrofes. Na composição de Murilo Mendes, ele ocorre uma vez, no momento em que o espectro do poeta morto é evocado e situado entre os elementos, carregados do misticismo e onirismo da paisagem da cidade de Mariana (MENDES, 1997, p. 498-499).

Temos, então, que Murilo Mendes utiliza tanto um elemento simbólico – a catedral – quanto a atmosfera lírica, peculiares à poética de Alphonsus, para homenageá-lo. Ele deixa sua poesia se contaminar da linguagem e das visões recorrentes na obra do outro, evidenciando um mesmo substrato, que é o do lirismo místico, de forte notação plástica, a atuar sobre a escrita dos dois. Desse modo, o poema de Murilo Mendes acaba por ser rico de sentidos, não apenas porque oferece uma visão poética de Alphonsus de Guimaraens e uma apreciação crítica de sua poesia, mas também porque revela as muitas relações de afeto e de influência que regem as relações entre poetas e destes com o espaço que os rodeia.

Carlos Drummond: “luares” para Alphonsus

Nos poemas de Carlos Drummond de Andrade dedicados a Alphonsus de Guimaraens, há o mesmo notável amálgama entre contemplação poética da figura do autor simbolista e contemplação crítica

de sua poesia. Assim também com os símbolos que marcam a poética de Alphonsus, em especial a lua, e com os espaços das “cidades de sua vida” (Ouro Preto, Mariana e Conceição do Serro), sempre convocados para que se possa melhor sentir o ar desses lugares, “filtrado” em sua escrita.

A primeira dessas composições de Drummond é “Luar para Alphonsus”, de *Versiprosa*, escrito em 25/7/1970, por ocasião do centenário de Alphonsus de Guimaraens⁶. Esse texto se centra no símbolo do “luar”, que, como já dissemos, é recorrente na escrita desse poeta simbolista e o qual se apresenta sempre em associação à morte, bem como ao que transcende a matéria. Além de trazer as ressonâncias da própria poética do autor homenageado e da estética simbolista, carregada de sentidos espirituais e metafísicos, o uso do símbolo da lua, nesses versos, remete à própria alma de Alphonsus de Guimaraens, referida pela menção ao seu espectro na sétima estrofe. Entre as simbologias presentes em diversas culturas, a Lua representa a passagem da vida para a morte e a imortalidade da alma. E o último verso do poema virá confirmar esse sentido: “O poeta faz cem anos no luar”. A Lua será, pois, o símbolo da imortalidade de Alphonsus. Nada mais adequado a uma composição que marca o centenário de um homem cuja existência ele próprio eternizou em seus versos, aos quais se juntam os de outros poetas (ANDRADE, 2002f, p. 663-665).

A Lua é, então, convocada a brilhar nos céus das três cidades onde nasceu, viveu e morreu Alphonsus, irrompendo-se até em Belo Horizonte, modificando sua paisagem urbana e, assim, levando as pessoas a lembrar-se do aniversário do poeta. Mas não servirá a essa homenagem a lua daqueles tempos – “a lua de Armstrong/ pisada, apalpada/ analisada em fragmentos pelos geólogos” (ANDRADE, 2002f, p. 663) – e, portanto, já sem encantos, sem mistérios; a lua “desmetaforizada”, “desmistificada”, como cantada por Manuel Bandeira (1986, p. 211) no poema “Satélite”, do livro *Estrela da tarde*, de 1963. Segundo Drummond, “Há de ser a

6 Citaremos esse poema apenas parcialmente, por ter ele uma extensão longa.

lua mágica e pensativa/ a lua de Alphonsus” (ANDRADE, 2002f, p. 663); “o luar/ extra que envolve/ Ouro Preto, Mariana, Conceição” e que foi “filtrado suavemente” pelo poeta, “no silêncio/ de sua mesa de juiz municipal” (ANDRADE, 2002f, p. 663-664).

Essa recusa à Lua reduzida à satélite natural da Terra pela Ciência do século XX – e explorada com intuítos políticos durante a Guerra Fria – e a preferência pela Lua “bem simbolista bem medieval” (ANDRADE, 2002f, p. 664) de Alphonsus de Guimaraens abrem, no poema de Drummond, uma reflexão sobre a necessidade humana da dimensão subjetiva, imaginária e utópica da vida. A Lua, guardados todos os seus encantos e mistérios, é plena de sentidos mágicos, dando acesso a planos transcendentais. Conforme assinalou Eduardo Portella (1997, p. 16), entre as atitudes delineadoras do Simbolismo está justamente a de recuperação do senso de mistério, que o Positivismo buscou destruir. Ante as dificuldades de um mundo caótico, o do final do século XIX, a poesia simbolista projeta a “crença em um outro mundo, seja o da poesia, seja o de um além metafisicamente esperado como salvação”, assinala Sérgio Alves Peixoto (1999, p. 204). E Alphonsus, “de seus mineiros altos miradouros” (ANDRADE, 2002f, p. 665), nas palavras do poema de Drummond, “soube ver/ como ninguém mais veria” esses planos transcendentais. Até porque neles é que se encontra a imagem objeto de sua obsessão, a da morta Constança.

Outra simbologia em torno da Lua a destacar, nesta análise, é a da iluminação do pensamento: a Lua como luz que abre a noite e reflete os processos psíquicos do ser humano, instando o inconsciente e o conhecimento progressivo. Esse sentido é evocado também, no poema de Drummond, nos versos em que ele alude à Lua “pensativa” de Alphonsus. O termo “pensativo” remete ao processo meditativo e reflexivo que perpassa a escrita do poeta simbolista. O pensamento reflexivo pressupõe um lançar luzes sobre si mesmo, um inquirir a própria existência, o mundo e a linguagem, como definiu Walter Benjamin (2018, p. 32), em *O conceito*

de crítica de arte no romantismo alemão.

Permeada por indagações e ideações sobre os limites e deslimites da existência, a poesia de Alphonsus de Guimaraens vai às fronteiras com o discurso religioso e metafísico, operando: um dobrar-se sobre si mesma, especialmente em função do sofrimento, da mágoa pela perda da amada e do desejo da morte como forma de encontrá-la, estes que são seus motivos centrais; um dobrar-se sobre o mundo, que não é necessariamente o mundo imanente, mas o mundo como espelhamento da subjetividade, sendo, então, um mundo feito de muitos planos, dada a complexidade dessa subjetividade; e o dobrar-se sobre a linguagem, convocada a revelar esse eu e esse complexo mundo nos limites de suas possibilidades. A “lua”, em tantos poemas do autor simbolista, faz-se projeção desse eu e desse mundo, que só a poesia pode manifestar: “[...] Pois foi à luz estranha e lívida do luar/ Que segui pela vida, a cantar, a cantar” (GUIMARAENS, 1955, p. 319).

Também a poesia de Drummond é marcada por um lirismo reflexivo, como revelou Davi Arrigucci Jr. (2002), em seu livro *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. Segundo o crítico, Drummond articula uma lírica reflexiva, em que o pensamento desempenha um papel decisivo que é o de “cavar” fundo na subjetividade do eu lírico a consciência de sua relação com o mundo. Assim, ela “casa um esquema de ideias à expressão dos sentimentos” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 16).

Nisso, a poética do autor de “Luar para Alphonsus” e a do homenageado por ele no poema se aproximam. Assim como aspectos do Barroco constituíram o fio que ligava a poética de Alphonsus de Guimaraens e a de Murilo Mendes, como vimos na análise do tópico anterior, o pensamento reflexivo liga a do autor simbolista e a de Drummond, aqui estabelecendo uma identificação entre os dois autores.

O segundo poema de Drummond em que aparece a figura de Alphonsus de Guimaraens é *A visita*, constante no livro *A paixão medida*

(1980). Tal composição, bastante longa, conta com sete partes e apresenta um caráter mais narrativo, representando Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade na visita que este fizera àquele, em 10 de julho de 1919 (ANDRADE, 2002c, p. 1.209-1.216). Do poema, o interessante a destacar aqui é o retrato que Drummond pinta do poeta simbolista: “50 anos por fazer, mas feitos secamente/ no rosto grave” (ANDRADE, 2002c, p. 1.209). Mário saúda o anfitrião com a expressão “Príncipe dos Poetas das Alterosas Montanhas”. Alphonsus de Guimaraens replica, não aceitando tamanha exaltação. Os dois pegam em conversa, e cada um vai revelando muito de seu universo poético; Mário segue demonstrando também todo conhecimento e veneração que nutre pelo “velho” poeta. O escritor paulista está procurando textos do poeta mineiro para levar a São Paulo e fazer circularem pelos centros literários. Alphonsus de Guimaraens atende o pedido e entrega a Mário alguns poemas para que ele os leia em voz alta. Durante a leitura, a voz do amigo se transforma, o timbre torna-se leve, silencioso. “O mistério a penetra” (ANDRADE, 2002c, p. 1.212), ele mesmo o acusa. Podemos observar aqui aquela mesma assimilação já sentida e denunciada por Murilo Mendes em seu poema.

A leitura segue e, ao escutar seus versos na voz daquele admirador, o próprio Alphonsus de Guimaraens experimenta um êxtase comparável à “cintilação de místicos altares” (ANDRADE, 2002c, p. 1.213). O verso cria, então, uma conexão entre os dois homens, dissolvendo todo o mundo em redor. A elocução termina, mas ficam ainda os dois, por longo tempo, extasiados. Seguem-se as despedidas e o jovem então parte. O velho poeta retorna à sua vida, os versos retornam “à gaveta melancólica” (ANDRADE, 2002c, p. 1.215) e tudo volta a ser como antes. Mas, a memória daquele encontro, daquela conexão entre os dois “nunca se diluirá” (ANDRADE, 2002c, p. 1.215). Repousa, em tais versos simples, a beleza das relações que a poesia tece e do modo como cada poeta se faz presente no outro, se projeta na voz do outro, em redes de afeto e influências.

Essa mesma conexão com Alphonsus de Guimaraens experimenta o próprio Drummond, como atestam as palavras de seu poema *Em memória de Alphonsus de Guimaraens* (ANDRADE, 2002b, p. 1.299), de *Amar se aprende amando* (1985). A composição aparece na segunda parte do livro, que recebe o nome de “O convívio ideal”, ensejando a convivência com as pessoas, mesmo que não real, e, ainda, como uma forma de amar. Dessa forma, o poeta Alphonsus de Guimaraens passa a fazer parte das pessoas com as quais o poeta conviveu durante sua vida, mesmo que apenas por meio da palavra poética. Veja-se, a seguir, a composição:

EM MEMÓRIA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

I

Na violeta do entardecer,
flutua, evanescente, o poema
daquele poeta cujo ser
era só poesia – e suprema

II

um poeta, entre muitos, me fascina
por ser mineiro e do País do Sonho.
O luar pousa em seu verso alto e tristonho
e a alma de quem o lê já se ilumina.
(ANDRADE, 2002b, p. 1.299)

Esse poema de Drummond se apresenta em forma de duas estrofes, numa organização plástica que lembra uma inscrição tumular. Tal sentido já vem sugerido no título, pela expressão “Em memória”, e se faz ainda mais notório na imagem da tarde, com os céus em tom de violeta, cor diretamente ligada à poesia de Alphonsus de Guimaraens, na qual, como já dissemos, aparece em toda a sua simbologia, ligada ao luto e ao tempo da quaresma. A palavra “violeta” nomeia também a flor, símbolo da

brevidade e efemeridade da vida; e traz ainda ressonâncias da sonoridade que marca a poesia simbolista, uma vez que ela pode também ser lida pelo seu significado de instrumento de cordas dedilháveis e que se assemelha ao violão na forma e na sonoridade.

O emprego da palavra “violeta”, com tais sentidos e simbologias, evidencia o aproveitamento de Drummond de expressões e símbolos recorrentes nos poemas de Alphonsus de Guimaraens. Veja-se, a seguir, na primeira estrofe do poema *Ouvindo um trio de violino, violeta e violoncelo*, de *Dona Mística*, de 1889, como os versos do próprio Alphonsus de Guimaraens já oferecem essas possibilidades de inscrição:

Simbolicamente vestida de roxo
(Eram flores roxas num vestido preto)
Tão tentadora estava que um diabo coxo
Fez fugir a carne no meu esqueleto.
(GUIMARAENS, 1955, p. 124)

Além das ressonâncias em torno da palavra “violeta”, há, na segunda estrofe, a referência ao luar, outro elemento simbólico já apontado aqui como fundamental na poética do autor homenageado. Nos poemas de Alphonsus, a Lua geralmente aparece associada à morte e a sentimentos lúgubres, sentido que é evocado por Drummond quando, já no final de sua composição, diz: “O luar pousa em seu verso alto e tristonho” (ANDRADE, 2002b, p. 1.299). Porém, como sugere o verso seguinte, a Lua é também astro que ilumina, mantendo sempre “acesa” e viva a obra do poeta simbolista. Com isso, ao evocar a figura do poeta que jaz morto, Drummond busca, na verdade, mostrar que ele está eternizado em sua poesia “suprema”. Se a morte é a responsável pelo desaparecimento do corpo enquanto matéria, assim como o “entardecer” leva consigo a “violeta”, a poesia eterniza esse “ser”, livrando-o do esquecimento.

E também vem sobre ela recolher e projetar nova “luz” aquele que

se entrega à sua leitura, como sugere o último verso: “e a alma de quem a lê já se ilumina” (ANDRADE, 2002b, p. 1.299). E por que assim também não seria com o próprio Drummond? Se com esse outro poeta ele tanto se identifica, como exprime o primeiro verso da segunda estrofe, pode-se dizer que há um entrelaçar entre eles, perpetuando-se o poeta morto no vivo. Aliás, alguns elementos os ligam, como aqueles enunciados pelo próprio poeta itabirano em sua composição: assim como Alphonsus, Drummond é também mineiro e, pode-se dizer, igualmente do “País do Sonho”. Basta lembrar seu poema *Sentimental*, do livro *Alguma poesia*, composição em que tenta escrever com “letras de macarrão” o nome da amada durante um almoço ou jantar provavelmente em família. Quando é “acordado” pelos que o acompanhavam na mesa, com a interpelação sobre se estava “sonhando”, ele reflete em tom crítico e irônico: “Eu estava sonhando.../ E há em todas as consciências um cartaz amarelo:/ ‘Neste país é proibido sonhar’” (ANDRADE, 2002a, p. 16).

Há ainda a questão de ser a própria escrita do poema em homenagem ao poeta já morto uma forma de manter viva a sua imagem e a sua obra. Se pensarmos o poema como uma forma de arquivamento – a palavra poética é “uma inscrição viva que se inscreve na memória como no mármore”, assinala Jacques Le Goff (1994, p. 438) – e lembrarmos o quanto Drummond sempre esteve envolvido com o Patrimônio Histórico Nacional e com a criação de um museu-arquivo no país, podemos inferir no texto o papel que o autor atribui a si mesmo, de preservação da memória do poeta do passado e também de sua palavra poética. E o mais interessante nisso é que Drummond retira o poeta e sua obra do silêncio tumular e, pelos aspectos estéticos e símbolos que a caracterizam, coloca-os à luz de sua poesia.

Um processo semelhante verificamos no poema que Murilo Mendes dedicara a Alphonsus. Também em *Contemplanção de Alphonsus*, do poeta juiz-forano, vemos manifestar-se não apenas um fascínio pelo

autor simbolista, mas também uma identificação íntima com sua figura literária e com sua escrita poética, a ponto de a linguagem da composição ser entranhada de expressões e elementos que marcam a obra do homenageado.

.....Com base, pois, nos poemas de Carlos Drummond e de Murilo Mendes, além das pesquisas dos principais nomes do movimento modernista (em especial Mário de Andrade e Manuel Bandeira) ao longo deste artigo evocados, pudemos perceber como Alphonsus de Guimaraens é encarado como representante do patrimônio cultural brasileiro, estando a sua figura literária e a sua obra associadas ao universo simbólico das cidades históricas de Minas. Do alto da modernidade, esses autores voltam o olhar para o poeta do passado, à sua figura oclusa entre as "minas" de Ouro Preto e Mariana e à sua poesia melódica e mística, e reinserem-nas no contexto pouco contemplativo do século XX. Fundam, então, suas próprias "contemplações" poéticas e críticas do autor já morto, mas vivo na obra que deixou; e "contemplações" também desse universo lírico, permeado de símbolos que nos permitem entrever "correspondências" entre os limites do plano da vida e os deslimites do plano da morte e indagar sobre a existência, sobre a constituição do eu perante esses mundos contrários a ele. O espectro se faz vivo pela palavra poética de dois autores que o admiram.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia [1930]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a.

_____. Amar se aprende amando [1985]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2002b.

_____. A paixão medida [1980]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2002c.

_____. Brejo das almas [1934]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002d.

_____. Claro enigma [1951]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002e.

_____. Versiprosa [1967]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2002f.

_____. *Confissões de Minas* [1944]. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

_____. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias* [1952]. São Paulo: Cosac Naify, 2011b.

ANDRADE, Mário. Alphonsus. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Itinerários: Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p. 69-72.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BANDEIRA, Manuel. Estrela da tarde [1963]. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Introdução de Gilda e Antonio Candido, estudos de T. Atháide e Otto Maria Carpeaux. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 210-226.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. (5. impr.). São Paulo: Iluminuras, 2018.

COMITTI, L. Sobre uma visita: Alphonsus de Guimaraens e o Modernismo. *Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)*, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 311-320, 2002.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Codireção Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed., rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955. 2 v.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens em seu ambiente*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

MENDES, Murilo. A idade do serrote [1965-1966]. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.

_____. História do Brasil [1932]. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.

_____. Contemplação de Ouro Preto [1949-1950]. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c.

_____. Sonetos brancos [1946-1948]. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d.

MOISÉS, Massaud. Compreensão de Murilo Mendes. *Revista Brasileira*, ano VIII. n. 29, fase VII, out./nov./dez., p. 13-21, 2001.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. Murilo Mendes e sua contemplação de Ouro Preto. In: OLIVA, Osmar Pereira (org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros: Editora da Unimontes, 2007, pp. 313-323.

PORTELLA, Eduardo. O universo poético de Alphonsus de Guimaraens. In: GUIMARAENS, Alphonsus. *Poesia completa: em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 15-25.

SOUZA, Eneida Maria de. Construções de um Brasil moderno. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, ano 83, v. 36, p. 36-45, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. O Simbolismo de Alphonsus de Guimaraens. In: *Contramargem II: estudos críticos*. Goiânia: Editora da UCG, 2009. p.

209-218.

_____. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Recebido em: 31/05/2020

Aprovado em: 30/07/2020

A poética do diálogo na escrita de viagem em *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes

The poetics of dialogue in travel writing in Janelas Verdes, by Murilo Mendes

Aline Leão do Nascimento ¹

Resumo:

A escrita da viagem tem esse caráter de algo que se dá em trânsito. O seu assunto, que é o movimento, também a define como linguagem que se desloca para um outro. A partir da ideia de que a enunciação poética é endereçada, isto é, se constrói com base nesse diálogo com o outro – singular e anônimo –, atuando numa dimensão intermediária entre pessoal e coletivo, este artigo propõe um percurso de leitura de *Janelas Verdes* (1970), de Murilo Mendes, como enunciação poética da viagem. Propõe-se considerar, a princípio, o desejo de contar sobre o périplo prenunciado na escrita epistolar e mostrar em que medida esse diálogo com o outro se mantém, reconfigurado, ao longo da obra, definindo a poética do diálogo na escrita de viagem em *Janelas Verdes*.

Palavras-chave: Viagem. Carta. Endereçamento. Enunciação. Arquivo.

Abstract:

The writing of the trip has the character of something that occurs in transit, its matter, which is displacement, also defines it as the language that

¹ Mestranda em Letras (Estudos Literários) no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo, desenvolvendo uma pesquisa sobre a obra *Janelas Verdes* (1970) de Murilo Mendes, orientada pelo Prof. Dr. Leonardo Garcia Santos Gandolfi.

goes towards someone. Starting from the idea that poetic enunciation is addressed, that is, it is built from this dialogue with the other - singular and anonymous - acting in an intermediate dimension between personal and collective, this article presents the reading of Janelas Verdes, by Murilo Mendes as a poetic enunciation of the travel. We consider as a starting point the desire to tell about the travel in epistolary writing and, to what extent, this conversation with the other remains, reconfigured throughout the work, defining the poetics of dialogue in the writing of the trip in Janelas Verdes.

Keywords: *Travel. Letter. Addressing. Enunciation. Archive.*

Da experiência de sair do lugar

Entre várias informações que ajudam a nortear o olhar sobre as viagens de Murilo Mendes na Europa e a influência dessa experiência na configuração de sua escrita, Elaine Amélia (2016), em *Entre cartas, espaços e janelas*: os deslocamentos da escrita de viagem, apresenta alguns trechos de cartas do escritor endereçadas da Espanha para a sua irmã no Brasil. Nelas, Murilo relata brevemente sobre aquilo que via e o afetava, demonstrando o desejo de escrever artigos com base nas notas tomadas durante seus trânsitos e ainda, porém, um interesse seguido logo pelo desânimo em considerar algo muito já falado na literatura. A carta, de 1953, remonta a um contexto em que Murilo, como somos levados a supor, não havia ainda escrito nenhum livro sobre as suas viagens na Europa:

Até agora não tive vontade de escrever sobre o que vi, pois as emoções não deixam. Mais tarde com a ajuda de algumas notas tomadas, e do pouco de memória que me resta, pretendo escrever artigos, se bem que ache quase impossível escrever algo sobre que existem toneladas de literatura

[Lisboa, 15/março/1953] (AMELIA, 2016, p. 2291).

Michel Onfray, em *Teoria da Viagem*, levanta a seguinte questão: “Como proceder com os enlevos induzidos pela viagem? Escrever? Anotar? Desenhar? Enviar Cartas? E, nesse caso, cartas breves ou longas?” (ONFRAY, 2009, p. 49). Essa indagação me leva a pensar que, no caso de Murilo, a experiência da viagem através da escrita aparece já confidenciada, sob uma tentativa de fixação do vivido, nas correspondências que ele vinha trocando com os amigos de cá e de lá. Estando na Europa, das cartas aos “murilogramas” –, trocadilho que brinca com a relação de Murilo com os telegramas –, a correspondenciabilidade tornou-se ainda mais um exercício de suprimir as distâncias geográficas pela palavra e um exercício de dizer-se, um gesto de comunicação.

Em 1970, Murilo dá por encerrada a escrita de *Janelas Verdes*², obra fundada na sua experiência de viagem em Portugal, cujo material, como este artigo pretende apresentar, leva consigo marcas de uma escrita que se dirige a um outro como nas cartas, de modo que, ao mesmo tempo que se aproxima, se distancia da confiança epistolar, porque a linguagem agora adquire atributo poético no sentido de pôr em travessia os dados da realidade em direção a um sentido que é sempre móvel, sempre outro, sempre infinito, contudo, sem perder o desejo da conversa, o desejo do diálogo, o desejo de contar a viagem.

Ora, a escrita da viagem tem esse caráter de algo que acontece em trânsito, o seu assunto, que é o movimento, é o que também a define como linguagem que se desloca para um outro. Da intimidade da carta para a encenação pública da intimidade em *Janelas Verdes*.

Muitos dos textos das obras em prosa do autor, a grande maioria

2 Primeira A obra conta com dois setores: um destinado aos lugares visitados e outro destinado aos perfis de personalidades portuguesas. A publicação da obra em caráter parcial, contando apenas com o setor I da obra, ocorreu através da Galeria 111 em Lisboa em 1989, edição de luxo em que cada capítulo é acompanhado de duas serigrafias originais da artista portuguesa Vieira da Silva. Em caráter integral, a obra compõe o volume *Poesia Completa e Prosa*, publicada pela Nova Aguilar em 1994. A 1ª edição integral e autônoma foi publicada em 2003 pela editora portuguesa Quasi Edições.

voltada para o tema da viagem – além de Portugal, a viagem em países como Espanha, Bélgica, França e Nova York que culminaram nos livros *Carta geográfica* (1967) e *Espaço Espanhol* (1969) –, aparecem reunidos na coletânea *Transístor* organizada pelo autor, mas publicada postumamente em 1980. O título da antologia remete ao dispositivo de troca de sinais eletrônicos responsável pelo funcionamento do rádio, cuja função é a de amplificar os sinais de um lugar a outro; informar, noticiar o mundo, comunicar a experiência. “O céu, já agora azulês, propõe-nos o regresso à matéria da realidade: a agulha do transístor, a letra do jornal” (MENDES, 2003, p.84), diz Murilo no capítulo dedicado à cidade de Caminha. Daí, talvez, a relação dos textos com a matéria do vivido, com a matéria da realidade, por sua vez transfigurada em escrita, em que a partilha da experiência é concomitante à transmissão de informações sobre si mesmo, sobre o outro e para um outro – este, singular e anônimo.

A linguagem-carta, aquela que viaja em direção ao outro, converte-se em linguagem poética na medida em que impulsiona ao infinito o sentido das suas impressões de viagem. Nessa situação de deslocamento, o diálogo abriga, ao mesmo tempo, uno e o vário, numa relação que se dá em marcha e contramarcha, distanciamento e aproximação constantes. Essa noção é a que Silviano Santiago (2002) aborda em “Singular e anônimo” ao tratar da tensão entre subjetividade e alteridade presente nos escritos de Ana Cristina César, que indicam níveis de presença do leitor regulados pela linguagem que ora aparenta comunicar dados referenciais de uma realidade íntima – a carta ou diário –, ora fazem manifestar uma alteridade – o poema. Mas a enunciação poética é construída pela distância que encena em relação ao dado circunstancial, pelo modo como ela prolonga a busca pelo sentido, sempre fugidivo, sempre por fazer. Redimensionada, a linguagem poética fala do singular ao anônimo. O termo “poético”, aqui empregado, menos indica o gênero e mais aquilo que tem por propriedade a ideia de passagem, de diálogo, de travessia que define a poesia como

aquilo que “não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de ‘poesia’ é um sentido por fazer” (NANCY, 2005, p.10).

A carta

Volvendo-nos à situação que precede a escrita da obra, enquanto não se escrevia “literatura” sobre a viagem, como diz Murilo na carta à irmã, escrevia-se mesmo assim. No espaço confidencial das cartas, território ensaístico, a demanda do relato se subterfugia enquanto não se faz a obra. O desejo de contar sobre aquilo que viu e viveu encontra respaldo no espaço da carta. A escrita sobre as viagens, sob esse viés, tem em seu protótipo o caráter de endereçamento. Constitui-se, por meio das cartas, uma rede de compartilhamento de experiências, em que se tem no horizonte um interlocutor real, apesar de distante. Escrever para o outro a sua experiência de viagem, compartilhá-la, por meio do endereçamento das cartas e dos cartões postais, foi gesto frequente ao longo da estadia de Murilo Mendes na Europa.

O *Indicionário do contemporâneo* define endereçamento “[...] como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito” (2018, p. 104), aproxima o conceito à própria dinâmica da escrita epistolar que sempre tem em mente um outro, mesmo que incerto.

Isso é algo que se nota, por exemplo, quando, durante a década de 1950, Murilo, o brasileiro recém-chegado a Portugal, correspondeu-se com o português Alberto de Serpa, ao qual dedica o capítulo “Serra do Marão”. “Estava encantado com Portugal, não só pela beleza da paisagem como pela simplicidade e generosidade nativa do seu povo. E admiro a constante e profunda marca do trabalho neste país” (25 set. 1952), conta Murilo. O tom da carta já anuncia um olhar em formação sobre o espaço visitado, evidenciando as estâncias de *fâscino*, que, em *Janelas Verdes*,

serão redimensionadas pelo trabalho com a linguagem. “Depois de visitar várias cidades em Espanha, Itália, França e Holanda, eis-nos de novo nesta encantadora Lisboa” (3 fev. 1953) diz Murilo sobre a cidade que dá fecho ao Setor 1 da obra. Na mesma carta, prossegue:

Até o momento em que escrevo nada sei do nosso futuro roteiro: espero que a qualquer hora cartas do Brasil me elucidarão a respeito. [...] Conforme a resposta, é bem possível que retornemos ao Porto por alguns dias (MENDES, 03 fev. 1953).

Nesse relato, Murilo dá a ver a incerteza quanto aos rumos da viagem e que irá dar prosseguimento a ela a depender da deliberação alheia. Vê-se que a viagem por Portugal é marcada por retornos, revisitações, cujo circuito viria a adensar a relação desse escritor com o espaço lusitano, além do constante atravessamento de fronteiras, em razão das reiteradas visitas à Espanha e, em momentos depois, a outros países.

Embora não tenha estado nos lugares que V. celebra, ainda mais os gostei, resta a Espanha ter me entrado pela goela e para sempre me fascinado. Já entrei 3 vezes nesse país. Agora regressamos de uma viagem de 15 dias pela Andaluzia. [...] É estupendo, a atmosfera estranha e dramática das igrejas de Sevilha. Antes de regressar ao Brasil previsto para o fim deste mês, desejamos ir por 3 dias ao Porto (MENDES, 15 mar.1952).

A dedicatória

Ainda sobre a incidência do gesto epistolar como protótipo da escrita de viagem, percebe-se que, em todos os capítulos que compõem *Janelas Verdes*, consta uma dedicatória, o que evoca a ideia de correspondência, endereçamento, guardando estreita relação com a noção de destinatários

nas cartas. O caráter transitivo dos textos fica demonstrado na presença de, ao todo, 55 destinatários portugueses distribuídos nos 51 capítulos da obra divididos em Setor 1, destinados aos locais, e Setor 2, destinado aos perfis de personalidades portuguesas. Uma pesquisa rápida de cada um dos destinatários que aparece na obra nos revela o seguinte dado: trata-se de personalidades (desde escritores literários, jornalistas, professores e políticos) contemporâneas à escrita do livro, portanto, pessoas que ainda estavam vivas naquela época, nascida a sua maioria no início do século XX, tal como Murilo. Algumas, como E.M. de Melo e Castro, a quem dedica “Sesimbra”, e Pedro Tamen, a quem dedica “Alcobaça”, estão vivos e em plena atividade. Muitos outros atravessaram o século XX, falecendo na primeira década do século XXI. Um gesto de escrita que evoca o passado, do viajante e do lugar, atualizado num presente carregado de futuro.

Em 1971, de Roma, por meio de correspondência para Laís Corrêa, Murilo saúda a amiga pela sua iniciativa em organizar um arquivo de escritores e coloca-se como beneficiado desse processo de arquivamento, porque, diz Murilo, “onde deixar papéis interessantes que possuímos, cartas de escritores ilustres etc. Não temos filhos, e quando desaparecermos isto continuará um grosso problema para os nossos parentes” [Roma, 27/11/ 1971] (CORRÊA, 2000, p. 214). A problemática da busca por um lugar de preservação dos documentos mostra uma certa pulsão arquivística deste colecionador que foi Murilo. A coleção, como enfatizada por Maria Euletério, é também “centro de interlocução com os amigos” (ELEUTÉRIO, 2012, p. 35), trocando não só influência, mas também objetos com a marca da dedicatória. A quem deixar o espólio? Um gesto caro a Murilo, como pude observar ao acessar alguns de seus arquivos na Casa de Rui Barbosa (RJ), é a dedicatória de cartões-postais a amigos próximos. A dedicatória também aparece na forma de poema, quando aquele que o recebe passa a ser também o motivo, a imagem

poética, como se vê nos *murilogramas*.³

Murilogramas: neologismo, como dissemos antes, que remete a telegramas, recurso muito usado pelo poeta, ao lado das cartas, como via de comunicação com os amigos. Dedicar também é deixar um bem ao outro, como forma de herança. Murilo, ao escrever *Janelas Verdes*, coloca-se também como herdeiro de uma legião de gentes, ao que fica explícito mediante às citações que incorpora ao texto, ao mesmo tempo que é aquele que destina a herança, nomeando os herdeiros. Cabe aqui a lembrança do gesto do aedo Odisseu que oferece, como elemento de troca à hospitalidade promovida pelos anfitriões das cidades em que aporta, as narrativas do passado, de suas aventuras vividas e imaginadas (GAGNEBIN, 2006, p. 22). O estrangeiro que chega é partícipe de uma troca que faz parte da cerimônia de hospitalidade. O estrangeiro recebe algo do anfitrião, algo material, mas também simbólico. Como aponta Gagnebin (2006, p. 20), cumprindo-se a lei da hospitalidade, instaura-se a paz entre os homens. Aquela paz talvez sonhada por Murilo, quando vislumbra os líderes políticos dos cantos do mundo, reunidos numa mesa em torno de pastéis de feijão, aprendendo a ser “segundo Mallarmé, bêbados de reciprocidade” (MENDES, 2003, p. 29).

A carta através da janela

O que a princípio se colocara no horizonte de produção do escritor como algo desanimador, dada a sensação de esgotamento criativo diante de “algo sobre que existem toneladas de literatura”, convertera-se em experiência animadora.

Nesta casa de campo a pouca distância do mar transcorro

3 Os murilogramas fariam parte de *Janelas Verdes*, como consta em manuscrito da primeira edição, mas que posteriormente foram retiradas do volume e transferidas para *Poliedro* (1972).

um período de férias sob o duplo signo da fraternidade e do sossego, coisas fundamentais que o mundo progressivamente desaprende. Trabalho com grande animação em *Janelas Verdes e Espaço Espanhol* (MENDES, 2003, p. 93).

Com base na informação fornecida nesse trecho, extraído do capítulo “Montedor”, e valendo-se do que diz o poeta sobre as suas pretensões em carta à irmã: “Mais tarde com a ajuda de algumas notas tomadas, e do pouco de memória que me resta pretendo escrever artigos” [Lisboa, 15/março/1953] (AMELIA, 2016, p. 2291), é possível que tanto a escrita de *Janelas Verdes* tenha sido feita em *in loco*, aderindo o aspecto de notas circunstanciais tomadas no decorrer da andança, quanto também realizada em condições posteriores, sob o aspecto de passagem a limpo ou da rememoração da experiência, já prefigurando um acabamento como obra, realizada em Portugal ou em Roma, seu local de residência. A experiência não apenas é evocada, mas também performatizada, quando Murilo, ao longo da obra, faz referência a um “aqui-agora” da enunciação, dando o efeito de que ele estava lá, “nesta casa”, naquele lugar, a escrever o texto, originados da experiência imediata. O passado, reconstituído como presente, ensaia o frequente retorno, portanto, eterniza-se enquanto texto. A leitura que aqui se faz, em certa medida, não dispensa a natureza autobiográfica do registro, mas a considera enquanto componente, entre outros, que se coaduna a um trabalho textual inventivo do escritor, que faz da escrita a própria aventura de deslocamento. Resulta, desse limiar entre confissão e invenção, a sua hibridez discursiva, em que as marcas da enunciação subjetiva aparecem performatizadas, porque, “Conforme Calderón” - diz Murilo - “*que toda la vida humana / representaciones es*” (MENDES, 2003, p.19).

Tornadas públicas as impressões de viagem por meio de uma escrita “tempestiva”, “portadora de imaginações que a memória produz” (TABUCCHI, 1999, p. 7) e reunidas num escopo ao qual se deu o nome

de livro, temos uma situação em que a coleção de memórias desse viajante agora ocupa um lugar, espaço de capitalização de uma memória pessoal – capitalizada e consignada – que ingressa na esfera pública, mas cujas instâncias, pessoal e coletiva, não são postas em oposição, mas em *continuum*, como um arquivo que se oferece à leitura, iluminando ambas dimensões da vida. “Como diz Derrida, o jogo do arquivo se situa entre a ‘casa’ e o ‘museu’, entre o nome íntimo e o nome público” (CÁMARA et al, 2018, p.18). A experiência, portanto, é transfigurada pela linguagem, que reconfigura a memória sobre a paisagem, sendo ela mesma fenômeno produzido em relação, algo construído do encontro entre um ponto de vista e o mundo (COLLOT, 2013, p.18). Aqui, arquivo e paisagem se encontram como instâncias de representação da memória, não a memória em si, o que, de certa maneira, produz a abertura da enunciação que tanto prevê um destinatário uno quanto vários ao mesmo tempo. “O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo” (SANTIAGO, 2002, p. 61).

A linguagem em trânsito

O texto de viagem, em *Janelas Verdes*, se, por um lado, faz menção, em suas dedicatórias, ao singular, por outro lado, adquire como enunciação poética a abertura ao vários, ao inominável, por vezes mencionado como “possível leitor” ou “leitor amigo”. Em toda a obra, vemos a referência direta ao leitor em dois momentos situados no Setor 2 – destinado aos perfis de personalidades portuguesas – em especial no capítulo sobre Mariana Alcoforado, a *persona* – real ou virtual – das cartas portuguesas. O nome da *soror* se coloca como material de especulação do sujeito, cujo interesse “não tem nenhuma relação com a história ou a crítica; mencionando-o adoto o regime da confidência; pretendo apenas dialogar com o possível

leitor” (MENDES, 2003, p. 141). No regime da confidência, existe a possibilidade de diálogo, então aberta pelo posicionamento simétrico entre esse que perscruta a identidade de Mariana e o leitor que também se posicionaria curioso acerca da opinião pessoal desse sujeito que especula

Como seria, fisicamente falando, a palavra Mariana Alcoforado? Conservo para mim a trama do seu retrato; a atenção que dedico ao leitor não vai até o ponto de desvendá-la. Na época do julgamento universal (dogma que espantava Quevedo) saberei se esse retrato discrepa ou não do original; também tu, leitor amigo, o saberás; além de, naturalmente, muitas outras coisas (MENDES, 2003, p.143).

O regime de confidência então vacila com a voz enunciativa do texto dando um passo para trás no seu exame, afastando-se da intimidade com esse “leitor amigo” que, caso contrário, poria em descoberto isso que o sujeito agora não permite que o outro desvende, dado o nível de atenção insuficiente dispensado para que essa partilha do confidencial ocorra. Esse leitor amigo – trazendo-nos à memória aquele amigo leitor referenciado nas narrativas garrettianas e também machadianas –, é, por vezes, refém do que Rouanet chama de “hipertrofia da subjetividade” dos autores shandianos ⁴ marcada pela “soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista” (ROUANET, 2007, p. 35).

Colocações pronominais na segunda pessoa tanto sugerem endereçar-se a alguém ou alguma coisa, tal como o que ocorre quando vemos, por exemplo, a paisagem tomada também como interlocutor. O diálogo, como produtor de prosopopeia, atualiza a tópica do “mundo às avessas” (CURTIUS, 1979, p. 99), numa intenção que é também a de

4 O termo shandiano faz referência à forma desenvolvida em *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne de 1759, que, segundo Sergio Paulo Rouanet, influenciou produções posteriores e funciona segundo quatro características: a hipertrofia da subjetividade do autor shandiano, que não se confunde com o autor da obra; a digressividade e fragmentação do texto; a subjetivação do tempo e do espaço e a interpenetração do riso e da melancolia (ROUANET, 2007, p.33).

invocar a paisagem para ser partícipe da condição trágica da vida. A ação de conversar com o inanimado passa a presentificar o dado do impossível no campo possível da linguagem.

Nessa perspectiva, Olhão, como veremos, é a cidade sobre a qual não apenas se relata, mas a quem também se dirige a palavra, como vocativo. “Considero-te, Olhão” (MENDES, 2003, p. 87). E, não muito diferente, outra paisagem é interpelada como destinatário possível, quando diz, “Caminha, miniatura de cidade, aqui espero, nunca se plantarão bases militares nem laboratórios de armas químicas, por isso mesmo te fixo” (MENDES, 2003, p. 82).

Vemos que a escrita pode ser uma conversa que faz a linguagem transitar entre o singular e o anônimo, entre a autobiografia e a poesia que, por sua vez, é linguagem carregada de sentido que viaja em direção ao outro (SANTIAGO, 2002, p.63). A linguagem desse tipo, fundada na experiência de viagem, abre-se a variados modos de recepção, que tanto produz um leitor que se detém aos dados que ele julga autobiográficos, quanto produz um leitor que considera, sobretudo, o modo como a linguagem se estrutura, concebendo-a como fato literário, apenas. Como diz Santiago, “Os sintomas e os dados biográficos existem – quando em travessia pela linguagem poética – são os de todo e qualquer, porque o poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que esse tenha a coragem de ser leitor” (SANTIAGO, 2002, p. 70). A travessia da linguagem poética é procedimento que opera aquela passagem do dado do circunstancial para a obra, uma travessia entre o individual e o coletivo, entre o singular e o comum.

Instâncias de conversa aparecem como efeito poético no texto de viagem, no qual se emula o gesto da carta e encena-se um desejo de comunicação. Quando o viajante diz ser a cidade de Olhão detentora de um olho “voltado sobre tu e mim, pesquisando nossa resposta ao seu charme *loplop*” (MENDES, 2003, p. 85), torna-nos cúmplices de uma condição

comum, ao menos imaginada, de maneira semelhante quando adiante se diz: “acumulam-se os problemas de Olhão, os meus, os teus, da família, dos amigos, da faixa inteira do universo” (MENDES, 2003, p.87).

O provável destinatário é a dimensão alheia na qual esse escritor viajante também procura colocar-se quando situa, no horizonte de recepção, as possíveis reações leitoras que viriam em decorrência das opiniões que ele expõe. “Comentará talvez um espírito delicado: eis aqui um poeta sem coração” (MENDES, 2003, p.80). De fato, como veremos, essa voz enunciativa do texto polemiza com o leitor em muitos momentos. Poderia estar na categoria daqueles autores shandianos mencionados agora há pouco, dos que têm opinião sobre tudo, soberanos. Da situação polêmica de que é participante passa-se para a sua justificativa, caso que, se não diminui o agravante do seu gesto, ao menos demonstra se importar com esse que porventura se ofenderia. E continua dizendo que “De resto, ninguém ignora que diante dos últimos progressos da cirurgia nossa vida do coração [...] mudou muito” (MENDES, 2003, p. 80). Colocação essa que não vem isenta de certa ironia e demonstra alguém que joga com a paciência do leitor, expondo em tom risível aquilo que deveria ser uma remissão, mas é quase uma fala de alguém tentando se explicar diante de um inquirido. “Alguém poderá achar que a citada maldição é desproporcional à ‘injúria’ recebida. De acordo” (MENDES, 2003, p.80), o que nos leva a admitir que o esforço de se colocar no lugar do destinatário está nesse exercício de antecipação do argumento que o levaria a julgamento.

Mas assim escrevendo, ressalvo que também eu, apesar da minha formação e temperamento ‘humanístico’ (palavra ameaçada) estou inserido na injustiça, na área demoníaca deste século em que o equilíbrio entre o bem e o mal torna-se cada dia mais fluido (MENDES, 2003, p. 80-81).

Da justificativa seguida pela transferência da culpa de si

para a sociedade injusta e por isso deformadora de caráter, cava-se o lugar de vítima na dramatização desse inquérito que irrompe no curso do texto, em decorrência de uma cena inicial em que o viajante, ao encontrar pelo caminho duas mulheres, as classifica hierarquicamente em duas categorias distintas. Vê-se: a bela, nomeada por Manuela, é classificada na categoria A; nomeada como Cunegundes, “a gorda” com “cabelos sem personalidades, olhos bobos” (MENDES, 2003, p.79), vai à categoria D. “Como sou injusto!” diz a voz maldizente do texto, já que esse capítulo sobre a cidade de Âncora é quase uma cantiga de maldizer revisitada, uma vez que recupera traços de uma visão insultuosa acerca do feminino. Cunegundes, a *donzela fea*, no fim, não é a que de fato recebe a punição, mas Manuela, por representar as mulheres que o rejeitaram, rebaixando-a à categoria inferior à Cunegundes. Apesar de não ser este o enfoque do presente artigo, vale como exemplo de uma situação em que a fala do sujeito se dirige a um outro, ora com ares de estar sob inquérito, quando expõe a notícia da situação culposa seguida pelo depoimento com fim de se justificar, ora sob o processo de autoanálise no divã. Ao tentar justificar-se buscando o convencimento do possível interlocutor, arremata o seu discurso com um autodiagnóstico de natureza psicanalítica, porque o rebaixamento da bela Manuela à condição de abominável, na verdade oriunda dos sentimentos recalcados do narrador que projetou em sua figura as figuras das mulheres que um dia o rejeitaram. Se até aqui o sujeito se vitimiza como aquele que age sob efeito do meio em que vive, agora adiciona mais uma justificativa, agregando a essa última o fato de também sofrer dos sintomas dos seus “traumas” passados.

Reparem que na pessoa adorável-abominável de Manuela concentro as ‘injúrias’ recebidas por mim, retrospectivamente, dum sem-número de mulheres: desde a remota infância (sic) até hoje; o que não chega a ser, é verdade, a bomba atômica” (MENDES, 2003, p. 81).

Conclui assim, falando a nós, esse réu no tribunal da linguagem.

Benveniste diz que a enunciação é caracterizada pela “acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (BENVENISTE, 1989, p. 87), de modo que, havendo enunciação – isto é, um “eu” que fala a um “tu” –, há diálogo. Em situações como a descrita agora há pouco, o sujeito fala a alguém como se depusesse em tribunal (ou no divã) os seus atos falhos. No entanto, existem situações cuja dramatização da conversa se dá como monólogo, sendo possível dizer que o enunciador fala a si mesmo ou a um outro. Essas duas possibilidades estão abertas e, em ambos os casos, Benveniste as caracterizaria como uma “variedade de diálogo”. Interrogar a si mesmo é dividir-se entre quem pergunta e aquele a quem é perguntado: “Onde está o meu poder criador” (MENDES, 2003, p.64), nesse caso, pergunta-se (ou nos pergunta) a voz do texto. Diante da paisagem, o viajante põe à prova a sua visão de longo alcance de modo a atravessar os limites do visível através da imaginação, mas, por vezes, esse seu poder criador falha e é dentro desse dilema que se situa essa indagação. “Desta varanda em Peniche vou binoculando desde ontem as aparentes Berlingas do outro lado, isoletas isômeras: qual será a Berlenga maior? Qual será a Berlenga menor?” (MENDES, 2003, p. 63). As perguntas se multiplicam ao longo da obra e situam-se no limiar entre a fala que se volta para si e a fala que se dirige ao outro. A impossibilidade de resposta vinda de qualquer leitor, cuja distância está dada pelo livro, pela escrita mediadora entre aquele que escreveu e aquele que lê, dá a medida de isolamento do enunciador, que,

ao perguntar, o faz segundo um desejo de conversa, de diálogo, condenado ao fracasso de antemão. Às vezes, respondendo a si mesmo, dá fecho ao seu monólogo: “Castelo forte, o mundo? Em todo caso é matéria friável o pouco que nos resta de paz, a paz agônica” (MENDES, 2003, p.69). Matéria friável – termo emprestado da geologia para se dizer daquilo que é rocha e se esmigalha – tal como o texto que se desenvolve ao longo da obra a se fragmentar, a esboroar, como algo que está para se perder, mas por isso se escreve, de modo a salvaguardar os dados da memória, da experiência e a possibilidade de se comunicar. Se a escrita prevê um “tu” é porque tem-se ainda em vista o “eu” que é parâmetro e do qual emana o gesto do diálogo, de modo que se tem assegurada certa condição mínima de comunicação. Caso contrário, “Não desponta mais ninguém, robusto ou esquelético, engatinhando ou voando, erótico ou polêmico, no texto; nem mesmo eu” (MENDES, 2003, p.111).

Ponto de chegada ou considerações finais

Vimos, como ponto de partida do presente artigo, que o desejo de contar sobre aquilo que viu e viveu a um outro, durante ou após a viagem, encontra respaldo no espaço da carta. Da intimidade da carta para a obra, vemos operar na linguagem outro movimento, o da enunciação poética. O termo “poética”, segundo o enfoque deste trabalho, refere-se menos ao gênero e mais àquilo que tem por propriedade a ideia de passagem, de diálogo, de travessia. O texto de viagem, em *Janelas Verdes*, se por um lado performa em suas dedicatórias remeter ao encontro com o singular, adquire como enunciação poética a abertura ao vário, ao inominável, por vezes mencionado como “possível leitor” ou “leitor amigo”, além de outras situações de enunciação em que o sujeito parece falar a si mesmo ou a um outro, que pode ser a própria paisagem.

“Abrindo o povo tantas janelas, quer dizer (suponho) que é arejado,

que ama a vida, a comunicação.” diz Murilo (2003, p.17). Comunicação vem de *communicare*, que “não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda ‘pôr em comum’, ‘comungar’. Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só” (ROCHA, 1965, p.13). Essa definição que vai ao encontro também da ideia de “comunhão fática”, que Benveniste menciona, via B. Malinowski, para destacar o quanto a linguagem abriga em si o sentido de sociabilidade, sendo ela via de noticiar o mundo ao mesmo tempo que uma maneira de agir no mundo (BENVENISTE, 1989, p. 90).

Tratamos do modo como o texto de viagem carrega consigo índices de uma enunciação que diz sobre algo a um outro, como nas cartas. Ao fazer uso de “*ex-officio* heterônimos” (MENDES, 2003, p. 137), essa voz enunciativa que fala pode performar sob efeito do fingimento certa situação de intimidade, confidencial, concebida como encenação, em cuja cena o leitor, esse outro, é convidado a atuar. Das cartas de viagem à obra, vê-se um deslocamento: a linguagem voltada para a comunicação da experiência converte-se em linguagem poética, reconfigurando e recarregando de sentido os dados do vivido que lhe servem de matéria de criação. A linguagem poética, como bem aponta Silviano Santiago, viaja em direção ao outro – singular e plural – e, nesse deslocamento, ela se modifica, adquire novos sentidos (SANTIAGO, 2002, p. 63). Em ambos os casos, prefigura-se um leitor: o das cartas, o singular; o da obra, o anônimo? É possível pensar na existência de um terceiro caso, em que as fronteiras entre um destinatário e outro não estão dadas, mas são móveis, uma vez que

já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsitos, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos como construções em aberto (CÂMARA et al, 2018, p.103)

Desse modo, a travessia pela linguagem poética é procedimento que opera aquela passagem do dado circunstancial para a obra literária: uma travessia entre o individual e o coletivo, entre o singular e o comum. Como vimos, em *Janelas Verdes*, ambas as instâncias, pessoal e coletiva, não são postas em oposição, mas em *continuum*, como um arquivo de memórias da viagem que se oferece à leitura iluminando ambas as dimensões da vida.

Referências

AMELIA, Elaine. *Entre Cartas, espaços e Janelas: os deslocamentos da escrita de viagem*. In: ABRALIC XV; 2016, Rio de Janeiro. *Anais*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Dialogarts publicações, 2016, p. 2289 – 2297. Disponível em < <http://www.abralic.org.br/anais/?p=18&ano=2016> > Acesso em: 30 abr. 2020.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação In: *Problemas de Linguística Geral* II. Campinas, SP: Pontes, 1989. p. 81-90.

CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). Arquivo. In: *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 15-53.

_____. Endereçamento. In: *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 97-124.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORRÊA, Laís. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico Antologia Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 2º ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. *Remate De Males*, Universidade Estadual de Campinas, n. 21, p. 31-62. nov. 2012.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GAGNEBIN, Marie Jeanne. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: *Nas malhas das letras*. 2º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 61-71.

MENDES, Murilo. *Janelas Verdes*. Vila Nova Famalicão: Quasi Edições, 2003.

_____ [Carta] Destinatário: Alberto de Serpa. Porto. 25 set. 1952. 1 carta. Disponível em: Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____ [Carta] Destinatário: Alberto de Serpa. Lisboa. 3 fev. 1953. 1 carta. Disponível em Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____ [Carta] Destinatário: Alberto de Serpa. Lisboa. 15 mar. 1953. 1 carta. Disponível em: Fundação Casa de Rui Barbosa.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução Bruno Duarte, Lisboa: Vendaal, 2005.

ROCHA, Andrée Crabbé. Introdução. In: *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965. p. 13-36.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TABUCCHI, Antonio. *Mulher do Porto Pim*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Recebido em: 31/0/2020

Aprovado em: 04/07/2020

Da pornografia política às políticas da pornografia: uma discussão sobre o poeta pornosiano¹

From political pornography to pornography policies: a discussion on the poet pornosiano

Baruc Carvalho Martins²

Resumo:

Este artigo busca analisar a relação entre pornografia e política na antologia *O poeta pornosiano* (2011), de Glauco Mattoso, considerando o lugar do corpo e do desejo nessa obra. Para tal intento, lançamos mão de uma proposta de cartografia que se situa em diferentes níveis com o intuito de investigar, tanto no aspecto representativo quanto no expressivo, o modo como a pornografia reelabora a tradição literária com base na mobilização de um paradigma político outro, recuperando a centralidade do papel da sátira política pornográfica, mas sem desprezar a função desta na excitação sexual. Com isso, argumentamos que *O poeta pornosiano* promove uma passagem da pornografia política, entendida em seu uso comum, panfletário, e que foi mobilizado por diferentes indivíduos e grupos no decorrer da história ocidental moderna, para as políticas da pornografia, observando a intensificação do desejo e de uma nova organização sensível do espaço político com o objetivo de colocar a urgência dos problemas sociais em novos termos.

Palavras-chave: Pornografia. Política. Literatura brasileira contemporânea. Glauco Mattoso.

1 O presente trabalho apresenta, de maneira parcial, um dos resultados de minha dissertação de mestrado. Nesse sentido, ele foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

2 Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Abstract:

*This article focuses on the analysis between pornography and politics as well as investigates the place of body and desire in the anthology *O poeta pornosiano* (2011), by Glauco Mattoso. To aim this objective, we work with a cartography proposal that is located in different dimensions in order to explore the way pornography re-elaborates – on representative and expressive levels – the literary tradition from the mobilization of another political paradigm, recovering the central role of pornographic political satire, without neglecting its role in sexual excitation. Taking this into consideration, we argue that *O poeta pornosiano* promotes a transition from political pornography – understood in its common use and mobilized by different individuals and groups through modern Western history – to the politics of pornography based on the intensification of desire and a new sensitive organization of the political space to put in new terms the urgency of social problems.*

Keywords: Pornography. Politics. Contemporary Brazilian literature. Glauco Mattoso.

Pornografia e política, pelo menos desde a sua origem moderna, sempre estiveram entrelaçadas. Ainda que o século XIX se tenha mostrado, sobretudo com os resultados da Revolução Francesa, um momento de distensão da pornografia de suas relações explicitamente políticas, algo da política – de um modo de se partilhar e distribuir uma outra organização sensível³ – manteve-se vivo na pornografia. Dessa forma, cada palavra, gesto e imagem que se compreendia pornográfico era, necessariamente, investida por uma relação política que os precedia e envolvia por inteiro.

Do ponto de vista histórico, porém, a tradição ocidental, ao longo dos séculos, alterou significativamente o enquadramento da pornografia,

3 Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1996) afirmam que “Antes do ser, há a política” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 78). Os autores procuravam seguir, com essa afirmação, um nível de análise que fosse aquém e além do indivíduo, aquém e além da linguagem. Até por isso, não havia possibilidade de qualquer circunscrição da política, não existindo, assim, o “político”. Desse modo, a política que defendiam era a política das multiplicidades, do desejo. A consequência direta dessa ideia era bem conhecida: tudo é política. Uma política que, do ponto de vista social, trabalha no nível da terra, da distribuição das suas potências (LAPOUJADE, 2015, p. 188-189). É com base nessa noção poderemos defender, mais à frente, a ideia de políticas da pornografia como modo de exprimir essa reorganização sensível – e, portanto, política – mobilizada em *O poeta pornosiano*.

assumindo-a como um risco à sociedade com base em uma compreensão de que havia sido forjada por fatores exógenos ao texto propriamente pornográfico. Além disso, o surgimento de uma nova esfera pública que propiciava a circulação e o debate de ideais, movido pelo desenvolvimento das técnicas de impressão e pela consolidação de uma vida urbana que reorganizava os indivíduos em uma nova lógica de sociedade, adensou esse fenômeno de maneira agressiva, tornando a pornografia uma das principais ferramentas de crítica ao poder constituído – e, até mesmo, de resposta desse poder a quem se insurgisse contra ele.

No Brasil, um dos maiores expoentes a conjugar pornografia e política foi Gregório de Matos e Guerra, não à toa conhecido como Boca do Inferno, ainda durante o período colonial, na Bahia do século XVII. Em seus escritos, trazia a sátira social para um lugar privilegiado com o objetivo de expor os problemas da província. Dessa forma, sátira e pornografia seguiam juntas com o objetivo de promover uma restauração moral da sociedade. Esse interesse de Guerra pelo uso crítico da sátira, porém, ainda que fosse manifestamente conservador em seu sentido teleológico, guardava também uma centelha revolucionária que se exprimia por sua forma.

Destarte, o próprio procedimento expressivo colocado em jogo pela pornografia em Gregório reconfigurou a política para um outro tipo de registro e intensidade ao aliar, internamente, política e vida. Por isso, em nossa modernidade, a crítica ao sistema econômico-social recuperou essa força disruptiva da pornografia como estratégia de ação contra o poder instituído por meio da mobilização dos próprios meios da pornografia.

Nesse contexto, a antologia *O poeta pornosiano* (2011), de Glauco Mattoso, constitui-se como um importante operador para pensar essas questões. Seja pela preocupação de uma discussão temática revelada no plano representativo, seja pelo nível diretamente expressivo, operado pelo modo em que se configuram o corpo e o desejo nessa obra.

Sátira e crítica social como elementos integrantes da pornografia

Desde a aurora da pornografia como uma convenção que teve os seus pilares estabelecidos por Aretino no século XVI, a produção de textos pornográficos esteve estreitamente vinculada à subversão política. Entretanto, somente após a Revolução Francesa, e como consequência de suas relações internas – entre elas, a liberdade de imprensa –, a pornografia alterou o seu eixo de produção discursivo, passando da crítica social e política para a excitação sexual. Assim, com o desenvolvimento de novas tecnologias de registro no século XIX, como a fotografia e o cinema, esse caráter eminentemente libidinoso foi reforçado, o que contribuiu para afastá-la de seu uso instrumental em panfletos políticos.

Com isso, a pornografia do século XX concentrou-se em dois tipos de representações sexuais: de um lado, o interesse concentrado nos órgãos sexuais, sobretudo o pênis ereto, em fotografias, gravuras e filmes, rebaixando as descrições para privilegiar a imagem crua da coisa, e, de outro, a preferência pela focalização da representação reiterada do ato sexual também em fotografias, romances, contos e, principalmente, em filmes (TRIMBACH, 1999, p. 281).

Nesse contexto, a linguagem da pornografia variou muito, podendo até ser precariamente realizada – no caso dos filmes – sem perder o seu caráter pornográfico. Ainda assim,

qualquer que seja o nível de competência técnica, o tom de todas essas obras é muito parecido. Quase nunca é satírico ou humorístico. Há uma seriedade que pretende apresentar o corpo e o ato sexual com dignidade própria. Provavelmente, esse tom sério é adotado porque intensifica a excitação sexual, enquanto o humor e a sátira tendem a enfraque-

cê-la. O contexto em que o leitor ou o espectador se excita pode variar. Um indivíduo pode praticar a masturbação solitária; um casal ou um grupo de indivíduos podem se estimular mutuamente. A obra escrita é muito provavelmente usada para o prazer solitário; as fotografias e os filmes estimularão indivíduos, casais e grupos. (TRIMBACH, 1999, p. 281-282)

Contrariamente a essa tendência hegemônica, a arte contemporânea de vertente pornográfica, sobretudo em *O poeta pornosiano*, tem trabalhado *pornograficamente* a política não como um retorno velado à sátira, mas como um investimento sobre a própria excitação sexual, forçando-nos a pensar, levando em consideração o desejo, o próprio funcionamento do poder na contemporaneidade. Não obstante, essa mudança de perspectiva, de uma pornografia política para uma pornografia voltada para a excitação sexual, não anulou completamente o potencial da sátira social e pornográfica na contemporaneidade como um elemento que se alinhava organicamente na tradição com o objetivo de, por meio da própria pornografia, colocar a questão política de modo subversivo. O que fez, assim, diferentes autores investigarem questões sociais que foram produzidas com base nos problemas gerados por essa nova relação que se constituiu entre pornografia e política, tomando como referência o lugar da sátira.

Nessa perspectiva, é imperativo fugir dos reducionismos que tomam a sátira ora como um recurso generalizante e a-histórico, ora como um simples produto determinado por condições sociais e históricas. O exemplo mais contundente dessa disputa conceitual talvez seja o caso Gregório de Matos e Guerra, que, na Bahia do século XVII, aliava, com maestria, obscenidade e sátira com o intuito de criticar a ordem social. Para João Adolfo Hansen (2004), a sátira de Gregório obedecia a uma tópica retórica tradicional que tinha como pressuposto restabelecer a ordem moral na província – o que, conseqüentemente, impediria a sua

translação histórica porque a ação de conceber a sátira dentro deste ou daquele paradigma teórico obedeceria mais ao desejo do intérprete do que à análise da obra em si (HANSEN, 2004, p. 39). Já para Haroldo de Campos, não é possível obliterar o papel que a própria forma exprime ao revelar conteúdos que não estão vinculados, necessariamente, à intencionalidade do autor (CAMPOS, 2011, p. 124-125).

Nesse sentido, o caso Gregório de Matos ajuda-nos a pensar possíveis aproximações e distanciamentos com o jogo contemporâneo que se faz entre pornografia e política. Em *O poeta pornosiano*, a referência a Gregório de Matos dá-se com a persistência explícita de sua memória, que subsiste no próprio nome do autor. Glauco Mattoso é o pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva. Portador de glaucoma desde a infância, o poeta mobilizou a doença como modo de processamento de sua poética tomando como ponto de partida a junção da palavra glaucomatoso, que designa os sujeitos acometidos pelo glaucoma, com o Mattos – respeitando a ortografia antiga, que tem a consoante dobrada – de Gregório de Matos. Além disso, como aponta Butterman,

if “Mattos” is the original phenomenon and is regarded grammatically as a pronoun, then perhaps “Mattoso” is the corresponding adjective that may serve to identify the nature or type of the work that Mattoso is appropriating and re-working. In fact, using the terminology of grammar, it is indeed true that the adjective “mattoso” as a semantic unit functions to *modify* – one may say both grammatically and thematically – a noun form of “Mattos.” Whether or not this paronomastic link is coincidental, there is an undeniable thematic and structural similarity when comparing Gregório de Mattos’ sonnets to those of Glauco Mattoso. The postmodern incarnation of the “Boca do Inferno” is a well-deserved title for the simultaneously cynical, critical, and humorous verses which predominate in Glauco Mattoso.

so's works. (BUTTERMAN, 2005, p. 63).⁴

Todavia, quando aproximamos Glauco Mattoso e Gregório de Matos, ainda que guardadas as devidas diferenças em nível histórico, estamos assumindo a tarefa – e o risco – de comparar duas constelações singulares que se encontram numa *zona comum* de atividade, isto é, propomo-nos a promover, por meio da comparação, a força diferencial (*in*)*comum* que atravessa a obra e intercepta o tempo histórico. Desse modo, ainda que não releguemos, em nossa análise, o lugar da história a uma figura subalternizada, alinhamo-nos mais com Haroldo de Campos (2011) em sua defesa da “novidade” e “originalidade” de Gregório, a despeito da produção poética no século XVII ser marcada pelo plágio,⁵ do que com Hansen (2004), que defende a impossibilidade do uso dessas noções devido a uma perspectiva pragmática da recepção que reabilitou as obras de Gregório sob o signo de uma individualidade subjetiva no período romântico. Além disso, tal alinhamento dá-se também pelo lugar afirmativo da transgressão em Gregório ao situar a sua produção com base na noção de *carnavalização* de Bakhtin (CAMPOS, 2011, p. 118)

Nesse contexto, perceber a “pervivência” da forma de Gregório – o nosso primeiro antropófago, consoante Augusto de Campos (1978, p. 97) – em Glauco implica instalar-se nesse centro dialético que reorganiza os lugares da política e da pornografia sem, no entanto, demover-se da tarefa de tratar a urgência do presente. Com isso, em *O poeta pornosiano*, a pornografia não se apresenta em diversos poemas *de per si*. Ainda assim, em toda a antologia, o aspecto carnavalesco nunca deixa de estar

4 “se ‘Mattos’ é o fenômeno original e é considerado gramaticalmente como um pronome, então talvez ‘Mattoso’ seja o adjetivo correspondente que pode servir para identificar a natureza ou o tipo de trabalho que Mattoso está se apropriando e retrabalhando. De fato, usando a terminologia da gramática, é também verdade que o adjetivo ‘Mattoso’ funciona como uma unidade semântica para *modificar* – pode-se dizer, gramaticalmente e tematicamente – a forma substantiva de ‘Mattos’. Seja ou não coincidência essa relação paronomástica, há uma inegável semelhança temática e estrutural na comparação dos sonetos de Gregório de Mattos com os de Glauco Mattoso. A encarnação pós-moderna do ‘Boca do Inferno’ é um título merecido para os versos, simultaneamente, cínicos, críticos e humorísticos que predominam nas obras de Glauco Mattoso.” (BUTTERMAN, 2005, p. 63, tradução nossa)

5 Parece-nos que essa inclinação de Haroldo de Campos é também compartilhada por Silvano Santiago (2000), no ensaio seminal *O entre-lugar do discurso latino-americano*, por meio da positivação da literatura brasileira com base em uma escrita de escrita de autores estrangeiros.

expresso. Exemplificativo disso é a segunda parte do livro, intitulada *O poeta verminoso*, em que a discussão, acerca das dicotomias saúde/doença e sustentabilidade/poluição, assume o primeiro plano.

Além disso, em *O poeta pornosiano*, a sátira também exprime-se explicitamente com a crítica às instituições – como a igreja, polícia, governo – e ao conjunto da sociedade que atua para marginalizar indivíduos ou práticas sexuais – o que, dentro da perspectiva do livro, que não conhece diferenciação entre desejo e “sujeito”, se torna a mesma coisa. Contudo, o modo como Glauco mobiliza a pornografia na sátira, sobretudo ao assumir uma perspectiva homossexual que é produzida por meio de práticas sexuais não hegemônicas (como a podolatria e o masoquismo), altera a relação de simples denúncia para dar realce ao aspecto desejante da crítica – como se a crítica política estivesse concentrada no desejo por um potencial revolucionário que lhe seria imanente, e não naquilo que é expressamente dito pelo poema. De modo próximo, assim, ao que Bataille defende com base na ideia de um poder revolucionário que habita o erotismo com o objetivo de combater condições impostas, dado que o acesso ao reino erótico, nesse sentido, operaria diretamente como uma crítica social contra injustiças (BATAILLE apud BUTTERMAN, 2005, p. 12). Analisemos o poema *Da Cunnilinguanda*, que é ilustrativo dessa questão:

#DA CUNNILINGUARUDA [21/8/2003]

Se installa CPI que apuraria
quem fundos desviou para a Suissa.
Chamados a depor nessa “puliça”,
irados coroneis quasi dão cria.

“Ondé que já se viu, Vige Maria,
desconfiar de mim? Quero justiça!”
Na midia a cobertura é já maciça,
Mas nada se descobre e a coisa esfria.

Até que uma teuda e manteuda
confessa que o amante usava a conta
chamada “Longue-Tongue”, a mais polpuda.

Archivo a ser queimado, a moça, tonta,
Ainda o nome explica e se desnuda:
“É delle a língua, e enfia fundo a poncta!”
(MATTOSO, 2011, p. 10)

No poema acima, o título aponta para uma atividade que não lembra em nada a investigação contra a corrupção, mas que, ainda assim, será desenvolvida durante todo o soneto. Cunnilinguária remete-se ao estímulo da vulva com a língua que, mais adiante, será retomado por expressões que recuperam a atividade sexual, como o nome da conta bancária do político na Suíça, chamada de *Longue-Tongue* – expressão constituída com base em um inglês falado com a interferência da gramática do português (*long tongue*, numa construção vernacular mais aceita, significando língua comprida) –, e a confusão da “teuda e manteuda” (= expressão antiga que caiu em desuso no português contemporâneo e que significava “tida e mantida” para designar a amante) ao trocar, no último terceto, devido a ela estar “tonta” no instante da declaração, a língua da conta bancária (*Longue-Tongue*) com a língua do seu político amante.

Dessa maneira, a seriedade que envolve a atividade de uma CPI para investigar a prática de corrupção transforma-se numa cena pornográfica e cômica. Além disso, a quebra da linearidade da voz do eu lírico,⁶ com a incorporação da fala do político investigado, como se estivesse prestando um depoimento naquele momento, presentifica a ação descrita no poema e desloca o personagem enfocado de sua aura de autoridade por meio da coloquialidade do seu discurso. Essa coloquialidade comparece no soneto pelo investimento que o poeta faz na oralidade com o objetivo de criticar

6 Ou eu dramático, considerando que o eu que surge no poema é sempre maquinado dentro de uma cena e posto em ação.

o lugar institucionalizado do político na sociedade, pois a língua que fala, assim como os seus atos, foge à norma. Desse modo, o lugar do desejo que se esboça no poema não passa necessariamente por exprimir o órgão ou o ato sexual em si mesmo – ou seja, não passa pela pornografia propriamente dita. O poeta procura, então, um modo de instalação no desejo que torne sensível o problema tratado para servir como acesso imediato à crítica social e política.

Além disso, em *O poeta pornosiano*, vemos também um deslocamento de interesse do estritamente pornográfico e desejante para algo mais amplo no universo dos temas tratados – como a questão da doença e da sustentabilidade – e que promove, por sua vez, um desvio tanto do ponto de vista do espaço da encenação – que não é mais circunscrito a um lugar específico, mas envolve todo o mundo – quanto da própria pornografia – pois esta não se orienta mais pela exposição dos órgãos sexuais ou da reprodução do ato sexual.

Com isso, o que se rompe é a própria necessidade para a pornografia de vincular-se a um corpo físico com o objetivo de atingir um desejo que não é – ou não pode ser – mais enquadrado nem organizado por um saber que, de antemão, é atualizado e reiterado pela norma – expressão, por exemplo, de uma possível performatividade de gênero (BUTLER, 2017). Assim, ao abrir o território da pornografia para outros debates que fugiriam, numa leitura mais apressada, de seu escopo, Glauco também abre o corpo para novas realidades que o impediriam de encerrá-lo numa simples atualidade, ou seja, numa redução do corpo ao mero presente, pois esse corpo desejante que Glauco encena implica uma abertura a temporalidades outras, que não são configuradas em termos de um tempo histórico, cronológico.

Movimento, desorganização e proliferação dos corpos: por uma política da intensidade

Desfazer-se. Perder os contornos bem estabelecidos pelas formas, minar os limites que separam o sujeito do objeto e o sujeito da própria humanidade, conjurar a unidade pelo risco de uma alteridade radical – na transa, o que se faz *um* é sempre um novo vetor das forças em jogo, dos fluxos que ganham consistência. Por isso, nesse acontecimento que é o sexo não só comparecem os coletivos de força que estão em relação (no caso de um sexo convencional, um homem e uma mulher ou mesmo duas mulheres ou dois homens) como também toda a riqueza e complexidade de um mundo que se constitui entre eles: sons, gestos, odores, impressões etc.

Conforme Preciado (2014), Deleuze já havia percebido essa dimensão em *Proust e os signos* ao constatar que o amor (= segunda dimensão dos signos em Proust, que não se situa no plano da representação) se exprime pela captação dos signos que *definem* (= conjunto de traços singulares) o mundo do outro. Desse modo, o ato de gostar de alguém corresponderia ao encontro de dois mundos pela interceptação dos sistemas semióticos que entram em jogo. Além disso, a própria percepção do amante de que não faz parte do mundo da amada, no caso de uma relação heterossexual, configura, no limite, a trajetória *homossexual* dos signos que maquinam o amor (PRECIADO, 2014, p. 183-184).

Desse modo, Deleuze concebe uma homossexualidade molecular que não é nem identidade nem prática, mas estrutura (PRECIADO, 2014, p. 186). Uma homossexualidade, por isso, que não se situa no plano representativo, mas intensivo, molecular, ali mesmo onde o amor, o homem e a mulher se constituem. Por isso, o homossexual molecular, como um inseto polinizador, guarda a habilidade de fecundar algo “entre aqueles que de outro modo seriam estéreis” (PRECIADO, 2014, p. 191).

Nesse contexto, a homossexualidade, em *O poeta pornosiano*, exprime-se, sobretudo, por uma perspectiva outra: molecular, intensiva, que está menos preocupada com *o que* se diz e muito mais com *como* acontece do que é realizado na obra, de modo a favorecer uma agitação

de fundo das forças que atuam no instante com o intuito de promover agenciamentos estranhos com prédios, pessoas e lugares, deixando passar devires que se produzem no momento (devir-animal, devir-vegetal, devir-homossexual, devir-cidade etc.). Com isso, efetua, nessa relação, um “agenciamento parcial de subjetivação” com base na relação dos indivíduos com as construções – tomadas, aqui, enquanto máquinas enunciadoras (GUATTARI, 1992, p. 157-158).

Isso coloca em xeque, assim, a unidade do corpo encerrada numa exterioridade física e interioridade psíquica – ao modo cartesiano – para, então, pensar o corpo, mais próximo a Espinosa, como uma multiplicidade, um modo de ser. Com efeito, o agenciamento implica, segundo Deleuze e Guattari (1995), um tipo de ligação entre forças heterogêneas que passa além e aquém da linguagem e que promove, infinitamente, *desterritorializações* e *reterritorializações* pelas condições finitas das forças que se agenciam, gestando dentro de si, por isso, tanto a possibilidade para a fixação em um território quanto a de abolição completa de suas fronteiras.⁷ Em Kafka, o agenciamento servia para promover uma desmontagem ativa que não passava pela crítica – pois esta pertencia, ainda, à representação –, mas, antes, consistia “em prolongar, em acelerar exatamente um movimento que já atravessa o campo social” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 88).

Nesse sentido, o corpo, essa ficção de que nos advertia Michel Foucault (2007), reelabora incessantemente os seus limites a cada transa, cada encontro com o mundo. Esse mundo, sempre sob o signo de uma *outridade*, procura invadir as nossas fronteiras, fronteiras daquilo que *nomeamos* corpo, e forçar uma recomposição de nossos limites. O corpo

7 “Por definição, todos os agenciamentos são duplos. Por um lado, os agenciamentos são *corpos*, corpos coletivos, formados, organizados, corpo geológico, corpo orgânico, corpo político, corpo social. Como em Espinosa, todo corpo é um corpo coletivo, um corpo composto de corpos. Como nos Estoicos, todo corpo é uma mistura de corpos, uma mistura de ações e de paixões. Os corpos podem ser produzidos, recortados, distintos de múltiplas maneiras, segundo o programa e o diagrama. É assim, por exemplo, que *O anti-Édipo* distinguia o corpo pleno da terra nos primitivos, o corpo significativo do déspota e o corpo pleno do capital. Mas há muitos outros corpos em *Mil platôs*. Por outro lado, e inseparavelmente, os agenciamentos concretos são regimes de *signos*. Assim como todo corpo é coletivo (massa, matilha ou população), todo regime de signo é coletivo (grito, glossolalia, rumor). “[Há] todos os tipos de voz em uma voz.” A natureza desses signos não é de ordem linguística, mas sim pragmática.” (LAPOUJADE, 2015, p. 202)

é, assim, terreno também para uma expansão indefinida. Outrora serviu de palco para forjar as grandes fantasias com duendes e fadas, as narrativas de Gigantes (de Prometeu a Gulliver), as maquiagens e tatuagens para rituais. Com isso, o corpo sempre se revolveu contra si mesmo, rejeitando qualquer compreensão que o encerrasse num “aqui” irremediável (FOUCAULT, 2013, p. 16). É isso o que o forjou, então, não como efeito, mas fonte mesma de uma utopia primeira, lugar sem lugar (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Todavia, com o sexo, o corpo percebe uma dimensão física que restitui o lugar e afirma o *aqui* de sua existência pela relação que se produz no instante, nesse fluxo de desejo que ganha uma outra consistência e opera uma dobra no tempo, fazendo o corpo passar de uma utopia pura para uma utopia real, uma heterotopia, em que a sua natureza não é mais definida pelo não-lugar, mas pelo lugar outro (ou lugares outros) em que se permite estar. Conforme Foucault,

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*. (FOUCAULT, 2013, p. 16).

Em uma perspectiva de análise histórica, é possível pensar também como o próprio corpo, na modernidade, constituiu-se como um meio que

tornou possível o engendramento do homem moderno com o cinema, por meio, por exemplo, da mudança de predominância da objetividade para a subjetividade do olhar; da flânquia com o surgimento do espectador pré-cinematográfico; do desenvolvimento da fotografia e da descoberta de uma certa imaterialidade do corpo; da alienação da consciência do corpo em relação ao corpo vivo; da participação e experiência do corpo em panoramas e museus de cera, entre outros (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Tudo isso fez com que a experiência do homem moderno fosse guiada por descargas elétricas que atingiam diretamente seu sistema nervoso, alterando radicalmente a própria estrutura da experiência (BENJAMIN, 2017, p. 106).

Um corpo desconhecido. Um agenciamento estranho. Uma máquina de guerra⁸ que não tem a guerra por objeto, mas os agenciamentos que visam se estratificar, fixando territórios existenciais e rebaixando o desejo. Dessa forma, Glauco Mattoso usa os afetos como armas, por meio de uma ação dramática que faz o desejo circular livremente, para acessar a intensidade presente no corpo por meio de um encontro desejanste com o mundo. O que Mattoso procura não é atingir as forças de uniformização do espaço (= o caminho da automatização da vida cotidiana), mas promover forças de singularização, dando uma consistência outra ao seu uso – pois o “alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais” (GUATTARI, 1992, p. 158).

Em *O poeta pornosiano*, a subversão operada por Glauco atinge uma tripla relação: subversão da forma, subversão da cultura contemporânea e subversão do espaço do mundo. Com isso, mais do que a dimensão indicada pelo órgão ou pela prática do ato sexual, o interesse do poeta concentra-se, ainda que não exclusivamente, no fetiche e na sua condição de masoquista. Desse modo, nas nove partes da antologia,

8 Aproximamos essa noção de *máquina de guerra* da que Deleuze e Guattari (1997) utilizam em *Mil Platôs*, tomando que “o regime da máquina de guerra é antes a dos *afectos*, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidades e a composições de velocidade entre elementos. (...) As armas são afectos, e os afectos, armas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68).

uma pluralidade de temas e de questões tão díspares entre si articulam-se de forma a compor um caleidoscópio que serve como índice (qualidade meramente dêitica) que aponta para o procedimento expresso no título do livro.

Destarte, no esforço de decifrar esse sintagma, Glauco, mais uma vez, brinca com o leitor, estabelecendo um protocolo de leitura que será desenvolvido a cada poema. Assim, lemos no título *O poeta pornosiano*: o uso do artigo definido para distinguir e especificar esse poeta (ou essa poética) dos demais, o substantivo como núcleo do sintagma para dar a informação semântica decisiva (estamos tratando de um poeta, alguém cultuado pela história ocidental) e, ao lado desse, um adjetivo estranho: *pornosiano*. Claramente, um neologismo que funde pornografia e parnasianismo. Desse modo, o atributo que qualifica o poeta tem a capacidade, em si mesmo, de ser um duplo movimento contraditório. De um lado, pela harmonia conflituosa que ameniza os traços negativos da pornografia ao serem incorporados pelos positivos do parnasianismo. De outro, já na construção do sintagma, por balancear a estranheza do “ pornosiano” com a banalidade de “ poeta”.

Com isso, como entrevisto no título, esse duplo movimento, forjado por antítese e oxímoro, funciona como um gesto que não procura afirmar nada, mas promover uma abertura incessante que será trabalhada e retrabalhada durante toda a obra. É, assim, expressão do próprio procedimento da coprofagia, que supera a antropofagia oswaldiana ao recolocar na máquina antropofágica o que foi vomitado por ela (MATTOSO, 2004), sintetizada no nível linguístico.

Dessa maneira, em *O poeta pornosiano*, qualquer objeto se transforma em matéria sensível por meio de um deslocamento formal e de sentido que atua para corporificar o desejo. É assim que, por exemplo, em Para uma colher de pau os atributos do objeto de uso cotidiano na cozinha são justapostos com o desejo sexual de “ bichas” e, em seguida,

deslocados para uma “utilidade estranha”, dada pelo uso como instrumento de masturbação (MATTOSO, 2011, p. 71); ou em Da direção perigosa com base na aproximação entre os problemas do trânsito e os desejos do corpo que recuperam metonimicamente pelos xingamentos uma atividade sexual (MATTOSO, 2011, p. 22); ou, ainda, com a aproximação entre o problema de buracos nas ruas, e a conseqüente necessidade de tapá-los, com os buracos do corpo – no caso, o ânus e a boca, tendo como solução para o problema o preenchimento deles com o pênis – em *Para um seis por meia duzia* (MATTOSO, 2011, p. 40).

Nessa perspectiva, a subversão em *O poeta pornosiano* é produzida tendo em vista um outro lugar do desejo, em uma dimensão intensiva, que conduz, conseqüentemente, a um outro ordenamento dos corpos – dado não só pela quebra com o sistema heteronormativo, mas também por uma outra ideia de corpo. Dessa forma, o desejo de que essa obra lança mão só se constitui por meio dos agenciamentos que se processam entre os corpos, permitindo a criação indefinida de novas conexões com o mundo.

Então, esse agenciamento, como o devir, opera um duplo movimento entre elementos heterogêneos: de um lado, o corpo perde as suas fronteiras físicas ao abrir-se para o mundo (= devir-mundo do corpo) e, do outro, o mundo desfaz os seus limites territoriais ao tornar-se sensível (= devir-corpo do mundo). O que promove, por seu turno, um deslocamento de natureza do uso da pornografia, fazendo-a passar de uma pornografia política – com seu interesse circunscrito aos temas e assuntos que devem ser postos em discussão, num modelo de denúncia ou crítica com base no que efetivamente é dito – para as políticas da pornografia – com seu interesse nos procedimentos expressivos, no lugar do desejo como configurador de problemas sociais e políticos, mostrando, por fim, o vínculo forte e indeterminável entre erotismo e política.

Assim, não é que o corpo desapareça completamente como dimensão física ou que somente ele – como um universal transcendente

– seja afirmado em *O poeta pornosiano*, pois, na medida em que a performance do próprio desejo se encena em Mattoso, a questão que fica sempre pendente é a de qual transa ou tara virá a seguir. Dito de outro modo, é a questão de como acompanhar esse impulso vivo do desejo, esse *plus a mais* que é próprio do desejo e da vida, para produzir novos encontros, novos acontecimentos, sem encerrar nunca esse processo demoníaco – e delicioso – que Glauco realiza pela libido, com o risco de destruição completa de territórios existenciais – territórios seguros que forjamos a cada instante com a afirmação desse “eu” que nos orienta no mundo, ainda que nessa obra essa materialidade egoica nunca desapareça completamente –, ao se lançar na incerteza dessa linha de fuga que é interna ao desejo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTTERMAN, Steven F. *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego University Press, Hyperbole Books, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.). *O cinema e a invenção*

da vida moderna. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka* – para uma literatura menor. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____; _____. *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 2.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 3.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 5.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização, tradução, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymart Garcia dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.

MATTOSO, Glauco. *O poeta pornosiano*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____; DANIEL, Claudio. O anjo de botas carcomidas – Uma entrevista

com Glauco Mattoso. *In: MATTOSO, Glauco. Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 193-202.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Vontade de potência*. Tradução, prefácio e notas de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. *In: Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

TRIMBACH, Randolph. Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês. *In: A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 273-308.

Recebido em: 12/05/2020

Aprovado em: 06/07/2020

Tensões entre o arquivo e o repertório: explorações da apropriação em certa poesia contemporânea brasileira

Tensions between the archive and the repertoire: explorations of the appropriation in a certain Brazilian contemporary poetry

*Luis Felipe Silveira de Abreu*¹

Resumo:

Este ensaio busca discutir algumas poéticas de apropriação em práticas contemporâneas da poesia brasileira. Com base na leitura dos livros *Delírio de damasco*, *Um útero é do tamanho de um punho*, *Mais cotidiano que o cotidiano*, *Livro das postagens* e *Sessão*, delineamos um procedimento de cópia específico a este cenário, calcado no uso intensivo de citações, com um interesse singular pela transcrição de falas cotidianas. Nessa preocupação com a linguagem comum, identificamos a possibilidade de pensar uma escrita enredada pelos problemas conceituais do *arquivo* e do *repertório*. Por meio de tal jogo, somos levados a pensar como tal literatura reconfigura o gesto poético da apropriação, em uma reflexão tensiva sobre esses conceitos – e sobre a poesia mesma.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Apropriação. Arquivo. Repertório

¹ Doutorando em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Bolsista CAPES. E-mail: paraluisabreu@gmail.com.

Abstract:

*This essay seeks to discuss some poetics of appropriation in contemporary practices of Brazilian poetry. From the reading of the books *Delírio de damasco*, *Um útero é do tamanho de um punho*, *Mais cotidiano que o cotidiano*, *Livro das postagens* and *Sessão*, we outline a procedure of copy specific to this scenario, based on the intensive use of quotes, with a singular interest in the transcription of everyday speeches. In this concern with the common language, we identified the possibility of thinking about a writing caught up in the conceptual problems of the archive and the repertoire. Within this game, we are led to think about how such literature reconfigures the poetic gesture of appropriation in a tensive reflection on these concepts – and on poetry itself.*

Keywords: *Brazilian poetry. Appropriation. Archive. Repertoire.*

Eram palavras que se soltavam da página e entravam em sua cabeça e saíam de sua cabeça sem o menor sentido. As frases altas e infundáveis dos ambulantes se misturavam com as do jornal, de tal maneira que eram frases também sem sentido para ele, eram frases das quais só recebia as palavras que eram ditas, nada mais, só as palavras, não o que com as palavras era vendido. Só recebia o peso das palavras (PUCHEU, 2013, p. 53)

E estas palavras, por sua vez, foram colhidas do texto *Perfil parcial* de um procedimento, escrito por Caio Meira, presente em *Mais cotidiano que o cotidiano*, de Alberto Pucheu (2013). Assim que nos parecem uma porta de entrada singular para discutir certo aspecto de certa poesia brasileira contemporânea, traçando as linhas pelas quais correrão nossas análises, apresentando o problema e sugerindo as hipóteses.

Começamos pela confusão que esse breve texto introduz. Texto, dizemos; mas poderíamos chamá-lo poema? Assemelha-se também à prosa ou, no seu tom explicativo, a um escrito teórico. É bem essa

impossibilidade de uma classificação rigorosa, clássica, que parece encarnar – e nos encaminha para investigar tal tendência como veio da produção atual. Análises semelhantes fazem Flora Sússekind (2013) e Florencia Garramuño (2014); aquela, falando da emergência de *objetos verbais não identificados*, produções anômalas que passam a experimentar com a dissolução de suas fronteiras literárias; esta, classificando tal poética como *inespecífica* e elencando seus procedimentos de decomposição, como a interpenetração de discursos artísticos e a invasão de vozes múltiplas e alheias.

Nesse último fio nos detemos, tomando-o à mão e deixando-nos levar por ele. No desenvolvimento dessa molduração crítica, outros pesquisadores passam a identificar tal aposta na narrativa-coral (como a identifica Sússekind) enquanto traço singular e destacado dessa poética; lemos análises como as de Diana Klinger (2018) e Filipe Manzoni (2019), que identificam uma operação própria do *não original* nessa poética brasileira: o demarcado uso de citações, fragmentos alheios, peças verbais roubadas e transpostas.

Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira é singular a essa perspectiva, como lemos já no seu título.² O texto, presente em um volume de Alberto Pucheu, diz-se escrito por outrem, o poeta Caio Meira, e sua narrativa (uma análise dos modos de composição de Pucheu, marcadas por diálogos e lembranças pessoais do narrador) confirma a “outridade” daquele fragmento, em meio a um livro “autoral” de Pucheu. Contudo, o método-Pucheu ali descrito diz respeito a seus “arranjos”, colagens que mesclam frases ouvidas e lidas, colhidas ao acaso ou até solicitadas a amigos. Desse modo, o “escrito de Caio Meira” se tornaria

2 E, também, ao seu final, quando relaciona a poesia de Pucheu (a sua própria, seríamos capaz de dizer?) com o campo de estudos do não original instituído no campo de pesquisa literário, sobretudo a partir de referências estrangeiras: “Fico pensando o que, passado tanto tempo, as pessoas diriam hoje dele e dos outros que vieram antes e depois, como o que fez com as respostas que obtive quando escrevi para seu catálogo de endereço eletrônico pedindo que as pessoas enviassem as 15 primeiras frases que passassem por suas cabeças, num momento em que críticos como Marjorie Perloff e Kenneth Goldsmith, mesmo eles atrasados em relação a Alberto Pucheu, começam a falar desses procedimentos não criativos, de gênio não original e outros termos interessantes” (PUCHEU, 2013, p. 54).

um “escrito de Pucheu” por excelência, por afirmar seu método poético particular tanto no conteúdo do discurso (uma descrição objetiva de tal método, cronológica e com referências bibliográficas), quanto na forma (um texto de outro, até mesmo assinado por outro, imiscuído em meio a uma reunião de poemas “próprios”).

Esse jogo de espelhos, como tal, não encerra a leitura, senão multiplica suas reflexões: há, no circuito de apropriações entre Pucheu, Meira e as palavras tomadas em seu peso, das folhas dos jornais ou das ofertas de ambulantes, elementos para pensarmos um traço distintivo dessa apropriação, exposta por essa poesia fragmentária do contemporâneo. Exposto, também e sobretudo, esse jogo tenso, entre uma apropriação “de sujeito a sujeito” representada pelo texto de Meira enxertado por Pucheu e a apropriação do “cotidiano”, efetuada por Pucheu nos seus arranjos. Essa noção de que há uma linguagem bruta no mundo, “as palavras que eram ditas, nada mais, só as palavras” (PUCHEU, 2013, p. 53), relaciona-se com um caráter singular do não original, que emerge como *especificidade do inespecífico* brasileiro: a disposição em apropriar a língua performada em público, entendida como a “linguagem comum”.

Esse traço está inscrito já nas principais explorações do não criativo. No entanto, a poesia brasileira parece dobrar a aposta nesse tipo de apropriação – o que passa a desafiar o próprio conceito de *apropriação*, na medida em que se vale não de uma propriedade singular, identificável, mas de uma matéria pretensamente pública, disponível a quem quiser lê-la ou ouvi-la.

Tomamos aqui alguns textos exemplares de tal estratégia poética: *Delírio de damasco*, de Veronica Stigger (2012); *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas (2012); *Mais cotidiano que o cotidiano*, de Alberto Pucheu (2013); e *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo (2016). Com base em tais textos, gostaríamos, inicialmente, de delinear suas estratégias de apropriação; para, então, tendo em vista essa provisória

tipologia, confrontá-la com as noções conceituais implicadas por tais gestos. Se os primeiros arranjos de Pucheu merecem o comentário de Caio Meira sobre uma invenção do “ele lírico” (PUCHEU, 2013, p. 53), gostaríamos de indagar no que implica a produção de um “eles lírico”, a partir de um sujeito oculto – e quais as repercussões desses sujeitos inventados sobre a poesia de apropriação.

Procedimentos de apropriação: o arquivamento do alheio

Pensemos, de início, a “escrita de ouvido” de *Delírio de Damasco*: no livro, fruto de uma exposição realizada em 2010 (cf. STIGGER, 2013), Stigger reúne uma coleção de breves frases coletadas em conversas, próprias ou alheias, escutadas no cotidiano. Os trechos consistem, em sua maioria, em pequenas pérolas de intolerância, recortes de discursos violentos ou preconceituosos, que Stigger entrevê como expressão de uma força ulterior, a permear o espaço público. Essa motivação fica bastante clara na contracapa do volume: “Essas falas, justamente por nos chegarem fracionadas, em cacos ou lampejos, têm sempre um quê de enigma, sugerindo, ao ouvinte imaginoso, histórias potenciais, ficções embrionárias” (STIGGER, 2012. De tal modo, a reunião consistiria em uma “*arqueologia da linguagem do presente*” (STIGGER, 2012, grifo do autor).

Uma preocupação muito similar engendra os 3 poemas com o auxílio do *Google*, seção de *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas (2012). Os três textos em questão foram construídos com a ferramenta de pesquisa do *Google* e seu mecanismo de preenchimento automático das frases, baseado nas buscas mais frequentes. Ao digitar os princípios de sentença “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”, Freitas recolhe as sugestões, expressões algorítmicas, metonímia digital para o banco de dados da ideologia comum. Não surpreendente, os textos

resultam coalhados de misoginia: “a mulher quer ser amada / a mulher quer um cara rico / a mulher quer conquistar um homem / a mulher quer um homem / a mulher quer sexo” (FREITAS, 2012, p. 72).

Tal leitura preocupada com o presente, uma espécie de elaboração sobre o imediatismo da língua, marca também *Mais cotidiano que o cotidiano*, de Pucheu (2013) – como lê-se já no título. Ali, os arranjos aludidos por Caio Meira/Pucheu grassam, com poemas construídos a partir de transcrições mais diversas: falas ouvidas ou lidas, trechos de filmes, *posts* de redes sociais, cartas de assassinos, trocas de *e-mails* e até mesmo a transcrição de uma fala em uma banca de avaliação de pós-graduação. Ainda que os arranjos guardem o pudor de identificar (mesmo que de modo vago) as fontes de sua apropriação, parece haver uma grande fragmentação no procedimento, cindindo em partículas ainda menores e mais heterogêneas os discursos captados, em um esforço de apresentá-los como uma tapeçaria do cotidiano aludido.

De modo ainda mais anárquico, sucedem-se os fragmentos a compor o *Livro das passagens*, de Carlito Azevedo (2016), segunda parte do livro homônimo, que sucede um longo poema “autoral”, e passa a misturar o registro da escrita com informações retiradas do *feed* do Facebook, fotos em redes sociais, conversas por aplicativos, diálogos de filmes, citações de outros poemas etc. Aqui, estes textos híbridos, análogos aos arranjos, mas também contrário a estes, não registram suas origens, apenas intuídas pelo leitor a partir de algumas marcações: visuais, editoriais ou até mesmo semânticas.

Parando um momento a observar este cenário, é possível elencar algumas características comuns a esses textos, a delinear um *procedimento* específico, para usarmos o termo de César Aira (2007): o dispositivo artístico de vanguarda, elegido para “fazer texto”, para escrever sem escrever. Todos se constroem majoritariamente (ou, no caso de *Delírios de Damasco* ou dos arranjos de Pucheu, integralmente) por citações,

trechos tomados de outras fontes, e reconhecem-se como tal, marcando na própria constituição o uso desse artifício poético. Como já dito aqui, isso corresponde ao programa mais amplo da apropriação contemporânea, delineada por Perloff (2013), e passível de um resumo bruto nas palavras (elas já, apropriadas³) de Kenneth Goldsmith (2011, n. p.): “O mundo é cheio de textos, mais ou menos interessantes; eu não quero adicionar mais nenhum”⁴.

Essa citação encaminha-nos também a pensar como tais procedimentos poéticos dialogam com a veia *arquivística* da apropriação: trata-se de uma poética de reciclagem, dedicada a enfrentar a desordem do mundo por meio da organização de suas matérias. Lê, com precisão, esse movimento o estudo de Leonardo Villa-Forte (2019, p. 60): “A literatura por apropriação opera como uma reação ao excesso de textos – e de discursos, de imagens etc. – do mundo. [...] Ao realizar o gesto da apropriação, um escritor aceita que esse contexto é uma realidade, e reage: a massa pesada não nos calará; pelo contrário, nós falaremos com ela”. Essa apropriação reativa, poderíamos dizer, está no cerne da operação do arquivamento, como descrita por Brian Brothman (2018): a criação de um espaço organizacional que recorta certo conteúdo de seu contexto original caótico, e o salvaguarda dos ruídos, da própria entropia.

Vejamos isto operando nos livros em questão: quando Stigger afirma querer compor uma “arqueologia do presente”, explicita o propósito de ler a linguagem solta como matéria para uma investigação material; e que, no seu caso, versa sobre a intolerância do cotidiano. Em ensaio sobre a produção do livro, afirma: “Acredito que certo momento da nossa sociedade está inscrito nessa sequência de frases. [...] Outras, no entanto, são obviamente terríveis, na medida em que *colocam a nu aquilo que*

3 A afirmação, como coloca já o próprio Goldsmith, é um desvio de uma citação do artista Douglas Huebler, acerca da arte conceitual (movimento ao qual Goldsmith associa sua Escrita Não Criativa): “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more”.

4 No original: “The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more”.

as pessoas gostariam que permanecesse escondido no âmbito privado” (STIGGER, 2013, n.p., grifos nossos). Freitas, a seu modo, age no mesmo sentido, compilando definições esparsas, nascidas da massa amorfa do senso comum, e organizando-as em um discurso artístico, que acaba por explicitar as marcações ideológicas prévias.

Essa operação, porém, se nos atermos às considerações sobre o arquivo, é tanto a leitura desses problemas nos materiais dos quais se parte, quanto a composição de uma nova textualidade, noutra espaço, que produz efeitos singulares, distintos daqueles “originais”. Lemos isso na compreensão de que o arquivista age pela *criação de valor* no seu movimento ordeiro:

O trabalho de avaliação não é meramente um processo de identificação de valor, mas de criação ou destruição de valor [...] Ao decidirem a respeito do valor arquivístico ou histórico, os arquivista efetivamente criam, inauguram ou perpetuam um compromisso axiológico que se manifesta na permanência da ordem que daí resulta (BROTHMAN, 2018, p. 89-90).

Vemos tal trabalho nas composições singulares (a justaposição das frases em pequenos haicais, no caso de Stigger; a forma poema e a disposição particular em Freitas), e também no próprio fato de recolher estes fragmentos ao interior do sistema literário, por meio de mecanismos como a assinatura, como aponta Villa-Forte (2019, p. 46). O gesto arquivista é tanto mais aparente nos arranjos de Pucheu (2013), também: ao compilar trechos de manifestos terroristas, produz o poema Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz). Na sequência, elenca o nome das vítimas daqueles mesmos assassinos, sob o título de Arranjo para tornar o mundo cada dia menos violento (pós-voz). As vozes dos outros, tantas, tão confusas, são prefixadas, catalogadas. Não se adicionam à realidade, mas a modula, e o comentário crítico emerge dessa

movimentação.

O valor é produzido pelo arquivista; pelo poeta, que assume o papel do antigo *arconte*,⁵ figura central ao conceito de arquivo, como lembra Jacques Derrida (2001). Assim, tomar tais apropriações como escritas arquivísticas nos auxilia a analisar não só as formas de composição dessa poesia mas também a construção de seus arranjos incide sobre uma compreensão da linguagem no mundo. Tal postura não seria exclusividade da poesia contemporânea; em verdade, ela remete-se à tradição da apropriação da literatura brasileira, no que ela tem de fundador à estética do país. Falamos da Antropofagia, por exemplo, que postulava já seu interesse na seleção do alheio, para uma deglutição (um arquivamento corpóreo, poderíamos dizer, sobrepondo as imagens deste ensaio) criadora. No Manifesto Antropófago, de 1928, fundação dessas perspectivas, encontramos a formulação essencial a tal visão da escrita: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1978, p. 13). Isso nos ajuda a entender, também, como a origem de um arquivo é sempre *outro arquivo*: aquilo do que se parte para roubar já é um conjunto mais ou menos organizado, com uma ordem e um valor singulares, por mais amplos que estes possa ser. No caso da antropofagia, por exemplo, rearquiva-se, segundo outra estrutura, o arquivo da cultura estrangeira; no caso, ainda mais vasto, das poéticas de apropriação, o que se vai catalogar e registrar sob critérios singulares é o arquivo do que for *alheio*. Podemos vê-lo com mais clareza em um exame das obras de Goldsmith, sempre localizadas na transcrição de objetos de cultura bastante circunscritos: a edição de um dia do *The New York Times* (2003) ou a transmissão de um único jogo de *baseball* (2008), por exemplo. Até *Capital* (2015), sua obra mais heterogênea, opera esta espécie de arquivamento duplo: mira um arquivo singular (textos que, de alguma forma, falam de Nova York)

5 O nome resgata a classe política que, na Grécia antiga, era responsável por resguardar documentos oficiais em sua casa, chamada *arkheion*: princípio da ideia mesma de arquivo.

e o reconstitui segundo uma estrutura arquivante própria (o método de colagens de Walter Benjamin).

Aí chegamos novamente ao nó identificado na poesia brasileira contemporânea em questão aqui: não apenas ela se interessa pelo que não é seu e o recorta de um fundo para iluminar suas nuances. Ela se interessa pelo que *não é de ninguém* – pelo ruído.

Quando Azevedo escreve seu *Livro das postagens* como quem rola um *feed* de rede social, parece haver uma preocupação distinta da marcação política antropofágica – e mesmo um descolamento da apropriação crítica advogada por Goldsmith que, ao singularizar uma textualidade outra para desapropriá-la, mostra como suas marcações de posse são instáveis. Aqui, trata-se de partir de uma fronteira já esfumada:

B: Tá foda. Tem um jornalista canadense todo arrebitado. E agora bateram no carinho da Mídia Ninja. Bateram muito. Quebraram o equipamento dele.

P: Caralho. Todos os que estamos fora da Praça temos que mobilizar as autoridades. É caso de urgência.

B.: Estou aqui online, P., vamos dividir as ações. Já ligou para quem?

P: Eles batem e riem.

E.: A Praça Saens Peña está sitiada agora, com manifestantes gravemente feridos (braços quebrados, cortes profundos) e não chega ajuda médica. Ninguém entra e ninguém sai. Se alguém morar na Praça ou conhecer algum médico (*) que mora por aqui é importante ajudar! Policiais dispersaram com bombas um grupo com cerca de 300 manifestantes que tentou se aproximar do Maracanã (AZEVEDO, 2016, p. 67)

Nesses tempos, tal trecho, ainda que conte com certa especificidade

dos eventos narrados, poderia ser encontrado em qualquer lugar de nossa experiência imediata de informação; conversa colhida de uma transmissão ao vivo, *thread* de Twitter, transcrição de uma conversa no *WhatsApp*? É justo essa impossibilidade de determinação da coleta (mas que permanece, ainda, sendo uma coleta, uma apropriação; é sua diferença da mera ideia de “inspiração”), sua “*inespecificidade*” que marca essa poética; e a leva à *impertinência*, para recuperarmos o termo de Garramuño (2014), no sentido de que escreve com o que não pertence a ninguém. O valor encontrado na desordem do mundo é, contraditoriamente, o do ruído, do lixo discursivo. Esses poetas passam a registrar no arquivo o que seria uma espécie de *repertório comum*.

Do repertório ao arquivo e de volta outra vez: a apropriação em curto-circuito poético

A distinção entre arquivo e repertório é o motor do livro homônimo de Diana Taylor (2013). Ali, a teórica desenvolve seus estudos sobre a *performance* como episteme. Se suas questões gerais distam das nossas, recuperamos esse par conceitual no que ele pode nos auxiliar a entender a distinção do procedimento em foco neste ensaio – bem como este procedimento parece oferecer uma resposta singular ao dualismo sustentado por Taylor.

Trata-se, de saída, de uma oposição. Seu argumento em favor do poder epistemológico das performances liga-se a uma leitura crítica da tradição logocêntrica do pensamento, focado no conhecimento materializado em documentação. Parte-se sempre do arquivo, diz. A esta postura, contrapõe a necessidade de nos acercarmos do *repertório*, entendido como uma espécie de repositório intangível da cognição performática:

O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. [...] O repertório requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão (TAYLOR, 2013, p. 49-50).

Nessa leitura, podemos entender que tal linguagem do cotidiano aludida pelos livros em questão, por eles envolvidos, seria da ordem desse repertório, na medida em que se configura (pretensamente) imediata, espontânea – e, assim, carregaria um conhecimento distinto. Podemos depreender que é essa a compreensão dos poetas em questão: quando Stigger (2013), por exemplo, afirma as frases coletadas como o desvelar de uma pulsão oculta no social; quando lemos o machismo virtual capturado por Freitas (2012) ou o desassossego real demonstrado por Azevedo (2016). Afinal, “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27).

O que se tentaria arquivar, portanto, é esse imaterial, o conhecimento bruto no coração da linguagem automática, impensada, que nos cerca a todo momento. Entretanto, a própria Taylor (2013, p. 51) concede que há algo nas performances que escapa a tal cognição imediata: “As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado”. Esta mediação se daria por processos de seleção e memorização, que distariam, segundo Taylor, dos processos de arquivamento por serem ainda imateriais; pense-se na ideia da memória oral dos contadores de histórias em sociedades ágrafas e entre povos originários.

Em um primeiro passo, para nos distanciarmos da dicotomia “língua x fala” que essa categorização oferece, mas ainda atentos ao que

ela apresenta de potente para pensar a relação entre estes polos, propormos pensar a poesia como um *locus* possível a essa forçosa mediação do performático, da linguagem-em-processo – mediação iniciada pelo gesto apropriacionista, aliado aos procedimentos específicos do fazer poético. Lembremos como Villa-Forte (2019) analisa a interposição das assinaturas em *Delírio de damasco* e *Um útero é do tamanho de um punho* como dispositivos de deglutição, pelo literário, do bruto anônimo. Poderíamos, então, pensar outros elementos da escrita literária como tal, enquanto agentes de arquivamento destas performances, como a disposição em versos dos fragmentos, originalmente em fluxo de discurso, como é mais flagrante em Freitas (2012) e Azevedo (2016); ou a unidade temática interna aos arranjos e a sua justaposição em seções do livro, gerando um discurso geral, como em Pucheu (2013). São ferramentas do literário, de saída entendidas como um método de arquivamento, mas aqui dedicadas à reprodução de performances; agindo como intermediárias de um repertório.

Assim, vê-se que a apropriação não se comporta em um esquema conceitual rígido, dualístico: pelo contrário, interessa-nos ver como essa literatura subverte tais compreensões. Para tanto, podemos ir a outro livro de apropriação, próximo aos já citados aqui: em *Sessão*, de Roy David Frankel (2017), recolhem-se os discursos dos deputados federais durante a sessão de votação do *impeachment* de Dilma Rouseff, em 2016. Tais falas são apresentadas organizadas enquanto poemas, com seu texto solto, livre das marcações institucionais originárias. Viram versos, como: Meus filhos nunca / quiseram que eu / entrasse na política, e a maioria / dos corintianos /também não; mas, infelizmente, /entrei. /Que decepção! / Meu voto é não.” (FRANKEL, 2016, p. 93).

Sessão opera de modo diferente de *Livro das postagens* e *Delírio de damasco* no que não captura a “linguagem do agora” anonimizada: opera uma lógica inversa, transcrevendo discursos altamente historicizados, documentados em notas taquigráficas: um arquivo institucional, dos mais

tradicionais. Se nossa poesia-objeto até aqui arquivava um repertório, especulemos que *Sessão* passa a *performar um arquivo*. Performance, sim, mesmo ele sendo um livro (e, portanto, um arquivo), na medida em que seu procedimento (sua provocação, marca forte do performático) se dá pela manipulação dos discursos políticos, que passam a ser destituídos de suas marcações de enunciação (não há identificação dos interlocutores) e têm sua massa heterogênea, conflituosa, submetida à enunciação poética, reunidos sob a mesma rubrica (o poeta Frankel), enunciados a um só tempo – entendemos esse gesto como performático pela lente epistêmica da performance, como advoga Taylor (2013, p. 27).

Com esta volta no parafuso operada em *Sessão* queremos avaliar que a abertura dessa possibilidade de transferência inversa à apropriação leva a pensar no entrecruzamento entre arquivo e repertório no exercício da linguagem, tema que movimenta essa poesia – entrecruzamento que operaria, enquanto metonímia da indistinguibilidade entre próprio e alheio na escrita, preocupação de fundo de toda a poética não original.

Na escrita, mesmo que ela seja, de saída, uma espécie de suplemento necessário, dedicada ao registro e o acúmulo, não há escape possível à já mencionada entropia da significação, à linha de fuga dos sinais – a escrita é tão efêmera quanto mais arquivística for, em um paradoxo que move sua poética. De certo modo, os arquivos apropriacionistas de *Delírio de damasco*, *Um útero é do tamanho de um punho*, *Mais cotidiano que o cotidiano* e *Livro das postagens* acabam seguindo o caminho de *Sessão* e veem seu acúmulo se erodir em performance de novo, na medida em que o texto poético abre um jogo. Assim, o que a apropriação realiza é, mais do que um comentário crítico localizado (uma concepção ainda moderna das artes da cópia e da reescrita), uma reflexão mais ampla sobre a linguagem e suas *impermanências* e *impertinências*. Essa ideia de uma erosão do livro-apropriacionista lê-se de modo preciso na reflexão de Stigger (2013) sobre seu trabalho, visto que afirma uma vontade de “devolver à rua” os

fragmentos dela retirados – como se Marcel Duchamp um dia resolvesse andar de novo em sua *Roda de bicicleta*. Tarefa impossível, vê-se; e Stigger o percebeu também ao apresentar o trabalho a alguns amigos e conhecidos de quem havia tomado palavras: “A primeira providência foi passar para o computador todas aquelas frases que lembrava de memória. [...] *O curioso é que as pessoas que pronunciaram essas frases não se lembravam de tê-las dito, enquanto eu nunca as esqueci* (STIGGER, 2013, n.p., grifos nossos)”.

Dois elementos a serem articulados aqui. O primeiro está no fim: a ação deste segundo sujeito que surge, não apenas os *performers* originários, mas também o poeta que *nunca esquece*. Arconte zeloso, ele consegue entrever, em meio à desordem dos tantos textos no mundo, uma forma, que salvaguarda. Ao reinscrevê-la (que é, de fato, *escrevê-la*), porém, percebe a incapacidade de retorno das performances ao repertório primeiro, após seu processo de mediação pela poesia. As frases não podem retornar às ruas pois passaram pelo processo de marcação artística da apropriação, que parece não mudar nada, mas opera uma violenta ação tradutória: transforma a desordem natural dos ruídos, sua crueza que a valida como performance imediata, em valor arquivístico, artístico.

Isso nos encaminha a considerar a apropriação dessa poesia como construída sobre um *mal de arquivo* – que Derrida lê tanto como uma febre, uma ânsia de arquivamento (“sofro do mal de arquivo, preciso organizar o mundo”), mas também como a pulsão interna ao arquivo, mal *no* arquivo, de contínua desintegração de seu caráter monumental:

Diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio “saber de cor”. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra a si mesmo (DERRIDA, 2001, p. 23).

O que seria tal escrita apropriação senão a exibição de um

saber de cor? (E o que a enunciação desta memória senão justo o conceito de performance?). Stigger *decora* as frases, bem como Pucheu a ouvir as palavras dos vendedores no trem, na gênese de seus arranjos, ou como Azevedo diante do frenesi de um *feed* e de uma biblioteca (Freitas, poderíamos dizer, se vale de um “decorador” intermediário, encarnado no algoritmo de pesquisa). E o que seria o saber de cor, senão uma segunda dissolução? Na direção do quê? Das palavras, sempre: “Havia apenas as palavras lidas e as palavras ouvidas e as palavras reproduzidas na escrita.” (PUCHEU, 2013, p. 53). O que não quer dizer da possibilidade de uma linguagem comum, pura; justo o avesso. Parte-se do já vincado e devolve-se a ele uma linguagem ainda mais contaminada; decorada, no duplo sentido do termo.

À guisa de um final, na esteira destas considerações breves, de uma escrita em movimento, voltamos ao Perfil parcial de um procedimento de Caio/Alberto/Meira/Pucheu. Esse texto parece, assim, demarcar o que chamamos de *especificidade do inespecífico* da cena poética descrita aqui: o uso intensivo de uma apropriação da linguagem cotidiana, que, manipulada à título de registro (como se lê nas tantas referências a uma arqueologia feita por tal poesia), acaba por dar em uma tradução distinta, tanto marcada pelo gesto artístico-arquivístico do poeta-arconte (se não autor, para evitarmos o termo gasto, algum tipo de interventor) quanto pela dinâmica da própria língua, necessariamente mediada, que rompe a dicotomia entre suas expressões privado e pública.

É menos a *invenção* de um “ele lírico”, para lembrarmos o termo de Meira/Pucheu, e mais a sua *performance*, na medida em que encarna o papel, mas não se deixa de ser, de certo ponto, o “eu lírico”. Ainda se escreve, com as marcas de um registro que é forçosamente individual,

particular – *próprio*. Contudo, ao lançar-se nesta escrita, tentando fugir das próprias marcas, localizando na linguagem comum um campo aberto para que a apropriação grasse, acaba-se por rechaçar o arquivamento apenas de valores positivos: decora-se também o lixo e o ruído, por sua capacidade de embaralhar as transações entre mundo e texto.

Afinal, os sujeitos são sempre *líricos*, e a poesia tem a ver com fazer parar o coração do monumento.

Referências

AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AZEVEDO, Carlito. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BROTHMAN, Brian. Ordens de valor: questionando os termos teóricos da prática arquivística. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (Org.). *Pensar os arquivos*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque Edições, 2017.

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

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Capital: New York, Capital of the 20th Century*. Londres: Verso, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. *Day*. Great Barrington: The Figures, 2003.

GOLDSMITH, Kenneth. *Sports*. Los Angeles: Make Now, 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2011. Edição digital para Kindle.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 55, p. 17-33, dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182018000300017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jun. 2020.

MANZONI, Filipe. Memes, poemas e algumas suspeitas sobre o não original. *eLyra*, n. 13, p. 115-136, jun. 2019. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/283> Acesso em: 12 jun. 2020.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro (UFRJ), v. VIII, n. 3, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-deveronica-stigger/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não-identificados, *Prosa & Verso*, *Jornal O Globo*, 21/9/2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbaisnao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação*

no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/ Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2019.

Recebido em: 30/05/2020

Aprovado em: 26/06/2020

"Temos a cara/ que nos deixam ter": sobre alguns usos ultramarinos de Adília

*We have the face/ they allow us to have:
on a few uses of Adília, overseas*

Vinícius Ximenes¹

Resumo:

O artigo busca pensar alguns aspectos da recepção de Adília Lopes na América Latina em diálogo com interesses teóricos expostos em sua publicação recente (2013-18), considerando para isso a aparição de seu nome - a personagem adília - em livros de poetisas brasileiras do mesmo período. Perguntamos, por exemplo, o que Adília propõe enquanto teoria da leitura, com Roland Barthes ou Julia Kristeva? E o que se lê em Adília, ultramar? Um tom, uma dicção, talvez um uso cosmológico da palavra? Tentamos seguir os caminhos abertos por Marília Garcia para refletir brevemente sobre essas questões, tendo em vista certa cena de leituras em que sua poesia foi agenciada neste lado do Atlântico, no âmbito da revista *Inimigo Rumor* e da editora 7Letras. Atentando a algumas interseções teórico-críticas em que foi incluída por leitoras universitárias, acompanhamos uma cena implicada na disseminação de debates ao redor da poesia contemporânea em território francês, que mobilizam modos de usar próximos aos de Adília.

Palavras-chave: Adília Lopes. Modos de ler. Poesia contemporânea.

Abstract:

This study aims to think about some aspects of readings around Adília Lopes poetry in Latin America, aside with

¹ Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista CAPES.

theoretical interests exposed in her most recent books (2013-18), considering, for this, the uses of her name - adília, the character - in three books by brazilian poets of the same period. What does Adília propose in terms of reading theory, in dialogue with Roland Barthes or Julia Kristeva? And what is being read in Adília, overseas? Is it a tone, a diction, perhaps a cosmological understanding of language? We'll try to follow the paths opened by Marília Garcia to move this questions, considering a reading scene in which Adília was inserted in the context of the magazine Inimigo Rumor and the publisher 7 Letras, paying attention to critical intersections in which her poetry was attached in texts from researches related to this scene; a scene that is also interested in current debates around contemporary poetry in France.

Keywords: *Adília Lopes. Modes of reading. Contemporary poetry.*

Aqui América Latina: uma cena de leituras

A biblioteca baralhada
quero arrumar
aqui quase tudo é desordem
e eu quero ficar
Isto não é o convite à viagem
é o convite a ficar
Adília Lopes

Em 30 de abril de 2019, a *Universidad de los Andes* (Bogotá, Colômbia) sediava o colóquio internacional “*Por el barrio de Adília Lopes*”. O parágrafo de divulgação na página eletrônica feita pela *Facultad de Artes y Humanidades* mencionava a crescente difusão ultramarina dos escritos dessa poeta em pseudônimo que, apesar de conhecida por hábitos reclusos, cria em seus livros um espaço “*con cuadros políticas, éticas, personales y creativas*” (FACARTES, 2019, s/p). Muitas das pesquisas apresentadas no colóquio foram arquivadas no dossiê especial da revista

eLyra, publicado em dezembro do mesmo ano. Um tanto diferente foi o texto enviado por Sofia de Sousa Silva, explorando as relações entre “a poeta e sua mestra”, Sophia de Mello Breyner Andersen. Em Bogotá, na última mesa da manhã, Sofia apresentava à plateia outro percurso: "*Cómo llegó Adília Lopes a Brasil y lo que quedó por decir entonces*" (SILVA, 2019). Conforme indica a página do evento, sua fala incentivaria a pensar como os escritos da portuguesa re-trabalham outros discursos, enfatizando alguns modos de ler a tradição literária nacional - modos que teriam sido negligenciados em uma ambientação muito vinculada à irreverência das vanguardas modernistas. O gesto único da apresentação, imaginemos, instigaria a circulação dessas primeiras leituras brasileiras em futuros diálogos latino-americanos.

Josefina Ludmer, durante superlotados Seminários de Teoria Literária na *Universidad de Buenos Aires* em meados da década de 1980, os primeiros após a abertura democrática de uma brutal ditadura, ensinava que os *modos de ler* são formas de ação. Dali passados vinte e cinco anos, em seu último livro - *Aquí América Latina* [2010] - ela nos sugeria usar a literatura como um *mazo de tarot*, os textos como lentes, dispositivos que movem neurônios e nos permitem tentar ver *algo* da fábrica da realidade em movimento incessante (LUDMER, 2013, p. 9). Ensaia um arranjo de leituras, abrir a mão, dar as cartas. Um após o outro, dispor os livros lado a lado na mesa, buscar ajustar o foco - para depois, como também propõe Raúl Antelo (2015, p. 263) em suas *Archifilologias latinoamericanas*, baralhar e dar de novo. Estamos já totalmente dentro dos dispositivos capitalistas de captura da vida, em um circuito extrativista que mobiliza a subjetivação a serviço da reprodução dos valores de troca; era o que parecia tentar nos dizer a última Ludmer, falecida em 2016. Aqui quase tudo é desordem, e as saídas estratégicas ainda estão à espera dos encontros.

Começávamos, com Ludmer, uma tentativa de pensar a vida no continente latino-americano, fazendo uso da literatura. Neste caminho,

entre o que nos busca, surge uma vez e outra o signo *adília*, sugerindo a disposição deste artigo, que busca aproximar três poetisas leitoras de Adília: Marília Garcia, Ana Estaregui e Catarina Lins. Todas publicadas pela 7Letras, editora que publicava também a revista responsável pela maior divulgação de seus escritos entre o público brasileiro. Em suas “notas vertiginosas” de 2016, Italo Moriconi assinalava que alguns circuitos de recepção da poesia no Brasil contemporâneo se têm desenvolvido sem tanta mediação da crítica institucionalizada, por via de *blogs* e revistas. Poetas leem poetisas, traduzem-se, divulgam-se; propõem outros cruzamentos de tradições, trazendo outros compassos, medidas e ritmos, fazendo da crítica uma prática aberta: “É o relato desse processo formativo, em prosa crítica ou em verso reflexivo, que constitui a história do presente” (MORICONI, 2016, p. 50), dizia ele. O que se lê com Adília?

Partindo de três aparições do pseudônimo, em certa medida, reencenamos aqui - variando os nomes - o projeto da dissertação de mestrado de Karine Maciel, defendida em 2017 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação de Sofia de Sousa Silva, onde considerou escritoras que “dialogam com a autora através da citação nominal da poetisa portuguesa ou dos seus poemas ou por aproximações temáticas e formais, modos de dialogar [...]” (MACIEL, 2017, p. 10), entre as quais estão Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques, Angélica Freitas. Ela começava por Marília Garcia, que em *um teste de resistores*, de 2014, comentava, em verso reflexivo, a recepção de Adília Lopes:

um dia conversando com o rafael mantovani
ele disse que estava tentando escrever
usando o mesmo registro de escrita de wislawa szym-
borska
ao ler seu livro anterior
percebi que havia outra presença
percebi que havia a presença de adília lopes ali
adília lopes aparecia citada textualmente no livro
mas também aparecia de forma mais sutil

em um tipo de humor *nonsense*
no uso da série no uso das paranomásias
[...]
(GARCIA, 2014, p. 16)

E na página adiante dizia:

a poeta portuguesa adília lopes
foi publicada em livro no brasil em 2002
desde então alguns escritores no brasil
dialogam com a adília lopes
citam a adília lopes
incorporam versos tom humor
da adília lopes
produzindo furos na própria escrita
por onde podemos ouvir a
adília lopes
(GARCIA, 2014, p. 17)

Em outros dois livros de anos seguintes, Adília é convocada:

1) em *Coração de boi*, de Ana Estaregui (2016, p. 7), como epígrafe: “*O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum*”;

2) n’*O Teatro do mundo*, de Catarina Lins - que se propõe como “um poema/ ou uma carta/ ou então um canto/ de todo o mundo” (LINS, 2017, p. 93), ou ainda “um enorme poema/ de amor” (LINS, 2017, p. 90) - a poeta diz em dado momento estar “vendo a foto da adília-criança-/ amuleto” (LINS, 2017, p. 15); e adiante somos instigados a “ver de novo a foto/ da adília-criança-amuleto agora ao lado/ de um whitman velhinho” (LINS, 2017, p. 46).

*

Dispor os livros (ou imagens) lado a lado, montar uma cena de leituras. No livro em que abre uma questão teórica e instiga-nos a ouvir ecos, prolongando os comentários sobre a recepção de Adília Lopes no Brasil, Marília Garcia declara que seu livro anterior (*Engano geográfico*-

co, de 2012) havia sido escrito em diálogo com a topologia poética de Emmanuel Hocquard, e comenta sua tradução do poeta (GARCIA, 2014, p. 29-30), estudado por ela no doutorado. No mesmo *teste*, Garcia (2014, p. 51) fala d'“*a paula glenadel*” (“minha orientadora”, dizia em seguida), e de outras professoras da Universidade Federal Fluminense; a “*celia pedrosa*”, “*a diana*” (GARCIA, 2014, p. 116, 71). Expõe assim, nos rastros da referencialidade pública, a articulação entre uma cena de leituras e uma cena de escrita. Nessa revalorização do discurso e da enunciação narrativa - como propõe Ida Alves (2001, p. 61) a respeito da poesia portuguesa dos anos 1970 em diante, em composição com Joaquim Manuel Magalhães e Fernando Pinto do Amaral -, vemos uma retomada da “capacidade referenciadora”, que põe em jogo o sentido na relação entre o poeta e o mundo. No mesmo sentido, Pedrosa, uma das “roteiristas” do *teste* de Marília Garcia (2014, p. 125), ao escrever sobre as relações entre Adília e a tradição, ressaltava ali a adoção de

procedimentos, como, por exemplo, o de narrativização, que tanto pode indicar uma proximidade da linguagem de seus textos com a do cotidiano mais prosaico, quanto um processo de ficcionalização que desrealiza as cenas e as remete a estruturas arquetípicas, míticas ou literárias de relato. (PEDROSA, 2007a, p. 89)

Começamos, portanto, buscando os ecos deste tom ou humor que Garcia sugere ser o que se lê em Adília. Uma dicção profanatória? Uma relação cosmológica com a palavra, crivada por um lastro de religiosidade secularizada? Sem a pretensão de dar resposta a essas interrogações, tentaremos, de algum modo, caminhar com elas. Lembro, inicialmente, que *Andar a pé* (2013) é o primeiro título de Adília a sair pela Averno, casa editorial tocada por Manuel de Freitas e Inês Dias. Depois (2016a), pela mesma editora, viria *Z/S* - livro de título em diálogo explícito com o *S/Z* de Roland Barthes, e a ele dedicado. O que Adília lê em Barthes? *O prazer do*

texto está presente em sua produção tardia, nominal.² Poderíamos ler - na trilogia *Manhã, Bandolim e Estar em casa* - algo como *Adília Lopes por Adília Lopes*, um projeto de maturidade?³ Nos livros publicados de 2015 até o presente, há corte e colagem, uma ênfase na montagem do livro, o uso das fotografias - como se dissesse, parafraseando *R.B por R.B: Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem adília* (BARTHES, 2003, p. 11).

O engano geográfico, este errar a pé, remete ainda à experiência da modernidade do Baudelaire dos *petits poèmes*; uma andança próxima aos “cães da prosa”, tendendo a ela como ao “ideal baixo da literatura”: um “horizonte” que “lhe sopra um ritmo, uma poética”, como diz Pierre Alferi (2013, p. 425). A *atualidade* paradigmática desse livro de Baudelaire - pelo tom? pelo humor cínico? - é defendida por Adília Lopes (2016b, p. 99) em *Bandolim*: “Espanquemos os pobres! Assummons les pauvres! Empoderemos os pobres. Escreveu Baudelaire no *Le spleen de Paris* no século XIX no século XXI”. Seguimos, então, lembrando que foi Celia Pedrosa quem pôs Adília Lopes a pensar as maneiras de *herdar* Baudelaire, uma interrogação que move diversos *poéticiens* franceses em atividade, de Alferi a Michel Deguy, Jean-Michel Maulpoix, Michel Collot e Jean-Marie Gleize.⁴ Neles, cada qual a seu modo, há reivindicações, programas, modulações: do “poema em poema” à “prosa em prosa” e daí à admissão dos hibridismos e da narratividade. Em outros termos, o debate se move nas discussões infinitas em defesa das reconfigurações distintivas e das especificidades do poético *versus* o menosprezo do próprio debate pelos *Poetas sem qualidades*. Coube a Masé Lemos (2017), uma das tradutoras e interlocutoras desses franceses, propor a aproximação entre a perspectiva da *poésie sans qualités* e o grupo português dos *Poetas*, articulado em tor-

2 Em *Estar em casa*: “O prazer do texto sim/ o frete do texto não” (LOPES, 2018, p. 33).

3 Em sua resenha ao primeiro livro da trilogia, Leonardo Gandolfi (2015) já sugeria esta semelhança a *Roland Barthes por Roland Barthes*.

4 Para uma discussão de dois polos dessas tendências com base em releituras de Baudelaire, ver Milaneze, 2016.

no de Manuel de Freitas - editor de Adília, lembremos. Montamos, desse modo, uma pequena cena transnacional que pode servir-nos de ambientação, remontando alguns bastidores da apresentação de Sofia de Sousa Silva à plateia de Bogotá.

Do uso, I

Neste breve ensaio de afinidades eletivas entre modos de ler, interessa-me - não mais que isso - ressaltar alguns dos pontos em que essas circunferências teórico-críticas se tocam; visitar essa interseção. Acredito que Adília se retrata também ali, quando abrimos o compasso. A hipótese ensaiada para algumas notas iniciais de estudo, em suma, seria a de que certos usos latino-americanos de Adília remeteriam - antes de mais nada - a um modo de ler defendido por ela mesma, como podemos ver numa das epígrafes escolhidas em *Manhã*:

<< Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vitor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul - como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks.
ALMEIDA GARRETT, *Viagens na minha terra* >> (LOPES, 2015, p. 10)

Parece ser esse tipo de uso, oscilando entre “reciclagem e melancolia” (DEGUY, 2010, p. 94), ou entre uma ausência alegre e uma promessa de salvação, como propôs Pedrosa (2007a, p. 89) para a religiosidade de Adília - uso que guardará certos traços litúrgicos, afins ao que Michel Deguy propunha sobre as relíquias secularizadas da língua, recolocando em jogo a relação do poético com o religioso (DEGUY, 2010, p. 137-44) -, o que encontramos n’*O Teatro do mundo* de Catarina Lins, um longo poema em que a aparição de uma foto de Adília aponta também para um *uso ritual* de Adília:

you de calças lendo
uma louca que diz
da queda

da república

eu
vendo a foto da adília-criança-
amuleto

é uma forma de coragem
(...)
(LINS, 2017, p. 15)

Adília minúscula, portanto - que não é aqui exatamente algo que se lê, mas uma foto, índice, eficácia simbólica que retorna:

do coração
do pé direito
cuidar
da ingestão de líquidos fazer leitura
labial
ver de novo a foto
da adília-criança-amuleto agora ao lado
de um whitman
velhinho
e um rosto
recém-barbeado
e as frutas
(...)
(LINS, 2017, p. 46)

Até que, na terceira aparição do nome, enfim algo se lê:

aqui, os dias em que abro ao acaso um livro da adília
na mesma

[página em que se lê:

- a poesia é pra mim
karatê

(LINS, 2017, p. 99)

*

Antes de comentar o que penso poder ser lido como um uso ritual de adília, passemos por seu *Z/S*, em que lemos sobre “A Trapologia”:

No princípio dos anos 70 a professora de Trabalhos Oficiais já não falava de trapos, de tapetes de trapos, de tapeçaria, já era uma doutora da mula ruça que só falava de trapologia. Tinha começado o palavreado pseudo-científico, pseudo-tecnológico, essa praga da língua, esse embuste que hoje impera, já não se pode falar português, só a trapologia, só essa língua de trapos é que vale. Ainda havemos de ser multados por não usarmos esse lindo jargão, essa baba. (LOPES, 2016a, p. 103)

Em um livro declaradamente dialógico com o projeto de escrita de Roland Barthes (isto é, com um Barthes que defende um projeto de escrita liberto das ambições estruturalistas, iniciado precisamente a partir de *S/Z*), é possível imaginar que esse texto esteja contrapondo-se ao primeiro Barthes, desejoso de uma ciência da linguagem com a semiologia; consequentemente, podemos considerar que o jargão tratado com sarcasmo se estenda também, de modo mais geral, ao ambiente francês dos anos 1960-1970, com a repercussão das questões de Jacques Derrida sobre a gramatologia, por exemplo. Essa aproximação é possível se considerarmos que o debate teórico francês se faz presente em Adília também por via de Julia Kristeva (que, com Barthes, esteve atuante na revista *Tel Quel*), feminista, popularizadora do intertexto e autora de *La révolution du langage poétique*. Kristeva intitula um poema que ocupa dois parágrafos de *Bandolim*, em que Adília conta - pois os poemas de Adília “quase invariavelmente contam histórias”, diz Flora Süssekind (2002, p. 203); ou ainda, porque “em Adília Lopes, o mundo do texto é predominantemente um mundo discursivo, fei-

to de histórias, de palavras e frases ouvidas ou lidas”, como quer Rosa M. Martelo (2010, p. 224) - da primeira vez que entrou no Instituto de Letras, para ouvir uma conferência sua:

Consegui perceber tudo, não tive dificuldade em acompanhar. Logo ao princípio Julia Kristeva começou a falar da teoria das catástrofes. Eu ainda não tinha estudado a teoria das catástrofes. Levantei-me e fui-me embora. Achei que era melhor ir estudar a teoria das catástrofes. Depois leria Julia Kristeva. (LOPES, 2016, p. 60)

No parágrafo seguinte, é *contra* Philippe Sollers, esposo de Kristeva - e quem introduz seu nome ao público nessa conferência semiassistida - que Adília escreve: “Continuo a achar sexista apresentar Julia Kristeva como Madame Sollers. Julia Kristeva era casada com Philippe Sollers mas não está na capa dos livros escritos por ela” (LOPES, 2016, p. 60). Assim, nesse breve comentário expandido sobre uma cena acadêmica no Instituto de Letras, retendo o caráter polêmico e agonístico do debate francês e de *Tel Quel*, podemos considerar que Adília faz uma releitura dos programas das vanguardas (teóricas), de suas pretensões científicas, de seu gênero, de sua concepção de *langage poétique*, de sua ‘língua de trapos’ e de seu *fim* - percepção que Marcos Siscar (2016, p. 9-10) destaca como eixo para a compreensão do que instiga a poesia contemporânea. Nesse percurso, uma tradição da ruptura dá lugar a outras genealogias, vislumbrando continuidades e contiguidades no espaço discursivo em que antes se viam apenas diferenças e distâncias, restaurando ao uso comum aquilo que se encontrava em esfera de distinção inacessível e impossível. Como diz Adília mesma: “Acabou/ o tempo/ das rupturas/ Quero ser/ reparadora/ de brechas” (LOPES, 2014, p. 572). Ela repara, todavia, com certa ironia - sem gravidade, diria Alferi: “O que pode ser mais acessível, contudo, mais mó-dico? A prosa é apenas um rumor ao qual sabe bem responder um humor, não grave, mas baixo como ela” (ALFERI, 2013, p. 427).

Questions théoriques: se a disputa entre verso e prosa parte de um debate em torno dos *diferentes usos* de Baudelaire⁵, vale retomarmos aqui o argumento de Pedrosa, sugerindo que a escrita de Adília intensifica “procedimentos que desde Baudelaire se tornaram fundamentais à poesia moderna - a ironia, a transitividade, a fragmentação -, desalojando-os de seu lugar já apropriadamente literário de culto, transformando-os em objeto de um jogo irreverente e produtivo” (PEDROSA, 2017b, p 128). Desse modo, sua biblioteca baralhada “solicita a releitura do texto e da modernidade baudelaireanos por vários outros caminhos” (PEDROSA, 2017a, p. 95), passando por Cesário Verde e Antônio Vieira, por exemplo:

Adília incorpora do verso baudelaireano ainda romântico o tom eloqüente e exacerbado e ao mesmo tempo acrescenta-lhe um suplemento, pelo uso de termos associados à experiência religiosa. Esta, na verdade, é também fundamento [...] da experiência baudelaireana das coisas concretas, em que sempre estão associadas visão, revelação e profanação – como bem formula o filósofo e poeta Michel Déguay. (PEDROSA, 2017a, p. 95.)

Teríamos aí subsídios para pensar uma passagem do cientificismo como catástrofe a um uso ritual de Barthes, por parte de Adília? E poderíamos especular, daí, a eficácia de uma *aparição* ritual de Adília, n’*O Teatro do mundo*? Se temos de lidar com *A continuação do fim do mundo*, conforme dizia o título de um livro seu em 1995, lembremos que viver um *tempo do fim* - contraído, abreviado, messiânico por definição estrutural, como recorda Agamben (2016, p. 85-89) - implica viver em ritualidade constante.

Um teólogo latino-americano não deixa de notar as afinidades des-

5 Ver Gleize, 2010. Vale notar que esse texto de Gleize foi traduzido por Masé Lemos e publicado no último número da revista *Inimigo Rumor* feito em parceria editorial com Portugal, quando contava com Marília Garcia, Paula Glenadel e Marcos Siscar na comissão. Curiosamente, o número termina com um texto de Sofia de Sousa Silva sobre Adília e as cantigas de amigo, afim à sua proposta de apresentação em Bogotá. *Questions Théoriques*, por sua vez, é também um coletivo de amigos, afim a Gleize, que em seu texto comenta alguns trabalhos ali desenvolvidos: ambos marcam presença nesta que foi a mais francófona edição de *Inimigo Rumor*.

ta perspectiva libertária da filologia bíblica em Adília - retomando “aquilo que foi objetado pela arquitetura tradicional do catolicismo português” (CAPELLI, 2020, p. 125) - ao cristianismo de figuras públicas atuantes na política regional, como Leonardo Boff. O catolicismo corajoso da *hermana* Adília, não custa imaginar - lendo no que há de deformado em seus poemas uma disposição explícita, formal e enunciativa contra os genocídios e as eugenias biopolíticas (HONDA, 2018; EVANGELISTA, 2018) -, aproxima-se aqui à cristologia das Pastorais da Terra e de nomes como o da Irmã Dorothy Stang, assassinada em mais um dos inúmeros capítulos de conflitos territoriais, fundiários e extrativistas, como tantas outras em tantos *barrios* e vilas distantes dos centros, continente adentro. Não será surpreendente, então, se, nos próximos tempos, as leituras latino-americanas da poesia de Adília reforçarem esse vínculo político entre o espaço doméstico e o *barrial*, que diversas pensadoras feministas têm ressaltado com base na analogia de um *cuero-território* (GAGO, 2019).

Do uso, II

Em artigo sobre “alguns lugares” da poesia contemporânea, Rosa Maria Martelo (2004, p. 240-243) constrói uma linha do tempo - em diálogo com as heranças de Baudelaire e Mallarmé, mas passando também pelos franceses Maulpoix e Christian Prigent - que destaca um retorno ao desejo de comunicabilidade e às reflexões sobre o lugar do *leitor*. Nos termos de Jean-Marie Gleize (2010, 2004), que propõe linha historiográfica semelhante para a produção poética na França, tivéramos um período do engajamento (“Sartreano”), seguido por um *linguajamento* (tendencialmente ilegível; um *contra-uso* da língua inspirado em Mallarmé, a exemplo da *Tel Quel* de Kristeva e Sollers), até a recuperação de matrizes do objetivismo e da literalidade (*meta-usos* da linguagem cotidiana, tentativas de desalienação dos discursos publicitários, tentativas de retorno à *ação*

direta e ao valor performativo da enunciação). A nós interessa colocar em relevo essa espacialização transnacional da cena de leituras, não apenas por estar presente nos procedimentos de citação e nas escolhas afetivas da escrita de Adília, mas sobretudo por ter sido em meio a esse circuito teórico de debates e problematizações (sobre o *sentido* da poesia) que sua produção foi recebida no Brasil, entre perspectivas sobre a literalidade e o objetivismo, do verso livre ao jogo. Isso se pode atestar atentando aos poetas com que Adília foi agenciada nos diferentes projetos de suas leitoras poetas. A E. Hocquard, lido por Marília Garcia em seu doutorado, por exemplo; ou a Frank O'Hara, lido por Catarina Lins em seu mestrado; ou, ainda, a um Walt Whitman 'velhinho', ao lado do qual fica a foto da 'adília-criança-amuleto' n'*O Teatro do mundo*.

É nesse tom que Adília começa a ser publicada na revista *Inimigo Rumor*, em 2001, na qual até mesmo a francesa Nathalie Quintane é chamada a comentá-la: Quintane, leitora de Adília, ambas com suas micronarrativas cotidianas. Em seu *teste de resistores*, Garcia deixa-nos um relato de uma visita a Hocquard, que lhe perguntou sobre poetas franceses contemporâneos publicados no Brasil. Ela responde com o nome de Quintane e ouve uma resposta sintomática do debate francófono a que aludimos mais acima: *mais ça c'est pas de la poésie* (GARCIA, 2014, p. 119). Seja como for, se pudermos deixar pulsando à parte as polêmicas em torno da flutuante homonímia "poesia" (DEGUY, 2010, p. 75), o retorno à legibilidade e a saída de uma poesia autotélica seriam, afinal, características compartilhadas. Junto delas, seria interessante considerarmos também a proposição de Susana Scramim (2017, p. 3) acerca das relações entre a revista *Inimigo Rumor* e certas práticas vanguardistas, das quais reteria o caráter profano da antologização⁶, amparado no '*plvs élire que lire*' de Paul Valery - lema que ressoa a epígrafe de Almeida Garrett, inserida por Adília

6 Para uma leitura das escolhas editoriais desta revista, ver Tonon, 2008.

Lopes em *Manhã*.⁷ Scramim (2017, p. 1) ressalta ainda que Adília aparece nessa revista ao lado “*de los argentinos Tamara Kamenszain y Arturo Carrera, que en sus obras retoman el interés por lo informe y lo cotidiano*”, instigando-nos a pensar outras afinidades latino-americanas.

Assim, nessa relação talvez contraditória entre um retorno à legibilidade e uma cena de leituras reconfigurada, transnacional, de afinidades teórico-críticas em um certo modo de recortar e *usar* a literatura, Adília Lopes ganha uma possível *cara* latino-americana, sabendo que os contornos da identidade são sempre traçados pela alteridade e que “temos a cara/ que nos deixam ter” (LOPES, 2016a, p. 65). Ao menos, é essa interseção que nos permite pensar a escolha de *Z/S* para ser o primeiro livro completo de Adília publicado na Colômbia - conforme nos conta Alejandro G. Gil (2019) no dossiê da eLyra -, bem como alguns motivos de sua aparição por vias heterodoxas na cena da poesia contemporânea em território brasileiro: a entrevista e a fotografia, nas quais o tom se dá a ouvir e a imaginar primeiro enquanto forma-de-vida e de coragem, de modo que a eleição afetiva se vê implicada em uma ética de leitura adiada, *por vir*.

Ainda nesse sentido, é notável que Marília Garcia - que fez parte do corpo editorial de *Inimigo Rumor* em seus últimos anos de publicação -, ao resenhar recentemente para uma plataforma portuguesa on-line o livro *Coração de Boi*, de Ana Estaregui, tenha enfatizado a relação de sua escrita com Francis Ponge (poeta epítome do objetivismo e de certa escrita descritiva e literal⁸, bem como do *jogo* com os objetos) e tenha frisado essa proximidade entre os ambientes poéticos. Seu comentário aponta para uma cosmologia modificada por um nominalismo dos afetos, aberta à possibilidade (litúrgica) do perspectivismo:

7 Pedrosa (2007b, 123-24), ao comentar a importância dada por Adília às epígrafes, diz que, nelas, a poetisa “reconhece uma dívida e um enraizamento e, ao mesmo tempo, delas desentranha a forma mesma de sua desestabilização e vertigem, como faz com o tecido das outras inumeráveis referências que compõem a singularidade de seu discurso”.

8 Siscar (2016, p. 164-165) fala inclusive de uma “matriz pongiana” como “momento decisivo para se compreenderem as atuais poéticas francesas da ‘literalidade’”, incluindo aí os nomes de Hocquard, Gleize, Quintane, Christophe Tarkos, Olivier Cadot, Christophe Hanna, em oposição ao lirismo crítico de Maulpoix.

a autora [Estaregui] parece pôr em prática o que a epígrafe de Adília Lopes anunciava: "o que faço é conviver: pôr a minha vida em comum". Mas o poema vai além da convivência e do compartilhar do comum. Ao trabalhar no registro da observação e descrever ações quase banais, ele inventa um mundo onde levantar da cama não é um conjunto de gestos automáticos, mas versos que trazem a estranheza de um manual feito para alguém que nunca se levantou.

Assim como os textos do livrinho *Remarques*, de Nathalie Quintane, que são pequenas observações de ações rotineiras, esse poema acaba inventando tais ações na linguagem, como se pudéssemos passar por elas pela primeira vez (outra vez), já que agora estão nomeadas e por isso passam a existir. E, deste modo, podemos "continuar, continuar", num exercício permanente de chegar a outros mundos. (GARCIA, 2018, s/p)

Continuar sem fundamento: uma vulnerabilidade crítica

Como comenta Rosa M. Martelo (2010, p. 209-10) em "As armas desarmantes de Adília Lopes", no intimismo da entrevista à revista *Relâmpago*, em que foi dita a frase que Estaregui toma como epígrafe de *Coração de boi*, Adília "optou por mostrar o seu rosto, deixando que nele, directamente sobre ele, a solidão e o abandono se revelassem". Nesse ponto, cabe considerarmos uma observação de Daiane Azevedo (2017, s/p): a "Adília Lopes que aparece para o leitor da *Inimigo Rumor*" é "não só aquela que escreve poesia, mas também aquela que escreve observações – em notas, relatos e entrevistas – sobre a própria poesia". Essa seria uma das ofertas do tom de Adília, a explorar o paradoxal hibridismo de um cotidiano com lastro biográfico junto a um "efeito de autenticidade"; como se não negasse uma "ontologia poética de raiz romântica" (MARTELO, 2010, p. 211), mas fizesse dela um uso desapropriado, desarmado. Esse modo de exposição, talvez possamos vê-lo disseminado pelas três poetisas leitoras de *adília*, Marília, Catarina e Ana. De uma a outra, haveria então

a comunidade deste gesto em que a vulnerabilidade encontra espaço de formalização, multiplicando os vínculos. Aqui, podemos abrir um pouco o compasso e traçar um arco um pouco maior, no qual deixamos um comentário provisório - o título inicial do projeto da dissertação *em andamento* de Estaregui, indicado na plataforma *lattes*, “Adília Lopes, uma poética: a casa, o corpo, as personagens, os objetos”. O gesto, mesmo se transitório ou temporário, valida a promessa daquela ética de uma leitura por vir, de que falávamos mais acima. Continuar *a posteriori*, pois a série de *Coração de boi* ambientava-se também nesse espaço de reprodução, em que a poeta se põe a tarefa infinita de rearrumar o poema; tratar o poema como espaço de “desentropia”, questionar o uso extrativista das superfícies (*Aqui América Latina*), repensar vínculos entre língua e terreno, cultivar alguma relação.

Como ressalta Pedrosa, trazendo de volta Baudelaire, Adília associa o poeta

a uma prosaica e perversa mulher-a-dias que combina ordem e desordem, na arrumação da casa e da biblioteca, frágeis mas acolhedores castelos de cartas armados, apesar de tudo, entre a memória e a iminência da catástrofe. Tentando evitar a melancolia autocomplacente de grande parte das apropriações pós-modernas da poesia baudelaireana, Adília vivencia, sim, a poesia de novo como exercício de perda de seu próprio fundamento, de todo fundamento. (PEDROSA, 2007b, p. 129)

Talvez assim - recusando a autocomplacência - nos aproximemos igualmente de uma seriedade serial que é um modo de vivenciar rotineiramente um tempo do fim, crítico, sem abrir mão do jogo; pois o título da resenha de Marília a *Coração de boi* (“*Continuar, continuar*”) logo nos levará de volta à epígrafe inicial do que por ora encenamos ou ensaiamos aqui, tentando afinar uma interrogação dos modos de ler como formas de ação, entre catástrofes socioambientais e desastres cotidianos, em busca de uma forma de coragem, tal como dizia Catarina Lins em seu

Teatro do mundo, no qual diz ainda que

quem diz crise
diz mundo

e quem diz luz
diz o fundo do mar

-
quem diz você

vai encontrar os óculos da realidade paralela mas não
a realidade paralela

que procurava - só aquela
que simula uma montanha russa

no luna park do mundo

onde o olho
é de novo
um músculo
(LINS, 2017, p. 78-9)

Luna Parque, nome que ressoa um poema do primeiro livro de Adília, foi também o escolhido por Marília Garcia para batizar sua editora (com Leonardo Gandolfi), pela qual publicou o mais recente *Parque das ruínas*, subsequente a um livro em que radicalizava sua escrita em *câmera lenta*, continuando o exercício da observação, na atenção de um método que neste último poemário - como sugeriu Joana Matos Frias (2018, p. 91) no posfácio - se deixa ver como um programa ético-político de desaceleração, a encarar os escombros do passado que se acumulam em nome da Ordem. Luna parque do mundo: de um jogo bastante perigoso, que desde o início declarava o alto custo de “não se ser triste” (LOPES, 2014, p. 13) dentro dele e a simultânea impossibilidade de deixá-lo. Demorando entre as cartas-amuletos da biblioteca baralhada, continuar. Assim, voltamos ao

começo, o começo quase sóbrio de uma prática ritual, talvez arte marcial: “*aqui quase tudo é desordem/ e eu quero ficar/ Isto não é o convite à viagem/ é o convite a ficar [...]*” (LOPES, 2014, p. 598).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta* - um comentário à Carta aos Romanos. Tradução Davi Pessoa e Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ALFERI, Pierre. Rumo à prosa. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 423-427, 2013.

ALVES, Ida Maria. Poesia portuguesa contemporânea e a opção pela narratividade. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 3/2, p. 57-66, 2001.

ANTELO, Raúl. *Archifilologias latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*. Villa Maria: EDUVIM, 2015.

AZEVEDO, Daiane Crivelaro. Os rumores em comum: Adília Lopes por uma leitora da Inimigo Rumor. *Scripta Alumni*, Curitiba, n. 18, s/p, 2017.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CAPELLI, Marcio. O Sublime no Cotidiano: Reescrituras de Cristo na Poesia de Adília Lopes. *Teoliterária*, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 112-129, 2020.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ESTAREGUI, Ana. *Coração de boi*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

EVANGELISTA, Lucia. Textos políticos, de intervenção, cerzidos

com *uma vida*. Adília Lopes, poesia e biopolítica. *Dobra*, Lisboa, n. 2, s/p, 2018. Disponível em: http://www.revistadobra.pt/uploads/1/1/1/8/111802469/pcrit_lucia_evangelista.pdf. Acesso em: 08. jun. 2020.

FACARTES. Colóquio Internacional "Por el barrio de Adília Lopes", 2019. Resumos eletrônicos [...]. Bogotá: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes, 2019. Disponível em: <https://facartes.uniandes.edu.co/adilia-lobes/>. Acesso em: 08. jun. 2020.

FRIAS, Joana M. "Apesar das ruínas, testar a memória", Posfácio. In: GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*, São Paulo, Luna Parque, 2018. p. 88-94.

GAGO, Verónica. Cuerpo-territorio: el cuerpo como campo de batalla. In: *La potencia feminista*. O el deseo de cambiarlo todo. Madrid: Traficantes de sueños, 2019. p. 95-124.

GANDOLFI, Leonardo. Manhã. Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 190, p. 185-188, 2015.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

_____. "Continuar, continuar". *A Bacana*, [s. l.], 11 abr. 2018.

Disponível em: <http://abacana.com/oficial/continuar-continuar-sobre-o-livro-coracao-de-boi-de-ana-estaregui-7letras-2016-por-marilia-garcia>. Acesso em: 08 jun. 2020.

_____. Da metáfora, da literalidade. Deslocamentos na poesia de Emmanuel Hocquard. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 77-95, 2017.

_____. *um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. *engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GIL, Alejandro. Anotar a Adília Lopes: entre tradução, poesia y gestión editorial. *eLyra*, Porto, v. 14, p. 171-199, 2019.

GLEIZE, Jean-Marie. La post-poésie: un travail d'investigation-élucidation. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 121-133, 2010.

_____. Para onde vão os cães? Tradução Masé Lemos. *Inimigo Rumor 16*. Rio de Janeiro: 7Letras; Cosac Naify, 2004. p. 38-49.

HONDA, Lilian. *A arte de esgrimir no vazio*. Normal, anormal e patológico na poesia de Adília Lopes. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LEMOS, Masé. Qualidades para uma poesia sem qualidades. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 129-146, 2017.

LINS, Catarina. *A voz vem de dentro da pessoa - das gravações de voz feitas por poetisas*. Dissertação de Mestrado (Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

_____. *O Teatro do mundo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

LOPES, Adília. *Estar em casa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

_____. *Bandolim*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016b.

_____. *Z/S*. Lisboa: Averno, 2016a.

_____. *Manhã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Dobra*. Poesia reunida 1983-2014. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *Clases 1985*. Algunos Problemas de Teoría Literaria. Edición y prólogo Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2015.

MACIEL, Karine. “*Quanto mais poético mais prosaico*”. Adília Lopes e a poesia contemporânea brasileira. Dissertação de Mestrado (Literaturas Portuguesa e Africanas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, 2017.

MARTELO, Rosa Maria. Contra a crueldade, a ironia; As armas desarmantes de Adília Lopes. In: *A forma informe - leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 223-252.

_____. Reencontrar o leitor. Alguns lugares da poesia contemporânea. In: *Em Parte Incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004. p. 237-259.

MILANEZE, Erica. Releituras Baudelairianas. O lirismo crítico e a pós-poesia. *Estação Literária*, Londrina, v. 15, p. 43-60, 2016.

MORICONI, Italo. Qual poesia? A poesia e as línguas do Brasil - notas vertiginosas. *Cuadernos de CILHA*, Mendoza, v. 17, n. 24, p. 48-54, 2016.

PEDROSA, Celia. Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 11, p. 87-101, 2007a.

_____. Adília e Baudelaire. Leituras do fim. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 9/1, p. 118-130, 2007b.

SCRAMIM, Susana. La revista Inimigo Rumor y las practicas vanguardistas. *IdeAs* [En ligne], Paris, n. 9, p. 1-15, 2017.

SILVA, Sofia de Sousa. Cómo llegó Adília Lopes a Brasil y lo que quedó por decir entonces. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional "Por el barrio de Adília Lopes". Universidad de los Andes, Bogotá, 30 abr. 2019.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. Com outra letra que não a minha [Posfácio]. In: LOPES, Adília. *Adília Lopes*. Antologia. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 203-223.

TONON, Elisa. O arquivo *Inimigo Rumor*, escolhas e afinidades. *Boletim*

de Pesquisa – NELIC, Florianópolis, v. 8, nº 12 / 13, 2008.

Recebido em: 01/06/2020

Aprovado em: 04/07/2020

Uma espécie de coração

A kind of heart

Paloma Roriz¹

Resumo:

Por meio da contextualização de uma frase de Nietzsche, empregada de diferentes modos pelo escritor português Manuel António Pina, e de seu possível desdobramento na construção da relação entre a figura do convalescente e a da criança enquanto índice emblemático de modernidade poética, o presente artigo propõe uma reflexão acerca da controvertida entonação lírica presente em alguns dos poemas de Pina. Para isso, são apontadas algumas direções problematizantes em torno da associação entre experiência emocional e experiência poética, com base no estatuto discursivo do sujeito lírico no contexto de surgimento e consolidação da poesia moderna, levando em conta seus reflexos posteriores na produção portuguesa mais recente.

Palavras-chave: Modernidade. Lirismo. Poesia portuguesa contemporânea. Manuel António Pina.

Abstract:

Based on the contextualization of a phrase by Nietzsche, used in different ways by the Portuguese writer Manuel António Pina, and its possible development in the construction of the relationship between the figure of the convalescent and that of the child, as an emblematic index of poetic modernity, this article proposes a reflection on the lyric intonation present in

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Integrante dos Grupos de Pesquisa Poesia e contemporaneidade e Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa [UFF/CNPq]. Professora colaboradora no Curso de Especialização em Literatura Infantojuvenil do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Letras da UFF.

a controversial way in some of Pina's poems. For this, some issues and directions are pointed out around the association between emotional experience and poetic experience, based on the discursive status of the lyrical subject, in the context of the emergence and consolidation of modern poetry, taking into account their later reflections in the most recent Portuguese production.

Keywords: Modernity. Lyricism. Contemporary Portuguese poetry. Manuel António Pina.

Uma segunda, mais perigosa inocência

Em seu pequeno livro intitulado *Que emoção! Que emoção?*, Georges Didi-Huberman explica o título de sua conferência² com base na imagem do choro de uma criança numa foto, da qual depreende os detalhes da expressão comprimida pelos gritos e lágrimas, donde o ponto de exclamação *que emoção!*, espanto diante da imagem da criança convulsionada, e espanto associado ainda ao gesto filosófico por excelência, o de “se espantar diante de algo, de alguém, de uma experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 10). Didi-Huberman reporta-se a fotos de crianças em prantos encomendadas por Charles Darwin para o livro *A expressão das emoções no homem e nos animais* (publicado pela primeira vez em 1872), no qual procurava comprovar que o ato de chorar seria um ato “primitivo”, ou seja, um estado encontrado sobretudo em crianças, animais, mulheres (principalmente as loucas), idosos e doentes mentais. Contudo, para ser propriamente filosófico, o gesto demandaria ainda a formulação de uma pergunta, *que emoção?*: “o que se entende por emoção? Que tipo de emoção? Por que a emoção?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 11). Ao recordar que muitos filósofos antigos tomariam a emoção como noção

2 O livro é a transcrição de uma palestra proferida em 2013, em Montreuil, na França, dentro da programação intitulada *Pequenas conferências* organizada pela diretora de teatro Gilberte Tsai (inspirada nas emissões realizadas por Walter Benjamin para crianças entre os anos de 1929 e 1932) e dirigida a crianças e jovens.

negativa, como “fraqueza”, “defeito”, “impotência”, o autor menciona, como contrapartida, primeiramente Hegel, com a dignidade recobrada do *páthos* perante o *logos*, e, a seguir, Nietzsche, em sua tomada privilegiada dos poetas trágicos em relação aos pensadores lógicos.

É com esse horizonte em mente que talvez possamos entender certo uso de uma passagem nietzschiana, encontrada no livro *A gaia ciência*, feito pelo escritor português Manuel António Pina, e tomada como possível eixo norteador de sua poética, como já bem sugerido no título de um de seus poemas, “*Uma segunda e mais perigosa inocência*”³ (PINA, 2012, p. 68), que diz:

Quem desenterrará o que é preciso esquecer?
O escritor torna-se retórico com cega serenidade,
Será preciso passar para o lado de fora, flutuar?

Escrevo aquilo que não posso,
transformo-me no que me proponho destruir.
Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade.

Aquele que quer morrer
é aquele que quer conservar a vida,
a tristeza daquele que fala ri-se de tudo,
que sentido faz isto e que sentido não faz isto?
(PINA, 2012, p. 68)

A obra de Nietzsche *A gaia ciência*, lançada originalmente em 1882, é apontada como sintetizadora de formulações decisivas do seu pensamento, como a morte de Deus, o eterno retorno, a crítica à moral, a

3 Em entrevista dada a Luís Miguel Queirós, Manuel António Pina afirma: “A infância é algo que só se tem quando se perde, porque as crianças estão perto de mais (sic) da infância para se aperceberem dela. Como em outras poesias, na minha a infância – a palavra ‘infância’ e a ideia de infância mais do que a concreta memória de uma infância – é, julgo eu, a melancolia da ‘primeiridão’, de um tempo mítico em que olhámos o mundo e a nós próprios pela primeira vez, com olhos inocentes de palavras e de memória, isto é, ‘não embaciados de nenhuma palavra/e nenhuma lembrança’. Não é a inocência da criança, que é uma inocência inocente, mas uma nietzschiana ‘segunda e mais perigosa inocência’, uma inocência que se sabe inocente, ou então apenas uma espécie de vontade de inocência” (QUEIRÓS, 2011, n.p.). Já em entrevista à *Ciber-kiosk*, como bem lembra Rui Lage, Pina declara: “Os poemas de *Aquele que quer morrer* radicam, fundamentalmente, em duas leituras (os livros geram outros livros): o *Tao Te King* e *A gaia ciência*, de Nietzsche” (PINA, 2016, p. 18).

vontade de poder, a noção de corpo. O livro seria elaborado na sequência de um anterior, *Aurora*, publicado em 1881, escrito, por sua vez, quando o filósofo estava muito doente e desenganado pelos médicos. Assim, *A gaia ciência* surge no ano seguinte, quando o autor se recuperava em Gênova, sentindo a confiança da saúde reconquistada. É o seu livro com maior variedade de formas, entre versos, diálogos, parábolas, aforismos, alegorias – já a sua abertura conta com uma seção de “epigramas”, intitulada “‘Brincadeira, astúcia e vingança’ - prelúdio em rimas alemãs”, numa alusão direta a um título de libreto escrito por Goethe em 1790, musicado por Peter Gast em 1880 –, com o título tomado, como indica Paulo César de Souza:

da expressão com que os trovadores provençais (séculos XI-XIV) designavam a sua arte: *gai saber* ou *gaia scienza* (no subtítulo original está *gaya*; a ortografia não é estabelecida, pois são formas linguísticas da Idade Média). Mas já no prólogo percebemos que Nietzsche lhe ampliou a significação. Esse título tem primeiramente um sentido pessoal, neste que ele próprio considerava o mais pessoal de seus livros: é o canto de convalescença de alguém que muito sofreu e agora sente que lhe volta o vigor. (SOUZA, 2012, p. 306, grifo do autor)

O teor de alegria é de fato notado já no prólogo do livro, quando lemos o aviso de que dele emanaria a gratidão por algo inesperado, a gratidão de um *convalescente*:

“Gaia ciência”: ou seja, as saturnais de um espírito que pacientemente resistiu a uma longa, terrível pressão – pacientemente, severa e friamente, sem sujeitar-se, mas sem ter esperança –, e que repentinamente é acometido pela esperança, pela esperança de saúde, pela embriaguez da convalescença. (NIETZSCHE, 2012, p. 9)

É então na quarta seção do prólogo que encontramos o trecho ao

qual Manuel António Pina se reporta, quando o filósofo adverte:

Por fim, para que o essencial não deixe de ser registrado: de tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos *renascidos*, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fomos antes. (NIETZSCHE, 2012, p. 13)

A ideia da convalescença atesta de início o lugar que o corpo recebe, sendo inclusive ainda no prólogo que Nietzsche alude à dimensão do corpo físico no pensamento dos filósofos, que encobririam, sob o inconsciente “disfarce” da objetividade, necessidades fisiológicas: “frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma *má-compreensão* do corpo” (NIETZSCHE, 2012, p. 11). Além disso, não é difícil associar diretamente a convalescença ligada a um estado de embriaguez, alegria e novidade ao célebre ensaio de Baudelaire sobre o desenhista Constantin Guys de Sainte-Hélène, publicado originalmente em 1863, “O pintor da vida moderna”. É na terceira parte, intitulada “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”, que lemos a referência ao conto de Edgar Allan Poe, quando a figura do convalescente surge “atrás das vidraças de um café” (BAUDELAIRE, 1995, p. 856), aspirando com deleite “todos os indícios e eflúvios da vida”. Logo em seguida, temos a conhecida associação entre a convalescência e a infância:

Ora, a convalescência é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um

esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*, está sempre *inebriada*. (BAUDELAIRE, 1995, p. 856, grifo do autor)

Poderíamos inferir disso que a ideia de uma segunda *inocência*, como a evocada por Manuel António Pina, se aproximaria, precisamente, desse *retorno* propiciado pelo estado do convalescente, o que implicaria uma reinscrição da imagem da criança como índice privilegiado da modernidade poética, e, portanto, um desejo tardio de reatualização de um *topos* de modernidade. No entanto, mais do que isso, e já a levar em conta algo da ironia tão presente em sua poesia, a ideia de uma *convalescença* implícita na referência à passagem de Nietzsche parece também não deixar de aludir a um entendimento de “recuperação” num duplo e contraditório sentido: como algo restaurado, “recuperado”, no apelo tardio a um certo sentido de modernidade subliminarmente presente em sua poesia, e, ao mesmo tempo, a de um estado já superado, uma *enfermidade* fisiológica e concretamente vencida pela consciência inapelável do presente e de um “Passado” irresgatável. Uma infância não em segundo, mas em *terceiro* grau, poderíamos dizer. Mesmo que a enfermidade não venha a ser de todo vencida.

Entre indiferença e indiferença

Convalescença significa, segundo o dicionário, um “período de transição depois de uma enfermidade, no qual se processa a recuperação gradativa das forças e da saúde” (HOUAISS, 2009, p. 542). Um pouco dessa transição, desse estado *intermédio*, nem cá, nem lá, parece ganhar

um contorno privilegiado no livro de Pina intitulado *Cuidados intensivos*, de 1994. O autor, de fato, havia passado por um período de internação hospitalar, em decorrência de uma complicação mais séria de saúde. O termo “cuidados intensivos” deriva de outro, “medicina intensiva”, voltado para pacientes em estado crítico e que demandam monitoramento ininterrupto, mas os “cuidados intensivos” são dirigidos a pacientes em condições potencialmente reversíveis, com chances de recuperação e de sobrevivência. É nesse sentido que o título parece se referir, de algum modo, à ideia de uma transição, uma abertura, um espaço *intervalar*, oscilatório e frágil, entre uma interioridade e uma exterioridade. É um livro de certo pendor dramático, embora sempre amortecido pela entoação algo distanciada, contrabalançada, contudo, por um tom próximo, por vezes quase doméstico, de fala ao pé do ouvido, em que a figura do “coração” em meio aos versos é reincidente. Um dos recursos do autor para sustentar a impessoalidade do sujeito poético parece ser, na seção intitulada “monólogos”, por exemplo, o uso irônico de aspas ao início e final dos poemas, como se se tratasse da fala de um *outro* – na reiteração de uma desestabilização da voz enunciativa tão própria aos seus poemas –, com marcas de datação ao fim de cada um, indicando o dia da semana e do mês, o que aludiria a uma encenação descritiva e sequencial de diário ou registro biográfico. Em alguns deles, é possível mesmo entrever um movimento irregular próprio ao ritmo respiratório, no emprego de versos ora mais curtos, fracionados, com dois, três vocábulos, como se dessem a entender um fôlego entrecortado, um uso do ar restrito à articulação de palavras rápidas de aviso, de lembrete, de recomendação, ora mais alongados:

III

“Vê se há mensagens

no gravador de chamadas;
rega as roseiras;
as chaves estão
na mesa do telefone;
traz o meu
caderno de apontamentos
(o de folhas
sem linhas, as linhas distraem-me).
Não digas nada
a ninguém,
o tempo, agora,
é de poucas palavras,
e de ainda menos sentido.
Embora eu, pelos vistos,
não tenha razão de queixa.

*Senhor, permite que algo permaneça,
alguma palavra ou alguma lembrança,
que alguma coisa possa ter sido
de outra maneira,
não digo a morte, nem a vida,
mas alguma coisa mais insubstancial.
Se não para que me deste os substantivos e os verbos,
o medo e a esperança,
a urze e o salgueiro,
os meus heróis e os meus livros?*

Agora o meu coração
está cheio de passos
e de vozes falando baixo,
de nomes passados
lembrando-me onde
as minhas palavras não chegam
nem a minha vida
Nem provavelmente o Adalat ou o Nitromint.”

Quinta-feira, 5 de março

(PINA, 2012, p. 194)

A ironia não deixa de comparecer, como que em contrapartida à entonação marcadamente melancólica das três estrofes, ao eclodir ao final do poema com a referência explícita aos nomes de dois remédios, o *Adalat* e o *Nitromint* – palavras que não chegam, não resolvem, não atendem, por maior que seja a precisão dos nomes, e dos remédios, que igualmente não curam –, interpondo à camada abstratizante e *insubstancial* dos versos, sobretudo das duas últimas estrofes, uma outra, a do corpo físico, literal, no sarcasmo absorto de uma leveza quiçá possível em rir de si. Em outro poema, ainda na mesma seção, encontramos a infância e o coração uma vez mais convocados, por meio de uma presentificação verbal tensionada pelo deslocamento da reminiscência:

X

“A esta hora
na infância neva
e alguém me leva
pela mão.
Quem me trouxe de tão
Longe senta-se agora
à minha cabeceira
pegando-me na mão.
Senhor, que ao menos
a infância permaneça,
o espírito da neve
desfolhando-se no chão!
O médico disse que
as cicatrizes
do coração
permanecem.”

Sábado, 28 de março

(PINA, 2012, p. 203)

A convalescença baudelairiana, enquanto renascimento e infância, capacidade de voltar a *ver* as coisas, talvez possa, nesse sentido, ser entendida em Pina numa modulação perpetrada pela própria contingência do presente – assim como pela consciência de que essa “volta” é sempre, afinal, embora verdadeira a seu modo, apenas metafórica, discursiva –, expressa em seus versos pelo recurso à ironia e a um certo deslizamento entre a linha abstrata do poema, em sua densidade discursiva de viés ontologicamente forte, e a intromissão de elementos externos, literais, por vezes quase cômicos, como que a furar essa linha, da qual a voz enunciativa procura extrair um sentido ainda possível de *literário*. Como então ler o emprego insistente do *coração*? Se o “eu”, como vale lembrar, é efeito de discurso, assim como o coração também o seria, parece, no entanto, que há sempre *outra* coisa, quando, por exemplo, lemos ao final do poema a fala do médico a dizer “As cicatrizes do coração permanecem”, no jogo de uma referência *literal* a um órgão físico, em que as cicatrizes, para além de figurativas ou simbólicas, passam a ser marcas epidérmicas de uma intervenção, de um corte incisivo infligido ao corpo. Como pensar a entonação lírica desses versos? Algo próximo talvez a um lirismo discreto, vigilante, *menor*, irônico e tardio, que tenta, furtiva e reiteradamente, abrir brechas e espaços de respiro no presente, entre tanto Passado e tanta Literatura? Em seu livro seguinte, *Nenhuma palavra, nenhuma lembrança*, de 1999, há um poema chamado “Neste preciso tempo, neste preciso lugar” em que lemos:

No princípio era o verbo
(e os açúcares
e os aminoácidos).
Depois foi o que se sabe.
Agora debruçado
da varanda de um 3º andar
e todo o Passado
vem exactamente desaguar

neste preciso tempo, neste preciso lugar,
no meu preciso modo e no meu preciso estado!

Todavia em vez de metafísica
ou de biologia
dá-me para a mais inespecífica
forma de melancolia:
poesia nem por isso lírica
nem por isso provavelmente poesia.
Pois que faria eu com tanto Passado
senão passar-lhe ao lado,
deitando-lhe o enviesado
olhar da ironia?

Por onde vens, Passado,
pelo vivido ou pelo sonhado?
Que parte de ti me pertence,
a que se lembra ou a que esquece?
Lá em baixo, na rua, passa para sempre
gente indefinidamente presente,
entrando na minha vida
por uma porta de saída
que dá já para a memória.
Também eu (isto) não tenho história
senão a de uma ausência
entre indiferença e indiferença.

(PINA, 2012, p. 252)⁴

Uma resposta parece ser dada nos versos acima, porém, tanto a neutralidade de um “eu” consciente, com a ênfase cautelosa dos parênteses, de ser “isto”, quanto o olhar *enviesado* da ironia, assim como o vazio entre a indiferença e a *indiferença*, não deixam de denunciar a encenação de uma *comoção* contraditoriamente desdramatizada, expressa na própria negação da forma de desencanto e nostalgia como “poesia nem

4 A data indicada refere-se ao volume de poesia reunida, intitulado *Todas as Palavras – poesia reunida*, publicado em 2012.

por isso lírica/nem por isso provavelmente poesia”, o que nos faz pensar aqui num certo *sorriso de gato*, mencionado por Eduardo Prado Coelho, a respeito da releitura/reescrita, aparentemente sem *pathos* que Pina faria de Fernando Pessoa, o que também podemos tomar como uma possível forma de *enfrentamento* desse Passado:

Mas como poderemos definir o que há de específico neste retomar de Pessoa? Eu diria que é um Pessoa aparentemente sem “*pathos*”, num tom deliberadamente menor, um Pessoa oriental, vagamente enigmático, desconcertante como um sorriso de gato, podendo ir ao ponto de ter um sorriso de gato sem gato. Nada do estrepitoso Pessoa ocidental, dividido entre a poesia e a vida, entre a razão e a emoção. É, no seu jeito infantilmente lógico (que nos textos para crianças se torna brincadamente adulto), um Pessoa que entrou no mundo de Alice e que nele gosta de jogar como um gato com o seu novelo de palavras. A relação entre o sujeito e o outro é aqui desdramatizada e estratificada. (COELHO, 2001, n.p.)

Que emoção?

Recobro aqui o pequeno livro de Didi-Huberman sobre a emoção. Nele, o filósofo refere-se, embora muito rapidamente, a Baudelaire, como uma das vozes na poesia que abrirá espaço para a *vida sensível*, como afirma, e prossegue aludindo ainda a trabalhos como os de Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Freud e Henri Bergson, voltados para uma reabilitação da noção – já anteriormente empreendida por filósofos do iluminismo e, posteriormente, do romantismo, para alcançar, com a modernidade, um desenvolvimento próprio. Bergson, por exemplo, tomará as emoções como gestos *ativos*, e não passivos: “gestos que, aliás, reafirmam muito bem o próprio sentido da palavra: uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos

pôr para fora (*e-, ex*) de nós mesmos?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26). Caberia, contudo, atentar aqui para uma diferenciação fundamental entre, por um lado, uma emoção sensorial e corpórea, como no caso do choro de uma criança, conforme a descrição da foto, e, por outro, uma emoção agenciada por uma percepção dirigida, como, por exemplo, no caso de emoções mais intelectivas e filtradas, como as acionadas pela reação a objetos estéticos.

Quanto a isso, a fala de Didi-Huberman diz respeito a emoções que passam por sinais corporais, sinais que todos nós reconhecemos de algum modo, pois são “gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32), e que seriam, nesse sentido, como “fósseis em movimento”, “moções, movimentos, comoções” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 38). Nesse aspecto, chama atenção, recobrando a passagem de Nietzsche, uma certa tensão contraditória na convocação de uma segunda, “mais perigosa inocência”, de uma *infantilidade* cem vezes mais *refinada*, por meio do lugar próprio do corpo do *convalescente*, seguida, contudo, em seu texto, de uma impiedosa crítica ao homem burguês “culto” e sua *fruição* da arte, dos livros, da música, enfim, dos *prazeres espirituais* e do “grito teatral da paixão” do “populacho culto” (NIETZSCHE, 2012, p. 14).

Entretanto, podemos pensar, em contrapartida, em outro tipo de emoção, ligada mais diretamente à ideia de emoção como *experiência* poética e que nos aproximaria da figura do sujeito lírico. A esse respeito, lemos um sentido da emoção também voltado para uma *exterioridade*, e não uma interioridade, mas agora segundo as proposições de Michel Collot, em seu livro *A matéria-emoção*, publicado originalmente em 1997, no contexto mais específico da problemática da experiência estética e poética:

A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações

físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro como por fora. Na origem da emoção, sempre há um encontro. O objeto ou evento que a provoca podem ser internos: um sonho, uma lembrança involuntária, por exemplo. Mas tal objeto ou tal evento apresentam-se à consciência de forma inesperada, superando suas expectativas e suas decisões, por isso, menos como uma de suas propriedades que com uma íntima estranheza. (COLLOT, 2018, p. 24)

Na aposta de que “a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo” (2018, p. 23), Collot lança mão de diferentes perspectivas da fenomenologia, da psicanálise e da semiótica, para pensar e tentar circunscrever o que poderia estar em jogo naquilo que ocorre entre a emoção, o sujeito, a feitura do poema e o “movimento de linguagem” (COLLOT, 2018, p. 43) que os perpassa. Assim, no sentido que propõe da emoção como abertura a uma exterioridade, o corpo parece na verdade não estar muito longe: este *entre* corresponderia a algo da relação entre o “interior” e o “exterior”, como, por exemplo, apreendido por Melanie Klein, em seus estudos em torno dos primeiros estágios da vida afetiva; na relação “pré-edípica” com a mãe, segundo a abordagem de Julia Kristeva, por meio do que chama a *chora* semiótica, nas interações pré-verbais engendradas pelo sujeito; assim como na chamada “área transicional”, na acepção de Donald W. Winnicott, como espaço potencial entre o objeto “subjetivo” e o apreendido “objetivamente”, ali onde o *brincar* criativo⁵ pode manifestar-se.

É certo que quando problematizada no contexto de surgimento e consolidação da modernidade poética, a associação entre experiência emocional e experiência poética resvala numa série de impasses, a

5 A “área transicional”, segundo Winnicott, corresponderia, por sua vez, ao que o psicanalista nomeia como uma “zona intermediária” ou “terceiro modo de vida” entre a realidade externa e a realidade psíquica interna de cada pessoa: “Em oposição a essas duas realidades, a área disponível para esse terceiro modo de vida (em que existem a experiência cultural e o brincar criativo) é extremamente variável entre os indivíduos. Isso ocorre porque essa área é produto das experiências de cada pessoa (bebê, criança, adolescente, adulto) no ambiente predominante” (WINNICOTT, 2019, p. 171).

começar pelo controvertido estatuto discursivo do sujeito lírico, a ideia da impessoalidade na poesia, assim como a situação própria de uma “disjunção entre palavra e coisa, entre sujeito e eu, entre linguagem e ela mesma” (MORAES, 2008, p. 196), na esteira de reformulações ocorridas no campo da filosofia, da psicanálise, da linguística e da teoria literária, sobretudo considerando o contexto discursivo do estruturalismo, no decorrer do século XX, passando pela crítica e desfazimento das noções de sujeito e de autor. Como efeito desse quadro amplo, teríamos, no debate contemporâneo sobre a poesia francesa, por exemplo, uma cena movida, a partir da década de 1980, por uma acentuada dualidade entre correntes como a denominada de *nouveau lyrisme* e outras voltadas para uma tendência “antilírica”, como sinaliza Collot (2018, p. 17), que assume, em seu movimento, a clara tentativa de superar essas divisões.⁶

Rosa Maria Martelo aponta uma distinção importante na passagem entre a concepção de poesia do idealismo romântico e a das poéticas da modernidade, relativa a certo discernimento entre diferentes *graus* de “impessoalidade”. A autora refere-se ao dado de que o poema na concepção romântica – voltado para a ideia da poesia como *dissolução* e integração ao “Todo cósmico” – solicitaria do leitor compreendê-lo sobretudo como “mediação que lhe dá acesso a experiência idêntica” (MARTELO, 2004, p. 217), pois que cada poema em si significaria a manifestação materializada da “memória da poesia”, ou seja, nesse sentido, haveria uma *não* coincidência, de ordem ontológica, entre poesia e poema. Já com as poéticas da modernidade:

os limites da poesia passam, no entanto, a coincidir com os limites do poema ou da escrita poética, desde logo porque

6 “Sabe-se que, há alguns anos, tal debate opõe os defensores de um ‘novo lirismo’ a uma tendência ‘antilírica’, que reivindica o ‘objetivismo’ americano e/ou um ‘literalismo’ que resulta de *Tel Quel*” (COLLOT, 2018, p. 17). A esse respeito, podemos mencionar o trabalho de Jean-Michel Maulpoix empreendido em torno da noção de “lirismo crítico”. Cf. SISCAR, Marcos. “Ne pas déposer les armes. Continuer néanmoins...”. Entretien avec Jean-Michel Maulpoix. Tradução de Marcos Siscar. Revista Criação e Crítica, n. 14, p. 105-114, junho, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/97532>. Acesso em: 22 dez. 2019.

a catábase que Baudelaire encenou na célebre alegoria ‘Perte d’auréole’ vem lançar o poeta num mundo sem transcendência, ou, talvez seja melhor dizê-lo assim, num mundo reificado onde esta é experimentada como ausência. Por conseguinte, falar da poesia, tornar-se-á um equivalente de falar do poema enquanto entidade discursiva, ou, quando muito, de falar da linguagem poética. (MARTELO, 2004, p. 218)

É nesse contexto que suas colocações problematizam a elaboração de novos protocolos de leitura surgidos com a criação de novas poéticas e seus possíveis desdobramentos na poesia portuguesa, mais especificamente, na produção a partir de 1975, para tentar entender um “quadro de mudança” que ocorre progressivamente nesse período, “mudança essa que passaria pelo que alguns já chamaram um retorno ao lirismo” (MARTELO, 2004, p. 220), um lirismo *figurativo*, como frisa, conforme alguns críticos que destaca, como José Luis García Martín e Jean-Michel Maulpoix, o que vai ao encontro do que também já aponta Michel Collot, ao se reportar ao quadro francês. Martelo refere-se ao aparecimento de correntes que advogam, de algum modo, a recuperação do *sentido*, uma maior aproximação com o leitor e uma certa recusa do teor abstratizante, impessoal e de despersonalização da tradição da modernidade lírica. Um dos exemplos ao qual recorre é Joaquim Manuel Magalhães.

Poderíamos pensar em que medida uma poética como a de Manuel António Pina responderia, ou não, ao desenho apontado por Martelo, sem esquecer que estamos diante de uma poética avessa a qualquer tipo de conformação de época, embora a questão não seja assim evidente. Entre as décadas de 1960 e 1970, em cenas articuladas por poéticas como *Poesia 61*, a poesia experimental, assim como, mais à frente, pela publicação coletiva de *Cartucho*, por exemplo, a poesia de Pina aparece como uma voz marcadamente dissonante, desviada de proposições programáticas, no acionamento de modos próprios de diálogo e atrito com a tradição, tanto quanto com produções de seu tempo, mesmo se por intermédio de

certa indiferença assumida, o que terá como reflexo inclusive alguma incompreensão por parte da crítica quando do seu aparecimento, como bem indicado no poema “[Aos meus livros]”:

Chamaram-vos tudo, interessantes, pequenos, grandes,
ou apenas se calaram, ou fecharam os longos ouvidos
à vossa inútil voz passada
em sujos espelhos buscando
o rosto e as lágrimas que (eu é que sei!)
me pertenciam, pois era eu quem chorava.

Um bancário calculava
que tínheis curto saldo
de metáforas; e feitas as contas
(porque os tempos iam para contas)
a questão era outra e ainda menos numerosa
(e seguramente, aliás, em prosa).

Agora, passando ainda para sempre,
olhai-me impacientemente;
como poderíamos, vós e eu, escapar
sem de novo o trair, a esse olhar?
Levai-me então pela mão, como nos levam
os filhos pela mão: sem que se apercebam.

Partiram todos, os salões onde ecoavam
ainda há pouco os risos dos convidados
estão vazios; como vós agora, meus livros:
papéis pelo chão, restos, confusos sentidos.
(E só nós sabemos
que morremos sozinhos.
Ao menos escaparemos
à piedade dos vizinhos)

(PINA, 2018, p. 65)

Se, da frase de Nietzsche, tomada pelo contexto de seu surgimento

e da atmosfera que a provocou, é possível apreender a relação entre a ideia de convalescença e a de uma “segunda inocência”, o que, por sua vez, nos leva à associação baudelairiana da figura do *convalescente* e a da criança, referência direta a um entendimento dessa infância como índice emblemático da modernidade poética, a “segunda inocência” de Pina parece, contudo, ir mais adiante. A convalescença baudelairiana, como recuperação da capacidade de voltar a *ver* as coisas, não escapa a uma modulação que em Pina se daria pela consciência mesma de que esse *retorno* é, afinal, efeito de linguagem, desilusão e desencanto expressos de tantos modos em seus versos por meio da ironia de um escritor que irrevogavelmente se sabe “retórico com cega serenidade”, na citação, nas desmontagens sintáticas, assim como em certos deslizamentos de elementos de *fora* para dentro da esfera discursiva dos poemas, com a voz enunciativa em intermitente desajuste, dividida entre a voz literal e a voz de *Literatura*. Modulação que se traduziria ainda na densidade discursiva de viés ontologicamente forte, muitas vezes interrompida de forma abrupta por elementos externos, e que poderia ser sintetizada pela afirmação de Rui Lage quando se refere a um encontro “no mesmo poema, da densidade metafísica com o cotidiano doméstico” (LAGE, 2016, p. 45) como uma das características maiores dessa poética. E é provável que seja na sustentação própria desse encontro, que possamos ler a figuração furtivamente irônica de um coração no *entre* desses dois lados, coração que no verso pode ser o livro mesmo como pergunta, este algo, este *isto* dizendo afinal “eu” em meio a uma “inumerável voz”: “É isto um livro./esta espécie de coração (o nosso coração)/dizendo ‘eu’ entre nós e nós?” (PINA, 2012, p. 357).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

COELHO, Eduardo Prado. Sobe as escadas, bate à porta. *Público/Caderno Ípsilon*, 10 nov. 2001. Disponível em: <https://www.publico.pt/2001/11/10/jornal/sobe-as-escadas-bate-a-porta-164035>. Acesso em: 12 nov. 2019.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Tradução Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

HOUAISS, Antônio. *Novo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1974 (1985).

LAGE, Rui. *Manuel António Pina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MORAES, Marcelo Jacques de. O lugar das coisas: Francis Ponge e Christophe Tarkos. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PINA, Manuel António. *Cuidados Intensivos*. Porto: Afrontamento, 1994.

_____. *Dito em voz alta: Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Lisboa: Documenta, 2016.

_____. *O coração pronto para o roubo: antologia*. Organização Leonard Gandolfi. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *Todas as Palavras: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

QUEIRÓS, Luís Miguel. A auto-ironia é afastar-me de mim, deixar desamparado. *Público*, [S.l.], 17 jun. 2011. Caderno Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/06/17/jornal/a-autoironia-e-afastarme-de-mim-deixarme-desamparado-22277928>>. Acesso em: 06 dez. 2019. [Entrevista a Manuel António Pina]

SISCAR, Marcos. Entrevista com Jean-Michel Maulpoix. Tradução Marcos Siscar. *Revista Criação e Crítica*, [S.l.], n. 14, p. 105-114, junho, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/97532>. Acesso em: 22 dez. 2019.

SOUZA, Paulo César de. Prólogo. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WINNICOTT, Donald. *O brincar e a realidade*. Tradução Breno Longhi. São Paulo: Ed. Ubu, 2019.

Recebido em: 18/06/2020

Aprovado em: 13/07/2020

Eros colado à pele: dialogia entre profundidade e superfície na poesia de Luís Miguel Nava

Eros inherent to the skin: a dialogue between depth and surface in Luís Miguel Nava's poetry

Rodolpho Amaral¹

Resumo:

A elaboração de um breve percurso nas áreas da Filosofia, Psicanálise e Estudos Literários para pensar a pele em sua relação paradoxal vista em muitas dicotomias, mas resumida no par superfície/profundidade, é um dos motes deste trabalho. Intenta-se, inicialmente, restituir a importância da superfície da pele e demonstrar sua dialogia com o profundo. Para isso, convocam-se os estudos de Ferraz (2014), Anzieu (1989), Merleau-Ponty (1999) e Birman (1999), a fim de sedimentar a pele na constituição do ser, incluindo sua formação erótica. A seguir, procura-se alinhar a teoria e os conceitos acerca da pele na poesia de Luís Miguel Nava, preenche em temáticas ligadas ao corpo que privilegiam a porosidade da pele como transcrição da realidade, bem como a inserção do *eros* – notadamente homossexual – na composição dos poemas. Para esse segundo momento, são basilares os estudos de Pucheu (2011), Martelo (1998), Sales (2018). Assim, cogita-se demonstrar a centralidade da pele na poesia naviana.

Palavras-chave: Luís Miguel Nava. Pele. Porosidade. Superfície/Profundidade. Poesia.

¹ Licenciado em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) com período sanduiche na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC/UC), o que lhe rendeu, ao final de dois anos de intercâmbio, uma dupla diplomação. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES. E-mail: rodolph.amaral@gmail.com

Abstract:

The elaboration of a brief path in the areas of Philosophy, Psychoanalysis and Literary Studies to think about the skin in its paradoxical relationship seen in many dichotomies, but summarized in the surface / depth pair is one of the motives of this work. Initially, the intention is to restore the importance of the skin surface and demonstrate its dialog with the deep. For that, the studies of Ferraz (2014), Anzieu (1989), Merleau-Ponty (1999) and Birman (1999) are called on, in order to sediment the skin in the constitution of being, including its erotic formation. Next, we try to baste the theory and concepts about the skin to the poetry of Luís Miguel Nava, full of themes related to the body and that privilege the porosity of the skin as a transcription of reality, as well as the insertion of eros - notably homosexual - in the composition of the poems. For this second moment, the studies of Pucheu (2011), Martelo (1998), Sales (2018) are essential. Thus, it is considered to demonstrate the centrality of the skin in the naval poetry.

Keywords: *Luís Miguel Nava. Skin. Porosity. Surface/Depth. Poetry.*

A pele goza de um *status* dúbio em várias áreas do conhecimento, campos do saber que vão da Psicanálise aos Estudos Literários. Ferraz (2014), no arguto ensaio sobre o estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea, diz que “a pele é meio de comunicação por excelência, verdadeira interface dentro/fora, membrana de trânsito e trocas com o que costumamos chamar de ‘meio ambiente’” (FERRAZ, 2014, p. 62). A autora destaca, ainda, uma visão em que o interior não difere do exterior, produzindo a pele, portanto, uma dimensão contínua, um contínuo indiscernível.

Indo na mesma direção em defesa de um órgão que não apenas serve como invólucro, capa, revestimento do corpo orgânico, o filósofo José Gil rasura ainda mais essa noção da pele e traz à tona a conexão superfície/profundidade no que tange de mais sensível a esse órgão extenso – o toque:

Lembremos que a pele não é uma película superficial, mas que tem uma espessura, prolonga-se *indefinidamente* no interior do corpo: é por isso que a sensação de tato se localiza a alguns milímetros no interior da pele, e não à sua superfície (GIL, 2001, p. 76 *apud* FERRAZ, 2014, p. 62).

É passível de retorno, já nesses fragmentos citados, a presença de dicotomias que reduzem a pele a um elemento do par e congelam sua circulação; ei-los: dentro/fora, interno/externo, raso/fundo, superfície/profundidade. A sensação de toque à qual se refere José Gil (*apud* FERRAZ, 2014) serve-nos como um indicativo do prolongamento da pele para dentro, de forma que o filósofo resgatará, nesse órgão, o termo *volume*. Notemos como Gil desloca as simplificações espaciais acerca da pele e introduz esse vocábulo – volume –, tão importante para o propósito deste trabalho e que será desdobrado ao longo de sua confecção:

[...] esta zona fronteira tem realmente uma interface paradoxal: por um lado limita-se por fora graças à pele; por outro, prolonga o espaço da pele *para dentro*, conferindo à pele um espaço que a contém, transformando-a: não é já superfície, mas “volume” ou, mais exatamente atmosfera (GIL, 1997, p. 155 *apud* FERRAZ, 2014, p. 62).

Ainda a respeito de reconfigurações espaciais, Maurice Merleau-Ponty, na célebre obra *Fenomenologia da Percepção* (1999), afirma que a profundidade é a mais existencial das dimensões, porquanto revela instantaneamente o elo do sujeito com o espaço (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 360), ou seja, “porque afirma a minha existência corporal ou a perspectiva espacial do corpo diante do mundo” (MANZI FILHO, 2007, p. 34).

Numa outra abordagem, mas dando à pele o protagonismo que

merece, Anzieu (1989) recorrerá a esse órgão para elaborar questões importantes que, até os dias atuais, servem de direcionamento para toda a clínica da Psicanálise. Levando em conta o sentido metafórico da pele, o autor adverte que o conceito criado por ele – o Eu-pele – é uma figura de linguagem que aborda a constituição do Eu tanto na dimensão biológica quanto na dimensão cultural. O conceito explora a vertente que põe em evidência as relações entre o aparelho psíquico e o corpo orgânico (DURSKI; SAFRA, , 2016, p. 106-107). Anzieu designa o Eu-pele como:

uma representação de que se serve o Eu da criança, durante as fases precoces de seu desenvolvimento, para se representar a si mesma como Eu que contém os conteúdos psíquicos, a partir de sua experiência da superfície do corpo. Isto corresponde ao momento em que o Eu psíquico se diferencia do Eu corporal [...] (ANZIEU, 1989, p. 61).

A dimensão da pele é tão importante que o conceito cunhado por Anzieu (1989) vem de uma experiência clínica em que observou o sentimento de esvaziamento dos pacientes como consequência da confusão entre os limites do corpo, a imagem do contorno de si mesmo (do Eu psíquico e do corpo que possui) – o qual o autor d’*O eu-pele* chamou de “patologias do envelope” (ANZIEU, 1989, p. 88). Anzieu então inferiu que o início da formação do psiquismo “está particularmente relacionado à ideia de ‘bolsa’, ‘contorno’, ‘continente’, ‘capa protetora’, enfim, pele” (DURSKI; SAFRA, 2016, p. 109). Estando a pele na centralidade da formação psíquica do sujeito, reforçamos nosso intuito de elaborar a habitação desse órgão nos dois termos das dicotomias. Nesse contexto, além do contato com a profundidade dos outros órgãos que a pele reveste, teor material e palpável da relação, temos visto, com Anzieu (1989), uma ligação mais profunda e abstrata que a pele sustém: a constituição do Eu psíquico.

Ainda que o propósito deste trabalho não seja o de examinar a

pele na clínica psicanalítica, essa digressão é necessária para, à frente, entrarmos no universo poético de Luís Miguel Nava, visto que entender as dinâmicas da pele propicia a experiência de existir em sua corporeidade: desdobramentos do toque. Queremos, no entanto, aludir a mais um aspecto desenvolvido por Anzieu (1989). Trata-se de outro paradoxo da pele que consiste na dupla ação de tocar e ser tocado ao mesmo tempo. Em outras palavras, o fato de que

ao tocarmos algo, somos concomitantemente tocados por esse algo é, na obra de Anzieu, de grande importância para a futura capacidade reflexiva do Eu (assim resumida: “Eu me toco”), capacidade que aponta para algo da ordem de um ‘dois em um’, no qual se é sujeito e objeto de uma mesma ação (DURSKI; SAFRA, 2016, p. 108-109).

Essa dupla função do toque a que acabamos de aludir nos coloca diante do aspecto erótico que a pele contempla. “Eu me toco”, alargando seu sentido, sugere o primeiro contato com o prazer erótico desenvolvido na experiência da sexualidade de cada indivíduo: a masturbação. Além disso, as noções de prazer estão imbricadas, portanto, à experiência primeira de intercorporeidade: a mãe (ou substitutos) e o bebê, num momento inicial da vida; e, depois, a experiência com o Outro, que ajudará na construção de si mesmo. Dentro desse paradoxo, podemos pensar a economia geral do gozo para o sujeito. A duplicidade dessa ação é também desdobrada por Merleau-Ponty no curso do *Collège de France*, que confere às superfícies tocante e tocada do corpo o *status* de sujeito:

quando toco minha mão esquerda com minha mão direita, minha mão tocante apreende minha mão tocada como uma coisa. Mas, de súbito, dou-me conta de que minha mão esquerda começa a sentir. As relações se invertem. [...] Como coisa física, ela continua sendo sempre o que é e, no entanto, é diferente segundo for tocada ou tocante. Assim eu me toco tocando, realizo uma espécie de reflexão, de cogito, de apreensão de si por si. Em outras palavras, meu corpo

torna-se sujeito: ele se sente (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 107-108 *apud* MANZI FILHO, 2007, p. 45-46).

Durante o século XIX, como aponta Birman (1999, p. 31), a sexualidade era concebida com o único objetivo de reprodução da espécie, ideia também sedimentada pela sexologia. Na contramão dessa concepção, Sigmund Freud precisou demonstrar que “o sexual tem uma pluralidade de objetos possíveis” (BIRMAN, 1999, p. 32), deslocando assim o lugar protagonista da genitália no prazer e gozo dos sujeitos. Enunciar o polimorfismo da sexualidade foi um primeiro passo para a elaboração de uma cartografia sexual do corpo que, inclusive, considerava outras práticas sexuais que não desembocassem em reprodução. Houve, assim, o resgate de uma geografia que considera, então, a pele como potente órgão de revestimento:

Esses diferentes lugares, constitutivos da geografia erótica do corpo, foram denominados por Freud *zonas erógenas*. Essas seriam regiões localizadas na superfície do corpo que fazem *fronteira* com a exterioridade deste e que se contam com outros corpos. Assim, as zonas erógenas seriam os lugares privilegiados onde se estabeleceriam as relações intrincadas entre o *dentro* e o *fora* do corpo, indicando, pois, a porosidade corporal (BIRMAN, 1999, p. 32).

A pele, desse modo, interliga e posiciona-se numa zona fronteira. Ainda a respeito do caráter de divisa da pele, ela “separa e une”, diz Anzieu, “os diferentes sensoriais. Tem [...] um papel de intermediária, de entremeio, de transicionalidade.” (1989, p. 33). Convergindo aqui as proposições de Anzieu – o Eu-pele – e as de Freud, explicitadas por Birman (1999), a estruturação do *eu* precisa ser processada no corpo, bem como o seu prazer e a construção da sua sexualidade, que é polimorfa em função da geografia erótica ser dispersa pelo corpo revestido em pele: “o ego é

antes de tudo corporal, sendo pois um eu encorpado e incorporado num corpo. Não existiria então eu sem corporeidade, sendo ele também sexual, alheio, portanto, a qualquer construção ideal e às operações assépticas da razão.” (BIRMAN, 1999, p. 35). De modo a endossar o papel do corpo na estruturação perceptiva do eu, retomemos a *Fenomenologia da Percepção*: “A percepção torna-se uma ‘interpretação’ dos signos que a sensibilidade fornece conforme os *estímulos* corporais” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 62). Em outras palavras, as nuances perceptivas são, de antemão, sínteses corporais.

A relação entre erotismo e pele não é uma elaboração recente, mas remonta à cultura grega – que remete ao mito de Eros e Poros, demonstrando a estreita comunhão entre eles. Retomemos o mito por meio da escrita da ensaísta Maria Cristina Franco Ferraz:

Como nos ensina o *Dicionário de mitologia grega e romana* de Grimal (1951), *Poros*, Expediente, é filho de *Métis*, primeira esposa de Zeus, que a engoliu por temê-la, já que se tratava da divindade que presidia à Astúcia. Como um deus cioso por garantir seu reinado, Zeus precisava se precaver contra uma esposa astuciosa. O nome de Poros foi incorporado ao vocabulário filosófico, que caracteriza como *aporia* (termo composto por *poros* acrescido do prefixo privativo grego *a-*) qualquer situação sem saída ou de impasse. Como filho da Astúcia, Poros é o expediente, o “jeitinho” que se vislumbra para encontrar alternativas e saídas em situações difíceis ou embaraçosas.

O mais curioso é como Poros está intimamente ligado a Eros, especialmente na versão do mito proposta pela sacerdotisa Diotima, que toma a palavra no diálogo platônico *O banquete* (PLATÃO, 1973). Segundo Diotima, Eros é um ser intermediário entre os deuses e os homens, fruto da união de Penia (Pobreza) com Poros. Eis a deliciosa história: não tendo sido convidada para um banquete dos deuses, Penia se aproveita do sono de Poros, que dormia saciado nos jardins, e engendra Eros, resultado portanto do enlace entre a Pobreza e o Expediente. Seguindo a sugestão, legada pelos gregos, desse íntimo parentesco entre Poros e Eros, podemos avançar a hipótese de que a despotencia-

lização da profundidade paradoxal da pele e o bloqueio da porosidade afetam a circulação de Eros nos corpos (FER-RAZ, 2014, p. 67, grifos da autora).

A porosidade da pele e seu desdobramento para o interior do corpo – conferindo volume a esse órgão – não se atrela apenas a Eros (ao erotismo, portanto); a saúde desse órgão e o tratamento que lhe direcionamos acarretam várias virtudes relacionais. Vejamos, como mero exemplo, um uso corriqueiro de linguagem ligada à pele e ao bom uso que dela se faz: se *aporia*, como aponta Ferraz (2014), significa uma situação sem saída, um impasse, *ter tato* é uma expressão que caracteriza justamente o bom manejo das capacidades para o contorno de situação desagradável. A pele, assim, exprime a zona de contato para os mais diversos tipos de relação com o Outro.

Feita essa breve digressão a fim de contextualizar a pele em âmbito de pensamento diverso, colocamos as questões pertinentes no que diz respeito à poesia de Luís Miguel Nava: a) que lugar ocupa o corpo numa poesia que tematiza o erotismo? b) que parte do corpo é privilegiada como ponto erótico?, e, finalmente, c) há deslocamento dessas partes passíveis de conter *eros* numa poesia que especifica o *eros* como homossexual? Procuraremos demonstrar, na poesia de Nava, as possíveis respostas para as indagações apresentadas; expor a reconfiguração espacial que o poeta faz, embaralhando os pares dicotômicos, a mudança da geografia erótica do corpo, destituindo a genitália de excessivo protagonismo e alocando a pele e suas relações de superficialidade e profundidade como pontos erógenos por excelência. Em outras palavras, mostrar como o poeta reconduz “o amor”, como diz Anzieu, “ao contato de duas epidermes” (1989, p. 25). Queremos apenas destacar uma rasura: no lugar da palavra “amor”, colocar “paixão” – palavra mais apropriada ao léxico naviano, que é construído em cima de rebentações, vísceras e entranhas: pulsões.

A nossa anatomia é
uma terra enigmática e
longínqua sobre cujo mapa
jamais pensámos debruçar-
nos.
“A Cor dos Ossos”, *O Céu
Sob as Entranhas*.

Apesar da morte precoce, Luís Miguel Nava tem uma produção poética considerável, não apenas no quesito numérico, mas, sobretudo, na densidade da sua produção: seu primeiro livro, *Películas*, data de 1979, seguido de *A Inércia da Deserção* (1981), *Como Alguém Disse* (1982), *Rebentação* (1984), *Poemas* – obra de 1987 que reúne a reedição dos livros anteriores –, *O Céu Sob as Entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994). Em 2002, foi lançada a obra *Poesia Completa 1979-1994*, cujo volume acopla suas publicações anteriores e é acrescido de textos inéditos. É nessa obra que o nosso trabalho está centralizado.

No conjunto da sua poética, é o corpo que funciona como eixo temático principal, orbitando todas as outras linhas de força ao redor dele. Já na sua publicação de estreia, *Películas* (1979), temos a apresentação de eixos norteadores que serão recuperados, ressignificados e desdobrados ao longo de sua produção. O corpo funciona como uma tela viva, “uma espécie de matriz na qual se gravam a inquietação e o tormento com que é vivida a experiência de estar no mundo.” (FERREIRA, 2009, p. 3). A impressão dessa vivência, como numa película fotográfica, fica evidente em várias partes da anatomia corporal, mas destacamos, principalmente, a pele como órgão que guarda muitas memórias: “Vem sempre dar à pele o que a memória carregou, da mesma forma que, depois de revolvidos, os destroços vêm dar à praia.” (NAVA, 2002, p. 97). A respeito dessas inscrições da memória biológica dos órgãos, evidenciamos mais um paradoxo da pele: ela “protege o equilíbrio de nosso meio interno das

perturbações exógenas, mas em sua forma, sua textura, sua coloração, suas cicatrizes, ela conserva as marcas destas perturbações.” (ANZIEU, 1989, p. 32). Desse modo, dores e prazeres são, consubstancialmente, formações da pele.

A pele, na poesia de Nava, encontra respaldo também no tratamento a outros órgãos ou composições do corpo que recorrentemente aparecem na *diegese* do texto: coração, intestino, sangue, vísceras. De uma carga biológica muito grande, é no sentido de recuperar os processos dos folhetos germinativos que Fernando Pinto do Amaral, no prefácio à *Poesia Completa* – “As cicatrizes da Lava” – dará relevo às questões ligadas ao corpo, elaborando divisões, para fins de análise, desse caráter biológico:

Em face da tensão assim gerada, gostaria ainda de chamar a atenção para os elementos corporais dominantes, tendo em conta a sua gênese embriológica: vemos, então, que, das vísceras propriamente ditas (ou seja, *endoblásticas*), nenhuma surge individualizada com insistência, ao passo que os órgãos de origem *mesoblástica* (por exemplo, os ossos, o sangue e sobretudo o coração) rivalizam com os de proveniência *ectoblástica* (os nervos e a pele), muito convocados por esta poesia (AMARAL, 2002, p. 28, grifos do autor).

A citação das áreas biológicas demonstra, na escrita de Nava, alguma intraduzibilidade de um discurso por vezes hermético porque convocatório de uma linguagem científica, metafórica e econômica no seu manejo sintático. Recorrendo a palavras que configuram outra elaboração do que foi dito, o “discurso para o qual a poesia de Luís Miguel Nava tende”, explicita Moisés David Sousa Gomes Ferreira, “é marcado pela intenção de tornar a linguagem ‘árida’” (FERREIRA, 2009, p. 4). Vejamos:

Devemos, ao falar, ter o maior cuidado com as palavras que empregamos, pois, sendo algumas delas particularmente

vulneráveis às raízes, arriscamo-nos a ver apoderar-se-nos da fala uma vegetação que talvez chegue mesmo a destruir-nos. A fala quer-se árida, de uma aridez idêntica à da roupa que nos cobre o corpo ou à do céu, de que me esforço, sempre que dele falo, por deixar à mostra um dos agrafos mais profundos (NAVA, 2002, p. 168).

Para além do referido a respeito da linguagem árida, convocada pelo poeta no poema referido, há nessa citação outro eixo temático que orbita ao redor do corpo, dele não se destaca. Fernando Pinto do Amaral avulta a atração entre corpo, órgãos e elevações (o sol, o céu, os astros) como algo de “dimensão cósmica” (AMARAL, 2002, p. 27 *apud* FERREIRA, 2009, p. 6) – à maneira de Ícaro, cuja elevação aos céus o aproxima do Sol e derrete as suas asas, devolvendo-o à terra num mergulho. A menção ao alto, contida na obra de Nava, serve como ponto de oposição e pretexto para o mergulho e descida na essência da carne, na profundidade e raízes do eu (AMARAL, 2002, p. 27). Em *Sol subterrâneo*, o sujeito poético reconfigura e embaralha o alto e o baixo, a luz e a escuridão: “O sol subterrâneo, aquele a que eu/ me quero hoje estender é o do meu espírito, é preciso/ cavar bem fundo até o fazer surgir.” (NAVA, 2002, p. 138).

Importa destacar o jogo de luz e sombra presente na poética naviana, cuja construção convoca, inclusive, o excesso e a violência – elementos constitutivos dos seus textos (AMARAL, 2002, p. 25). Percebemos o contrassenso ao “cavar bem fundo” para fazer surgir o Sol, inferindo que o subterrâneo é dotado de falta de luz. A esse respeito, Alberto Pucheu, no sensível ensaio sobre Luís Miguel Nava, alerta:

Às vezes, não se consegue ver por excesso de luz. Outras, por excesso de escuridão. O perigoso provocador da cegueira não é, entretanto, o domínio do excesso, mas a exclusão recíproca entre luz e escuridão. [...]. Ver é fazer a experiência ativa da unificação desses contrários, percorrer o fio que une esses extremos, borrando os isolamentos estanques. Na escuridão, vê-la também como luz, na luz,

vê-la também como escuridão; em ambas, habituar o olhar, simultaneamente, tanto a uma luz mais forte quanto a uma escuridão mais forte. Nos poemas de Luís Miguel Nava, se, em nenhum momento, o excesso deixa de manifestar sua intensidade maior, muitas vezes o excesso de luz se encontra misturado ao excesso de escuridão (PUCHEU, 2011, p. 331).

As figuras de excesso às quais se referem tanto Alberto Pucheu quanto Fernando Pinto do Amaral são, em muitos momentos, forças da natureza elevadas ao seu máximo de capacidade violenta e destruidora: “tempestades e intempéries, ondas fortíssimas a deflagrarem nos rochedos, nas cristas das falésias, relâmpagos, incêndios, clarões e trevas, despenhadeiros, crateras escavadas, lava espessa, abismos e desertos.” (MARTELO, 1998, p. 12).

À guisa do reordenamento espacial, temos ainda o título de uma das obras de Nava – *O Céu Sob as Entranhas* (1989) –, no qual evidenciamos uma linha de força que figura também nos poemas. Segundo Sinei Ferreira Sales, numa entrevista ao *Jornal de Notícias*, em 1990, a propósito do lançamento do livro referido, Nava responde ao estranhamento que a reordenação espacial do corpo, dos órgãos e dos elementos cósmicos provocou na crítica especializada à época: “Aqui o céu já não está por cima, mas por baixo ou, se se preferir, por dentro das entranhas. Assiste-se, portanto, a uma alteração das relações espaciais, tal como é costume concebermo-las” (NAVA *apud* SALES, 2018, p. 351-352).

A disposição espacial subvertida por Nava figura também nas forças naturais e, como não podemos deixar de pontuar, na própria pele. Conforme Rosa Maria Martelo:

a paisagem marítima é sempre caracterizada através do arbatamento de um mar que se alça, que se revolve e deflagra. É o que se poderia descrever como um mar que se verticaliza, água que ascende de modo violento (ao con-

trário do poço e do rio, marcados pela imobilidade ou pelo menos pela horizontalidade, e ainda da neve, que inverte o percurso de ascensão) (MARTELO, 1998, p. 17).

É ainda com Martelo (1998, p. 17) que destacaremos a presença da água em suas diferentes formas: como mar, presente sobretudo nos trabalhos *Películas*, *Poemas*, *A Inércia da Deserção*, *Como Alguém Disse e Rebentação*; sob a forma de rio, a água aparece em *O Céu Sob as Entranhas*; e, finalmente, em *Vulcão* a água figura com mais recorrência na forma de neve ou gelo. O mar e, portanto, o reordenamento da sua posição, quando não é trazido à tessitura do texto com a violência inerente à sua natureza, verticaliza-se no corpo do rapaz, mencionado nos poemas de tônica homoerótica. No poema *Ao mínimo clarão*, a força e a energia, características do mar, corporificam-se no rapaz, o que, inclusive, concede-lhe o direito de ser chamado “rapaz rebentação”:

Talvez seja melhor não nos voltarmos
a ver, ao mínimo clarão
das mãos a pele se desavém com a memória.
As mãos são de qualquer corpo a coroa.

Das dele já nem sequer o itinerário
sei hoje muito bem, onde o horizonte
se desata o mar agora
regressa ao coração de que faz parte.

Ainda é o mar contudo o que se vê
florir onde ele chegar. Chamando a esse
rapaz rebentação,
o céu rasga-se à volta dos seus ombros
(NAVA, 2002, p. 88).

No que concerne à pele, Nava enfatiza seu caráter intermediário, zona de contato entre o fundo e o raso:

A VÁRIOS METROS DE PROFUNDIDADE

Quem como eu não sentiu já no corpo um dos seus órgãos a afundar-se? Sentir nele os brônquios, por exemplo, ou o fígado, o intestino, a vários metros de profundidade torna-nos, entre outras coisas, impacientes. Mais, contudo, quando a pele, que com eles sonha, devagar no-los espelha, subterrânea” (NAVA, 2002, p. 96).

Ou ainda:

O ABISMO

Com a sua pele de poço, pele comprometida com o medo que no fundo fede e a que, digamos, toda ela adere de uma forma resoluto, dir-se-ia que se engancha, se pendura, o branco da memória a alastrar pelo corpo, um branco tão branco como o das noites em branco e sobre o qual a idade, exorbitada, hiante, se insinua, pensos, ligaduras, impregnados de memória, uma memória onde fulgura a lava dos sentidos que entram em actividade e lhe disputam os dias idos, assim ergue a balança, onde sustém o abismo (NAVA, 2002, p. 249).

A pele-poço e subterrânea denota quer a relação dicotômica luz-escuridão, quer a realocação de materialidades, subvertendo os pares e sua coerência. Em Nava (2002, p. 163), a criação de uma “pele metida/ consigo mesma e que servia/ de poço” também nos serve como “dissolução de dicotomias”, conforme Martelo (1998, p. 14). Sem querermos esgotar as possibilidades da poética naviana no que diz respeito à profundidade da pele e seu reordenamento, cabe apenas mais um exemplo, o poema *O*

Polvo, o qual ilumina a relação essencial entre superfície e profundidade e no que aquela espelha esta, numa dinâmica de raiz, que metonimicamente recorre às plantas: “[...] Ao unir-se assim às mais variadas épocas, a pele vai aos poucos adquirindo a configuração dum polvo, o qual, como se sabe, é de todos os animais o que mais se assemelha a uma raiz.” (NAVA, 2002, p. 172).

Em relação à figura do rapaz (desdobrada, às vezes, em rapazes ou amigo), ela condensa muitas linhas temáticas já levantadas aqui: é um “rapaz rebentação” que traz consigo a verticalidade do mar (2002, p. 88); a violência do mar “está-lhes na pele” (2002, p. 95); esse rapaz “que pelo interior/de cuja pele o sol surge antes de o fazer no céu” (2002, p. 86), deslocando luz e sombras e embaralhando dicotomias (NAVA, 2002, p. 88; p. 95; p. 86, respectivamente).

No dicionário Michaelis, “rapaz” deriva do latim *rapacem* e seu sentido etimológico está atrelado, como adjetivo, a quem rouba – rapace, rapinante (MICHAELIS, 2020). Como substantivo masculino, há também o sentido primário de indivíduo que rouba. Embora as acepções tenham caído em desuso, não é alheio mencionar, se levarmos em conta as condições da morte de Luís Miguel Nava, que morreu pasolinicamente. Aqui, no entanto, levaremos em consideração o vocábulo “rapaz” como sinônimo de “homens jovens”.

É evidente que estamos diante de um *eros* notadamente homossexual, vivenciando no corpo as pulsões de desejo e gozo. Contudo, esse corpo, à revelia de outros poetas, não realiza a escrita pautada em beijos e carícias, como bem salienta Amaral (2002, p. 26): o “fulgor erótico deste discurso atravessa, no entanto, as fronteiras temáticas mais previsíveis e contamina tudo o que se relaciona com o corpo, abrindo um território de leitura quase inesgotável”. Retirando Luís Miguel Nava de um erotismo tratado de maneira evidente e, em alguma medida, banal, Amaral (2002, p. 26) conclui: “Para este poeta, o mais indelével resulta de um

irresistível desejo de se expor até ao âmago, até às vísceras.”

Indo em direção à proposição de Amaral, Alberto Pucheu destaca o caráter de um corpo que se imbrica com tudo e se espria em toda a gama de assuntos que diz respeito à existência. A essa relação do homem com o mundo, submetida ao filtro do *eros* homossexual de Nava, Pucheu dá o nome de cosmoerotismo.

Importante frisar que, se há uma efervescência homoerótica nos poemas de Nava, seu erotismo se dá, sobretudo, por todo e qualquer modo de o homem se relacionar com o mundo, havendo, prioritariamente, um cosmoerotismo em sua poesia. Nela, o homoerotismo – que existe e ajuda a compor alguns de seus mais belos poemas – está submetido, enquanto passagem, ao cosmoerotismo (PUCHEU, 2011, p. 337).

Embora o homoerotismo na poesia de Nava nem sempre nomeie a descontinuidade – boca, ânus, cavidades –, fazendo menção à superfície de lisura (pele), discorremos, até aqui, contra-argumentos para entender a porosidade da pele como canais de abertura e incompletude do ser. Assim, o desejo e o erótico marcados pela fricção existente em duas ou mais epidermes que se encostam. A porosidade – recordemos o mito que filia Eros a Poros – é, então, a marca de uma falta que abre espaço para o preenchimento. Nas palavras de Joel Birman, explicitando o pensamento de Freud, “[s]eria então a incompletude do corpo e do sujeito que empurraria este de maneira fatal para os braços do outro, pois precisa desse outro de forma inapelável para a experiência da satisfação e do gozo” (BIRMAN, 1999, p. 35). É esse outro, o rapaz, que passa pelos poros do sujeito poético, preenchendo a ausência com gozo e mar:

NA PELE

O mar, venho ver-lhe a pele a rebentar
ao longo das falésias, o que sempre
me traz a exaltação desses rapazes que circulam
por Lisboa no verão.
O mar está-lhes na pele. Partilho
com eles os quartos das pensões, sentindo as ondas
a avançar entre os lençóis. Perco-me à vista
da pedra onde o mar vem largar a pele

(NAVA, 2002, p. 95).

Cabe aqui ressaltar que a pele, conforme Pucheu (2011, p. 337), submete “o indivíduo ao cosmogônico, fazendo-o passar, liquidificado ou eletrificado, pelas frestas de seus poros em que se abrem os espaços do pensamento”. Liquidificado porque, como já vimos, a água, principalmente na figura do mar, é recorrente nessa poesia que assemelha superfícies num jogo metafórico e metonímico – pele, mar, espelho, lençol – como no poema *Na Gávea* em que pele e mar são colocados com valores similares: “Ocorre-me de vez em quando a ideia de que o homem que nos barcos sobe à gávea o faz na realidade apenas para perscrutar a sua própria pele [...]” (NAVA, 2002, p. 108). Quanto ao indivíduo eletrificado, temos, em *Ars Poetica* um poema prototípico de elementos de força e violência recorrentes nessa poética: o mar, já referido, e os relâmpagos – “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago” (NAVA, 2002, p. 44). A colocação de um relâmpago na superfície do mar – sua pele, arriscamos dizer – sugere um rasgo nessa lisura, criando fendas, ainda que de pouca duração, para a introjeção do desejo, a porosidade que estabelece a falta e, por isso mesmo, a busca para saciá-la. Em relação ao poema *Ars Poetica*, Sinei Ferreira Sales (2018, p. 356) destaca dois polos, um ativo e outro passivo: o “mar é mais do que passivo, pois ele não apenas recebe a ação, como afeta. Ainda que para acessá-lo seja necessário adentrá-lo, senti-lo, ser afetado, isso só é possível pela pele e pela visão”.

Num outro poema de Nava, *Através da Nudez*, temos mais uma imagem violenta, porém bela a respeito do rapaz, neste caso denominado de garoto, inferindo a rasura que ele pode cometer na superfície: “Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos/ encarcerando um touro. Através da nudez vêem-se os/ astros.” (NAVA, 2002, p. 46). Retomamos aqui a importância da luminosidade como maneira de evidenciar a cena, enfatizar algo na paisagem: “um campo de relâmpagos encarcerando um touro” é a referência para pensarmos a potência do garoto e, conseqüentemente, o teor erótico da imagem. Um segundo caráter deste poema destacado por Sales (2018) é o uso dos dêiticos. Sales recupera os poemas *Onde à Nudez, Através da Nudez* e a obra *O Céu Sob as Entranhas* para marcar a topografia espacial naviana (SALES, 2018, p. 357-358). Além dos dêiticos presentes nos títulos, “Este garoto”, palavras do primeiro verso, para Sales, também apresenta três possibilidades de leitura, que são descartadas assim que o poema é desdobrado:

Primeiro, poderia marcar um garoto que estivesse próximo ao sujeito que se enuncia tanto fisicamente, quanto presentificado pela memória; poderia ser lido também enquanto autorreferência ao sujeito, bem como poderia representar uma referência ao poeta. (...) Essa figura incerta que representa o garoto começa a desnudar sua origem na segunda estrofe. É ela o fruto da memória: o uso de ‘este’ marca a proximidade do sujeito que se enuncia e a reminiscência da figura do garoto cujo sexo torna-se uma forma de conhecer (SALES, 2018, p. 358-359).

Retomando nossas proposições acerca da porosidade da pele, Sales destacará no poema *Ars Erotica* – “Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas.” (NAVA, 2002, p. 43) – a referência, um tanto hermética, ao ânus – a fissura da falta na lisura da pele. O autor do ensaio “Apontamentos para uma poética *queer*: uma leitura da poesia de Luís Miguel Nava” dará relevo a três aspectos do poema, atitude que nos interessa porquanto sua análise arguta dialoga com a nossa intenção neste

artigo. São eles: *eros*, *physis* e *poiesis*:

As cesuras mais evidentes separam *eros* (amor) e *physis* (mãos e intestinos) da materialidade da *poiesis* (folhas [do poema]). Uma estratificação que limita o enunciável e o visível, mas que denota de forma bastante clara quais os fins do Amor (SALES, 2018, p. 347).

Explicitamente amar com as mãos remete ao tato e, portanto, à pele. Amar com os intestinos figura, especificamente nesse poeta, o ato sexual homossexual. Por fim, “Onde ver deita folhas” acrescenta o olhar à satisfação do desejo pelo toque. Temos, nesse verso, a relação entre desejo e linguagem, numa fricção de superfícies (da mão e da folha) para a criação da escrita. Em outros termos, “[t]odo o contacto, para o enamorado” – aqui evocamos uma relação de *pathos* com a escrita – “coloca a questão da resposta: pede-se à pele que responda.” (BARTHES, 1981, p. 56).

De acordo com Roland Barthes, a linguagem possui uma zona de contato, tátil, que é friccionada com outra superfície também sensível e receptiva a esse toque. Notemos, na escolha vocabular do autor, um desdobramento da pele transferida para outros formatos:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é ‘eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 1981, p. 64).

Decerto, a poesia de Nava possui um caráter metapoético, já

evidenciado por Amaral (2002, p. 20-21), que dialoga com todo o léxico do excerto de Barthes, deixando-nos mais convencidos de que a “pele de fato é semelhante às páginas de um livro, pois são elas superfícies de inscrição que possibilitam zonas de visibilidades.” (SALES, 2018, p. 353). No poema *Final*, o sujeito pede que o leitor acolha bem o livro que lhe chega às mãos, perscrutando um trabalho de elaboração corpo a corpo, citando as superfícies e dando relevo à relação tátil com o objeto de linguagem finalizado.

Não foi sem dificuldades que este livro rompeu através dos interstícios do mundo até chegar às tuas mãos, leitor, para aí, como um deserto a abrir noutro deserto, criar uma irradiação simbólica, magnética, onde o branco do papel e o negro das palavras, essas cores que segundo Borges se odeiam, pudessem fundir-se e converter-se nessa outra a que, na enigmática expressão de Sá-Carneiro, a saudade se trava. Como um desses *objectos cujo peso*, assim que neles *pegamos*, instantaneamente se divide entre as *nossas mãos* e a alma, é mesmo de crer que ele esteja já *dentro de ti* – e algo de mim com ele. Acolhe-o, pois, com benevolência, que, chegada a altura, havemos de arder juntos (NAVA, 2002, p. 265, grifos nossos).

A mesura pedida, a introjeção do livro “dentro de ti” após sensação de sentir o peso do objeto, pegá-lo, ações proporcionadas pelo tato confluem para o entendimento de uma profundidade alcançada, primeiramente, pela superfície que intermedeia e conecta. Ainda na esteira da pele e da escrita, numa relação de atração mútua, Pucheu relaciona o labor do poeta à abertura dos poros, aproximando a folha da pele e conferindo à sua lisura branca qualidades de porosidade desse grande órgão que a todos reveste: “[e]screver é, assim, cavar, ampliando a porosidade por onde a realidade transita, transcrevendo sempre a porosidade” (PUCHEU, 2011, p. 339). Os dizeres de Pucheu não deixam de estar de acordo com o que Ferreira considera acerca do corpo na poética naviana: “o corpo, em Nava,

funciona como uma espécie de núcleo para o qual conflui a densidade de todas as experiências existenciais” (FERREIRA, 2009, p. 6). Corpos de carne – também vísceras! – e de texto convergindo para a transcrição da porosidade na poesia de Luís Miguel Nava.

A pele enquanto superfície ocupa um lugar crucial para o intercâmbio de vários aspectos da realidade e subjetividade na penetração do corpo. Ela é nosso meio de comunicação primário, como atesta Ferraz (2014), à frente inclusive da fala. É na gênese da pele, em contato com o mundo (o Eu-pele), que elaboramos nosso eu psíquico, relação explorada por Anzieu (1989), também exposta – a comunhão superfície e profundidade – por Gil (1997; 2001 *apud* FERRAZ, 2014), que recupera a sensação do toque, sentido milímetros abaixo da epiderme, para argumentar a favor de um *para dentro* que a pele resguarda, levando mesmo o filósofo a nomear esse mergulho como *volume*, isto é, a pele estabelece uma relação de volume consigo mesma e com os demais órgãos. Resgatando também a ideia de que o corpo precisa estar situado, Merleau-Ponty (1999) cria o conceito *profundidade* para a relação que o corpo mantém com o espaço, ou seja, estar situado espacialmente é ter perspectiva, ver o mundo de um lugar específico. Além dessa elaboração acerca da pele em diferentes áreas do conhecimento, inserimo-la também na cartografia do erótico como um dos principais órgãos a potencializar e permitir o prazer e o gozo do sujeito, proposições trazidas à baila através do trabalho de Birman (1999).

Exposta a relevância desse órgão em vários âmbitos, entramos na poesia de Luís Miguel Nava, que centraliza a pele como um órgão de contato não apenas com a realidade da qual obstinadamente se ocupa em traduzir na escrita, mas também como ponte entre o externo e o interno, entre o dentro e o fora, entre o raso e o fundo (do corpo), entre o eu e o outro. No

seu projeto de escrita, Nava (2002) embaralha os pares dicotômicos, e seus poemas parecem reforçar a célebre frase de Paul Valéry (*apud* SALES, 2018, p. 353), que diz ser a pele o que de mais profundo temos. Numa poesia que convoca as vísceras, o sangue, as entranhas para figurarem na *diegese*, a pele ocupa lugar privilegiado.

A pele na obra de Nava relaciona-se, ainda, com outras imagens de violência e beleza que também possuem suas superfícies em dialogia com suas profundidades: o mar, o espelho, a folha em branco, por exemplo. Subvertendo os seus lugares de origem, Nava também reposiciona materialidades e elementos cósmicos: o céu é rebaixado, o sol introjetado, a pele torna-se subterrânea, o mar verticaliza-se. Juntamente com esses elementos citados, o *eros*, notadamente homossexual, aparecerá na figura do rapaz – com variações: rapazes, garoto – e terá na pele o motivo do desejo: um rapaz rebentação que carrega o mar na pele e o larga no lençol do sujeito lírico. Uma poesia que convoca o corpo e desdobra as diversas nuances que dele fazem parte: um corpo que ora se expande, captando, através da porosidade, realidades exógenas; ora se retrai e fica imbricado consigo mesmo, elucubrando sua composição de sangue, vísceras e carne.

Procuramos, neste trabalho, desdobrar hipóteses sobre a pele por meio de rápidas digressões que validam nossos argumentos, além de tentar responder às questões postas ao longo do trabalho: como a que indaga o lugar do corpo na poesia erótica, ou a que problematiza a parte do corpo que é privilegiada como máxima contenção de erotismo, ou, ainda, a que interroga qual a configuração do corpo numa poesia que tematiza um *eros* explicitamente homossexual. Tentamos responder às questões – ou, no mínimo, ajudar a dar mais qualidade às perguntas –, recorrendo à poesia de Luís Miguel Nava.

Referências:

AMARAL, Fernando Pinto do. As cicatrizes da lava (Prefácio). In: NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. Tradução de Zakie Yazigi e Rosali Mahfuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DURSKI, Ligia Maria; SAFRA, Gilberto. O Eu-pele: contribuições de Didier Anzieu para a clínica da psicanálise. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 38, n. 71, p. 107-114, jun. 2016.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. *Galáxia*, São Paulo, n. 27, p. 61-71, jun. 2014.

FERREIRA, Moisés David Sousa Gomes. Luís Miguel Nava e o espaço do corpo em O Céu Sob as Entranhas. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 5, n. 01, jan./jun. 2009.

MANZI FILHO, Ronaldo. *Em torno do corpo próprio e sua imagem*. 2007. 189 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. O mar no conjuntivo e a fulguração sublime – nexos a partir da poesia de Luís Miguel Nava. *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 3, out. 1998, p. 11-20.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RAPAZ. In: Dicionário Michaelis. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/>

portugues-brasileiro/rapaz/. Acesso em: 31 jan. 2020.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

PUCHEU, Alberto. Alguns motivos pelos quais não consigo fugir dos poemas de Luís Miguel Nava. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luís. (Org.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 331-350.

SALES, Sinei Ferreira. Apontamentos para uma poética *queer*: uma leitura da poesia de Luís Miguel Nava. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 33, p. 343-364, jun. 2018.

Recebido em: 31/05/2020

Aprovado em: 04/07/2020

Crise e prosa em *Sob o olhar de Neptuno*, de Manuel de Freitas

Crisis and prose in Sob o olhar de Neptuno, by Manuel de Freitas

Tamy de Macedo Pimenta¹

Resumo:

O artigo pretende discutir como o livro *Sob o olhar de Neptuno*, publicado em 2018 pelo poeta português contemporâneo Manuel de Freitas, mobiliza a história, a tradição literária e a crítica portuguesas, colocando-as em *crise* por meio do diálogo com *Os Lusíadas* e pela exploração da ideia de *prosa* em seus poemas.

Palavras-chave: Poesia. Manuel de Freitas. Crise. Poesia portuguesa contemporânea.

Abstract:

This article intends to discuss the ways by which Sob o olhar de Neptuno, published in 2018 by the Portuguese contemporary poet Manuel de Freitas, dislocates Portuguese History, literary tradition and criticism, putting them into crisis by the dialog with Os Lusíadas and by the exploration of the Idea of prose in his poems.

Keywords: Poetry. Manuel de Freitas. Crisis. CONTEMPORARY PORTUGUESE POETRY.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com bolsa CNPq, sob orientação da Professora Dra. Ida Alves. Professora de língua inglesa na Fundação Municipal de Educação de Niterói. E-mail para contato: tamymacedo@gmail.com.

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
Lá donde as ondas saem furibundas
Quando às iras do vento o mar responde,
Neptuno mora e moram as jocundas
Nereidas e outros Deuses do mar, onde
As águas campo deixam às cidades
Que habitam estas húmidas Deidades.
Luís de Camões (Lus., VI, 8)

É no reino marítimo de Netuno que Baco, ignorado pelos deuses do Olimpo, busca apoio contra “os humanos, fracos e atrevidos” (*Lus.*, VI, 28) representados pela frota de Vasco da Gama a caminho das Índias no poema épico camoniano. Enfurecido pelo relato do deus do vinho e temendo que, tamanha a ousadia dos lusitanos, estes “Que do Mar e do Céu, em poucos anos,/ Venham Deuses a ser, e nós [deuses], humanos” (*Lus.*, VI, 29), Netuno decide investir contra os navegantes portugueses. Todavia, por meio da intervenção de Vênus, as ninfas convencem os ventos amorosamente a suspenderem a forte tempestade, restando às divindades marítimas somente assistir ao fim das “ondas de Neptuno furibundo” (*Lus.*, VI, 76) e a mais uma gloriosa vitória de Gama e seus nautas.

Os Lusíadas, poema épico tecido em contradições, cujo Poeta tem em uma “mão sempre a pena e noutra a espada” (*Lus.*, VII, 79, 8), não se restringem a cantar as glórias lusitanas sobre o mar. Assim, se por um lado, o poema narra os feitos da frota liderada por Vasco da Gama, por outro, ele também aponta para os problemas que o projeto de expansão marítima português suscita, seja por meio da voz de Adamastor, o gigante transformado em cabo, que conta aos navegantes “os danos de mi que apercebidos/ Estão a teu sobejo atrevimento,/ Por todo o largo mar e pola terra/ Que inda há-de sojugar com dura guerra.” (*Lus.*, V, 42); seja pelo discurso do Velho do Restelo à beira do Tejo a denunciar a “vã cobiça” portuguesa que trará mortes, perigos e tormentas ao povo; seja pela própria voz do Poeta, que

reconhece em vários pontos de seus excursos a dificuldade de cantar “a gente surda e endurecida/ [...] que está metida/ no gosto da cobiça e na rudeza/ duma austera, apagada e vil tristeza” (*Lus.*, X, 145, 1-8).

Desse modo, por mais que demonstre o triunfo da empreitada de Gama, o poema ganha contornos trágicos – e, por isso, trata-se de poema épico altamente contraditório e moderno –, ao apontar para as consequências negativas que a expansão marítima trará para Portugal. Consequências que, em seu conjunto, se estenderão muito além do século XVI e que Camões, embora tenha antevisto e presenciado parte delas, não vivenciará. O poeta, que morre em situação de pobreza, também não presenciará a monumentalização de sua figura – inclusive por meio de estátuas e de um túmulo com ossos alheios – e a apropriação de versos d’*Os Lusíadas* para justificar e servir de exemplo a outras empreitadas portuguesas além-mar no período salazarista. Como lembra o poeta e crítico Luis Maffei, há um “ainda vigente e equivocado consumo que se faz do legado camoniano” (MAFFEI, 2005, p. 317), ao qual escritores como Jorge de Sena, António Lobo Antunes, dentre outros, pretendem se contrapor por meio de obras que buscam resgatar a dimensão humana – o *homem*, não o monumento – de Camões. Essa é a corrente à qual procura se juntar Manuel de Freitas, poeta português cujo primeiro livro data dos anos 2000. Tal linha de pensamento, enquanto se contrapõe radicalmente em relação a alguma poesia chegada a “anacronismos e ourivesarias” (FREITAS, 2002, p. 12), se mantém próxima, recolhendo “com bastante atenção, sem abrir mão de alguma reverência, diversos nomes consagrados, sobretudo Camões” (MAFFEI, 2005, 307).

Em mares incertos

O gesto de ir *ao* encontro de Camões e, ao mesmo tempo, *de* encontro com certa leitura do poeta e sua obra não é fortuito, muito menos

surpreendente, quando levamos em conta o trajeto poético-crítico de Freitas. Tanto em seus ensaios quanto em seus poemas, o poeta sempre buscou se posicionar de forma crítica em relação à tradição literária portuguesa, desde obras que lhe são mais próximas temporalmente até aquelas que remontam aos textos mais clássicos, dentro das quais se encontra a epopeia de Luís de Camões. Esse posicionamento, embora por vezes expresso de maneira provocativa ou insultuosa,² parece-nos, porém, mais próximo de uma tentativa de pôr a literatura portuguesa em *crise*, enervando-a, conforme o termo é pensado pelo também poeta-crítico Marcos Siscar, ao refletir sobre a “crise de vers” de Mallarmé:

[...] a crise *de verso* não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do verso*, dentro do verso, e a propósito dele. Uma *crise de verso*, como se pode notar nas referências dadas pelo ensaio, que generaliza a ideia de verso, é a situação na qual ele se manifesta irritado, enervado, em estado crítico. (SISCAR, 2010, p. 107-108)

Assim, entendemos que os procedimentos irônicos de aproximação/distanciamento em relação a *Os Lusíadas* utilizados por Freitas procuram trazer o poema camoniano – e toda a tradição dele derivada – a um estado crítico, no sentido de dramatizá-lo³ ante o tempo presente, em vez de simplesmente tentar apagá-lo ou superá-lo. Exemplo disso é o poema Camões burger, de *Game Over*, que, desde seu título, aponta para o fato de “que se come, ainda, e mal, a memória do poeta, sem nenhum vestígio de qualquer lógica antropofágica” (MAFFEI, 2005, p. 317):

2 Basta nos lembrarmos do prefácio *Tempo dos poetas* na antologia *Poetas sem qualidades* (2002), assinado por Manuel de Freitas ou de poemas tais como *Inventário plebeu*, do qual cito apenas as duas primeiras estrofes: “A verdade, digam lá o que disserem, é que tivemos muito pouca sorte/com os poetas (?) nossos contemporâneos./Um nasceu em Galveias e tatua-se/ ou alfineta-se para disfarçar um vazio evidente;/outro gosta de andar nu em Braga,/muito depois – e aquém – de qualquer Pacheco./(Ignoram, ambos, que a única pila maior/do que o mundo era a do João César Monteiro.)” (FREITAS, 2012, p. 27).

3 Siscar faz uso desse verbo para argumentar sobre os méritos do movimento concretista no Brasil: “Dramatizando a questão do verso, colocando-a na ordem do dia, o Concretismo teve o inegável mérito não de superar o verso, nem mesmo de fazer dele uma ‘opção’, mas justamente *evitar que se faça verso por inércia*.” (SISCAR, 2010, p. 106, grifos do autor).

É conforme. Já lá vão mais de quatrocentos anos de tal “conversa fiada” que poucas penélopes encontrou. Para alguns, doutos e moralíssimos, o comércio com as musas não era compatível com fodas de foder bem dadas, em redondilhas um pouco maiores do que eles, os necrófagos de serviço.

Os tempos mudaram, claro (e as vontades foram encontrando novos alvos), mas a comédia dos ossos veio para ficar, incerta, numa praia insigne de enganos e misérias. Agora, num intervalo cibernáutico medido pela ignorância pública, lembram-se d’O Poeta e de uns versos que a memória canta, propícios às presidências que tão mal presidem.

São gajos novos, ou nem tanto assim, místicos do “progresso” em que seus redondos cus assentam, isto é, sobre um povo analfabeto e tudo que ainda não lê nem sonha a pátria que foi, apenas, pretexto.

Porque um homem, por menos que valha, valerá sempre mais do que esse conluio de gestos sem alma dentro. A pátria, meus senhores a pátria, foi esse ocidental falo lusitano que gostava como Pessoa de vinhos e de ironia fera. O resto foi cuspir, cuspir raro na inércia e no inconclusivo ardor com que um país em saldo se cumpre. (FREITAS, 2017, p. 47)

Como bem apontado por Ana Beatriz Affonso Penna, os versos acima reiteram:

uma vertente seniana de recuperação e conseqüente humanização da memória de Camões que objetiva a crítica da apropriação do poeta por projetos deturpadores de sua poesia. Os *burgers*, exemplo maior da comida *fast food*, os quais podem ser preparados e servidos rapidamente, apesar de desfrutarem de preço modesto, possuem qualidade nutricional baixíssima. Consumidos como hambúrgueres de uma rede *fast food*, os versos camonianos, ainda tão “propícios às presidências que tão mal presidem”, continuam, mesmo depois de “quatrocentos anos de tal ‘conversa fiada’”, a servirem a “místicos do ‘progresso’” de “um povo analfabeto”. (PENNA, 2012, p. 8)

Contra esse mau consumo dos versos do poeta, Manuel de Freitas recupera a herança camoniana não só por meio de poemas cujo diálogo com o poeta é mais evidente (como em “Camões burger” e outros), mas sobretudo por meio da criação de uma poética que, assim como a de Camões, deixa ver as contradições do tempo presente:

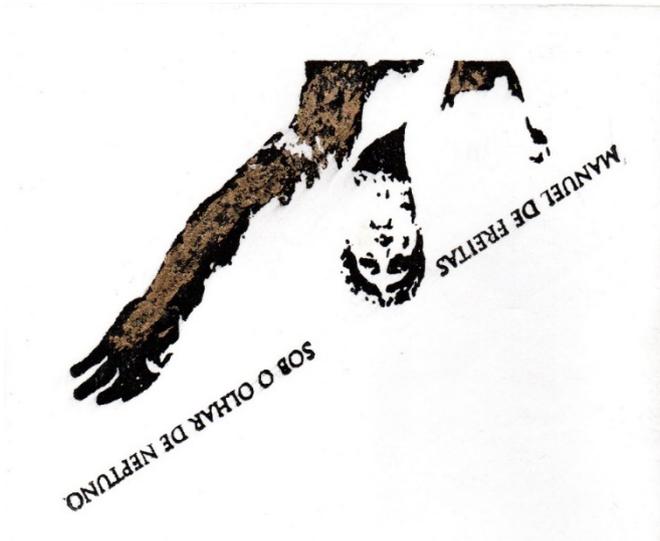
Contra a inserção de Camões na lógica de consumo mercantil do *fast food*, através de um tratamento do poético que escamoteia a materialidade, ergue-se uma poesia que restaura a dimensão do valor econômico, problematizando sua relação com a arte e com o mundo. (PENNA, 2012, p. 9).

É nesse sentido que acredito ser possível entrever mais um diálogo entre as obras freitasiana⁴ e camoniana em *Sob o olhar de Neptuno*, pequeno livro composto por quatro poemas, publicado em 2018. Nele, Freitas insere a figura imponente e mitológica do deus dos mares não só no título, mas também na capa do livro, elaborada por Ângelo Ferreira de Sousa, com

4 O termo foi empregado pelo poeta e crítico Luís Maffei, em ensaio sobre Manuel de Freitas para a coleção Ciranda da Poesia, de 2014.

o corpo ilustrado em preto, branco e um pouco de dourado (dando-lhe um aspecto de algo poderoso e antigo, mas que agora está aos poucos se deteriorando) e os braços abertos, parecendo querer alcançar algo com a mão esquerda. O topo da cabeça está posicionado entre o nome do autor e o título do livro, o que possibilita uma outra e interessante leitura: “Manuel de Freitas sob o olhar de Neptuno”.

Figura 1 – Detalhe da capa do livro *Sob o olhar de Neptuno*



Fonte: FREITAS, 2018.

Mas o que vê, afinal, o deus dos mares nessas páginas? Ao abrirmos o livro, dedicado à professora Ana Isabel Soares, que exerce sua docência na Universidade de Algarve, deparamo-nos justamente com pequenos textos constituídos pela paisagem algarvia que nos permitem entrever uma imagem portuguesa bastante diversa da visão que Netuno tem dos nautas

da frota de Vasco da Gama n' *Os Lusíadas*. Mais próximos dos excursos do Poeta ou da fala do Velho do Restelo, os versos de *Sob o olhar de Neptuno* enxergam as ruínas da história portuguesa, aqui trazidas, por exemplo, de forma metonímica por meio das Ruínas de Milreu:

É muito fácil, em Milreu, pisar involuntariamente uma formiga agigantada, embora pequena se comparada com o que resta do templo ou com as douradas transcritas para mosaico cuja cor se foi esbatendo. Também é fácil tocar ou pisar pedrinhas soltas ou conchas dispostas em espiral no que seria o centro exacto do templo. Mais difícil é perceber o que herdámos realmente de tantos séculos, o que aprendemos ou desaprendemos com aquilo a que chamamos história. Deus, caso andasse por ali, habitaria as laranjeiras, separado de nós por umas grades. (FREITAS, 2018, p. 5)

É interessante notar, nesse texto, a imagem da “formiga agigantada” que nos lembra, ao mesmo tempo, o “Bicho da terra tão pequeno” (*Lus.*, I, 106) e o momento histórico das navegações que permitiu, por algum tempo, que a formiga se tornasse “agigantada”. Contudo, como sabemos, essa formiga estava fadada a um declínio por ela mesma forjado, como a voz do Poeta nos alerta em várias partes da epopeia camoniana. Imagem metonímica de tal percurso, o templo em Milreu, semelhantemente ao grande Império português – e à imagem de Neptuno na capa do livro – deteriorou-se e tem sua cor esbatida. Perceber isso ou “tocar ou pisar pedrinhas soltas ou conchas dispostas em espiral”, diz-nos o poema, é fácil se comparado à difícil tarefa de “perceber o que herdámos realmente de tantos séculos, o que aprendemos ou desaprendemos com aquilo a que chamamos história”. O caminho para encarar essa difícil tarefa é encarar as ruínas, materiais e históricas: “Tudo em ruínas,/ a infância, o país perdido”, escreveu outro poeta português, Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 51).

Perceber as ruínas, os pequenos destroços, em meio à paisagem

que se habita, configura-se como um modo de colocar a herança histórica (e também a literária) em *crise*. E, para fazê-lo dentro do poema, irritando o verso conforme escreveu Siscar, Freitas opta por um uso diferenciado da poesia, a qual, também em ruína, se dilui nesse e em outros textos de *Sob o olhar de Neptuno*, indo em direção à *prosa*. Embora o lirismo e o ritmo presentes em suas linhas nos remetam ao gênero poético, a ausência do verso causa estranhamento, sobretudo dentro de uma obra, como a de Manuel de Freitas, que, mesmo pregando o fim de uma retórica “tardo-mallarmeneana”⁵, mantém-se fiel ao emprego do verso em seus livros anteriores. Se nos apoiarmos na reflexão de Giorgio Agamben em seu curto texto, homônimo do livro do qual faz parte, *Ideia de prosa*, perceberemos que poesia e prosa se complementam dentro da própria estrutura do verso, já que:

O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexó sintáctico, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade [...]. O enjambement traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano. (AGAMBEN, 1999, p. 32)

Assim, essa tensão entre poesia e prosa torna a delimitação dos limites de cada uma dessas manifestações uma ambição impossível e improdutiva e, conseqüentemente, desloca a relação entre ambas para um domínio mais interessante: o de reconhecer as “figuras de prosa” como constituintes de um trabalho poético que põe o verso em crise. De acordo

5 Uso o termo empregado por Freitas no prefácio da polêmica antologia *Poetas sem qualidades*: “O que, de alguma maneira, aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, as várias ‘qualidades’ que notoriamente não possuem. Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem.” (FREITAS, 2002, p. 14, grifos do autor)

com Florencia Garramuño (2014), alguns poemas muito recentes (a autora utiliza em seu texto os exemplos de *Monodrama*, de Carlito Azevedo, e *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain), atravessados por uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir de formas variadas os limites do lírico, parecem estar pondo em evidência toda essa problematização. De maneira semelhante, no contexto português, a crítica Rosa Maria Martelo tem observado de forma recorrente em seus textos⁶ a presença marcante de uma narratividade na poesia publicada a partir dos anos 1990, poesia que tem buscado inventar uma linguagem “limpa” e “comunicante” (MARTELO, 2003, p. 52). A construção dessa linguagem poética passa, então, por uma aproximação da prosa, que invade o poema lhe trazendo o que o poeta francês Pierre Alféri chama de “ideal baixo da literatura” (ALFÉRI, 2013, p. 425). Tornando-se cada vez menos um gênero, a prosa nesse sentido se assemelha mais a um ideal a ser buscado na escrita de poesia a fim de criar novos sentidos:

[...] Esse horizonte, essa ideia, por mais livres e amplos que sejam, convocam uma política (portanto, uma crítica) da literatura. Sem prejulgar essa política por vir, falar da literatura enquanto prosa deve permitir – de novo, a partir de agora, enquanto se espera – evocar um trabalho, programas de escrita complexos, precários, sem que por isso se busque apoio em categorias estilísticas; e evocar um modo, mil modos que os livros têm de se afinarem com a “prosa do mundo”, sem que por isso se fale de temas (não há temas) [...]. Ela jaz nos meandros da sintaxe e na violência dos cortes, esperta, bruta; todos os golpes estão valendo, exceto os que já foram dados. (ALFÉRI, 2013, p. 427)

Destarte, o caráter prosaico assumido por Freitas em *Sob o olhar de Neptuno* (e que pode ser observado em outras obras do poeta) não se

6 Cf. MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, v. 12, p. 39-52, 2003; MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, Não paginada, 1999.

estabelece pela opção da escrita de poemas em prosa, até porque, como veremos mais adiante, nem todos os quatro poemas do livro seguem essa forma. Pelo contrário, esses poemas se aproximam do ideal de prosa defendido por Alféri ao proporem um modo de fazer poesia que se afina com a “prosa do mundo” por meio de um trabalho crítico, político e *poético* que coloca a herança histórico-literária portuguesa em *crise*.

Além disso, é importante ressaltar que esse trabalho se faz não lançando mão de reflexões filosóficas ou construções retóricas abstratas, mas por meio de motivos prosaicos, ligados a circunstâncias banais do cotidiano. Como bem apontou Rosa Maria Martelo – embora não se referindo à poesia de Freitas, mas a um conjunto de poetas dos anos 90 que em muito se aproximam desta –, “Esta atenção por circunstâncias ocasionais, subitamente reveladoras, prende-se também com a desmontagem do discurso quotidiano (como se a poesia se revelasse na vigilância dos registos habitualmente menos vigiados).” (MARTELO, 1999). Exemplo disso, *Fora da Vila*, poema que abre *Sob o olhar de Neptuno*, nos apresenta com uma cena trivial que, ainda que possa parecer, à primeira vista, um mero relato de uma tarde vivenciada pelo sujeito poético, traz o algo a mais que transforma a circunstância em poesia:

<<Existe um nome para tudo>> – disse-nos um pouco aturdida a empregada do ‘Vilmar’, a propósito de gambas, camarão e lingueirões. Percebia-se que, para ela, os nomes eram bem menos importantes do que as coisas, os sabores, o mundo – que cabe, por vezes, numa viela de Faro. Entre cegonhas, andorinhas e melgas demasiado traiçoeiras.

A tarde de alfarroba e laranja veio acompanhada por um jarro de licor de figo que poderia ter sido inventado por Morandi. Se há, de longe em longe, tardes perfeitas sobre a terra, esta foi uma delas, junto de um mar retalhado. (FREITAS, 2018, p. 3)

Iniciado *in media res*, com uma voz associada à “empregada do ‘Vilmar’”, o poema, partindo de uma circunstância a qual os leitores não têm acesso, deixa lacunas que permanecem impreenchíveis e que, ao mesmo tempo, trazem o leitor para dentro desse quadro com uma mulher dizendo algo a um “nós” ao qual o leitor parece ser convidado a se juntar. Nessa direção, o próprio poema se torna uma circunstância, já que esta é criada conforme a leitura se faz, por meio de um movimento que traz o poema para a esfera do comum, do partilhável, longe de uma metafísica que valoriza os nomes em detrimento das coisas em si mesmas: “Percebia-se que, para ela, os nomes eram bem menos importantes do que as coisas, os sabores, o mundo”. Não é por acaso que a situação relatada seja a de uma alimentação compartilhada, na qual os frutos do mar e as bebidas sobre a mesa são descritos com mais precisão do que as personagens que delas se alimentam – são os objetos partilhados, em seus sabores, cores e cheiros, os protagonistas do poema. E são eles que são observados por Neptuno, metonimicamente figurado no “mar retalhado” – e, portanto, em pedaços – que se n’*Os Lusíadas* assistiu às conquistas marítimas portuguesas, agora contempla os pormenores de uma tarde lusitana à beira-mar.

Calmaria

Ao escrever sobre o *haiku* na obra de Matsuo Bashô, Octavio Paz enfatiza a ligação desse tipo de poesia com o zen-budismo e com o entendimento da coexistência entre vida e morte. Nessa perspectiva, segundo Paz, “o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte, mas leva dentro de si um outro tempo” (PAZ, 2009, p. 167); tempo este que se encontra na poesia. Em meio ao que poderíamos chamar de três *petits poèmes en prose*, para recordar Baudelaire, encontramos, no livro de

Freitas, um *haiku*:

A flor da ameixa
apenas se revela
na curva da alface.
(FREITAS, 2018, p. 4)

Por meio da curvatura de um elemento (no poema, a alface), algo é revelado (a flor da ameixa). Entretanto, essa revelação só ocorre por meio dessa curva. Seria possível levarmos essa reflexão para um outro entendimento do tempo? Ou para um outro entendimento da história? Se optarmos por seguir esse percurso de pensamento, poderíamos ver na curva do poema – em seu desvio, enervamento, *crise* – um modo diferenciado de olhar e perceber o tempo. Passado, presente e futuro.

Sem ter a pretensão de fixar ou alterar o tempo, os poetas podem ao menos – como o fez Camões – tentar responder a ele, mostrando suas contradições e se posicionando em relação a ele, criando “mil modos [...] de se afinarem com a ‘prosa do mundo’ por meio da escrita de poesia. Um desses modos explorado por Manuel de Freitas é construir poemas que se demoram em circunstâncias passageiras e que, através dessa lentidão, interrompem, como bem ressaltou António Guerreiro, aquilo que está diante de nossos olhos com “o golpe da magia poética” (GUERREIRO, 2003, p. 17):

Não faltam, em Portugal, sítios tão dolorosamente parados como São Brás de Alportel. Gosto de alguns deles, tão contrários à vertigem económica do país e a velocidades puramente artificiais. Os homens sentam-se, bebem cerveja ou cravam cigarrilhas, olham resignados os prédios demolidos ou os novíssimos supermercados. Preferimos, desta vez, não parar em Barrabés. Mas encontrámos, quase sem querer,

a Cova do Lobo. Pode-se fugir de tudo, menos da infância.
(FREITAS, 2018, p.6)

Afinal, talvez tenha sido esse o mesmo olhar do Velho do Restelo n' *Os Lusíadas* ao ver os navegantes lusitanos se deixarem ir para longe da Pátria em nome da ambição e da cobiça. Se Camões, por meio da escrita de uma epopeia que fugia em vários aspectos aos moldes clássicos, ressaltou as falhas a que se entregaram os portugueses através da voz de algumas personagens – dentre as quais o próprio Velho – e de seus excursos; Manuel de Freitas, em diálogo crítico e atento com a obra camoniana, resalta em *Sob o olhar de Neptuno* tanto as ruínas deixadas pelo passado quanto as trazidas no presente português, proporcionando questionamentos e reflexões fundadas em uma poética que põe em *crise* a própria ideia de poesia por meio do diálogo com a tradição histórico-literária portuguesa.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ALFERI, Pierre. Rumo à prosa. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 423-430, Dec. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 jul. 2018.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. *La prosa de la poesia*. In: CABANCHIK, Samuel *et al.* Blog Espacio Murena. 2014, Disponível em: <http://www.espaciomurena.com/7892/>. Acesso em: 10 ago. 2018

FREITAS, Manuel de. “O tempo dos puetas”. *Poetas sem Qualidades*. Lisboa: Averno. 2002.

_____. *Cólofon*. Lisboa: Fahrenheit 451, 2012.

_____. *Game over*. 2ª ed. Lisboa: Alambique, 2017.

_____. *Sob o olhar de Neptuno*. Porto: Edições 50 kg, 2018.

GUERREIRO, António. Alguns aspectos da poesia contemporânea. *Relâmpago* – revista de poesia, Lisboa, v. 12, p. 11-18, 2003.

MAFFEI, Luis. O vate de Freitas ou “Camões decerto não se importará”. *Gragoatá*, Niterói, n. 18, p. 307-320, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Segredos, Sebes, Aluviões*. Évora: Publicação e Dições, 1981.

MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, 1999.

_____. Reencontrar o leitor. *Relâmpago* – revista de poesia, Lisboa, v. 12, p. 39-52, 2003.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PENNA, Ana Beatriz Affonso. Do comércio com as Musas: valor e projeto n’ *Os Lusíadas* e Manuel de Freitas. *Darandina Revisteletrônica*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 1-17, 2012. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2012/06/Valor-e-projeto-final-3.pdf>.

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

Recebido em: 24/03/2020

Aprovado em: 06/07/2020

Varia
Poesia no mundo

Você me dá a sua palavra?: um livro infinito

Can I have your word?: *an infinite book*

Isabela Magalhães Bosi¹

Resumo:

Neste artigo, buscamos criar um diálogo com a obra *Você me dá a sua palavra?*, da artista visual Elida Tessler, e refletir acerca da literatura para além de suas formas tradicionais. Nessa obra, Tessler pede a palavra do outro, solicitando que seja grafada em prendedores de roupa. De 2004 até agora, já somam mais de 6 mil palavras, em diferentes línguas. Com esse gesto, a artista desloca a palavra e o objeto de seus usos habituais, compondo um livro infinito, sempre *por vir*, em consonância com o pensamento de Maurice Blanchot. Ao longo do artigo, convocamos para o diálogo outros pensadores e artistas, como Virginia Woolf, Joan Brossa, Jean-Luc Nancy e Jorge Luis Borges.

Palavras-chave: Elida Tessler. Livro. Palavra.

Abstract:

In this article, we aim to start a dialogue with Elida Tessler's work of art Can I have your word?, and think about literature beyond traditional formats. In this work, Tessler asks the other's word, requesting it to be written on clothespins. Since 2004, it already adds up to more than six thousands, in different languages. With this gesture, she displaces this word and object from their usual uses, creating an infinite book, always to come, as Maurice Blanchot proposes. In this article, we also dialogue with other thinkers and artists, as Virginia

¹ Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com Mestrado em Memória Social, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e graduação em Jornalismo, na Universidade Federal do Ceará (UFC).

Woolf, Joan Bossa, Jean-Luc Nancy and Jorge Luis Borges.

Keywords: Elida Tessler. Book. Word.

Quando a palavra não é útil: uma introdução

A escritora Virginia Woolf, no texto *Craftsmanship – um passeio à volta das palavras*, assume como ponto de partida de seu pensamento que “as palavras não são úteis” (WOOLF, 2015, p. 2). Ela traz como exemplo a tentativa que fazemos de colocar a palavra a serviço de algo, como na frase “É proibido inclinar-se para fora da janela”, inscrita, à época, no vidro de carruagens inglesas (WOOLF, 2015, p. 2). Segundo Woolf, a primeira leitura nos conduz ao significado útil e imediato da frase, mas, num segundo momento, as palavras

mudam, e começamos a dizer "Janelas, sim, janelas – casements opening on the foam of perilous seas in faery lands forlorn."² Sem nos apercebermos já nos inclinamos para fora da janela, à procura de Ruth³ num pranto no meio do trigo alheio. A multa são vinte libras ou um peçoço partido. (WOOLF, 2015, p. 2)

A própria palavra, utilizada para proibir alguém de inclinar-se na janela, serviu para conduzir Woolf justamente a fazê-lo, após ser levada pela lembrança da poesia de John Keats, viva na memória da escritora, como ela própria diz: “uma simples frase desperta a imaginação, a memória, o olhar e a audição – tudo isto se combina na sua leitura” (WOOLF, 2015, p. 3). Para Woolf, esse exemplo já “comprova, se é que é preciso haver

2 Woolf se refere a um verso de John Keats, no poema *Ode to a Nightingale* (Ode a um Rouxinol), que diz: “(Quem sabe o mesmo canto/ Que abriu janelas encantadas ao perigo/ Dos mares maus, em longes solos, desolado.)”, traduzido por Augusto de Campos, em *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

3 Menção a outro verso do poema de John Keats: “(Talvez a mesma voz com que foi consolado/ O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,/ Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;)”.

prova, que as palavras não nasceram dotadas para a utilidade” (WOOLF, 2015, p. 2).

Segundo a escritora, a natureza das palavras não consiste em “expressar uma afirmação, mas mil possibilidades” e a poesia só existe, portanto, se e quando libertamos as palavras de seus significados utilitários, “que nos permite apanhar o comboio, o significado que nos faz passar no exame” (WOOLF, 2015, p. 6). É esse um dos movimentos da artista visual Elida Tessler em seu *word in progress*⁴ *Você me dá a sua palavra?: libertar e deslocar a palavra de sua função utilitária, puramente comunicacional, por meio de um pedido (que dá nome ao trabalho) e do encontro que acontece quando essa palavra lhe é entregue.*

Em seu processo artístico – que parte da relação entre imagem e palavra, transitando da literatura às artes visuais e vice-versa –, Tessler parece estar sempre atenta ao mais ordinário e descartável do cotidiano, recuperando objetos de seus usos comuns para dar-lhes outros sentidos em suas instalações. Esse movimento parte, quase sempre, de um gesto de envio – espontâneo ou não – que gera, muitas vezes, uma correspondência entre a artista e seu interlocutor. Em *Você me dá a sua palavra?*, o interesse maior é por rastros, alguma memória, na palavra do outro.

Neste artigo, buscamos criar um diálogo com essa obra, compreendida, aqui, também como um livro (im)possível, expandindo a ideia de criação literária para além de suas formas tradicionais. Em consonância com o poeta José Angel Valente, que, no texto *A memória do fogo*, reconhece a palavra poética justamente no “limite extremo em que se faz impossível o dizer” (VALENTE, 2015, p. 82), no trabalho de Tessler, a potência arma-se precisamente nesse impossível da fala, em que toda palavra perde seu valor usual e se torna poesia.

4 Nas artes visuais, é comum vermos o uso da expressão *work in progress* para designar um trabalho que não costuma ser exposto pronto ou finalizado, mas que está sempre inacabado, em *progresso*. Tessler se apropria dessa ideia para criar uma expressão similar para seu trabalho: *word in process*. Esse jogo de palavras não é aleatório e funciona como uma maneira de reforçar o próprio gesto de *Você me dá a sua palavra?*

Pedir a palavra do outro: um desvio

Você me dá a sua palavra? é um trabalho que nasce de um desvio de verbas e verbos. Em 2004, Tessler foi convidada pela Fundação Nacional de Arte, vinculada ao Ministério da Cultura no Brasil, para participar do projeto *Oficinas Itinerantes* da Rede Nacional de Artes Visuais, que tinha por princípio provocar o deslocamento de diversos artistas brasileiros pelo território nacional. O destino escolhido para ela foi Macapá, capital do Amapá. Antes de iniciar a viagem, a artista sentiu necessidade de adquirir um mapa, palavra que imediatamente formou um desenho sonoro, segundo ela mesma escreve, no texto *Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista* (2009):

AMAPÁ
O MAPA
UMA PÁ

Ao elaborar essa conexão sonora, que também pode ser lida como um poema, o trabalho conceitual já estava posto: passear pelo Amapá com um mapa e uma pá em mãos. Entretanto, logo ao chegar à cidade, Tessler soube que o então prefeito de Macapá fora preso um dia antes. Diante da tensão política instaurada no local, o evento não pôde acontecer como previsto, tampouco a proposição inicial de Tessler. Durante o caminho para o hotel, a artista formula uma pergunta ao motorista de táxi, interessada em saber por qual razão o prefeito havia sido preso. A resposta, aparentemente banal, foi: “Ele faltou com a palavra!”. No dia seguinte, ela se informou de que se tratava de um desvio de verbas. Neste momento, ela assumiu “o desejo de realizar um desvio de verbos” (TESSLER, 2009).

No mesmo dia, comprou alguns prendedores de roupa de madeira⁵ e deu início ao projeto *Você me dá a sua palavra?*, um *word in process* que segue acontecendo sem pretensão de ter um fim, como ela mesma diz: “este trabalho não tem data para ser finalizado, aspirando a um para sempre inerente a quem vive o dia a dia como uma vida inteira.” (TESSLER, 2011, p. 12). Desde 2004, a artista passou a pedir às pessoas – amigos ou desconhecidos, nas mais distintas línguas – para escreverem suas palavras num dos prendedores que oferece. A obra, quando apresentada ao público, consiste em uma instalação com fios de arame esticados onde os prendedores são colocados lado a lado, formando, assim, um grande texto, com palavras nas mais diferentes línguas, letras, memórias, mãos.

O filósofo Jean-Luc Nancy, no livro *Corpus*, elabora o pensamento de que, ao escrever, também nos enviamos. Ele resume: “escrever: o ser que se envia” (NANCY, 2000, p. 20). Com Nancy, podemos compreender a obra de Tessler também como um conjunto de *escritas-envios*, que parte desse desvio de verbos a que se propôs a artista e se concretiza no gesto de inscrição da palavra do outro em um objeto aparentemente banal. Esse conjunto, sempre incompleto, também pode ser visto como uma coleção, que já acumula mais de 6 mil *pregadores-palavras* em mais de 15 quilos e, quando colocados lado a lado, somam mais de quarenta metros de comprimento.

5 Uma pequena nota para ressaltar que o prendedor de roupas aparece em outras duas obras de Tessler, anteriores a *Você me dá a sua palavra?*: em *Temporal* (1998), elaborado com base na leitura de *A Dialética da Duração* (1993), de Gaston Bachelard, em que a artista retira do livro as palavras que remetem à passagem do tempo e borda-as em toalhas; e em *Cosas de café pequeno* (1999), elaborado após a leitura do romance *Café pequeno* (1995), de Zulmira Ribeiro Tavares, em que Tessler retira do livro todos os substantivos comuns e grava-os em prendedores de roupa, pendurados num varal estendido diante de seis grandes toalhas de banho (1,5m de largura cada), presas em varais suspensos no teto. Cada toalha remete a um dos seis capítulos do livro.

Figura 1 – *Você me dá a sua palavra?*



Fonte: Arquivo pessoal de Elida Tessler.

Um livro infinito de palavras únicas

No artigo *Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte*, Tessler conta que, desde 2000, dez perguntas norteiam sua pesquisa – tanto no âmbito acadêmico⁶ como nas proposições artísticas:

- 1) Onde a palavra?
- 2) Quando a palavra?
- 3) Como a palavra?
- 4) Por que a palavra?
- 5) De quem a palavra?
- 6) De onde a palavra?
- 7) Para quem a palavra?
- 8) Para onde a palavra?

⁶ Além do trabalho como artista visual, Tessler também construiu uma carreira acadêmica, sendo professora titular e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com extensa pesquisa sobre a relação entre imagem visual e palavra escrita.

- 9) Pode ser qualquer palavra?
10) Você me dá a sua palavra?
(TESSLER, 2011, p. 11)

São essas dez perguntas que a estimulam a continuar fazendo o que já faz: “não procurar as respostas, mas configurar distintas maneiras de apresentar estas indagações, tentando buscar dispositivos adequados para apresentá-las a um público mais amplo” (TESSLER, 2011, p. 11). Interessa-lhe, como ela diz, “evocar a palavra como matéria, a palavra como gesto, a palavra como posicionamento e como instrumento de corte” (TESSLER, 2011, p. 11-12). A palavra, então, assume uma possibilidade de cissura, na potência de rompimento com seu sentido primeiro, utilitário, para criação de novos sentidos. Algo como o livro formado por fragmentos de jornal, que o poeta Joan Brossa evoca em seu poema *O espelho na pista*:

não ia à procura de nenhum tema,
senão que aceitava o que lhe acontecia,
ainda que fosse em forma de um retalho
de jornal: nessa aceitação natural
foram-se formando os livros.
criar um sentido em coisas que não o tinham.
(BROSSA, 2006, p. 57)

A décima pergunta de Tessler, portanto, sai da lista para dar nome a esse *word in process*, convocando a palavra a criar outros sentidos em coisas como um prendedor de cabelo. Mais do que simplesmente uma resposta, com a pergunta “Você me dá a sua palavra?”, a artista busca um contato por meio do gesto de confiança do outro, como se pudesse se opor, ou até mesmo anular, a falta de palavra do prefeito de Macapá. Ao receber de volta o prendedor grafado à mão, esse objeto tão cotidiano abandona sua função ordinária e assume um novo uso, extraordinário: guardar palavras.

Assim, em forma de retalho, a artista vai criando novas significações, no gesto que seria, para ela, o sentido da arte: transformar uma coisa em outra (TESSLER, 2009).

Segundo Tessler, “uma pergunta gera outra pergunta” e, na maioria das vezes, ao pedir a palavra do outro, a resposta que ela obtém é outra pergunta: “pode ser qualquer palavra?” (TESSLER, 2009, p. 12). Ela reforça: a *sua* palavra. O que a artista pede, e espera receber, é uma palavra íntima, que possa dizer algo daquele que a escreve. Pedir ao outro a *sua* palavra é também uma forma de iniciar uma relação e estabelecer um lugar de confiança, como quem diz “posso me aproximar?”, como aponta Adriane Hernandez, no texto *Esperança Catavento* (2011). Para Hernandez, a palavra entregue a Tessler,

é solta, é livre para ganhar inúmeros sentidos, pendidas na linha-varal do texto que o olhar percorre e caça. Pendurar palavras-dadas, lado a lado, formulando um poema sempre aberto e notável de sentido, mostra-se como uma biblioteca borgiana de infinitas lombadas agrupadas que se percorre como um horizonte (HERNANDEZ, 2011).

Ao pedir a palavra *do* e *ao* outro, o trabalho já se estabelece como contato, conversa, uma fala sempre inacabada, que possibilita a formação de um livro infinito, esticado em um varal a formar um horizonte⁷ que nos conduz a outra forma de ler, considerando aquilo que está escrito, onde está escrito e como é escrito.

A cada montagem, as palavras aleatoriamente penduradas no fio de arame formam um longo texto em processo. Uma espécie de livro

⁷ Faço aqui uma pequena digressão para evocar outro trabalho de Tessler, intitulado *Horizonte Provável* (2004). Uma instalação criada em homenagem a Haroldo de Campos, para ocupar toda a varanda do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Tessler usa como referência o livro do poeta *A arte no horizonte do provável*, de qual retira todos os verbos no infinitivo, imprimindo-os em 581 pratos de porcelana branca. Ela dispõe os pratos ao longo das janelas que dão a volta no museu, de frente para o mar, deixando-os próximos à altura do horizonte. Além dos pratos, também imprimiu o livro numa fita de 596 metros, enrolada num tubo de PVC, e, durante a exposição, a esticou ao longo da praia, deixando o livro inteiro aberto, na altura da linha do horizonte.

fragmentado, escrito por milhares de mãos desconhecidas, em que cada palavra, ainda que repetida, se torna única justamente por carregar o traço e a intenção singular daquele que a escreve. Essa coleção de palavras remete à coleção de areia de Italo Calvino, em que um grão nunca é idêntico a outro e “uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a outra praia de pedrinhas cor-de-rosa” (CALVINO, 2010, p. 12). Cada uma – palavra e pedrinha – carrega a memória das mãos, desse momento de contato, de que fala Tessler:

minha convicção é de que cada palavra continua sendo uma pessoa, uma caligrafia, um ponto de vista único, em momento de contato. Se há devolução, esta se caracteriza pela possibilidade de encontro, se não com sua própria palavra, pelo menos com um poema inédito, uma experiência visual e sonora única.⁸

Esse poema único está, a todo tempo, em processo de construção, como um livro por vir, que vai “para além do futuro e não cessa de vir quando está ali”, como diz Maurice Blanchot (2005, p. 352) a respeito da obra de Stéphane Mallarmé, em *O livro por vir*. Blanchot cita Mallarmé, em uma carta deste a Coppée:

aquilo que devemos visar acima de tudo é que no poema, as palavras – que já são por elas mesmas suficientes, não necessitando receber nenhuma impressão de fora – reflitam-se umas nas outras até parecerem não ter mais sua cor própria, mas serem somente as transições de uma escala musical (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT, 2005, p. 329).

Um longo poema como uma melodia composta por palavras

8 Em entrevista concedida a mim, em agosto de 2016.

que refletem umas às outras, no “movimento silencioso das relações” (BLANCHOT, 2005, p. 346). Palavras que, como escreve a poeta Maria Gabriela Llansol, se reenviam umas às outras, “transformam-se, aparecem-me desconhecidas no já antigo conhecimento que eu tenho delas, e o texto toma um alcance de destino” (LLANSOL, 2013, p. 62 Apud FENATI, 2015, p. 110).

Nesse fragmento, escrito por Llansol em 1979, a poeta fala de seu jogo com o dicionário, no qual brinca de reinventar suas possibilidades de uso. As idas de Llansol ao dicionário não tinham como objetivo a busca por sinônimos ou significados, mas, sim, uma procura por rastros da palavra. É nesse jogo inútil e infantil que as palavras podem, enfim, reinventar-se. Isso acontece, talvez, porque seu jogo do dicionário “inverte a relação habitual que se tem com ele: parte-se do conhecido ao desconhecido, e não o contrário” (FENATI, 2015, p. 110).

Em *Você me dá a sua palavra?*, Tessler também cria seu próprio jogo de dicionário, nessa reinvenção dos usos da palavra, que se arma na relação de confiança entre o interlocutor, aquele que envia, e a artista, aquela que recebe, que espera a palavra do outro – e “a obra é a espera da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 352). Essa espera, no entanto, se dá em temporalidades distintas que “não cessam de se superpor”, em um tempo que pertence a outros tempos (BLANCHOT, 2005, p. 353). Um jogo, portanto, de e com palavras, que se estabelece em diferentes lugares e tempos, formando esse longo poema como um livro inacabado, sem fim, *por vir*, sempre à espera.

O livro é sempre outro: uma conclusão

Para Blanchot, todo livro é sempre outro, ideia que também encontramos no escritor Jorge Luis Borges, em seu texto *O livro*, quando ele diz que um livro sempre muda a cada leitura: “Toda vez que lemos um

livro, o livro se modificou, a conotação das palavras é outra. Além disso, os livros estão impregnados de passado” (BORGES, 2011, p. 21).

Em *Você me dá a sua palavra?*, a artista constrói e põe em movimento um livro que, literalmente, é outro a cada leitura, mudando constantemente de conteúdo com o acréscimo de novas palavras, dispostas sempre ao acaso, e com a leitura única de cada pessoa. O livro por vir de Tessler permanece (em) aberto, continuamente “se desdobrando e se redobrando, se dispersando e se unindo”, nunca presente e, ao mesmo tempo, não cessando de “se desfazer enquanto se faz” (BLANCHOT, 2005, p. 357).

A artista elabora, junto de seus interlocutores anônimos, esse livro infinito que tem contraditoriamente como fim a própria origem. Ao ver-se diante da falta de verbas, ela começa e termina – sem, de fato, terminar – no desvio de verbos, na busca pela palavra perdida. A primeira foi o motorista de táxi quem lhe deu: amor – até hoje, a mais recorrente no projeto.

De alguma forma, desde a primeira palavra escrita, e a que mais se repete ao longo destes anos, amor, tudo está conectado. Todas as palavras mudam de sentido a cada vez que outra é acrescida, principalmente quando ocorre a repetição; amor amor amor amor amor [...] Em uma mesma linha contínua, encontramos geografias distantes, pessoas que já morreram, crianças que já cresceram (TESSLER, 2009)

Em 2017, treze anos após sua viagem a Macapá, Tessler publicou *AMOR:AMOR*, um livro-objeto sanfonado que, ao ser esticado, reproduz a ideia da instalação *Você me dá a sua palavra?*, com uma imagem de 442 prendedores. Neles, lemos a palavra *amor*, escrita por diferentes mãos, em vários idiomas e caligrafias. Lado a lado, os objetos formam uma linha que pode ser lida também como texto. Apesar da aparente repetição, o que lemos nunca é uma mesma e única palavra, mas uma vastidão de *amores*

possíveis. A palavra muda de sentido dependendo de quem a escreveu e de como a lemos. As memórias de cada um interferem na relação com o texto, que também se modifica a cada vez que um novo *amor* é adicionado a esse livro, que é sempre outro.

Figura 2 – Livro *AMOR:AMOR*



Fonte: Elaboração própria.

Dentro do livro-objeto, em uma espécie de encarte, encontramos os dizeres: “A caligrafia se faz assinatura. O idioma revela origens. A conversa estabelece um ato de criação” (TESSLER, 2017). A ideia de que a palavra escolhida pode ser também assinatura – a marca firmada de uma existência – e de que todo idioma se revela como origem confere à obra uma pluralidade de memórias e sentidos, que cada *amor* carrega. A conversa como desejo e objetivo é adotada por Tessler como método criativo, não só em *Você me dá a sua palavra?*, mas em praticamente toda sua obra. É justamente por e para essa disposição ao contato, no gesto de pedir e receber uma palavra, que todo o trabalho se tece. O livro, escrito a muitas mãos, põe-nos diante da inutilidade da palavra, como queria Virginia Woolf. É precisamente nesse lugar que a poesia emerge: quando

já não há um só sentido ou forma para o *amor*.

Esse *word in process*, que se acumula em caixas e mais caixas de prendedores no seu ateliê, é também a forma que a artista encontrou para afirmar que ainda está viva enquanto não morrer, como ela mesma afirma⁹. Nesse movimento de desenvolver um projeto que não termina, vendo-o ganhar corpo ao longo do tempo, a artista permite ao livro uma duração que coincide com sua própria vida, um gesto poético de fazer-se permanecer, de viver enquanto não se morre. Em outras palavras: “é poeticamente que o homem permanece” (BLANCHOT, 2005, p. 350).

A minha palavra: quase um apêndice

No dia em que nos conhecemos, no fim de uma sexta-feira fria em Porto Alegre, perto de nos despedirmos, ela se lembra: “Ah, a sua palavra!”. Busca, então, um prendedor de roupa em sua bolsa e uma caneta para me dar, em um gesto que já lhe parece natural, quase involuntário. Vejo-me com aquele objeto pequeno e leve nas mãos, pensando em qual seria a minha palavra naquele momento, a que eu pudesse lhe dar como quem oferece também um pedaço de si, num gesto de confiança, mas, sobretudo, de *amor*.

Referências

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

BORGES, Jorge Luis. *O Livro*. Tradução de Heloísa Jahn. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

BROSSA, Joan. *Sumário astral e outros poemas*. Tradução de Ronald Poliro. São Paulo: Amauta Editorial, 2006.

⁹ Em entrevista cedida a mim, em agosto de 2016.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução: Maurício de Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FENATI, Maria Carolina. O jogo do dicionário. *Gratuita – Chão da Feira*, Belo Horizonte, v. 2, p. 106-113, 2015. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/Gratuita-vol.-2-Caderno-de-Leituras.pdf> Acesso em: 24 ago. 2020.

HERNANDEZ, Ariane. Esperança catavento. In: TESSLER, Elida. *Você me dá a sua palavra?* [Folder de divulgação da exposição em Pelotas]. Galeria do Centro de Artes da UFPEL, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Numerosas Linhas – Livro de Horas III*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Ed. Vega, 2000.

TESSLER, Elida. Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista. In: 10th INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE UTOPIAN STUDIES SOCIETY/EUROPE: FAR OTHER WORLDS AND OTHER SEAS, jul. 2019, Portugal: Universidade do Porto. Disponível em: http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Voc%C3%AA%20me%20d%C3%A1%20a%20sua%20palavra%20-%20sil%C3%Aancio%20e%20murm%C3%BArio.pdf Acesso em: 24 ago. 2020.

_____. Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte. *Revista Poiésis*, Niterói, n.18, p. 9-14, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27048/15747> Acesso em: 20 ago. 2020.

_____. *AMOR:AMOR*. Porto Alegre: Azulejo Arte Impressa, 2017.

VALENTE, José Angel. A memória do fogo. Tradução de Gustavo Rubim. *Gratuita – Chão da Feira*, Belo Horizonte, v. 2, p. 82-85, 2015. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/Gratuita-vol.-2-Caderno-de-Leituras.pdf> Acesso em: 24 ago. 2020.

WOOLF, Virginia. *Craftsmanship – um passeio à volta das palavras*. Tradução de Cátia Sá. In: *Cadernos de Leituras*, n. 34, Belo Horizonte:

Chão da Feira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/05/cad34.pdf> Acesso em: 24 ago. 2020.

Recebido em: 09/03/20

Aprovado em: 23/06/20

**“Nós conhecemos na carne a eternidade”:
um estudo comparado sobre o diabo de
Anne Rice & a arte iluminada de William Blake**

***“We knew in the flesh eternity”: a comparative study on
Anne Rice's devil & William Blake's illuminated art***

Andrio J. R. dos Santos¹

Resumo:

No romance *Memnoch the Devil*, Anne Rice apropria-se de imagens de anjos e demônios de William Blake, reinterpretando-as, no intuito de representar o seu diabo, Memnoch. Com base nessa representação demoníaca blakeana, a autora desenvolve questões filosófico-teológicas relativas à salvação da alma humana, à sacralidade do corpo e, além disso, trata da representação da divindade judaico-cristã e da figura do diabo. Assim, analiso a relação entre o romance e a produção pictural e visionária de William Blake, demonstrando que Rice imbui sua narrativa de uma energia e de concepções blakeanas sobre imaginação, arte, corpo e exploração sensorial.

Palavras-chave: Pintura. Diabo. Anne Rice. Crítica.

Abstract:

In her novel Memnoch the Devil, Anne Rice approaches, and rereads, images of angels and devils from William Blake in order to present her devil, Memnoch. Based on such blakean representation, the author raises philosophical and theological questions concerning the human soul salvation and the body

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado a estágio pós-doutoral na mesma instituição. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

sacrality; she explores the Judaic-Christian representation of God and of the Devil. I approach the parallels among the novel and William Blake's pictorial and visionary creations. I also aim to demonstrate that Rice pervades her narrative with blakean energy and notions about imagination, art, body, and sensorial exploration. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Keywords: Paiting. Devil. Anne Rice. Criticism.

Introdução

Em *Memnoch the Devil* (1995), quinto volume da série *Vampire Chronicles*, a autora estadunidense Anne Rice (1941-) se apropria-se de representações pictoriais do poeta e pintor inglês William Blake (1757-1827) a fim de constituir a representação de seu diabo, Memnoch. O romance é protagonizado pelo vampiro dândi, Lestat, principal personagem da série ficcional de Rice. Ele acredita ser perseguido pelo diabo e, quando finalmente se depara com a criatura, ele o compara às obras de Blake: “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you’ve seen it” (RICE, 1995, p. 148)².

Memnoch é dividido em dois momentos narrativos. No primeiro, o vampiro narrador acredita que o diabo está em seu encalço, ao passo que, por sua vez, ele persegue um contrabandista chamado Roger, no intuito de alimentar-se dele (Lestat constituiu para si um tipo de código ético e alimenta-se apenas de criminosos. Roger tem uma filha, Dora, uma *televangelista* que possui um papel dúbio e determinante ao final da trama. Em um segundo momento, o anjo Memnoch conduz um hesitante, mas extasiado, Lestat por uma jornada entre céu e inferno. O diabo de

2 Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem.

Rice deseja defender, perante Lestat, o seu ponto de vista, objetivando convencer o vampiro a auxiliá-lo em sua tarefa árdua de salvar a alma humana — todavia, por trás da retórica pomposa, as intenções de Memnoch mostram-se um tanto dúbias.

Por meio de um enredo e desenvolvimento temático ambiciosos, Rice constrói um tipo de cosmogonia; a autora discute problemas filosófico-teológicos relativos à salvação da alma humana, à dualidade entre bem e mal e corpo e alma e à sacralidade do corpo, além de tratar da representação da divindade judaico-cristã com base em uma ótica que ressoa noções agostinianas, segundo as quais Deus é compreendido como inacessível, intangível e inefável. As apropriações e reinterpretações de obras de Blake no romance, de fato, relacionam-se a tais questões, uma vez que Rice imbui a narrativa de uma energia e de concepções blakeanas sobre imaginação, arte, corpo e exploração sensorial.

Analisando, então, a relação entre o romance *Memnoch the Devil* e a produção pictural de William Blake. Minha análise se centra, particularmente, nas concepções iconográficas de Blake a respeito do diabo, considerando suas reflexões sobre o corpo humano e sobre questões como energia, redenção e divindade. A releitura realizada por Rice ressignifica não apenas a composição iconográfica do diabo, como também seus significados possíveis considerando-se uma perspectiva blakeana.

“Angels and devils of William Blake”: a representação blakeana do diabo de Rice

Ao início do romance, Lestat acredita ser perseguido pelo diabo. No entanto, tudo o que a personagem sente é uma intenção, um sentimento iminente e avassalador que ameaça sobrepujá-lo. Não há ainda descrições, exceto a impressão de algo se projetando sobre ele. Durante sua caça a

Roger, Lestat invade seu apartamento, uma espécie de *safe haven* onde o contrabandista guarda sua coleção de arte sacra. Escondido entre as sombras, esperando por sua presa, Lestat nota uma estranha estátua de granito negro, a primeira descrição de Memnoch no romance:

Feathered wings. I could see that now. Not reptilian, feathered. But the face, classical, robust, the long nose, the chin... yet there was a ferocity in the profile. And why was the statue black? Maybe it was only St. Michael pushing devils into hell, angry righteous. No, the hair was too rank and tangled for that.

Armour, breastplate, and then of course I saw the most telling details.

That it had the legs and feet of a goat. Devil (RICE, 1995, p. 30)³.

Em um primeiro momento, Lestat acredita que a imagem seja uma estátua, quando, na realidade, o diabo é quem está parado ali, examinando-o ou testando-o. Essa primeira descrição, conforme Luther Link (1998, p. 53), apresenta diversos traços tradicionais em relação a representações do diabo: asas de anjo, patas de bode e a couraça metálica, como a de um soldado romano. No entanto, a imagem é escura, como se feita de pedra, apresentando características específicas: "classical, robust, the long nose, the chin"⁴. Algo na imagem sugere a Lestat que aquela é a figura que o persegue, mas ele tenta descartar a possibilidade.

Roger chega ao apartamento e, escondido, Lestat o observa. O contrabandista se mostra-se surpreso em relação à presença da estátua. Roger não encomendou a peça e acredita que seu facilitador a deixou ali sem permissão ou aviso. Nessa passagem, Lestat faz a primeira

3 Tradução de Barcellos (1997): Asas com penas. Agora eu as via. Não de réptil, providas de penas. Já o rosto, clássico, robusto, o nariz longo, o queixo... e no entanto havia uma ferocidade no perfil. E por que a estátua era negra? Talvez fosse apenas São Miguel empurrando demônios para o inferno, irado, cheio de razão. Não, os cabelos estavam muito grosseiros e desganhados para isso. Armadura, couraça e então, naturalmente, vi os detalhes mais esclarecedores. A estátua tinha as pernas e os pés de um bode. O Demônio.

4 Tradução de Barcellos (1997): clássico, robusto, o nariz longo, o queixo.

comparação da imagem de Memnoch com a obra de Blake. Na verdade, a menção denota simpatia entre Lestat e Roger, uma vez que o primeiro está completamente obcecado pelo segundo, por seus modos, gostos e segredos. Lestat menciona a obra de Blake:

It had a ferocious mane of hair, and a scowl on its face that could have been designed by William Blake, and huge rounded eyes that fixed on him in seeming hatred.
“Blake, yes!” he said suddenly. He turned around.
“Blake. The damned thing looks like one of those drawings by Blake” (RICE, 1995, p. 32)⁵.

A coleção de adjetivos empregada na descrição da estátua acumula-se: “ferocious mane of hair, and a scowl on its face”⁶ e “huge rounded eyes”⁷, que se assemelham a uma ilustração de

Blake. Lestat então atribui características sublimes à imagem, afirmando que “the face did have the William Blake sublime expression – an evil, scowling, goat-legged being with the eyes of Blake’s saints and sinners, full of innocence as well as wrath” (RICE, 1995, p. 36)⁸. A personagem ressalta características já destacadas anteriormente. No entanto, a dualidade da descrição, ao final da sentença, já sugere uma aproximação de ideais blakeanos. Rice descreve uma criatura sisuda, robusta, imensa e acidentalmente grotesca, evocando uma imagem do que parece ser uma representação tradicional do diabo (WARD; STEEDS, 2007). Todas as características comuns estão presentes: a pele escura, as patas de bode e, ainda que não haja chifres ou o rosto não seja estritamente

5 Tradução de Barcellos (1997): Tinha uma cabeleira feroz e uma expressão carrancuda que poderia ter sido desenhada por William Blake, bem como enormes olhos arredondados que se fixavam nele, aparentemente com ódio./ — É, Blake! — disse ele, de repente, voltando-se. — Blake. A maldita imagem lembra um daqueles desenhos de Blake.

6 Tradução de Barcellos (1997): cabeleira feroz e uma expressão carrancuda.

7 Tradução de Barcellos (1997): enormes olhos arredondados.

8 Tradução de Barcellos (1997): o rosto tinha mesmo a expressão sublime de William Blake: um ser maléfico, carrancudo, de patas de bode, com os olhos dos santos e pecadores de Blake, cheios de inocência bem como de ira.

bestial, a insistência na carranca da figura demonstra que a imagem se mostra um tanto monstruosa.

Entretanto, Rice não menciona uma ilustração específica de Blake. Ao contrário, ela alude à generalidade das imagens demoníacas blakeanas no intuito de criar uma representação genérica do diabo. Trata-se do mesmo ideal expresso pela noção de “homem comum” apresentada em relação a Memnoch, como se, ao caracterizá-lo através da menção à obra de Blake, Rice universalizasse sua significação. Além disso, ao não mencionar uma pintura ou ilustração específica, a autora reinterpreta não apenas uma representação blakeana do diabo, como também os significados imbuídos nessa relação, ou seja, Rice não limita a interpretação. Sua releitura tem o objetivo de evocar uma significação abrangente referente ao diabo, considerando a obra de Blake. Esse exercício de apropriação e releitura ressoa os métodos criativos de Blake, nos moldes do que Behrendt chama de “consistência inconsistente”:

[...] o que há de mais consistente na obra de Blake é sua inconsistência. E reconhecer a natureza consistente, estruturada, na aparente inconsistência é crucial para apreender como a arte de Blake opera, [...] os mitos de Blake e a teoria da imaginação em que são fundamentados são em si permeados de inconsistências resultantes dos confrontos de Blake, ao longo de sua vida, em conciliar contradições filosóficas e estéticas de sua própria forma de pensamento (BEHRENDT, 1992, p. 120, tradução nossa)⁹.

Ao ser conduzido através do paraíso e, posteriormente, pela Terra primal, Lestat contempla a forma original de Memnoch: um anjo portentoso. O vampiro comenta que tal imagem se apresenta “direct opposite now of the accumulating dark angel, yet the face had the very

⁹ [...] what is the most consistent in Blake's works is their inconsistency. Yet recognizing the consistent, structured nature of the apparent inconsistency is crucial to appreciating how Blake's art operates, [...] Blake's myth and the theory of imagination on which it is founded are themselves shot through with inconsistencies that resulted from Blake's lifelong struggle to reconcile philosophical and aesthetic contradictions in his own thinking.

same strong features of the granite statue, and the eyes had the same tender scowl. Behold the angels and devils of William Blake and you've seen it. It's beyond innocence (RICE, 1995, p. 148)¹⁰. A representação “maléfica” de Memnoch, embora essencialmente distinta de sua versão angelical, possui o mesmo rosto e a mesma expressão de sua representação original. O sentido de inocência mesclada a ira, “the eyes of Blake's saints and sinners, full of innocence as well as wrath” (RICE, 1995, p. 36)¹¹, distende-se para a afirmativa enigmática de que a representação de Memnoch “[i]t's beyond innocence”.

Em relação aos “angels and devils of William Blake”, trago obras blakeanas frequentemente citadas. Demon (2013) comenta que *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-92) e *Songs of Innocence and of experience* (1789) são as obras mais editadas e as que mais receberam, até o presente momento, atenção da crítica. *Songs*, entretanto, não conta com expressões angelicais ou demoníacas. *The Marriage*, por outro lado, apresenta versos e imagens que ora ou outra são referenciados, recriados ou relidos por artistas contemporâneos¹². *The Marriage* apresenta, inclusive, uma das mais emblemáticas representações demoníacas de Blake, a placa 4, “The Voice of the Devil”, cuja ilustração em destaque retrata o conflito entre um anjo e um demônio. Essa ilustração foi, posteriormente, reproduzida à parte por Blake, recebendo o título de *The Good and Evil Angels*:

10 Tradução de Barcellos (1997): Ele era agora o perfeito contrário do anjo escuro, que se avolumava. No entanto, o rosto apresentava as mesmas feições fortes da estátua de granito; e os olhos, a mesma expressão enfarruscada e terna. Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem. Ela fica fora dos limites da inocência.

11 Tradução de Barcellos (1997): os olhos dos santos e pecadores de Blake, cheios de inocência bem como de ira.

12 Publiquei um estudo preliminar sobre releituras e recriações blakeanas.

Figura 1. The Good and Evil Angels, Tate Collection, 1795.



Fonte: Tate Galleries

No que concerne ao “evil angel” de Blake (à esquerda), não é tarefa complicada traçar um paralelo entre as características evocadas por Rice e a ilustração do artista britânico. Conforme já destacado, o rosto apresenta traços “classical, robust”, e o “long nose, the chin” agora se tornam mais evidentes. Também o cabelo e a carranca da figura se destacam: “ferocious mane of hair” e a “scowl on its face”. A menção aos olhos da estátua de Memnoch é de fato interessante: “huge rounded eyes that fixed on him in seeming hatred”. Os olhos do “evil angel” são desproporcionais ao tamanho de seu rosto, exagerados, quase grotescos, expressando algo entre angústia e ira. Em dois momentos, Rice descreve os olhos estacionários do diabo, “fixed on him”, ao mesmo tempo fitando Roger e vislumbrando nada em específico, de maneira semelhante aos olhos do demônio na ilustração de Blake.

Rice menciona que o rosto da representação demoníaca e angelical

de Memnoch é essencialmente o mesmo. Por isso, o “good angel” não se apresenta como o melhor exemplo de uma representação angelical blakeana em relação à presente análise. A figura possui um rosto mais suave que o demônio, com bochechas coradas, o que anula um paralelo, uma vez que Memnoch possui uma carranca e uma face forte. É possível encontrar um exemplo mais adequado à descrição de Rice nas aquarelas de Blake para *Paradise Lost*, épico de John Milton:

Figura 2. Detalhe de Satan Arousing the Rebel Angels e The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden, Thomas Butts’ Set, 1808.



Fonte: Blake Archive.

O Satã de Milton representado por Blake (à esquerda) possui essencialmente as mesmas características do “evil angel”: a carranca, o rosto poderoso, os cabelos como uma juba e uma mescla de ira e angústia em seus olhos. É claro que Satã é um demônio, ainda que fundamentalmente um anjo. O mesmo pode ser dito sobre sua ilustração de Rafael (à direita) guiando Adão e Eva para fora do Éden. Blake concedeu-lhe as mesmas

características, embora seja notável que os cabelos e as asas sugeriram certa suavidade e harmonia intrínseca à figura angelical. Daí a afirmação de Lestat: “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you’ve seen it. It’s beyond innocence”¹³.

Memnoch está “além da inocência”. A afirmação é enigmática e um tanto dúbia, parecendo mais convidar a uma digressão filosófica do que de fato oferecer alguma ideia clara a respeito da figura de Memnoch. Isso poderia sugerir que a experiência é aquilo que se realiza além dos limites da inocência — conforme a compreensão blakeana sobre forças e conceitos contrários (FRYE, 1990, 194). A afirmativa também sugere algo de transcendente, o que entraria em confronto direto com a perspectiva religiosa imanente de Blake. No entanto, considerando as concepções sobre o corpo desenvolvidas no romance, “além da inocência” não parece referir-se a uma instância essencialmente transcendente. Lestat também traça um paralelo dúbio sobre os olhos de Memnoch, “full of innocence as well as wrath”, o que poderia sugerir que a ira é o que se realiza além dos limites da inocência. Rice estabelece a ira como uma característica, ao mesmo tempo, negativa e complementar da inocência, o que sugere uma noção dual, semelhante ao confronto entre os contrários blakeano – a dualidade que nega a dualidade; a relação entre Razão e Energia cuja fricção põe a vida em movimento (BEHRENDT, 1992, p. 116-118). Aliás, considerando que a fundamentação cosmológica do romance se estabelece pela disputa entre Deus e o diabo, seria possível sugerir que a autora baseia-se em uma perspectiva dualista.

Rice aloca uma imagem genérica e, ao mesmo tempo, específica para caracterizar o diabo. Genérica, pois sugere que qualquer anjo ou demônio já pintado por Blake poderia ser Memnoch, e específica justamente porque determina Blake como referência. Nesse contexto, a

13 Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem. Ela fica fora dos limites da inocência.

ideia de “angels and devils of William Blake” pode ser compreendida como o sentido essencial que Rice reinterpreta em seu texto. O conflito entre genérico e específico corresponde ao ideal blakeano de confronto entre os contrários, uma noção dúbia e paradoxalmente específica. Baseada nessa operação, Rice cria uma imagem intermitente do diabo, negociando com a carga de significação presente nos demônios de Blake para recriá-los e forjar, assim, o seu próprio diabo, seu Memnoch.

“We knew in the flesh eternity”: o corpo como acesso ao divino

Baseada Memnoch blakeano, Rice forja um antagonista capaz de desenvolver seu próprio ponto de vista, conduzindo Lestat por sua versão da cosmogonia cristã e expondo-lhe problemas teológicos densos. Nessas discussões, a autora volta a evocar Blake, dialogando com as significações de suas obras. Uma dessas evocações diz respeito ao Paraíso. Quando Lestat contempla Memnoch em sua forma angelical, ele menciona que “Blake had seen into Heaven” (RICE, 1995, p. 155)¹⁴. A questão da visão — de vislumbrar um paraíso no interior das coisas — condiz com a noção imanente em que Memnoch fundamenta seu ponto de vista. De fato, a distinção entre imanência e transcendência aloca-se no cerne das divergências entre o Deus e o diabo riceanos. Deus vê a criação de maneira positiva e prática, resguardando o mistério divino e impondo sua vontade enquanto criador. Seu paraíso é uma terra perfeita, estática e distante, potencialmente impossível de ser acessada (sem a ajuda de Memnoch). Deus vê a si mesmo como um ser divino, e essa natureza divina está para além de tudo, sua vontade é inefável. O diabo, por outro lado, é um sensualista, uma criatura que vê a existência de maneira empática, uma visão calcada na alteridade, em que o sofrimento não pode ser justificado.

14 Tradução de Barcellos (1997): Blake havia conhecido o Paraíso.

Ele acredita que todo mistério precisa ser revelado, que a existência material é a chave para a salvação da alma e para a entrada no paraíso. O diabo de Rice vê o universo e o homem como imbuídos de energia divina. Nesse sentido, o ponto de vista de Memnoch está calcado em uma noção imanente, ao passo que o de Deus, em uma noção transcendente. Mais do que isso, o Deus de Rice vê a criação como um experimento:

“Let me start with the Creation. And let me tell you right now that I know nothing of where God came from, or why, or how. No one knows this. The mystic writers, the prophets of Earth, Hindu, Zoroastrian, Hebrew, Egyptian – all recognized the impossibility of understanding the origin of God. That’s not really the question for me and never has been, though I suspect that at the end of Time we will know.”

“You mean God hasn’t promised that we will know where He came from.”

“You know what?” he said, smiling. “I don’t think God knows. I think that’s the whole purpose of the physical universe. He thinks through watching the universe evolve, He’s going to find out. What He has set in motion, you see, is a giant Savage Garden, a giant experiment, to see if the end result produces beings like Himself.” (RICE, 1995, p. 158-159)¹⁵.

Em primeira instância, Memnoch afirma não possuir qualquer conhecimento sobre o mistério divino, que compreende a origem, a vontade e a forma pela qual Deus opera, menção que sugere um ponto de vista transcendente, nos moldes de Agostinho de Hipona (1995). A personagem insiste que diversos profetas e escritores religiosos reconhecem “the impossibility of understanding the origin of God”¹⁶, afirmando o caráter

15 Tradução de Barcellos (1997): — Vamos começar pela Criação. E deixe-me lhe dizer logo que não sei nada sobre a questão de onde Deus veio, por que ou como. Ninguém sabe isso./ Os autores místicos, os profetas da Terra, os hindus, os zoroastrianos, os hebreus, os egípcios, todos reconheceram a impossibilidade da compreensão da origem de Deus. Essa realmente não é a questão para mim, e nunca foi, embora eu imagine que no final dos tempos nós venhamos a saber./ — Você está dizendo que Deus não prometeu que nós saberíamos de onde Ele veio?/ — Quer saber de uma coisa? — disse ele, com um sorriso. — Acho que nem Deus sabe. Acho que esse é todo o objetivo do universo físico. Ele acha que vai descobrir através da observação de como evolui o universo. O que Ele criou é mesmo um gigantesco Jardim Selvagem, uma experiência gigantesca, para ver se o resultado final produz seres como Ele próprio.

16 Tradução de Barcellos (1997): a impossibilidade da compreensão da origem de Deus.

inefável de Deus. No entanto, na sentença seguinte, Memnoch descarta tais questões, afirmando que jamais esteve interessado nelas e, por isso, ele também descarta sua relevância em relação à existência humana: “that’s not really the question for me and never has been”¹⁷. Memnoch sugere que nem mesmo Deus conhece as respostas para tais questões, sendo justamente esse o problema que levou a divindade a criar o mundo material. Ao forjar o Tempo e pôr o universo na criação, colocando as coisas em movimento, Deus teria iniciado um experimento cujo objetivo final seria replicar Sua própria criação: “watching the universe evolve, He’s going to find out”¹⁸, Memnoch menciona, acrescentando que “to see if the end result produces beings like Himself”¹⁹. Trata-se, de fato, de uma experiência aterradora, justamente o que assombra Memnoch, pois o diabo não é capaz de aceitar que a humanidade sofra injustificadamente durante todo o período em que Deus observa o desdobrar da criação. Memnoch acredita que, devido a sua capacidade criativa, o homem superou a natureza – natureza em um sentido estrito, operacional e instrumentalizado. Por outro lado, Deus afirma que o homem é parte integrante da natureza, um primata aprimorado, mas ainda um animal de categoria baixa.

A noção de Memnoch está calcada em duas instâncias: na imaginação e na imanência da divindade na carne, porque o diabo defende que a humanidade imaginou o paraíso, de forma muito semelhante à defesa blakeana de sua própria noção de paraíso imaginativo. Memnoch compreende que é por meio da prática do amor, material e sensual, que uma alma é capaz de alcançar a salvação. Isso é o que o diabo relata a Deus, depois de despender uma temporada na Terra no intuito de encontrar evidências de que o homem seja digno do paraíso: [...] in their hearts, loving one another as they do, mate with mate, and family with family,

17 Tradução de Barcellos (1997): Essa realmente não é a questão para mim, e nunca foi.

18 Tradução de Barcellos (1997): Ele acha que vai descobrir através da observação de como evolui o universo.

19 Tradução de Barcellos (1997): para ver se o resultado final produz seres como Ele próprio.

they have imagined Heaven, Lord. They have imagined it; the time of the reunion of souls (RICE, 1995, p. 213)²⁰.

Nesse sentido é que Lestat menciona “Blake had seen into Heaven”²¹. Trata-se da noção blakeana de visão. Para a personagem, Blake concebeu o paraíso, pois era dotado da capacidade de imaginar e de criar, através da arte, representações do divino. Por essa razão é que Memnoch afirma que o homem é merecedor do paraíso e que não está sujeito à natureza, mas a supera devido a sua capacidade imaginativa, pois graças a ela o homem se equipara a Deus, tornando-se uma entidade criadora, forjando sentidos que eram antes “apenas” imaginados – uma concepção que ressoa um dos “Proverbs of Hell” em *The Marriage*: “What is now proved was once only imagined” (BLAKE, 2011, p. 98)²².

A noção de individualidade encontra-se no cerne da argumentação de Memnoch. A individualidade está ligada à criação da matéria. Só depois da formação do mundo material fois que os anjos, os primeiros seres, puderam ter consciência de si mesmos. Memnoch afirma que “[w]hen Matter was created, so was Time. All angels began to exist not only in heavenly perfection with God but to witness and be drawn into Time” (RICE, 1995, p. 160)²³ e que “[w]hat I mean is, without Time you could not be conscious of yourself, either in terms of failure or achievement, or in terms of any motion backwards or forwards, or any effect” (RICE, 1995, p. 161)²⁴. Ou seja, o tempo permite o autoexame e, assim, a progressão da consciência.

A completa consciência de si, todavia, se dá pela criação do corpo material. Na mitologia de Rice, é o corpo que origina a alma imortal, não

20 Tradução de Barcellos (1997): nos seus corações, amando-se mutuamente como se amam, companheiro com companheira, família com família, eles imaginaram o Paraíso, Senhor. Eles o imaginaram: o tempo da reunião das almas.

21 Tradução de Barcellos (1997): Blake havia conhecido o Paraíso.

22 Tradução nossa, em prosa: o que está agora confirmado, antes foi apenas imaginado.

23 Tradução de Barcellos (1997): Quando a Matéria foi criada, também criou-se o Tempo. Todos os anjos começaram a existir não só em perfeição celestial com Deus, mas para testemunharem o Tempo e serem arrastados com ele.

24 Tradução de Barcellos (1997): O que eu quero dizer é que, sem o Tempo, você não poderia ter consciência de si mesmo, fosse em termos de fracasso, fosse em termos de realização; em termos de movimento de avanço ou de recuo, ou mesmo para qualquer efeito.

o contrário. A vontade humana, a individualidade e a consciência de si mesmo são os elementos que permitem à alma continuar existindo após a morte do corpo, em um processo que se fundamenta na energia e apresenta um forte paralelo com a placa 4 de *The Marriage*, “The Voice of the Devil” (BLAKE, 2011, p. 93). Em *Memnoch*, o diabo comenta que

“Matter and energy, which are interchangeable as you know, yes, He created them, and I suspect that the key to Him lies within the word ‘energy,’ that if human anatomy ever reaches the point where angels and God can be satisfactorily explained in human language, energy will be the key.” “[...] and to create a circular interchange independent of himself. But of course nobody said all this to us at the beginning. He didn’t say it. I don’t think He knew it. We certainly didn’t know it. All we knew was that we were dazzled by His creations. We were absolutely astonished by the feel and taste and heat and solidity and gravitational pull of Matter in its battle with energy. We knew only what we saw.” (RICE, 1995, p. 161)²⁵.

Memnoch afirma acreditar que a chave para a compreensão de Deus está na concepção de energia: “I suspect that the key to Him lies within the word ‘energy’”²⁶, o que sugere que, como Deus teria criado o universo material transformando energia em matéria, todo o universo estaria infundido com energia divina, assim como Blake ressalta, baseado em suas fontes gnósticas. A própria descrição da criação material ecoa a noção de alma em Blake: “to create a circular interchange independent of himself”²⁷, ou seja, Deus teria forjado uma forma de permuta entre matéria

25 Tradução de Barcellos (1997): Quer dizer que Ele criou a Matéria talvez através da descoberta do que ela era à medida que Ele a criava./ — Isso, a Matéria e a energia, que são intercambiáveis, como você sabe. É. Ele as criou, e eu suspeito que o segredo para compreendê-Lo esteja na palavra “energia”. Que, se a anatomia humana algum dia chegar ao ponto em que os anjos e Deus possam ser explicados satisfatoriamente em linguagem humana, a energia será o segredo./ — Quer dizer que Ele era energia — disse eu —, ao criar o universo, Ele fez com que parte dessa energia se transformasse em Matéria./ — É, e que criasse um intercâmbio circular independente Dele mesmo./ Mas é claro que ninguém nos disse tudo isso no princípio. Ele não disse. Acho que Ele não sabia. É certo que nós não sabíamos. Tudo o que sabíamos era que ficávamos deslumbrados com Suas criações. Ficávamos absolutamente espantados com o toque, o sabor, o calor, a solidez e a atração gravitacional da Matéria na sua luta com a energia. Nós conhecíamos apenas o que víamos.

26 Tradução de Barcellos (1997): eu suspeito que o segredo para compreendê-Lo esteja na palavra “energia”.

27 Tradução de Barcellos (1997): que criasse um intercâmbio circular independente Dele mesmo.

e energia, independe de Si mesmo, ainda que essa operação funcionasse como um tipo de emanção de Si próprio. Além disso, o diabo menciona que a alma foi criada a partir do corpo. Lestat questiona: “Souls had evolved from matter?”²⁸ (RICE, 1995, p. 181), ao passo que Memnoch responde: “Yes. In His image. Souls, essences, invisible individualities, souls” (RICE, 1995, p. 181)²⁹. O diabo de Rice oferece uma descrição um tanto mais detalhada do que considera como sendo o processo de criação da alma:

Self-consciousness, and the awareness of one’s own death – this had created a sense of distinct individuality in humans [...] And it was this very same tenacity – the tenacity of this individuality – that made the human soul stay alive after it left the body, imitating the shape of the body, holding itself together (RICE, 1995, p. 188)³⁰.

Segundo Memnoch, a autoconsciência, associada à consciência de morte, teria como produto a individualidade humana. A força dessa individualidade, calcada na potência de ação humana, seria o elemento fundamental para a criação da alma e para que ela perseverasse após a morte do corpo. Essa existência espiritual narrada por Memnoch também ocorre em moldes blakeanos, ou seja, imaginativos, pois a alma imagina para si um corpo espiritual, criando-o com base no referencial material. Assim como Memnoch menciona que o homem imaginou o paraíso, a personagem sugere que o homem também imaginou seu corpo espiritual, “imitating the shape of the body, holding itself together”.

Tal noção de energia, assim como a relação entre corpo e alma, ecoa a concepção apresentada por Blake em *The Marriage*. Na placa 4,

28 Tradução de Barcellos (1997): — As almas haviam evoluído a partir da matéria?

29 Tradução de Barcellos (1997): — Isso mesmo. À Sua imagem. Almas, essências, individualidades invisíveis, almas!

30 Tradução de Barcellos (1997): A consciência de si mesmo e a percepção da própria morte, isso havia criado um sentido de nítida individualidade nos humanos [...] E foi essa mesma tenacidade, a tenacidade da individualidade, que fazia a mente humana continuar viva depois de deixar o corpo, imitando a forma do corpo, mantendo-se una.

“The Voice of the Devil” – que apresenta também a figura 1 analisada na seção anterior –, a voz profética do diabo anuncia os três principais erros que marcariam todos os dogmas religiosos: a divisão do homem entre corpo e alma; a associação de Energia ao mal e ao corpo e de Razão com o bem e a alma; o tormento eterno para quem se deixar conduzir por suas energias. Em seguida, a voz elucida os contrários, que afirma como verdadeiros: o homem não tem corpo distinto da alma, sendo o corpo uma porção da alma discernida pelos cinco sentidos; Energia vem do corpo, sendo a única forma de vida; Energia é eterno deleite. Em “The Voice of the Devil”³¹, lemos:

The voice of the
Devil

All Bibles or sacred codes. have been
the causes of the following Errors.

1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.
 2. That Energy. call'd Evil, is alone from the Body. & that Reason, call'd Good. is alone from the Soul.
 3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.
- But the following Contraries to these are True
- 1 Man has no Body distinct from his Soul for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age
 2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
 - 3 Energy is Eternal Delight

31 Ao trabalhar com os livros iluminados de William Blake, consideramos a convenção da crítica especializada que sugere que se mantenha a grafia original das obras do artista, mesmo quando ela se encontra desatualizada ou errônea.

(BLAKE, 2011, p. 93)³².

Os paralelos entre a narrativa de Rice e a “voz do diabo” são notáveis. Tanto Memnoch quanto a “voz do diabo” de Blake se preocupam inicialmente, em corrigir dogmas. Em *The Marriage*, as questões teológico-filosóficas tratadas são enumeradas e “corrigidas”. Em *Memnoch*, o anjo caído traça distinções entre aquilo que reconhece como verdadeiro e aquilo que normalmente os outros – a humanidade, os anjos e mesmo Deus – consideram como verdadeiro. Então ele traça suas considerações sobre energia, corpo e alma. Em Blake, “Energy is the only life and is from the Body”³³, o que se assemelha à noção riceana sobre energia. Quando questionado sobre Deus, Memnoch associa a ideia de energia a de divindade: “I suspect that the key to Him lies within the word ‘energy’”³⁴. Ou seja, “energia” apresenta-se como a fonte da vida e do divino, sua transformação, segundo a vontade da divindade, deu início ao mundo material, que é também a fonte do corpo. Tanto para Blake quanto para Rice, o corpo humano tem origem nas transformações da energia quando esta atinge um estado tangível e, nessa medida, o corpo humano seria composto por energia divina, como nas correntes gnósticas do Cristianismo primitivo (KELLY, 2002, 153).

Os versos “Body is a portion of Soul discern'd/ by the five Senses”³⁵ assemelham-se à ideia, em Rice, de que a energia divina vivifica a criação: “to create a circular interchange independent of himself”³⁶. Além disso, a noção de unidade, em Blake, de que o homem seria uno, compósito

32 Tradução nossa, em prosa: A Voz do/ Diabo/ Todas as Biblias ou códices sagrados têm/ sido a causa dos seguintes Erros:/ 1. Que o Homem possui dois princípios /existenciais, sendo: um Corpo & uma Alma./ 2. Que Energia, denominada Mal, advém apenas/ do Corpo & que Razão, denominada Bem, advém apenas da Alma./ 3. Que Deus punirá o Homem por toda a/ Eternidade por seguir suas Energias./ Mas, em contraste, os seguintes Contrários são Verdadeiros:/ 1. O Homem não possui corpo distinto da Alma./ pois aquilo chamado Corpo é uma porção da Alma./ discernida pelos cinco Sentidos, as principais/ vias de acessos à Alma nesta era./ 2. A Energia é a única forma de vida e advém do/ Corpo; a Razão é o limite ou a circunferência exterior da Energia./ 3. Energia é Eterno Deleite.

33 Tradução nossa, em prosa: A Energia é a única forma de vida e advém do/ Corpo.

34 Tradução de Barcellos (1997): eu suspeito que o segredo para compreendê-Lo esteja na palavra “energia”.

35 Tradução nossa, em prosa: Corpo é uma porção da Alma./ discernida pelos cinco Sentidos.

36 Tradução de Barcellos (1997): que criasse um intercâmbio circular independente Dele mesmo.

como sua arte, ecoa em Anne Rice. Memnoch ressalta que é pela vontade que a alma persiste após a morte do corpo, o que, em vez de sugerir uma perspectiva transcendente, denota incompletude. O diabo argumenta que os mortos teriam habitado a carne novamente se fossem capazes: “[t]hey would have reentered the flesh if they could have. For there in the flesh was all the light and warmth and comfort that they had ever known and could still see (RICE, 1995, p. 193)³⁷. O calor, o conforto e a luz divina são características atribuídas ao corpo, ou melhor, ao corpo imbuído de alma, pois este seria o estado completo do homem. Trata-se de algo semelhante ao que Blake escreve no último verso de “The Voice of the Devil”: “Energy is Eternal Delight”³⁸. O deleite da vida seria a celebração da carne, do corpo material, portador da luz divina, do calor, do conforto e da alma – a instância espiritual do homem.

Por isso, Memnoch defende a celebração da carne diante da corte de Deus; a celebração do corpo através de uma experiência sensualista dos sentidos, em que o ato sexual ocupa lugar central. Tal experiência representaria a descoberta do divino, assim como, em instâncias distintas, o reencontro com o divino. Essa perspectiva se aproxima do “sensual enjoyment”³⁹ blakeano, que se realizaria “by an improvement of sensual enjoyment” (BLAKE, 2011, p. 104)⁴⁰, o que possibilitaria que um indivíduo alcançasse o divino através da exploração corporal e, assim, “the whole creation will/ be consumed and appear infinite and holy” (BLAKE, 2011, p. 104)⁴¹.

Memnoch desenvolve uma noção semelhante baseado na narrativa de seu exílio, que foi também a sua queda. A primeira questão notável apresenta-se como a relação entre o autorreconhecimento da personagem

37 Tradução de Barcellos (1997): Elas teriam voltado a entrar na carne se pudessem. Pois, ali na carne, ficava toda a luz, o calor e o conforto que elas um dia haviam conhecido e que ainda podiam ver.

38 Tradução nossa, em prosa: Energia é Eterno Deleite.

39 Tradução nossa, em prosa: apreciação sensual.

40 Tradução nossa, em prosa: através de um refinamento da apreciação sensual.

41 Tradução nossa, em prosa: toda criação será/ consumida e se mostrará infinita e sagrada.

e a forma material. O diabo riceano menciona que, antes de assumir uma forma física, tinha, de fato, “apenas” consciência de si mesmo, de seu estado abstrato, em que ele pairava entre terra e céu. No entanto, Memnoch forja para si um corpo: “I sheathed my own self, my own essence in flesh” (RICE, 1995, p. 197)⁴² e, assim, “I saw Memnoch for the first time” (RICE, 1995, p. 198)⁴³. Ao formar para si um corpo específico, um corpo que reflete seu “eu”, Memnoch sugere que a carne é como argila, necessita ser moldada para refletir um “eu” interior, um “eu” que existe na consciência de si mesmo e no poder de autorreconhecimento. Essa percepção de si mesmo só vem a eclodir, no entanto, em seu exílio. É no exílio, e à margem, que um indivíduo é de fato capaz de encontrar sua autorrepresentação partindo de representações daquilo que ele não é.

Após a criação do corpo material, Memnoch vaga por uma região selvagem, encontrando uma humana exilada como ele. Eles acabam se envolvendo, então Memnoch passa a viver na aldeia de sua então esposa, Lília. A concepção do ato sexual, aqui, equipara-se ao encontro com o divino. Existe um paralelo entre o ato imaginativo que cria o divino e o ato sexual, pois foi pelo ato sexual que, segundo Memnoch, a humanidade foi capaz de conceber a divindade e a eternidade. Memnoch explora essa questão ao realizar sua defesa em prol da humanidade diante de Deus:

Lord, when I went into the flesh; when I went with the woman, it was because she was fair, yes, and resembled us, and offered a species of pleasure in the flesh which to us is unknown. Granted, Lord, that pleasure is immeasurably small compared to your magnificence, but Lord, I tell you, in the moment when I lay with her, and she with me, and we knew that pleasure together, that small flame did roar with a sound very like the songs of the Most

42 Tradução de Barcellos (1997): encerrei meu próprio eu, minha própria essência, na carne.

43 Tradução de Barcellos (1997): vi Memnoch pela primeira vez.

High!

Our hearts stopped together, Lord. We knew in the flesh eternity, the man in me knew that the woman knew it. We knew something that rises above all earthly expectations, something that is purely Divine (RICE, 1995, p. 214)⁴⁴.

Memnoch destaca que o ato sexual, um tipo específico de prazer, “pleasure in the flesh”⁴⁵, era desconhecido às criaturas divinas, “to us is unknown”⁴⁶. Só então, após um recurso retórico que bem poderia ressoar algo de uma falsa modéstia diante de Deus, “that pleasure is immeasurably small compared to your magnificence”⁴⁷, o diabo ressalta seu ponto principal; a principal questão levantada pelo diabo riceano diz respeito à união dos corpos, pois Memnoch e sua esposa, Lilia, conheceram “pleasure together”⁴⁸: juntos, ao mesmo tempo, em uma união eterna que durou um segundo, como em *Auguries of Innocence*, de Blake: “Hold Infinity in the palm of your hand/ And Eternity in an hour” (BLAKE, 1803, p. 13-14)⁴⁹. Memnoch compara tal sentimento às canções celestes cantadas pelos anjos em honra a Deus, cânticos que quase enlouqueceram Lestat quando este os ouviu pela primeira vez. O diabo relaciona o orgasmo a uma pequena chama, o que remete à ideia de “Eternal Hell” blakeano apresentada em *The Marriage* (BLAKE, 2011, p. 108), que se refere à chama que incendeia o mundo, o coração e a criatividade, propiciando a criação da arte e, nesse mesmo sentido, a salvação da alma: “that small flame did roar with a sound

44 Tradução de Barcellos (1997): “Senhor, quando entrei na carne, quando penetrei na mulher, foi porque ela era bela, sim, porque se parecia conosco e oferecia um tipo de prazer na carne que para nós é desconhecido. Admito, Senhor, que aquele prazer é incomensuravelmente pequeno em comparação com Vossa magnificência, mas Senhor, eu vos digo, no momento em que dei-te com ela, ela comigo, e nós dois conhecemos juntos aquele prazer, aquela pequena chama reverberou com um som muito parecido com o das canções dos Mais Excelso! Nossos corações pararam juntos, Senhor. Nós conhecemos na carne a eternidade, o homem em mim soube que a mulher a conheceu. Nós experimentamos algo que supera todas as expectativas terrenas, algo que é simplesmente Divino.

45 Tradução de Barcellos (1997): prazer na carne.

46 Tradução de Barcellos (1997): para nós é desconhecido.

47 Tradução de Barcellos (1997): que aquele prazer é incomensuravelmente pequeno em comparação com Vossa magnificência.

48 Tradução de Barcellos (1997): juntos aquele prazer.

49 Tradução nossa, em prosa: Ter o Infinito na palma da mão/ e a Eternidade em uma hora.

very like the songs of the Most High!”⁵⁰. O diabo riceano enaltece que “[w]e knew in the flesh eternity, the man in me knew that the woman knew it. We knew something that rises above all earthly expectations, something that is purely Divine”⁵¹. A afirmativa de Memnoch sobre a eternidade na carne, “[w]e knew in the flesh eternity” (nós conhecemos na carne a eternidade), diz respeito aos estados interiores blakeanos.

A eternidade alcançada pela personagem é como o paraíso, um estado mental, imaginativo, capaz de libertar o desejo da Lei Moral. De fato, tanto a eternidade quanto o divino são estados mentais, imanentes e imaginativos aos quais Memnoch teve acesso por causa da exploração do corpo material, ou seja, através do “sensual enjoyment”⁵². Entretanto, Deus parece de fato ofendido pelo relato de Memnoch, expulsando-o do paraíso, tornando-o senhor do Sheol, o equivalente ao inferno no romance; e de lá ele deve trabalhar para a salvação da alma humana como bem entender. Em razão de suas concepções subversivas, Memnoch recebeu a típica recompensa demoníaca: a liberdade na margem.

Considerações finais

Em *Memnoch the Devil*, o vampiro Lestat encontra-se com o diabo. Tomado por ímpeto e paixão, Lestat embarca numa jornada na qual Memoch lhe apresenta uma espécie de cosmogonia, discutindo questões filosófico-teológicas a respeito de Deus, bem e mal, corpo e alma e redenção. No romance, Rice emprega uma lógica blakeana, o confronto entre os contrários, a dubiedade que nega a dubiedade, para recriar imagens e concepções de Blake em sua prosa.

Esse processo de reinterpretação artística em *Memnoch* se

50 Tradução de Barcellos (1997): aquela pequena chama reverberou com um som muito parecido com o das canções dos Mais Excelsos!

51 Tradução de Barcellos (1997): Nós conhecemos na carne a eternidade, o homem em mim soube que a mulher a conheceu. Nós experimentamos algo que supera todas as expectativas terrenas, algo que é simplesmente Divino.

52 Tradução nossa, em prosa: apreciação sensual.

estabelece de maneira intrincada e profícua. Rice utiliza-se de uma espécie de “iconografia blakeana” a respeito do diabo a fim de construir o seu opositor, Memnoch. Na obra, Lestat insiste na similaridade entre Memnoch e a obra pictural de Blake, embora não especifique a que imagem se refere. O vampiro comenta que “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you’ve seen it” (RICE, 1995, p. 148)⁵³, sugerindo que Memnoch se apresenta como uma espécie de amálgama imagético blakeano.

Em certo sentido, esse processo soa um tanto dúbio. Entretanto, o que parece dubiedade também pode ser compreendido como uma releitura drástica de imagens blakeanas, pois, ao mencionar a generalidade da figura, afirmando, ao mesmo tempo, uma matriz específica, os “angels and devils of William Blake”⁵⁴, Rice recria crítica e imaginativamente uma imagem demoníaca geral da obra de Blake – em grande parte provida por *The Marriage* –, intuindo construir a personalidade de seu Memnoch. Como consequência, o diabo de Rice carrega, em tudo o que diz e na maneira como age, um matiz infernal blakeano, comunicando-se esteticamente com obras de Blake.

Referências

AGOSTINHO. *O Livre-Arbitrio*. Tradução: Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

BEHRENDT, Stephen. C. *Reading William Blake*. London: Macmillan Press, 1992.

BLAKE, William. *Satan Arousing the Rebel Angels*. 1 gravura [1808]. Thomas Butts’ Set. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/copy/but536.1?descId=but536.1.wc.01>. Acesso em: 12 ago. 2018.

_____. *The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden*. 1 gravura

53 Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem. Ela fica fora dos limites da inocência.

54 Tradução de Barcellos (1997): anjos e demônios de William Blake.

[1808]. Thomas Butts' Set. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/copy/but536.1?descId=but536.1.wc.12>. Acesso em: 12 ago. 2018.

_____. Auguries of Innocence. 1 gravura. In: *The Pickering Manuscript*, 1807. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/work/bb126>. Acesso em: 23 mar. 2018.

_____. *The Good and Evil Angels*. [1795]. Tate Collection. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/copy/cpd?descId=but323.1.cprint.01>. Acesso em: 28 nov. 2018.

_____. The Marriage of Heaven and Hell, Cópia B. 1 gravura. [1790]. In: PHILLIPS, Michael. *William Blake: The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Bodleian Library, 2011. p. 87-118

DAMON, Samuel Foster. *A Blake Dictionary – The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover: Dartmouth College Press, 2013.

FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

KELLY, Henry A. *Satã: uma biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2008.

LINK, Luther. *O Diabo – A máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICE, Anne. *Memnoch the Devil*. New York: Ballantine Books, 1995.

TAVARES, Enéias F; SANTOS, Andrio J. R. dos. Tradução intersemiótica iluminada: A obra de William Blake e sua releitura no Século XX. In: *Letras*, n. 51: Literatura, Cultura e Outras Artes, dez. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23549>>.

WARD, Laura; STEEDS, Will. *Demons – Visions of evil in art*. London: Carlton Books Limited, 2007.

Recebido em: 17/04/2020

Aprovado em: 24/06/2020

**A story of her own: memory and narrative
in short fiction by Margaret Laurence,
Alice Munro and Margaret Atwood**

***Uma história toda sua: memória e narrativa
em contos de Margaret Laurence,
Alice Munro e Margaret Atwood***

Carolina de Pinho Santoro Lopes¹

Abstract:

The objective of this paper is to analyze the interplay of narrative, memory, and identity in short stories by Canadian authors Margaret Laurence, Alice Munro and Margaret Atwood. The three works explored in the article are narratives told from the perspective of characters who delve into their own past to make sense of their present, thereby revealing the strong bond between the act of remembering and the construction of one's self.

Keywords: Canadian literature. Memory. Identity.

Resumo:

O objetivo deste artigo é analisar a interação entre narrativa, memória e identidade em contos das escritoras canadenses Margaret Laurence, Alice Munro e Margaret Atwood. As três obras exploradas neste texto são narrativas a partir da perspectiva de personagens que mergulham em seu próprio passado para compreender o presente, revelando, assim, a ligação estreita entre o ato de lembrar e a construção de si.

Palavras-chave: *Literatura canadense. Memória. Identidade.*

¹ Mestre e doutoranda em Letras (Literaturas de língua inglesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora do Colégio Pedro II.

the past and the future are both always present, present
in both senses of the word, always now and always here
with us.

Margaret Laurence

We can't resist this rifling around in the past, sifting
the untrustworthy evidence, [...] hanging on to threads,
insisting on being joined to dead people and therefore to
life.

Alice Munro

The past no longer belongs only to those who once lived in
it; the past belongs to those who claim it, and are willing
to explore it, and to infuse it with meaning for those alive
today.

Margaret Atwood

Margaret Laurence (1926-1987), Alice Munro (1931-) and Margaret Atwood (1939-) are contemporary Canadian authors who excel in the short-story genre. As the epigraphs demonstrate, they also share an interest in the workings of memory and our relationship with the past, expressing both the relevance of the past and the irresistible attraction that we feel toward it. This paper will explore the role of memory in three short stories, namely Laurence's *To Set Our House in Order* (1970), Munro's *The Progress of Love* (1985) and Atwood's *The Age of Lead* (1991).

The ability to remember the past has been discussed by thinkers from a variety of fields since Classical Antiquity. In *Theaetetus*, Plato (2007, p. 25) compares the creation of memories to the active process of imprinting ideas or perceptions on wax. Aristotle (2007, p. 30) also uses the metaphor of an imprint to describe memory and refers to it as a picture recorded in our body and soul. This association between memory and visual perception is reinforced by the fact that Aristotle affirms that the act of remembering occurs through images. In addition, this philosopher

brings memory close to imagination as he states that both belong to the same part of the soul (ARISTOTLE, 2007, p. 30).

Freud also uses the image of an inscription on a slab of wax to discuss how memory works; however, he does so in a different way. According to Freud (2007), the perceptual apparatus of our minds is composed of two layers, like a “mystic writing pad”, which contains a celluloid sheet that is lifted to make the writing vanish from it and a slab of wax that keeps some marks. Our perception-consciousness is comparable to the layer that retains no permanent traces while the unconscious holds a more lasting record of our perceptions (FREUD, 2007, p. 117). Henri Bergson (2007, p. 112) considers our memories elusive since individuals are compelled to act focused on the present. In order to remember, one must distance oneself from the present, as well as “have the will to dream” (BERGSON, 2007, p. 112). Thus, both authors express a more nuanced view of memory and its association with the realm of the unconscious.

More recently, memory has been connected to the narrative act, destabilizing any idea of recollections as faithful reproductions of past events. Memory may be defined as “the construction or reconstruction of what actually happened in the past” (HUA, 2008, p. 198), which means that it involves selection, interpretation, and revision. Hence, memory is malleable and unstable, rather than a fixed record of the past. The construction of memories, closely associated with storytelling, is a way to give cohesion and establish logical relations between the number of random, disorganized facts which make up one’s life (CANDAU, 2016, p. 73). This bond between remembering and narrating points to the deep relationship between memory and the construction of one’s identity.

Claiming a certain identity involves creating a story of the self that gives an impression of stability and coherence between one’s past and present selves. Paul John Eakin (2008, p. 2) describes telling our story as a “work of self-construction”, reinforcing the connection between identity

and narrative. Joël Candau (2016, p. 73) affirms that we recollect and retell our lives in such a way as to turn a ruptured past into a linear narrative that connects the fragments of our experiences. This author also compares the act of remembering to a taming of the past as the recollecting individual takes ownership of the past and leaves their mark upon it (CANDAU, 2016, p. 74). Annette Kuhn (2007, p. 231) points out the relevance of selection and of taking into consideration that which is not present in a narrative, stating that “narratives of identity are shaped as much by what is left out of the account – whether forgotten or repressed – as by what is actually told”. Forgetting may, in fact, work as an unconscious strategy for self-preservation, releasing the individual from memories that might make the past unbearable (CANDAU, 2016, p. 72).

Eakin (2008, p. 2) also states that “there is a mutually enhancing interplay between what we are and what we say we are”, in other words, our experiences influence our self-narrative, and the stories we tell about ourselves have an effect on the way we understand our identity. Candau (2016, p. 75) also highlights the impact of the present on one’s memories as the individual’s current position may change their perspective on past events. Hence, there is no possible coincidence between the person who lived the narrated events and the person who remembers and retells them (CANDAU, 2016, p. 75). This idea is especially pertinent to the analysis of narratives told from the point of view of an older individual who recounts experiences from their youth, which is the case of the short stories explored in this paper.

Margaret Laurence (born Jean Margaret Wemyss) started her career as a writer with the publication of books connected to her experience of living in Africa for almost a decade. Later, Laurence published a series of works set in the fictional town of Manawaka, such as *The Stone Angel* (1964), *A Bird in the House* (1970), and *The Diviners* (1974). Laurence was born and grew up in the small Canadian town of Neepawa, which

contributed to the creation of Manawaka. She also drew upon her experience of being raised by Presbyterian grandparents with a Scottish background, as well as upon her desire to leave their house as a young girl (BENNET; BROWN, 2010).

To Set Our House in Order, the short story that will be analyzed here, was published in *A Bird in the House*. The book is composed of a series of interrelated short stories that retell the childhood and adolescence of the protagonist Vanessa MacLeod. To Set Our House in Order recounts the period of Vanessa's brother's birth when she was a young girl. The stories are narrated in the first person by an older Vanessa, which may be observed in the following quotation from To Set Our House in Order: "The stern man [in the painting] was actually the Duke of Wellington, but *at the time* I believed him to be my grandfather MacLeod, still keeping an eye on things" (LAURENCE, 2010, p. 611, emphasis added). Thus, the story dramatizes not only the character's attempt to understand and come to terms with her past, but also the construction of a narrative of her own identity.

Vanessa learns about her family's past both through her own experience and through fragments retold by her relatives. For instance, she has conversations about her grandparents with her father and her aunt Edna. The fact that the girl's understanding of the past relies on other people's memories may be related to Maurice Halbwachs's (2006, p. 30) idea that we are never alone since we carry others' ideas and narratives. Vanessa's perception of her relatives is influenced by what other people tell her about them. It means that her mind is not a clean slate upon which memories are inscribed. Another example of this is when the girl eavesdrops her mother, Beth, telling her aunt Edna about the relationship between her father and uncle Roderick even though the conversation happens behind closed doors. The passage makes it clear that Roderick's death in World War I is a taboo for the family. Ewen, Vanessa's father, reluctantly talks about it to his wife

only after his mother shows her the letter he wrote about it. The secrecy surrounding the subject may be related to Kuhn's affirmative that secrets are commonplace in family groups and that they may be "a necessary condition" of the stories that we recount about ourselves (KUHNS, 2007, p. 230-231).

The short story is marked by the strong presence of characters who are already dead, such as grandfather MacLeod, uncle Roderick, and Vanessa's stillborn sister. As Vanessa, worried about the complications in her mother's labor, looks for hidden spots in the house, she describes the feeling of being surrounded by these people: "the unseen presences in these secret places I knew to be those of every person, young or old, who had ever belonged to the house and had died, including Uncle Roderick who got killed on the Somme, and the baby who would have been my sister" (LAURENCE, 2010, p. 611). In the same paragraph, the presence of her grandfather in the house is described as "more tangible" since Vanessa believes that he is the man portrayed in the painting hanging at the top of the stairs (LAURENCE, 2010, p. 611). Hence, Vanessa's grandmother's house, where the narrator lives with her parents, is also inhabited by the memories of those who came before, highlighting the lasting presence of the past in the family's life.

In addition to Vanessa's memories, Laurence deals with how other characters relate to their past. Grandmother MacLeod, for instance, deludes herself by pretending to live in a golden past, untouched by the repercussions of the economic depression. As she intends to have her house as well kept as before the crisis, she hires a housekeeper even though the family cannot afford to pay her. Besides, she tries to maintain distinctly ladylike manners and constructs the idea of an aristocratic origin for her family, claiming that "[t]he MacInnes is a very ancient clan, the lairds of Morven and constables of the Castle of Kinlochaline" (LAURENCE, 2010, p. 613). Grandmother MacLeod even gives Vanessa a book about

the history of the Scottish clans and is proud of the MacInnes motto, “pleasure arises from work” (LAURENCE, 2010, p. 613-614). However, her narrative is denied by Edna, who tells Vanessa that her grandmother is the daughter of a horse doctor and should not look down upon Edna and Beth’s Irish family (LAURENCE, 2010, p. 615). Vanessa’s father attributes his mother’s escapist behavior to her frustrated dream of being a lady, which would prevent her from acknowledging the uncomfortable financial situation experienced by the family.

This complex relationship with the past, engendered by thwarted dreams, is not exclusive to Grandmother MacLeod. Ewen talks to Vanessa about his dream of joining the merchant marine when he was a child. He projects his own experience on to his father’s life, assuming that Grandfather MacLeod may have held a foiled desire to become a classical scholar. Ewen goes on to suggest that both he and his father were constrained by social expectations to follow their fathers’ path by becoming doctors (LAURENCE, 2010, p. 616). Thus, there would be a family legacy of letting others’ will interfere and limit one’s choices. Both men’s dreams leave material traces in the house: there is an analogy between the passage in which Ewen shows Grandfather MacLeod’s copy of *Antigone*, in Greek, to his daughter and the one in which Vanessa explores her father’s collection of travel literature and *National Geographic* magazines (LAURENCE, 2010, p. 616-617). In this way, the presence of marks from the past is tangible in the short story.

The impact of the past on characters’ actions and feelings is strongly perceived throughout the story. A clear example of this is the fear and apprehension felt by Vanessa and her father in relation to Beth’s labor due to her previous experience of a stillbirth. The influence of memory, though, is most striking when it comes to the manner in which different family members cope with Roderick’s death. Although Grandmother MacLeod tries to look resigned and strong, it is possible to observe how

much this loss affected her. She tells Vanessa “[w]hen your Uncle Roderick got killed, [...] I thought I would die. But I didn’t die” and dismisses the girl’s worries about her mother by saying that one’s death is God’s will (LAURENCE, 2010, p. 612-613). However, she still keeps several photos of Roderick in her bedroom, has bouts of migraine and asks Ewen to name his son after his brother. These facts demonstrate that she did not reconcile herself to her son’s death as well as she tries to show.

As for Ewen, he avoids talking about his brother and seems to be ill at ease when he is forced to do that. For example, when his mother asks him to give Roderick’s name to his child, Ewen states, at first, that he would prefer not to do that and then laughs and jokes about it after agreeing to comply with her wishes. According to Beth, Ewen seems to blame himself for his brother’s death since he was responsible for Roderick’s losing the sight of one eye, and also because he asked to have his brother in the same company as him in the army (LAURENCE, 2010, p. 618-619). Beth even suggests that her husband’s experience in the war contributed to his decision to become a doctor. Even though Ewen’s point of view is not clearly expressed, probably due to his discomfort with the subject, it is perceptible that he has trouble dealing with his loss. The naming of the newborn baby as Roderick may be understood as a symbol of the endurance of the past in the present.

It is important to take into consideration the possible reasons for older Vanessa to remember and recount these events. The narrator concludes the text by recalling the losses and frustrations experienced by her family members, which lead her to think that “whatever God might love in this world, it was certainly not order” (LAURENCE, 2010, p. 620). Thus, life is not an organized and polished narrative, but a series of fortuitous and sometimes painful events. Vanessa’s attempt to put some order into these recollections may be seen as a way to have a better understanding of her family and her relationship with them. To an extent, she shows signs of

constructing a more nuanced and forgiving view of her grandmother's flaws. Vanessa affirms that she does not feel at home at her grandmother's house and complains when her father says that they should be nice to her (LAURENCE, 2010, p. 611, 617). However, throughout the narrative, the intensity of Grandmother MacLeod's pain and grief is noticeable. Even when annoyed by her insistence that the baby should be named Roderick, Vanessa admits that "[a]ll at once, her feelings for that unknown dead man became a reality for me" (LAURENCE, 2010, p. 618). Moreover, the narrative includes a conversation between Vanessa and her father in which she acknowledges her grandmother's thwarted hopes, apparently for the first time, and admits that she had not thought about that before (LAURENCE, 2010, p. 617). Hence, the older Vanessa's narrative may also be considered a way to atone for her previous lack of empathy.

Alice Munro was born Alice Laidlaw in Wingham, a small community in Ontario, Canada. The experience of growing up there informs her writing, which is mostly set in small towns in this province, places where, according to Munro, "you have no privacy at all. You have a role, a character, but one that other people have made up for you. Other people have already made your self" (BRUCKNER, 2006, online). Another important theme in Munro's fiction, which is also inspired by her own life, is the relationship between mother and daughter, a frequent topic in the works of woman authors, according to Elaine Showalter (apud FRANCESCONI, 2009, p. 344). The Progress of Love, the story under analysis here, is an example of text that deals with this bond.

The Progress of Love is narrated in first-person by Euphemia, who prefers to be called Fame. As she recounts several memories of her family, the story is characterized by shifts in time. The narrator focuses mostly on the summer of her aunt Beryl's visit, which sheds new light on a story told by Fame's mother about their mother's possible suicide attempt when they were young. However, in addition to this summer, when Fame was

twelve, the narrative also makes reference to several events that happen to an adult Fame. In this way, past and present seem intertwined as the narrator moves between different moments in the past and, at the same time, inserts comments about the present. For instance, after talking about the inn where Beryl takes the family for lunch one day, Fame adds that “[t]oday the same building is covered with stucco and done up with Tudor beams and called the Hideaway” (MUNRO, 2010, p. 693), reinforcing the changes engendered by the passage of time. This may be related to Aristotle’s (2007, p. 29) notion that time and change are “interrelated continua” since it also emphasizes the idea of time as necessarily bringing transformations.

Memory is strongly related to space in the short story, demonstrating the strength of the past in Fame’s life. As an adult, she settles in the town close to where she grew up and even pays a visit to the farm where she was born. Whereas these facts suggest an attachment to an unescapable past, they also highlight the transience of the places around us. For example, the inn mentioned before turned from a fancy hotel, where Fame almost never went, into the Hideaway, a place that holds strip shows and where she goes for birthdays and other special occasions (MUNRO, 2010, p. 697). The farm where her parents lived was sold and transformed into a hippie commune, and afterwards it was bought by a couple from Ottawa. Both sales brought changes to the farm to the point that Fame is told that she would not recognize the place if she saw it again (MUNRO, 2010, p. 697).

Moreover, the story makes it clear that a person’s perception may also undergo transformations as time goes by. Fame says that, when she was a child, the farm seemed to be farther from the town where she lives (MUNRO, 2010, p. 698). This impression may be related to the fact that she was not used to leaving the farm as a child, making a trip to town something awe-inspiring. Besides, it was the distance between the farm and the town school, along with the non-existence of school buses, that

made it impossible for her to attend high school (MUNRO, 2010, p. 686). This probably made her perceive the distance as larger than it actually was.

In *The Progress of Love*, memory is represented more in terms of a narrative than a mental imprint. The day when Fame's mother, Marietta, finds her own mother with a rope around her neck in the cellar is recounted twice in the story, each time from a different point of view. The first version is narrated in the third person by Fame, who states that "[t]hat was what I always heard my mother say", making it clear that she is repeating what she remembers of her mother's narrative (MUNRO, 2010, p. 690). Fame also suggests that there are some blanks and unclear points in her mother's stories as she always has the impression of something "swelling out behind" them (MUNRO, 2010, p. 690). Marietta affirms, for instance, that "[h]er heart was broken" on that day; however, she never explains exactly why, "sealing [the story] shut", according to Fame (MUNRO, 2010, p. 690).

While this memory deeply affects Marietta, Beryl takes it as a joke. She believes that their mother was only trying to scare or annoy their father and would not have really committed suicide. Although Beryl says that she noted that the other end of the rope was not tied to the beam, which would make it impossible for their mother to hang herself, Marietta still does not believe her, affirming that their mother's attitude should be taken more seriously (MUNRO, 2010, p. 696). There seems to be a mutual influence between the difference in their interpretations of this incident and their relationship with their father. Whereas Beryl seems to have a positive opinion of him, Marietta refuses to live with him after their mother's death and holds a profound resentment toward him. Beryl's version may also have been influenced by their father's since, although she claims to remember it, she affirms that their father has told her "all about it" (MUNRO, 2010, p. 695). As their mother's gesture was supposedly a way to avenge herself for their father's possible interest in another woman,

representing her behavior as a joke would make him look better than believing she would really do it.

It is interesting to take into consideration Fame's perspective on these two versions of the same event. At first, she thinks that it is normal for Beryl's story to be distinct from her mother's since they were very different people. Her description that "everything about [Beryl] was slanted, seen from a new angle" (MUNRO, 2010, p. 696) suggests her preference for her mother's version due to the frequently negative connotation of the word "slanted". Fame herself affirms that she gave more credit to her mother's story "for a time" (MUNRO, 2010, p. 696). Even her narrative choices reveal this preference since Marietta's story is narrated in third person, suggesting an impartial perspective, while Beryl's is recounted in first person and is explicitly her own speech. However, as the narrator puts it, her aunt's version does not disappear, that is, it is impossible to forget that her mother's recollection is not the absolute truth, which fictionally illustrates Kuhn's (2007, p. 233) statement that digging one's family's memory "reveal[s] not ultimate truth, but greater knowledge".

This malleable aspect of memory is also present in Fame's account of the fate of the legacy left by her grandfather to her mother. The first time the story is narrated, Fame tells Bob Marks, a friend and apparent romantic interest, that her father watched as her mother burned the money in the stove. However, Fame then explains to the reader that, when Marietta reveals what she did to the inheritance during Beryl's visit, her father looks surprised and that her mother mentions that no one was at home at that moment. Consequently, Fame concludes that "it seems fairly clear, if I remember everything, that he did not know about it until that Sunday afternoon" (MUNRO, 2010, p. 700). Even if she casts some doubt on the accuracy of her recollection, all evidence seems to indicate that her father was not in the kitchen when her mother burned the bills.

From the narrator's perspective, the scene that she apparently made

up embodies the love and understanding that characterized her parents' relationship in her opinion: "A solemn scene, but not crazy. People doing something that seems to them natural and necessary. At least one of them is doing what seems natural and necessary, and the other believes that the important thing is for that person to be free, to go ahead." (MUNRO, 2010, p. 701). Converted into a symbol of her ideal of love, this image becomes to her the truth (MUNRO, 2010, p. 701), which indicates that the meaning of this memory is more important for her than its factuality. The significance of this narrative for Fame is reinforced by the fact that she stops telling it when she believes that no one else understands it as a demonstration of the thoughtfulness that is essential for a relationship.

Fame's digging into her own memory focuses on love and relationships, both familial and marital. She believes that the bond between mother and daughter involves a burden of guilt and sometimes resentment, which may be observed in the following passage:

There was a cloud, a poison, that had touched my mother's life. And when I grieved my mother, I became a part of it. [...] it wasn't God, it was my mother I had to get straight with. It seemed as if she knew something about me that was worse, far worse, than ordinary lies and tricks and meanness; it was really a sickening shame. (MUNRO, 2010, p. 690)

In this way, the memory of Fame's mother, and indirectly of her grandmother, contributes to her own image of herself. This legacy, which Fame believes her brothers and sons do not share, is reinforced by the fact that she was named after her maternal grandmother. Her preference to be called Fame, rather than Euphemia, may be understood as an attempt to break this cycle.

As the title suggests, *The Progress of Love* also deals with the changes in relationships over time. Fame's grandparents' relation, though lasting through life, seemed to be marked by quarrels according to Beryl's description (MUNRO, 2010, p. 696), including even a possible suicide

attempt. Fame, in turn, is divorced, which is regarded as something new – and not exactly positive – by her parents’ generation (MUNRO, 2010, p. 685). However, she thinks that people in these new relationship arrangements may actually value and seek moments of reconciliation and kindness more than those in old marriages, in which “love and grudges could be growing underground” indefinitely (MUNRO, 2010, p. 701). Thus, the way Fame understands love and her own relationships is shaped by her memories – accurate or not – of her parents and the narratives that she has heard about her grandparents.

Margaret Atwood started her career as a writer in 1966, at the age of 27, and has published several poems, essays, short stories, and novels since then. Her works frequently criticize aspects of contemporary society, like consumerism and the influence of mass media. Atwood’s concern with issues such as feminism and Canadian identity has an impact on her writing, which often has a political level (BENNET; BROWN, 2010, p. 811-812). Memory is an important question, especially in her later stories, which commonly feature characters who “move back and forth through time, revising their narratives of past experiences and finding new narratives for their futures” (RIDOUT, 2000, p. 853). Atwood herself expresses the crucial role of selection to the narrative of one’s own story when discussing her novel *Alias Grace* (1996), inspired by a real nineteenth-century crime. According to the author, the late twentieth century is characterized by an “uneasiness about the trustworthiness of memory, the reliability of story” (ATWOOD, 1998, p. 1515), which suggests that she relates our recollections to storytelling.

The Age of Lead, published in *Wilderness Tips* (1991), revolves around the subject of memory as the protagonist, Jane, remembers her youth, focusing mainly on her relationship with a school friend called Vincent, who died less than a year before. Although the story is narrated in third person, it is told from Jane’s point of view, taking readers through

her version of the past. Her recollections are prompted by the discovery of the frozen corpse of a sailor who was part of the Franklin Expedition, a nineteenth-century voyage that attempted to find a sea passage from the Atlantic Ocean to the Pacific through the Arctic.

There are some similarities between the dead man found buried in ice and Vincent. Alice Ridout (2000, p. 866) points out that the description of Vincent in the hospital white room, covered with cold packs, resembles that of the frozen man. Ridout (2000, p. 866-867) also calls attention to the fact that both men died of unexplained reasons that may be related to the environment surrounding them. This parallel may be taken further since the scientific investigation of the cause of the sailor's death is echoed by Jane's own exploration of her past in search for answers or solace. In addition, as the memory of Vincent seems to pervade Jane's life, the following passage about the frozen man may be interpreted as referring to Vincent as well: "it's hard to know what tense should be applied to him, he is so insistently present" (ATWOOD, 2010, p. 833).

This insistent presence of Vincent in Jane's thoughts suggests an analogy between the dead explorer and memory itself. Both are marked by the idea of permanence since they represent vestiges of the past that endure in the present. However, while the corpse is preserved for a long period, it does not remain unchanged with the passage of time as the narrator mentions "the distortions caused by the ice" (ATWOOD, 2010, p. 833). In this way, the image of the frozen man mirrors memory in that it is a more permanent trace of the past without being unaltered or a completely faithful reproduction of what once was.

As Jane reminisces about Vincent and tries to make sense of their relationship, she seems frightened and disturbed, at least in part, due to his death. The nineteen eighties are described in the story as a moment of decay, marked by a visible increase in poverty. It is also a time when people "were dying too early" from a variety of diseases, and Jane notices

recurrent news of environmental problems caused by human action, like acid rain, and pesticides in fruit and vegetables (ATWOOD, 2010, p. 840). Confronted with her own mortality, Jane is apparently overwhelmed by life. Whereas watching television used to be a means of escapism for her, now she thinks that even the commercials “look sinister” and the shows seem too similar to her life (ATWOOD, 2010, p. 833). In fact, her life is even messier than television since “nothing stays put in those tidy compartments, comedy here, seedy romance and sentimental tears there, accidents and violent deaths in thirty-second clips they call *bites* [...]. In her life, everything is mixed together” (ATWOOD, 2010, p. 833, original emphasis). Thus, Jane is upset and hopeless about the future when she remembers her past.

In addition to her bond with Vincent, Jane also remembers her mother and the difficult relationship between the two of them. Jane’s mother got pregnant with her when she was single, and the father left them when the girl was five years old. As a consequence, her mother became suspicious of men in general, considering their desires to be a threat. As for Jane, she was regarded as “a mistake”, “a crime that needed to be paid for, over and over” (ATWOOD, 2010, p. 835). Although Jane’s mother sought to ingrain in her the need to distrust boys and avoid an unwanted pregnancy, she seemed to have an ambivalent feeling about her daughter’s fate: “Jane’s mother waited, fearfully and uttering warnings, but with a sort of gloating relish, for the same thing to happen to Jane” (ATWOOD, 2010, p. 836). Her mother seemed to feel that having her daughter follow the same path as her would, to an extent, diminish her feeling of guilt and inadequacy, probably because it would look less like an individual’s fault than a common part of women’s destiny. The short story makes it evident that men and women are judged by different standards that make sexual relations much riskier for girls (ATWOOD, 2010, p. 834) as they are the ones who are blamed and may become responsible for raising a child.

.....However, Jane’s view of her mother is not sympathetic since she is filled with resentment. For example, even though Jane is hurt about her father’s leaving them, she does not blame him because “[h]er mother inspired in almost anyone who encountered her a vicious desire for escape” (ATWOOD, 2010, p. 835). Jane remembers her as a frustrated, unhappy woman who nostalgically looks back to her youth; however, she “comes up with [no pity]” for her mother even after so many years (ATWOOD, 2010, p. 835). Jane’s resolution to distance herself from her mother’s attitude is illustrated by her desire to have a child “without becoming a mother” (ATWOOD, 2010, p. 838), in other words, without carrying the same burden of bitterness.

Jane’s exploration of her own memory leads her to assess her path through life. What Jane and Vincent wanted as teenagers was “freedom from the world of mothers, the world of precautions, the world of burdens and fate and heavy female constraints upon the flesh” (ATWOOD, 2010, p. 837). Their desire to prevent the past from repeating itself by being different from their parents is expressed in their delight to break social conventions and in their mockery of their mothers. Nevertheless, Vincent’s death is a sign for Jane that “[t]heir mothers had finally caught up to them and been proven right. There were consequences to things you didn’t even know you’d done” (ATWOOD, 2010, p. 841). Thus, the liberty and lightness that they hoped for seems to be unattainable, bringing Jane closer to the life that she wished to avoid. This point is reinforced by the following passage, which refers to Jane’s state of mind in the present: “*Laugh, I thought I’d die*, Vincent used to say, a very long time ago, in a voice imitating the banality of mothers; and that’s how it’s getting to be” (ATWOOD, 2010, p. 833, original emphasis). Hence, Jane’s distress about the present may be connected to the impression that her life has not followed the path that she had hoped.

It is relevant to take into account why Jane’s relationship with

Vincent has such an impact upon her sense of self and her evaluation of her own life. Firstly, Vincent is different from other men as he is the only one that she did not choose to leave. He is also the one she believed that she might have trusted when she was younger (ATWOOD, 2010, p. 838). Vincent's uniqueness may be related to the fact that he symbolized, for Jane, freedom from constraints, embodying the antithesis of what her mother represented. However, having such a deep attachment to someone means being susceptible to the suffering of losing this person. Thus, Jane cannot escape the heaviness of loss – or the steamroller that was love (ATWOOD, 2010, p. 836) – after all.

In sum, the three short stories under discussion represent memory as something flexible, subjected to processes of selection, interpretation, and variation through time. These literary works also illustrate the possibility of different versions of the same event and other people's potential influence on our recollections. As the protagonists remember the past, they also construct a narrative of their lives that affects their image of themselves and others. Hence, even if memory is intrinsically related to the past, its repercussions in the present are undeniable, living on through different generations.

References:

ARISTOTLE. From *De Memoria et Remiscentia*. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 28-38.

ATWOOD, Margaret. In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction. *The American Historical Review*, Oxford, v. 103, n. 5, p. 1503-1516, Dec. 1998. Available at: <http://www.jstor.org/stable/2649966>. Accessed: Feb. 21, 2018. DOI: 10.2307/2649966.

_____. The Age of Lead. In: BENNET, Donna; BROWN, Russell

(ed.). *An Anthology of Canadian Literature in English*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 832-842.

BENNET, Donna; BROWN, Russell (ed.). *An Anthology of Canadian Literature in English*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BERGSON, Henri. From *Matter and Memory*. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 109-113.

BRUCKNER, Donald J. R. An Author Travels to Nurture Ideas About Home [an interview with Alice Munro]. *The New York Times*, New York, 17 Apr. 1990. Books. Available at: <https://www.nytimes.com/1990/04/17/books/an-author-travels-to-nurture-ideas-about-home.html>. Accessed: Feb. 21, 2018.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

EAKIN, Paul John. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

FRANCESCONI, Sabrina. Memory and Desire in Alice Munro's Stories. *Textus*, Bologna, v. 22, n. 2, p. 341-359, Jan. 2009. Available at: https://www.researchgate.net/publication/320383297_Memory_and_Desire_in_Alice_Munro's_Stories. Accessed: Feb. 21, 2018.

FREUD, Sigmund. A Note upon the 'Mystic Writing-Pad'. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 114-118.

GRACE, Sherrill E. Crossing Jordan: Time and Memory in the Fiction of Margaret Laurence. *World Literature Written in English*, Abingdon, v. 16, n. 2, p. 328-339, 1977. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/17449857708588471>. Accessed: Feb. 21, 2018. DOI: 10.1080/17449857708588471.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUA, Anh. Diaspora and Cultural Memory. In: AGNEW, Vijay (ed.).

Diaspora, Memory, and Identity: A Search for Home. Toronto: University of Toronto Press, 2008. p. 191-208.

KUHN, Annette. From *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination.* In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 230-235.

LAURENCE, Margaret. To Set Our House in Order. In: BENNET, Donna; BROWN, Russell (ed.). *An Anthology of Canadian Literature in English.* Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 609-620.

MUNRO, Alice. The Progress of Love. In: BENNET, Donna; BROWN, Russell (ed.). *An Anthology of Canadian Literature in English.* Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 683-701.

_____. *The View from Castle Rock.* London: Vintage, 2007.

PLATO. From *Theaetetus* and *Phaedrus.* In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (ed.). *Theories of Memory: A Reader.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 25-27.

RIDOUT, Alice. Temporality and Margaret Atwood. *University of Toronto Quarterly,* Toronto, v. 69, n. 4, p. 849-870, Fall 2000. Available at: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/utq.69.4.849?journalCode=utq>. Accessed: Feb. 21, 2018. DOI: 10.3138/utq.69.4.849.

Recebido em: 21/05/2020

Aprovado em: 24/06/2020

Resenhas

Poesia no mundo

Resenha: Uma canção sobre manter-se vivo

Review: A song about staying alive

Danilo Bueno¹

Tudo pronto para o fim do mundo (2019), do poeta mineiro Bruno Brum (1981), é uma coletânea com 50 poemas, todos com título, que usam verso e prosa, além de recursos como o diálogo, a repetição enfática e a incorporação de outros gêneros textuais, com uso da mancha gráfica bastante maleável – sem se importar muito com o uso das rimas, concentrando-se na escolha de um vocabulário coloquial e bem-humorado, uma espécie de caleidoscópio de falas, que capta a ocupação do sentido das palavras nos tempos atuais.

Trata-se de um livro propício para se pensar o alcance da poesia e a ética da leitura e auxiliar na compreensão de certa crítica exercida pela poesia brasileira contemporânea, em um cenário em que a política é feita pelo telefone celular e robôs manipulam as mídias sociais, gerando um contexto de bipolarização ideológica que impossibilita discussões mais complexas e frutíferas sobre o tecido político. Essa crítica está vinculada à tradição lúdica do século XX para instaurar uma visão corrosiva e hilária, em que o critério alta e baixa literatura perde o sentido (talvez nem deva ser posto), sem fazer concessão para a multiplicidade expressiva, a defesa das minorias, o rigor construtivo e a coesão temática como valores intrínsecos do poético.

Os poemas são escritos do ponto de vista da derrota, tema com largo precedente no século XX, com Kafka, Beckett e Cioran, companheiros de

¹ Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo.

trabalho na “gestão de fracassos” (BRUM, 2019, p. 60), situada entre a expectativa máxima caracterizada em “Diablo wings 2.0” (BRUM, 2019, p. 35) e o sistema inoperante de “Falha mecânica” (BRUM, 2019, p. 43). A posição do derrotado social, no entanto, não inviabiliza a percepção de um universo em que os valores deplorados se colocam como forças impositivas a ditar as trocas simbólicas entre os sujeitos (ou seria melhor dizer assujeitados?). O primeiro poema, por exemplo, ao fazer uso de um formulário eletrônico de perguntas e respostas (que apenas sistematiza o afastamento humano), prática comum do contexto digital, consegue corroer tanto a modalidade textual em questão quanto a sua função, que se configura em uma postura “pedagógica” da máquina que passa a “educar” o humano. Surge, então, o embate entre ser humano e máquina, do qual derivam desdobramentos que circulam pela dominação, opressão e submissão às redes sociais.

Com efeito, o poema de abertura “FAQ perguntas frequentes”, composto por perguntas e respostas, é uma forma de inventariar as “entrevistas” que usam pautas banais: quando começou a escrever?; Por que se interessou por poesia?; Em que projeto está trabalhando agora? Questionamentos esses feitos para manter as engrenagens da cultura literária em funcionamento como itens reconhecíveis em um sistema de postagens e objetos, muitas vezes condensados pela palavra *sucesso* como encaminhamento ideológico, aliás, ironia cara ao poeta, usada em outro lugar de sua poesia²

Outro ponto observável no poema de abertura é o pressuposto de que o eventual leitor não tem o aparato suficiente para fruir o poema livremente, e, justamente por isso, busca orientação. Desse modo, o poema alinha-se à discussão da política e da ética da leitura, de seu alcance, da própria capacidade de fruição do eventual leitor, que, curiosamente, acessa

2 Trata-se do título *20 sucessos*, escrito em colaboração com Fabiano Calixto, que traz 10 poemas embrionários ao volume *Tudo pronto para o fim do mundo*.

um formulário FAQ em que ele próprio não precisa arriscar nenhuma experiência nova, ratificando a própria insensibilidade.

Por essa linha de leitura, o primeiro poema rapta a mediania crítica da recepção do mundo literário, além de criar um discurso que não pode ser acessado pelo usuário submetido à supremacia da técnica e da reificação. Uma obra escrita por uma empresa, digo, por um poeta, para se pensar em outro lugar da poesia de Brum³, que vê as corporações metropolitanas como destruidoras da “pessoa física”, nocivas à noção de humanidade, acima dos dispositivos jurídicos, tudo isso para o bem da megaestrutura econômica. De fato, a oposição reaparece: seres humanos resistem às máquinas, sendo alguns muito piores. Esse poema está inserido no contexto da revolução digital ocorrida na passagem do século XX para o XXI, o que faz com que essas demandas ganhem proximidade e vigor no horizonte da poesia contemporânea.

Vale notar que, por essa perspectiva de debate cáustico sobre o alcance da leitura da poesia contemporânea, aparece, de saída, com as perguntas frequentes referidas, a necessidade de mediação para a compreensão do poema: a busca de um formulário de perguntas e respostas que facilitaria a leitura. Talvez o leitor não suspeite que “o poema é a coisa feita do fazer ele mesmo” (NANCY, 2016, p. 150) e que dificilmente pode ser “lido” por algo externo (um formulário?). A transmutação do gênero perguntas e respostas para um poema pode ser lido como o próprio processo de leitura raptado ao usuário não leitor, normatizado e apaziguado. Tal transmutação representa agora, não mais um sistema de distribuição de valores mercadológicos, mas antes o primado da circulação de saberes, experiências e emoções.

Vale notar, pela biografia de Bruno Brum, sua atuação em prol da leitura de poesia, levada a cabo na Coleção Leve um Livro, projeto

3 Trata-se do poema “Discurso por ocasião de um congresso internacional de pessoas jurídicas”, publicado em *Mastodontes na sala de espera* (BRUM, 2011, p. 50-53).

encampado com Ana Elisa Ribeiro, que distribuiu gratuitamente, entre 2015 e 2017, cerca de 180 mil libretos de mais de 70 poetas brasileiros. Os números impressionam em um cenário no qual a circulação de poesia se resume, no limite, a 500 exemplares, mesmo que sejam poetas em cena há trinta anos. Essa conjunção entre biografia e escrita poética recoloca o debate sobre a leitura e a fruição do poema. Há uma tentativa desesperançada de alcance, convergente ao dado crítico inapelável: “– Leitor irmão – hipócrita – meu semelhante” (BAUDELAIRE, 2019, p. 29).

O poema seguinte, “Termos e condições”, expõe em seu título novamente o pacto (falhado) entre o poeta e o eventual leitor: “Parte do que dizem/ não aparece na legenda/ bem como parte da legenda/ não corresponde ao que dizem” (BRUM, 2019, p. 13). Nessa situação de incompreensão generalizada da própria função e do ofício do poeta, que chafurda na banalidade de um tempo *sem qualidades* (para lembrar Musil e o uso feito por certa poesia portuguesa do início do século), de “uma legenda que ultrapassa o sentido” (BRUM, 2019, p. 13) e, por isso, ultrapassa o leitor, colocando-o em um lugar em que o esforço para a decifração do poema convive em meio a fotos; mídias, postagens, *pop-ups*, *links*, mensagens instantâneas, *e-mails*, *sites*, vídeos e *memes*. O deslocamento da sensibilidade geral hipnotiza o humano, reconhecido agora como Porcoossauro, perdido e sem motivações: “Não há por onde continuar/ Mas deve haver um jeito” (BRUM, 2019, p. 15); note-se o pensamento simplista, soterrado pelo mundo destruído, no qual o Porcoossauro, rebaixamento da inteligência humana, está imerso. Trata-se daquilo que chamam de sujeito sem direitos, massificado e relegado a uma vida miserável? É nesse contexto, crítico e metalinguístico, em que a arte é relativizada – a arte é apenas um par de óculos esquecidos no museu (BRUM, 2019, p. 25) e a alegria humana “lembra frango” (BRUM, 2019, p. 31) – e essa voz encenada sacrifica-se até à anulação: “Termine logo” (BRUM, 2019, p. 12), é o comando oracular dado como resposta ao

usuário/leitor/Porcossauro.

O título *Tudo pronto para o fim do mundo*, de viés apocalíptico e derrisório, é ressignificado pela pandemia de 2020, criando algumas possibilidades de leitura, como, por exemplo, o posicionamento de uma das muitas vozes do poemário declarar-se de um *bunker*, em uma postura armada, de resistência, por um lado; e de isolamento, por outro. O mundo acabou justamente porque ele continua o mesmo. O poeta fala politicamente porque está sozinho, na proverbial solitude de seu (des)enraizamento.

Nesse passo, a catástrofe leva a leitura pelo viés lúdico, que, por meio de contatos metonímicos, instaura um painel de máscaras que misturam anônimos com celebridades – Júlia, José Gómez Herrera, Valdomiro, Tony Bisnaga, Guto Galego, Walter Novaes, Hebe Camargo, Magali, Peter Cancro, Porcossauro, Agnaldo Timóteo, Jaqueline, Torquato Neto, Y, Z etc. – que funcionam como exemplos rebaixados da experiência e medeiam os sentidos dos poemas. Esse processo de substantivação do discurso contrasta com a memória cultural do leitor, justamente ao escolher nomes que apontam para contextos diferentes, mas amarrados pelo olhar que mira desde a ruína do mundo acabado, consumido pelo *kitsch*, pelas *selfies*, sem chance, aliás, para o autor que morre na “quinta temporada” (BRUM, 2019, p. 48), conforme o irônico título “A morte do autor”, brincando com a ideia de Roland Barthes, agora alinhado à lógica das séries televisivas.

É por isso que “Guto Galego manda a real” (BRUM, 2019, p. 41) e Tony Bisnaga sabe que “O café vai esfriar/ Vamos todos morrer” (BRUM, 2019, p. 36). O autor morto recoloca-se pelas máscaras que friccionam a banalidade de seus sentidos duramente factíveis (gostaria de ter escrito reais), pois o trabalho sujo precisa ser feito, ao menos nas periferias do sentido, nas órbitas da alienação, como o bom cidadão, pacificado de seu poder de revolta, em “Equilibrando taças de champanhe”: “Todos me parabenizam com vontade” (BRUM, 2019, p. 18).

Por esses motivos e por outros que Brum se aproxima da tradição lúdica: o poeta é também um cidadão que sabe ironizar e fazer rir, lado a lado com o leitor: ambos encenam um contato, um diálogo, uma troca, que se dá somente no deserto instaurado pelo poema como reflexão política em um espaço sem experiências reais, ao buscar na escrita a lenda, surge s crítica a certa ideia edulcorada (facilitada) de poesia. Por isso, as perguntas são tão importantes nessa escrita, pois elas presumem o “tu” do leitor calado, que não quer ler o mais novo livro de Bruno Brum, como o começo do “romance” *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino, que joga tanto com a frivolidade do leitor quanto com a irrelevância da literatura para as mídias hegemônicas:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido [...] Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz (CALVINO, 2005, p. 7).

A ironia e a presunção brincalhona do romancista, imaginando o leitor incapaz de começar a ler o seu romance recém-publicado, mas que deve lê-lo, pois, afinal, é um *sucesso*, é uma forma de ler a chave parodística da atuação de Brum. Essa passagem é paralela ao poeta que supõe um leitor para interagir, por meio de perguntas retiradas de legendas de fotografias e colagens de frases percebidas ao acaso, como no poema “Eu não sou bobo”, que resume o contato automatizado da experiência contemporânea:

Quantos likes merecem esse lindo sorriso?
Esse chope com a galera do trampo
Essa viagem inesquecível

E essa notícia fresquinha, quantos?
Esse filé ao molho madeira?
Essa cafeteira nova?
Esse clima de romance?
Esse programa em família?
Quanto vale o meu poodle?
Minha fé?
Minha tattoo?
Essa música que resume tudo

(BRUM, 2019, p. 58)

Não se trata de uma colagem modernista, recortada de um jornal de grande circulação, mas do uso de legendas de fotografias de anônimos, em um espaço narcísico, que muitas vezes apenas ampliam e postulam padrões de beleza e de consumo. O poema tenta resgatar a fala rebaixada para devolvê-la como emblema, outra vez, de um mundo já acabado, sem esperanças. Note-se que não ter esperanças não faz do poeta um não entendedor das engrenagens tolhedoras do saber político, e essa abordagem adotada pelos poemas não merece ser lida como resignação, mas antes como resistência para um trabalho, talvez pedagógico, para a ética da leitura.

Esse caráter de conversa falhada é também o dispositivo de sentido do poema “Finja surpresa”:

A: Tenho uma notícia boa e outra má.
B: A má primeiro.
A: A má é que não existe notícia boa.
B: Agora conta a boa.
A: A boa é que nem sempre digo a verdade.
B: Então quer dizer que ainda pode haver uma notícia boa?
A: Desde que a má não seja verdadeira.
B: Tenho uma chance em duas?
A: A princípio, sim, mas as duas notícias já foram dadas.
B: Não entendi.

(BRUM, 2019, p. 45-46)

Por meio do intertexto com o anedotário nacional, a incomunicabilidade faz rir (de nervoso?), a falta de conteúdo da conversa é a própria informação, como se o poema apenas estabelecesse o contato entre emissor e receptor, ressaltando a função fática da linguagem em uma espiral que chegasse às raias do absurdo. O desentendimento como única saída.

O encerramento do livro traz o texto que intitula o volume “Tudo pronto para o fim do mundo” (BRUM, 2019, p. 70-73), poema em prosa de três páginas, a sério, composto por frases em enunciação que permeiam a hipotaxe e a parataxe, desgovernado e desnorteado, como se todas as máscaras falassem ao mesmo tempo e a própria constituição do poema em prosa não se decidisse entre o mecanismo de subordinação e de justaposição:

Refugiados mascam balas de borracha. Preciso ir embora. Levo um bilhete de loteria e as senhas que sei de cor. X tenta me convencer de que não tenho saída. Y pede que eu seja mais paciente. Z admite que não me reconhece. Também tenho algo a dizer. No princípio era o caos. Havia um piano na churrascaria e funcionários tirando fotos de convidados eufóricos. Fizemos o que estava ao nosso alcance. Cavamos túneis no meio do nada e deixamos o tempo falando sozinho (BRUM, 2019, p. 70-72).

O caráter de testamento, utilizado ainda como máscara de Lúcio Flávio – o ladrão de bancos fugitivo e assassinado terrivelmente –, revela ao leitor que o fim do mundo é, na verdade, uma rodoviária desconhecida, ou seja, apenas mais um dado na discursividade, apenas outra informação na sucessão de eventos reais e virtuais da terra devastada na incorporação e hierarquização dos discursos.

Sim, o fim do mundo era mentira, mas era verdade também.

Referências:

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRUM, Bruno. *Tudo pronto para o fim do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *Mastodontes na sala de espera*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.

BRUM, Bruno; CALIXTO, Fabiano. *20 sucessos*. São Paulo: Lunaparque, 2016.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *In: Demanda: literatura e filosofia*. Tradução de João Camillo Penna; Eclair Antonio Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyola. Santa Catarina: Editora UFSC e Argos, 2016, p. 145-151.

Recebido em: 23/05/2020

Aprovado em: 23/06/2020

Notas não sobre, mas Em uma espécie de cinema

Notes not about, but In a kind of cinema

Filipe Manzoni¹

Há uma curiosa polêmica a respeito da data e do local da invenção do cinema. De um lado, temos a data mais comumente aceita, a primeira projeção pública de um cinematógrafo, feita pelos irmãos Lumière em Paris, 28 de dezembro de 1895. De outro lado, há um contra-argumento que funda o cinema até seis anos antes, nas gravações e execuções experimentais feitas por Thomas Edison e sua equipe, inventores do cinetógrafo e do cinetoscópio, em seus laboratórios nos Estados Unidos, entre 1889 e 1891.

Mais do que apenas uma disputa pelo pioneirismo, o que está em jogo são duas concepções do que venha a ser, efetivamente, o cinema. Se seguirmos a versão americana, teremos o nascimento do cinema vinculado à invenção do aparato técnico de gravação e reprodução de imagens de maneira a causar uma impressão de movimento contínuo. Se, ao contrário, seguirmos a celebrada data de nascimento francesa, teremos a gênese do cinema como a formatação de um espetáculo estético de projeção exibido para um público pagante, ou ainda, teremos a invenção da *experiência* do cinema (e de sua comercialização) como ainda a conhecemos.

Trata-se, portanto, de uma distinção particularmente relevante para a tentativa de desvinculação do cinema de seu “formato mercadoria”, mas que dificilmente mantém seus contornos opositivos assim tão nítidos após mais de um século da cinematografia como provavelmente a mais

¹ Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

bem sucedida arte de massa. De fato, a especificidade técnica do suporte medial e o ritual de fruição – a “mágica” da sala de projeção – parecem estar hoje tão contaminados um pelo outro e tão fortemente arraigados na experiência comum que, frequentemente, é a partir de uma *aisthesis* já moldada pela experiência cinematográfica que empreendemos qualquer tentativa de definição do cinema. É algo que salta aos olhos, por exemplo, quando lemos um poema como Cinemas King (sessão da meia-noite), de José Mário Silva, incluído na recente antologia brasileira e portuguesa, *Uma espécie de cinema* (2019):

Deixa passar oito minutos,
entra já às escuras, segue
o foco da lâmpada na
escuridão. Observa,
se puderes, o *travelling*
a reflectir-se, trémulo,
em rostos desconhecidos.
Guarda o bilhete rectangular
no bolso do casaco e senta-te
na primeira fila, para que a
vista arda. Depois respira
fundo. Sabes como funciona:
a verdade (e a mentira) em
24 imagens por segundo.
(SILVA, José Mário. In: PEDROSA, Celia *et al.*,
2019, p. 28)

Desde os primeiros quatro versos do poema, José Mário Silva narra uma espécie de percurso-convite cinematográfico pelo próprio espaço da sala de projeção – não qualquer sala de projeção, mas o icônico Cinema King de Lisboa, por onde passaram clássicos da sétima arte até sua desativação em 2013. Nosso olhar é guiado por uma voz que lê o próprio trajeto pela sala desde códigos cinematográficos, alternando entre um *travelling* inicial, o *close* no bilhete no bolso e – arriscaria, talvez, um olhar viciado pelas câmeras – um *plongée* e *contra-plongée* no movimento de sentar-se na primeira fila e direcionar o olhar para a tela. Mais do

que *sobre* o cinema, trata-se de um poema *desde* o cinema, *no* cinema e *em direção* ao cinema (tomado enquanto código, espaço e experiência, respectivamente).

Cinemas King não é, porém, nenhuma exceção dentro dos cem poemas que compõem a antologia *Uma espécie de cinema*, lançada no segundo semestre de 2019 pela oficina Raquel: não uma antologia sobre, mas sim *desde*, *em* e *até* o cinema. Em verdade, é difícil falar “cinema” no singular dentro do volume, já que o que predomina nos setenta e três poetas reunidos – quarenta e um brasileiros e trinta e dois portugueses – é a heterogeneidade. Ainda que a antologia estabeleça, por exemplo, um recorte cronológico, reunindo apenas textos publicados a partir dos anos 90, não se trata de uma delimitação geracional. Encontramos textos de veteranos como Herberto Helder ou Manoel de Barros, figuras que já eram amplamente reconhecidas antes mesmo do nascimento de escritores mais novos como Walter Gam ou Ismar Tirelli Neto. Como resultado, escritores canônicos aparecem ao lado de poetas que provavelmente serão lidos pela primeira vez, assim como poemas de obras de estreia figuram ao lado de fragmentos das últimas publicações de algumas longas e sólidas carreiras de produção poética, tudo isso contribuindo para uma flagrante heterogeneidade na qual a experiência do cinema pode significar coisas muito diferentes.

Quanto à relação mesma entre poesia e cinema, a apresentação, assinada pelos seis organizadores, Celia Pedrosa, Franklin Alves Dassist, Joana Matos Frias, Luciana di Leone, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo – vários deles figuras recorrentes no circuito de discussão sobre poesia e cinema –, deixa evidente o quanto, mais do que circunscrever um recorte crítico específico, o que interessa é abrir caminhos possíveis. Os poemas reunidos parecem construir uma espécie de campo de tensões no qual poesia e cinema figuram em uma pluralidade de salas de projeção, leituras de filmes que marcaram diferentes gerações, técnicas

cinematográficas e sessões específicas que ficaram na memória.

O próprio título da antologia, retomado de um fragmento de Herberto Helder, é estratégico nesse ponto. Pensar a poesia como *uma espécie* de cinema parece contornar uma armadilha clássica e tão recorrente nas aproximações entre duas linguagens artísticas: a subscrição de um limite específico, pressuposto, mas não problematizado, para a oposição entre os dois discursos em questão. Em outras palavras: no lugar de um investimento em um paradigma da “hibridização” – um cruzamento entre duas espécies distintas –, ao situar a poesia como *uma espécie* de cinema, o que interessa é o problema da especiação mesma. Diferentemente, portanto, de uma negociação entre duas estruturas que se constroem de forma opositiva, quando partimos da possibilidade da distinção – ou seja, quando uma coisa é apenas um caso particular da outra – quanto mais caracteristicamente “si mesmo” mais também se é “uma espécie de outra coisa”. Um poema especialmente interessante, nesse ponto, é Do Titanic no ecrã, de Fíama Hasse Pais Brandão:

“A poesia é uma loucura de palavras”*:
golfadas de água, pistons, caldeiras,
mar de silêncio, música de pianoforte,
escadaria, ascensores, golfadas
de água, trajes de gala, icebergs,
mar de silêncio, amor, morse, foguetes
de luz, música de pianoforte, amor,
decotes, plumas, tules, icebergs,
pistons, camarotes, madeira envernizada,
tapeçarias, ascensores, morse, amor,
mar de silêncio, salva-vidas, escaleres,
escadas de corta, sino, apitos, foguetes
de luz, golfadas de água, escaleres, jorros,
mar de silêncio, morse, sino,
escaleres, amores mortos, morse,
morte, amor, morse – disse
um grande poeta meu contemporâneo
(BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. In: PEDROSA,
Celia *et al.*, 2019, p. 55)

Partindo de uma citação de Ruy Belo (conforme nos é revelado no pé-de-página), o poema constrói uma espécie de decupagem fragmentária de elementos reconhecíveis da sequência final do *blockbuster* de James Cameron. O que a poesia é, portanto – “uma loucura de palavras” –, é precisamente o que, dentro do poema, a aproxima do cinema enquanto tensão paratática de imagens e a afasta de um encadeamento sintático (de fato, a única coisa que mantém o encadeamento é a memória visual do filme). Caberia ainda manter em mente que é precisamente esse jogo de parataxe/sintaxe que fez a poesia servir inúmeras vezes de analogia para a proposição da montagem como elemento central da linguagem cinematográfica em alguns dos seus principais teóricos do início do século XX – não é difícil encontrar paralelos com a poesia nos diversos textos teóricos de Eisenstein dos anos 20 e 30, e Dziga Vertov, já em seu primeiro manifesto, *Nós*, fala também de uma “poesia da máquina” como forma de resgatar o cinema de sua cooptação pelos códigos do romance e do teatro. Tudo se passa, portanto, como se, em certa medida, fosse também como uma “espécie de poesia” que o cinema teorizasse sobre sua própria linguagem.

São diversos os poemas que se aproveitam de oscilações semelhantes entre poesia, cinema e suas diferentes teorizações em *Uma espécie de cinema*. Podemos apontar algumas composições poéticas que apresentam esse tipo de mesclagem: *Metamorfoses*, de Carlito Azevedo – no qual temos uma reflexão sobre a necessidade das 24 imagens por segundo se convertendo em uma espécie de teoria ampliada da continuidade, ilustrada finalmente por uma cena que deixa evidentes as marcas do universo cinematográfico –, *Bushido* de Fernando Guerreiro, no qual uma descrição cinematográfica – na qual aparecem gângsters e um *yakusa* bebendo absinto – se sobrepõe também a uma espécie de teoria do poema, ou ainda *Cinemas*, de Herberto Helder, uma teorização direta a respeito do cinema e seus “modos esferográficos de fazer e celebrar”

(HELDER, Herberto. *In*: PEDROSA, Celia *et al.*, 2019, p. 25).

É sintomático, nesse cenário de múltiplas e heterogêneas possibilidades de relação entre cinema e poesia, que a divisão interna da antologia em três blocos seja tanto proposta quanto subvertida já em sua apresentação. Os organizadores nos dizem o quanto nem sempre a distribuição dos poemas foi pacífica e “em certos casos teria sido perfeitamente possível proceder a uma organização diferente” (PEDROSA, Celia *et al.*, 2019 p. 9). Mais do que como limites internos, a estrutura em três blocos parece oferecer-se, assim, como uma proposição de três campos de ressonância e contaminação: Indo ao cinema – que se volta para os poemas que traduzem uma relação com o espaço físico das salas de projeção – Depois do filme – em que aparecem diálogos, releituras e retomadas de filmes, cineastas, atores e personagens específicos – e finalmente Filmagens – no qual a relação com o cinema se constrói a partir de uma priorização das técnicas da linguagem cinematográfica.

De nossa parte, caberia ressaltar que essa divisão em três “câmaras de ecos” ainda possibilita que outras afinidades transversais sejam amplificadas. É impossível não reparar, por exemplo, lendo o primeiro bloco, na abundância de cenas de afeto e de convivência com o outro. Ir ao cinema se converte, em grande parte dos poemas, em um “ir ao cinema com”, de maneira que amizades – como em [De mão dada] de Adília Lopes –, namoros e suas memórias – Aracne de António Franco Alexandre ou E de resto, Glaura? Tem ido ao cinema? de Rubens Rodrigues Torres Filho – ou ainda gerações inteiras marcadas por cinemas específicos – como o já citado Cinemas King ou ainda Geração Paissandú de Paulo Henriques Britto – parecem povoar o bloco com um tom especialmente afetivo. Tomemos, por exemplo, Cinema de Ana Martins Marques, no qual o ritual do “assistir com” extrapola o próprio espaço do cinema:

Encontramos na rua
uma fileira de cadeiras

de um velho cinema
levamos pra casa
colocamos na varanda
passamos a tarde
bebendo e fumando
assistindo passar
um dia qualquer
(MARQUES, Ana Martins. *In*: PEDROSA, Celia *et al.*, 2019, p. 14)

De maneira especialmente significativa para um cenário conceitual que, desde Benjamin, associa o cinema à queda da aura, a fileira de cadeiras parece trazer precisamente o rastro material de um “estar aí” da sala de projeção, transpondo a experiência mnemônica-afetiva do cinema para um transbordamento do ritual do “assistir” que permite converter um dia qualquer em um espetáculo estético (em 24 quadros por segundo, jamais nos 60 da televisão, tecnologia que parece incompatível com esse cenário: um sofá de sala de estar não nos convida a “assistir o mundo” da mesma maneira).

Se o primeiro bloco parece dizer de diferentes experiências *em* cinemas, essas experiências se particularizam em relação aos filmes assistidos no segundo núcleo, Depois do filme. Nele, predomina uma série de poemas que se apresentam como experiências de leituras e retomadas de filmes específicos, seja de maneira mais direta – como em Crítica de Miguel Gomes a Funny Games de Michael Haneke, de Daniel Jonas, ou Nuance entre lilases de Lu Menezes – seja de maneira quase tangencial – como em [Venho de nobres que empobreceram], de Manoel de Barros.

É interessante ainda que, em alguns poemas de Depois do filme, as retomadas de momentos ou figuras marcantes do cinema parecem converter-se em uma espécie de vocabulário afetivo a partir do qual se lê as mais diversas experiências, algo como uma “educação sentimental” cinematográfica. Tomemos o caso de um poema sem título de Arnaldo Antunes:

*porque eu te olhava e você era o meu
cinema, a minha Scarlet
O'Hara, a minha Excalibur, a minha
Salambô, a minha Nastassia
Filipovna, a minha Brigitte Bardot, o meu
Tadzio, a minha Anne, a
minha Lou Salomé, a minha Lorraine, a
minha Ceci, a minha Odete
Grecy, a minha Capitu, a minha
Cabocla, a minha Pagu, a minha
Barbarella, a minha Honey Moon, o meu
amuleto de Ogum, a
minha Honey Baby, a minha Rosemary, a
minha Merlin Monroe, o
meu Rodolfo Valentino, a minha
Emanuelle, o meu Bambi, a minha
Lília Brick, a minha Poliana, a minha
Gilda, a minha Julieta, e eu
dizia a você do meu amor e você ria,
suspirava e ria.*
(ANTUNES, Arnaldo. *In*: PEDROSA,
Celia *et al.*, 2019, p. 45)

O poema de Arnaldo é especialmente interessante para o percurso de leitura que viemos montando. Mais do que apenas incorporar um vocabulário imagético do cinema, o que se coloca é quase um modo “cinematográfico” de relação com as imagens como paradigma da declaração amorosa. Mesmo quando a comparação provém de outra linguagem ou de outro contexto de circulação – da literatura ou da música, por exemplo – o “modo de ver” – “porque eu te olhava” – parece trazer o tom de um fascínio característico do cinematográfico. De maneira semelhante ao que líamos no poema de Ana Martins Marques, a questão é a presença de um modo específico de olhar, um ver “como cinema”.

Finalmente, o bloco final, *Filmagens*, é o mais extenso dentro de *Uma espécie de cinema*, quase metade do volume total. Aqui, o vocabulário, isto é, o que era da ordem de um léxico do cinema, parece dar

lugar a uma semiótica do cinema, de maneira que se faz presente todo um espectro de experimentalismos com diferentes priorizações e apropriações da linguagem técnica cinematográfica. Encontramos desde analogias com o mecanismo de projeção, como, por exemplo, em *Home movie* de Eudoro Augusto, até a exaustão de mecanismos de corte e repetição – [uma cena se repete] de Annita Costa Malufe –, passando ainda por incursões nas especificidades do olhar guiado pela câmara, a exemplo de 6 movimentos de câmara, de Rodrigo Garcia Lopes.

Gostaríamos, finalmente, de fechar com um poema desse último bloco, da autoria de Ricardo Aleixo. Não tanto porque se trate de um poema mais representativo do núcleo como um todo (de fato, este deve ser o bloco mais heterogêneo da antologia), mas sim por crermos que ele possibilita uma espécie de reverberação final de nosso próprio esboço de leitura de *Uma espécie de cinema*.

Inserido imediatamente após Cine-olho – retomada, também de Ricardo Aleixo, do termo de Dziga Vertov –, o poema que nos interessa, Cine-ouvido, não se ocupa tanto de uma incorporação dos códigos cinematográficos – as imagens que aparecem “riscando” a tela em “Cine-olho” – mas sim de uma espécie de internalização sinestésica de um “cinema interior”. E aqui chegamos ao que nos interessa: Cine-ouvido parece levar a contaminação entre linguagem e experiência cinematográfica para um cenário muito especial, na medida em que traz para o primeiro plano o cinema que perdura mesmo com os olhos e ouvidos fechados, isto é, quando ainda lemos o cinema mesmo quando ele não está mais ali:

você fecha
os olhos e vê:

luzes pulsando
contra um
fundo sem cor

cobre os ouvidos

e ouve: o eco
do pulsar
das luzes da
estrofe anterior

(ALEIXO, Ricardo. *In*: PEDROSA, Celia *et al.*, 2019, p. 146)

Referências

PEDROSA, Celia; DASSIE, Franklin Alves, FRIAS, Joana Matos, LEONE, Luciana di, QUEIROZ, Luís Miguel, MARTELO, Rosa Maria (org.) *Uma espécie de cinema*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

Recebido em: 07/07/2020

Aprovado em: 05/08/2020

