

A POESIA E A PROSA DO MUNDO

Célia Pedrosa

Recebido 12, abr. 2010 / Aprovado 14, mai. 2010

Resumo

Releitura da tensão entre poesia e prosa na fundação e no percurso da literatura moderna, de modo a contextualizar e avaliar a produção poética brasileira contemporânea, nela abordando a ênfase no prosaico e no narrativo associados à composição serial, enquanto forma de encenação da experiência individual e coletiva e do papel nesta exercido pela prática literária.

Palavras-chave: *Poesia. Prosa. Narratividade. Serialidade.*

Conforme já mostra seu título, esse trabalho se inicia por um retorno. De imediato, lembra Michel Foucault, que como *prosa do mundo* nomeia a relação representativa entre a sintaxe de palavras e coisas, característica da episteme clássica (1996, p.34-69). Mas quer remontar de fato a uma nomeação bem anterior, proposta por Friedrich Schlegel, no contexto do questionamento romântico dessa relação: “A idéia de poesia é a prosa” (Apud BENJAMIN, 1999, p.106). Um fragmento do diálogo que com ele trava o poeta Novalis ajuda a compreendê-la: “Se a poesia quer se estender, ela só o pode na medida em que se limite; na medida em que se contraia, permita a sua matéria ígnea como que partir, e se coagule. Ela adquire uma aparência prosaica, suas partes constitutivas não se encontram numa comunidade tão íntima – portanto não sob leis rítmicas tão rígidas – [...] torna-se mais capacitada para a exposição do limitado [...] Quanto mais simples, uniformes, quietos são também aqui os movimentos das frases, quanto mais consentânea sua mistura no todo, quanto mais frouxa a conexão, quanto mais transparente e descolorida a expressão – tanto mais perfeita e em oposição à prosa ornada – esta poesia desleixada, aparentemente dependente dos objetos” (Idem, *ibidem*).

Apesar de curta, a passagem aclara uma noção de poesia como efeito da tensão entre expansão e limite, coesão e fragmentação. A contração da matéria especificamente poética equivaleria aí ao afrouxamento das leis formais rítmicas do verso e também a uma aparente “dependência dos objetos” que compõem a prosa do mundo – afrouxamento e dependência que garantiriam, no entanto, a intensidade de sua realização e de seu efeito. Conforme explicado mais adiante, essa poesia prosaica, pela “mistura desregrada de seus membros”, “pelo alongamento de seus estímulos em diferentes direções”, seria bem distinta da “prosa ornada” da narrativa convencional, com suas estratégias de coesão evolutiva. (Idem, p.106).

Comentando tal noção no ensaio *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, Walter Benjamin nela ressalta a pluralidade atribuída ao poético-prosaico, por meio da qual se produz, instavelmente portanto, uma linguagem “própria” e “absoluta”. Linguagem que poderia e deveria ser ensinada, como qualquer outro ofício sóbrio de fabricação, antagônico ao êxtase do poeta-demiurgo. Assim expõe um fragmento publicado na Revista *Athenäum*: “Acredita-se freqüentemente difamar autores através de comparações com elementos fabris. Mas o verdadeiro autor não deve ser também um fabricante? Não deve consagrar sua vida inteira ao negócio de transformar a matéria literária em formas, que sejam, em maior escala, apropriadas e úteis?” (BENJAMIN, *idem*, p. 109-111).

É sob um prisma semelhante que tais propostas vão ser retomadas por Jacques Rancière em seu último livro, *La palabra muda* (2009). Nele o filósofo remonta aos primeiros sinais do que chama uma revolução silenciosa, perceptível no deslizamento léxico do termo *literatura*, que, a partir de fins do século XVIII, de conjunto de saberes eruditos vai passar a designar um exercício inédito e radical da linguagem (Op.cit., p. 20). Intensificada com o Romantismo, essa revolução fundou, segundo ele, um modo histórico de escrita, contraditório em si mesmo, do qual a literatura, tal como até nossos dias subsiste, seria ainda um desdobramento.

E contraditório porque, desde então, e cada vez mais radicalmente, ela parece sempre ir adiante, mas sempre como que desafiando sua própria impossibilidade, por entre duas desapareições: a da forma singular sob a veste de simples manifestação do coletivo e a desse coletivo sob o virtuosismo de uma fatura individual (Idem, p.75). Nesse sentido, a fundação da literatura teria significado simultaneamente a entrada na era de sua dissolução, seu princípio repousando na incompatibilidade entre o antirrepresentativo e o expressivo. Pois enquanto forma específica de linguagem, ela implica uma relação necessária, adequada ou inadequada, de um pensamento com seu objeto, um e outro constituídos socialmente, relação por meio da qual também o sujeito soberano ao mesmo tempo se funda, fragmenta e naufraga (Idem, p.95).

Rancière segue as marcas dessa contradição em alguns momentos da produção literária moderna. E na prosa narrativa nomeada como *novela* vai apontar um “gênero sem gênero”, emblemático dessa fundação dissoluta. Tal como exercitada por Flaubert, em sua busca do estilo absoluto, avesso à “naturalidade” representativa, e associado, por isso mesmo, à música, a novela se realizaria afinal como *poema da prosa* (Idem, p.142), desentranhado por entre a virtuosidade autoral e a banalidade do intercâmbio mundano de informações, bens e serviços (Idem, p.162-163). Essa realização se daria pelo uso antissintático da sintaxe, que tanto fragiliza seus poderes habituais de distinguir e subordinar, quanto permite sua expansão, redobrando-a sobre o silêncio e a desordem que a habitam, como habitam a prosa do mundo.

Nas ressonâncias que o empenho de Flaubert provoca na crítica e na poesia de Mallarmé, Rancière vai então apontar, analogamente, as aporias do projeto simbolista de contrapor a poesia à prosa, para liberá-la de toda carga representacional. Pois nessa recusa da representação se atualizaria, apesar de tudo, a mesma tensão originária do moderno, já que ela levaria a identificar a poesia à abstração do pensamento ou à comunicação de puras sensações, uma e outra, mais uma vez paradoxalmente, próprias ao trabalho da prosa. (Idem, p.170). Para escapar a essa

armadilha, só mediante o abandono da palavra ou sua submissão à idéia de música, como propusera também Flaubert quanto à novela.

Diante disso, o poeta se dedicaria a tentar restaurar a potência da palavra, agora através de sua materialidade tipográfica, técnica, inscrita na materialidade da página – o que de novo a aproximaria tanto do movimento sintático e espacial da prosa quanto da concretude visual pertinente à relação representativa (Idem, p.178), assim como às práticas culturais de produção e transmissão de informações.¹ Segundo Rancière, a impossibilidade do Livro, tematizada por Mallarmé, não seria manifestação de uma impossibilidade central do conceito de literatura, mas da “aporia de la voluntad siempre recomenzada de superar, dándole su doctrina y su comarca propias, la contradicción que hace que la literatura sea”, buscando conjurar sua perda prosaica e marcar os limites fixos desse elemento “próprio” por meio do qual se constituiria em única exceção à “universal reportagem”, conforme expressão do poeta francês (Idem, *ibidem*).

Essa contradição vai ser localizada ainda pelo filósofo tanto no trabalho de Vitor Hugo com o verso alexandrino quanto no artesanato pós-simbolista do verso livre, em suas tentativas de fazer coincidir, de modos inversos, claro, a linha tipográfica e os conjuntos sintáticos, a medida rítmico-poética e a forma discursiva do pensamento (Idem, p.171). A mesma avaliação é feita, aliás, pelo poeta francês Jacques Roubaud, que também aponta nessa trama do alexandrino e do verso livre um efeito de *classificação* – classicização da síntese, do equilíbrio, da identificação (ROUBAUD, 1978).

Perspectiva semelhante é assumida pelo poeta francês Jean-Marie Gleize que aponta, em *Les fleurs du mal* e *Spleen de Paris*, de Baudelaire, a tensão entre uma poesia-gato hierática e uma prosa-cão baldia, errática. Para contextualizá-la, além de referir-se a Vitor Hugo e sua resposta à acusação de ter jogado “le vers noble aux chiens noirs de la prose”, retoma também Flaubert, cuja busca de uma “prose très prose” vai motivar então sua proposta de uma “prose em prose(s)” – crítica e objetivante, “musical sem ritmo e rima”, isto é, “relevant dune paradoxale musique, dune autre musique, essentiellement liée aux nouvelles formes de sensibilité et de conscience engendrée par les conditions concrètes de la vie matérielle dans les nouvelles agglomérations urbaines”. (GLEIZE, p. 169).

É bem significativo nessa passagem o modo como as expressões “prose très prose” e “prose em prose(s)” duplicam e simultânea e perversamente desestabilizam uma possível identificação de gênero ou forma, reatualizando, portanto, a necessidade romântica de distinção entre uma prosa convencional e aquela que sustenta sua idéia de poesia. E, ainda, o fato de essa distinção ser buscada por meio de uma musicalidade também

¹ A esse respeito, são bem significativas as colocações de Walter Benjamin sobre o valor estético e social do recurso à tipografia, associado também ao de toda técnica de reprodução, no pequeno ensaio *Guarda-livros juramentado*. Nele nos diz justamente de Mallarmé que como “viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita” (BENJAMIN, 2000, p.27).

segundo Gleize paradoxal, que, se por um lado se mantém associada à concepção tradicional de poesia não prosaica, através de Baudelaire vem se vincular agora à busca de formas de uma “prosa particular”, ligada à vida urbana contemporânea – musicalidade por isso associada à visualidade telerreal nela dominante (Idem, p.174).

Devem ser destacadas até aqui três questões importantes. A primeira diz respeito então à definição da especificidade da poesia justamente pelo modo como ela se inscreve no coração do comum. A segunda reside no fato de que essa definição na verdade, não delimita uma forma, mas propõe uma aproximação irresolvida entre formas e linguagens diversas, nas quais sempre se acentua o paradoxo. A terceira decorre do modo como essa tensão entre poético e prosaico, verso e frase, palavra, ritmo e imagem, pensamento e realidade material, a contrapelo de toda classicização, solicita uma sintaxe, uma narratividade e, conseqüentemente, uma temporalidade disjuntivas, contrariadas.

A referência a essas questões esboça menos uma história que um percurso de constante perlaboração dos paradoxos constitutivos da idéia moderna de literatura. Como *perlaboração* compreende-se aqui, tal como proposto por Jean-François Lyotard a partir de Freud – reflexão de matriz também benjaminiana – um trabalho da memória que escapa à dicotomia entre endosso e ultrapassamento.² É essa perspectiva que orienta nossa leitura da poesia brasileira contemporânea, à qual vem se colocando insistentemente justo a questão de seu prosaísmo narrativo, associado também à expansividade formal, à “reaproximação” da realidade cotidiana e à conseqüente capacidade de fazer da leitura uma experiência comum, do comum – tudo isso em estreita e ambígua proximidade com práticas culturais com e contra as quais ela tanto afirma quanto problematiza sua diferença e autonomia.³

Para efetivá-la, optamos, nos limites desse texto, por seguir pistas fornecidas pela antologia poética organizada pelas poetisas brasileiras Waleska Aguirre e Marília Garcia, publicada em Portugal, em 2008, pela Editora Cotovia. Em seu título, *A poesia andando: treze poetas no Brasi*, conforme explicado em nota introdutória, concentra-se uma tripla referência: ao ensaio escrito por Flora Sussekkind, dedicado à tensão entre narrativização e figuração nos poemas de Carlito Azevedo, por essa via referidos aos de João Cabral de Melo Neto (SUSSEKIND, 1998); ao poema de Cabral, do qual o ensaio de Flora toma emprestado o mesmo título; e à opção dos poetas que começam a publicar a partir de 1990, nela reunidos, por “formas narrativas”, de “rotas sendo percorridas” e também por “uma poesia do chão e do prosaico, uma poesia no meio do caminho” (Op.cit., p. 13).

Ressalta aí uma apresentação da narrativa como caminho inacabado, como inacabadas se mostram então a aproximação

² No ensaio Re-escrever a modernidade, Lyotard critica o historicismo da definição “pós-moderna” de nossa época, compreendendo-a antes como perlaboração contínua da modernidade (LYOTARD, 1984). Em seu livro História e narração em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin avalia as relações entre história e memória perlaborativa no pensamento do filósofo (GAGNEBIN, 1999).

³ O conceito de autonomia tem sido frequentemente compreendido, ao contrário do que sugerem esses textos seminais do romantismo, como equivalente à autotelia, à autorreferencialidade e ao formalismo que caracterizariam uma concepção hegemônica de poesia moderna, à qual se oporia então uma perspectiva contemporânea, dita pós-moderna, valorizadora da heteronomia. Acreditamos que se deva evitar, nesse tipo de avaliação, a dicotomia que acaba por idealizar ambas as categorias, assim como as obras a que são relacionadas. Nesse sentido, são bastante esclarecedoras as palavras de Jean-Luc Nancy: “falar do fim da arte ou de sua hibridização na cultura, é na verdade endossar que arte era o que a concepção idealista burguesa tinha dela, sem reconhecer que a arte sempre foi uma pergunta sobre o que ela mesma era (NANCY, p. 115).

entre poesia e prosa, e, claro, a situação do poeta que a exerce – inacabamento no qual se consome e simultaneamente se consome a escrita. Não há como não ver aí uma indicação de releitura do enigmaticamente prosaico poema de Drummond, embora as organizadoras enfatizem a poesia de Cabral, e através dessa ênfase nos convidem a rever o contexto de produção e recepção de sua poesia após os anos 60 do século passado.

A poesia cabralina então ocupava lugar central, representando exemplarmente um modernismo em que se integravam a crítica do sentimentalismo retórico, característico da ideologia cultural brasileira conservadora, e o racionalismo construtivista, a reflexividade da e sobre a própria linguagem, próprios do vanguardismo cosmopolita. Segundo avaliação de um de seus principais canonizadores, Haroldo de Campos, essa integração se dava no âmbito de uma “poesia-prosa”, uma “prosa em poesia (não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica)” (CAMPOS, 1970, p.72). Mais uma vez a necessidade de apresentar a tensão poesia-prosa aciona nomeações várias, como antes, em Gleize, já tivéramos a “prosa-cão”, a “prose très prose”, a “prose en prose(s)”, entre outras. Em vez de definição, portanto, ela parece antes provocar um movimento indecível de encadeamento e desencadeamento, sugerindo uma interessante associação com o procedimento de serialização.

Como se sabe, este foi bem importante em diferentes propostas de arte moderna, associado à dinâmica de produção e reprodução técnica e industrial. Não por acaso foi ressaltado na poesia de Cabral, de modos bem distintos. No ensaio de Haroldo de Campos, por exemplo, indica o artesanato formal insistente mas aberto à inscrição de variações minuciosas e sutis, nessa medida mesmo contraposto à serialidade da produção técnica moderna, e inclusive associado a certo distanciamento dos fatos, certo tédio dos acontecimentos (Op.cit., p.74-75). Trinta anos depois, essa abordagem vai dar lugar a leituras menos dualistas da relação entre sua poesia e a prosa do mundo. Dois ensaios são exemplares a esse respeito. O primeiro, de 1996, escrito por Alcides Villaça, ressalta como a serialidade inscreve, no interior mesmo da decantada geometria da composição cabralina, um *movimento para*, de aproximações sucessivas do mundo concreto, sempre recomeçado, sempre incompleto. O esforço de construção lógica co-existe assim, segundo o crítico, com a vontade e a impossibilidade de conhecimento pleno do mundo concreto e com o implícito silenciar diante de sua “realidade prima, e tão violenta, que ao tentar apreendê-la, toda linguagem arrebenta”, conforme os versos finais das inúmeras séries do famoso poema Uma faca só lâmina. Mas são essa impossibilidade e esse silêncio que impulsionam ritmos, imagens e afetos, como mostra essa mesma imagem – numa contradição que Villaça nomeia, aliás,

por meio das noções de *expansão* e *limite* que nos serviram, desde Schlegel, como ponto de partida para explicar a prosa como idéia de poesia.

No segundo, de 1998, já referido, Flora Sussekind aborda em Cabral a serialidade face a uma tensão entre o figurativo e o narrativo, aí percebendo um dispositivo de redimensionamento temporal do poema, não mais concebido como figuração suspensa do momento, do instante. Essa avaliação, porque motivada pela leitura de poemas de Carlito Azevedo, reatualiza a relação entre o poético e o prosaico, possibilitando a inscrição da poesia cabralina numa outra contemporaneidade, numa outra “hora histórica” que, segundo a crítica, se esboçaria na poesia a partir dos anos 90, “por meio desses exercícios com o tempo épico, em território lírico”. (Idem, p. 178).

Ao deslocar, desse modo, a leitura de Cabral, essa crítica e essa poesia vão ter também o mérito de repor, agora em chave mais complexa, a demanda de relação entre poesia e vida, entre poesia e prosa do mundo que, nos anos 70 do século passado, transformou em antagonista e obstáculo precisamente a linguagem do poeta pernambucano.⁴ Esse percurso de dupla perlaboração pode ser perseguido mais pontualmente na poesia de Marília Garcia, que dele tira seu impulso e sua produtividade. Poeta carioca de 31 anos, ela tem publicados dois livros, *Encontro às cegas*, pela editora Moby Dick, em 2001, e *20 poemas para o seu walkman*, pela editora CosacNaify, em 2006, deste último retirando os textos incluídos na antologia portuguesa.

O primeiro teve tiragem bem pequena, de cem exemplares, em impressora HP Learjet, parecendo querer resgatar assim um pouco da aura artesanal-marginal da poesia dos 70 – o que se confirmaria no uso da letra manuscrita do título na capa, e no pequeno tamanho, de livro que se quer de bolso, perto do corpo, para circular corpo a corpo. Seus poemas investem, como os daquela, e em oposição à logicidade impessoal e abstratizante enfatizada então na poesia cabralina, numa primeira pessoa explícita, envolvida em flashes de lembranças ou de cenas de uma experiência comum de encontros e desencontros amorosos. Mas neles vem se inscrever uma diferença produzida – face à crença anterior na relação imediata entre palavra poética e essa experiência subjetiva – pela constante presença de um dizer, por sua vez paradoxalmente sempre referido ao não dito, ao silêncio, ao não compreendido, ao ausente, e remetido a outros dizeres falados, ouvidos e lidos, inclusive em língua estrangeira, que entrecortam de travessões, parênteses, aspas e itálicos a sintaxe prosaica dos versos, dando-lhes uma tensa mas dissoluta densidade,⁵ como no poema Ela não disse: “dos dias em que esteve ausente/guardo a sombra dela/ – sorrindo timidamente – algumas letras/ o sim que ela não disse/ e seus silêncios profundos/

⁴ A esse respeito, cf. no ensaio *A volta do sublime*, de Italo Moriconi, sua avaliação de uma poesia cabralino-concretista (MORICONI, 1998).

⁵etomamos aqui os termos da proposta romântica de uma idéia prosaica de poesia associada ao afrouxamento das leis rítmicas e da coesão sintática, pela mistura desregrada, desleixada, de componentes.

querendo dizer nada, /talvez/ *problems and desire/ there's nothing but problems and desire*" (p.13).

Recortada e dobrada sobre si mesma, como a sintaxe do poema, também é a subjetividade que nela se expõe, um pouco à maneira de Ana Cristina César, cuja lembrança não pode deixar de ser evocada, como a propósito de tantos outros poetas que, desde os anos 80, na alegria marginal viram também um trampolim para inquietações e dores maiores – e talvez motive aí as várias referências a alturas, vertigens, medo de queda, morte: "amarfanhadas as vestes/ minhas/ tuas ações pormenorizadas revelavam/ detalhes que de tão sutis posso não me lembrar/ subi lentamente um degrau de cada vez/ com passos quase despencados/ e sem saber também o papel que desempenho/ ouvi seu murmurar quase gritado/ farei quando passar meu casamento/ não olhei para baixo porque escadas me dão vertigem" (p.15).

Também como em Ana, a exposição é sempre encenação, e os quartos e ruas que são metonímias dessa subjetividade se transformam em camarotes, passarelas, jogos de espelho entre calçadas, desertos shakespereanos, nos quais se acentua o vazio e a estreiteza. As ruas agora tem esquinas sólidas, obstaculizantes, por onde o eu encenado vai como que se "apertando no espaço/ entre dois quartos vazios/ me esforçando/ para lembrar aquele poema que sei de cor/ e perder de vista o resto /(bem sabe o que acontece quando acabou a véspera)/ fico sempre a calcular/ o comprimento/ de um mar de pequenas mortes..." (p. 19).

Sempre no corredor, entre dois quartos, e num tempo entre também, que deixa de ser o do momento plenamente presente, para ser uma ausência de véspera - bela imagem que aproxima, evocando-as e problematizando-as, a lembrança e a iminência – os poemas vão configurando impulsos de ação, entre a sensação e o cálculo, ainda mais entrecortados pelo uso dramático do diálogo, do eu consigo mesmo ou com um interlocutor quase sempre distante ou obliquamente próximo: "olhos desencontrados numa/ dessas sólidas esquinas/ de manhã/ embaixo do relógio,/ manchas de asfalto da epiderme/parecendo tão contundente de lábios/ pálidos e rugir de dedos/"Que farei agora? Que farei? Corrirei para fora./Como estou andarei na rua/ com os cabelos soltos assim. Que/faremos amanhã?" conclui o poema Encontro às cegas II, que assim numerado parece reduplicar não só o título como o próprio livro, inserindo-se nele, portanto, numa estranha seriação, como parte, e desdobramento (p.9).

Nesse contexto, este também pode provocar uma dupla leitura, sugerindo de início o descompromisso de relações intensamente casuais, mas ainda uma revisitação mais acre da dicção poética jovem que as tematizava. Pois em todos os poemas a expressão/encenação subjetiva é marcada por essa auto-perquirição angustiada e por uma percepção intensa, violenta até, mas sempre descompassada, da relação consigo e com o outro,

com as palavras que aproximam e distanciam, como “olhos desencontrados”. Sinaliza assim o poema Dogma 4 (onde o 1, o 2, o 3?) “saída esquemática: nem olhei/para trás./ não quis ouvir seu timbre repetindo/ no corredor acha mesmo/ que tinha culpa?/ encontro às cegas/ não deu certo...” (p.16’).

Essa duplicidade reaparece ainda no fato de que esse mesmo encontro às cegas vai ser referido no segundo livro, do qual uma das partes toma-o novamente como título, mas acrescido da explicação entre parênteses: “(em escala industrial)”. Não se trata, como é comum, de uma inclusão no novo livro dos poemas do anterior. A referência sugere essa repetição, que no entanto vem junto a significativas diferenças. A explicação aponta que estas se associam à mudança de suporte, agora um livro maior, com maior número de páginas, em 1500 exemplares de impressão tipográfica.

Mais uma vez, Marília chama nossa atenção para a materialidade do livro, relacionada também à da sua circulação, uma e outra apresentadas aí no percurso evocado do artesanato de mimeógrafo ao semi-artesanato da Lear-jet, aperfeiçoado agora na composição tipográfica, ressaltada sua menor ou maior serialidade – percurso no qual figura não só o de vários poetas seus antecessores, mas a própria situação da literatura desde a modernidade, como vimos, sempre no meio do caminho entre o esforço de singularização e as demandas de sua inserção sócio-econômica como produto. O título do novo volume também sugere, por essa via, um interessante jogo de referências. De fato, em *20 poemas para o seu walkman*, a apresentação quantitativa, simplesmente numérica, despojada, dos poemas, representa um gesto de endereçamento ao mesmo tempo singular e comum – a 2ª pessoa podendo indicar aí tanto um interlocutor próximo, específico, quanto qualquer interlocutor, genérico – futuro ouvinte de uma poesia escrita mas que se quer oralizada, participando dos percursos comuns do cotidiano.

Não podemos deixar de associar esse acréscimo àquele que João Cabral faz ao título do poema Morte e Vida Severina – *para ler em voz alta*. Aí o endereçamento, decorrente do tipo de leitura, somado à própria forma dramática do texto – a de uma escrita a imitar a voz – indiciava a preocupação com um receptor/expectador, ouvinte, não leitor, pobre e analfabeto como seus personagens, reforçada pelo valor comunitário da definição do poema como auto de natal pernambucano. Esses dados estão presentes de modo bem mais complexo em seus poemas, com diversas outras formas de endereçamento e de situações individuais e coletivas de leitura. São aspectos muito importantes mas bem pouco abordados na fortuna crítica de Cabral, e que se tornam objeto às vezes de uma leitura um tanto quanto nostálgica ou utópica, estimulada com certeza pelo contexto político da época,⁶ e que ele mesmo aborda em entrevistas e depoimentos.

⁶ Na contracorrente dessa tendência, é fundamental mais uma vez uma outra leitura de Flora Sussekind sobre o poeta, agora no ensaio Com passo de prosa. Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto (SUSSEKIND, 1998).

Na poesia de Marília, a referência à oralidade não carrega, de nenhum modo, nostalgia de um valor comunitário pré-industrial, nem tampouco de um valor messiânico-pedagógico caracteristicamente burguês, como em algumas manifestações da poesia moderna e mesmo contemporânea. Nela o endereçamento tem como suporte agora uma voz que reproduz a escrita tipográfica, e se quer reproduzida por sua vez numa prótese técnica da boca e do ouvido. A oralidade se mostra, nesse caso, um dado dúplice, não só porque integra corporeidade e tecnologia, mas por representar um empenho de comunicabilidade e compartilhamento que implica, por um lado, uma recepção isolada, individualizada e individualista, e, por outro, uma reprodutibilidade potencialmente ampla, global, errática. Essa contradição inalienável da cultura contemporânea na qual se radicalizam, por força da intensificação dos processos de produção e reprodução tecnológica, as tensões próprias à arte moderna – intensificação com a qual a poesia de Marília convive e se escreve, inclusive transformando a materialidade desses processos em tema, questão e procedimento formal, como estamos vendo.

Nesse sentido apontam as diferenças inscritas nos poemas do primeiro livro quando agora ele se torna parte integrante do segundo, abrindo-se em uma nova série de pequenos textos que mantêm a nomeação de poemas e retomam imagens e temas dos anteriores, embora substituam a divisão clara em versos e a enunciação em primeira pessoa, pelo fluxo contínuo e pela terceira pessoa mais caracteristicamente narrativos. Essas mudanças tanto servem para alongar quanto para concentrar o discurso, atribuindo-lhe assim uma corporeidade concreta, visível, cujos limites se confundem com os limites materiais da página e cuja objetividade se confirmaria pela perspectivização distanciada de um sujeito-narrador face a um sujeito-personagem. Essa corporeidade é no entanto tecida também numa sintaxe desarticulada, como a dos poemas em verso, que encadeia sem estabelecer relações claras de causalidade ou contiguidade, apresentando cenas impregnadas de uma temporalidade acelerada, análoga à fugacidade das figurações. Vejamos um texto em cujo título, colocado entre chaves, ao mesmo tempo interior e exterior a ele, portanto, já se figura essa sintaxe desarticulada – [um quarto cor de grafite com um buraco no alto sem janela]: “em pé olhando pra fora sobre a cômoda algo derretido a cera amarela um vídeo clip *una canción sin fin* vem de paris depois de anos-luz país de dores anônimas diz que queria um mundo calculado fatos que se reduzem a tapas agora poderia sair sem olhar *não tema as hélices que fazem sua voz girar* dos dias ausentes guarda a sombra dela e o blaugrana do estádio a mudança de tom ao telefone o conta-me coisas e o filme de hh em silêncio queria dizer nada quase nada talvez *trouble and desire there's nothing but trouble and desire*” (p.55).

Note-se a feição inicialmente descritiva do título, que apresenta o quarto-metônímia da intimidade apenas pela estranha combinação de cor escura, ausência de janela e buraco no alto, indiciando um fechamento que já perturba o movimento narrativo que se segue. Sob suspeita fica então o olhar para fora que o inicia. E que, mais que um contato com o exterior, parece indicar uma subjetividade em ruptura com sua própria intimidade, figurada pelo quarto, que no entanto à revelia dela e da direção de seu olhar, vai se armando em referências interiores mas exteriorizadas e desarticuladas a um objeto, uma canção, um vídeo-clip, uma cidade e uma frase, uma sombra e outra cidade, palavras em línguas diversas, um filme, uma voz ao telefone....

Ressalta aí o que pode ser considerada uma das principais marcas da estranha e prosaica singularidade da poesia de Marília - a figuração visual e a narrativização intrinsecamente associadas, de modo que pessoas, objetos e lugares se apresentam e dissolvem como parte do fluxo discursivo, ao mesmo tempo em que este vai se desdobrando e detendo nesses esboços de figuração. Tudo então intensamente móvel e travado, como propõem inúmeras imagens: “ritmo de degrau seguindo/ cortado” (p.7), “a voz cortada outra/ vez antes de seguir pelas ramblas” (p.8), “(o túnel estreito sempre/em linha reta e depois/ o reflexo congelado/ na linha 14” (p.11),“(um cão/ lambia o pé, a mesma imagem/ congelada)” (p.23), “funciona como um movimento/ disrítmico que/ entremescla os dois/ níveis” (p.37). Assim se performa o poema como um estar no meio do caminho, entre o dentro e o fora, entre o quarto e a rua, entre a materialidade das palavras e a das coisas que estas solicitam, como entre olhos descontraídos: “o contorno dos lábios com frases tiradas de um guia” (p.55), “o sapato molhado um sistema certo para dizer o que quer” (p.56), “caminha sem rumo todos os dias senta-se para ler no primeiro café” (p.57), “busca as palavras exatas esquecendo oito dias”(p.58), “seu olhar a forma de uma cidade destruída refletia e no cidade vira de costas” (p.55).

Concretiza-se assim uma outra forma de movimento para em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da idéia de viagem - lida, lembrada, planejada, sonhada, e assim mesmo também vivida em ato, de táxi, de metrô, de avião, trem, navio. Nessa viagem os lugares são apenas espaços de passagem, em que se indistinguem a chegada e a partida. Identificam-se assim quartos, hotéis, praças, ilhas, ruas, cafés, aeroportos, sempre estreitos corredores, figurados também de passagem, como as pessoas e objetos neles encontrados ou entrevistados, apenas uma mancha de cor, uma rua nevada, um cartaz de néon, uma cômoda parisiense, um pulôver vermelho, um modo de andar, um caderno verde.⁷ Entretecendo-os com fragmentos de fala, de informações científicas, metereológicas, de referências cinematográficas, musicais, literárias, o fluxo discursivo faz com que

⁷ A idéia de espaço de passagem é ressaltada pela poeta em ensaio que escreveu sobre a poesia de Emmanuel Hocquard, citado, inclusive, no poema de abertura dessa sua coletânea. (GARCIA,2008).

a impressão de imediatez dada pelos verbos no presente revele uma inextricável mediação, intensificada ainda pela constante associação da voz a tecnologias da comunicação que introduzem distância espacial e temporal em cada registro.

Em analogia com a intensificação do movimento físico, geográfico, social e comunicativo na sociedade contemporânea, aqui também se encena um movimento intenso, mas que nunca alcança um objetivo, que nem sequer o propõe claramente, que sempre se pergunta sobre isso, associando viagem a discurso e ambos a um “perigoso encadeamento das coisas”, que perturba a aparente naturalidade de imagens e informações, conforme vemos no poema M.A., que vale a pena reproduzir integralmente: “é como o perigoso encadeamento das coisas murmurou ao sair/ da sala./ antes de filmar/ tudo observou a posição do sol naquela tarde com casas árabes e imaginou a sequência dos diálogos/ em camadas. Quase uma língua em curvas ou/ ficar parado no escuro. As duas diante diante/ da lente não se viam jamais: alternavam / a posição (a de branco sorria sobre o fundo de algas)/ depois enquadrou o deslocamento/ para hong kong num vôo/ atrasado. *como seguir tentando um ângulo inverso se quando passam os dias tudo piora?* Como seguir o horário girado que adquirem depois de anos de escassez? Sentou num dos bancos de frente para as duas (há algo que custa dizer/ e não sabe o que é, um peso geral de/ coisas talvez)/ de onde vem o nome patagônia? E os pingüins? Como precisar a sequência/ daquelas imagens?e como fazia para/ nadar tão perto das/ rochas?.

Percebe-se então que também nos poemas divididos em versos esse perigoso encadeamento se apresenta por meio de uma mesma sintaxe descompassada, uma articulação desencontrada de espaço e tempo, nesse desencontro escavando o atraso em que o ser se confunde com o estar e continuar, mas um estar e um continuar entre, nunca totalmente dentro, nem totalmente fora . Diz o poema II. Rue de Fleurus: “... o livro começa/ com uma pergunta ao acaso sobre esta/ cidade, mas o principal nem supõe - como chegar ao ponto de encontro/ com o filme começado. todas as vezes/ perdia a estação e traçava rotas/ diversas (tentava explicar trocando de cabines/ e ligando diversas vezes por/ dia, em deslocamentos/ aéreos.)” (p.12).

O esforço de performar esse ser/ estar entre, no meio do caminho, é colocado então no modo no livro se instala a passagem, isto é, o jogo de proximidade e distanciamento, entre poemas artesanais e poemas em produção serial, entre poemas divididos em versos e poemas que seguem os limites da página, entre expressão e narrativização, entre inovação e repetição. E mais ainda, no modo como em uns e outros se encena a passagem entre primeira e terceira pessoa, entre ser a si e ser outro, em meio aos outros. Assim Marília submete mais uma vez ao trabalho de perlaboração a tensão moderna entre poético e prosaico,

subjetivo e objetivo, singular e comum. Ao fazê-lo, reapresenta como questão a identificação entre narratividade e experiência que vem sendo enfatizada como marca de uma poesia contemporânea enfim reencontrada com a vida. Face a esse idealismo do fim, do reencontro, da identificação, empírica ou formal, sua poesia se propõe, assim como à vida, à experiência e à subjetividade, como constante e inconstante percurso de deslocamento, tramado paradoxalmente por entre a banalidade do mundo e das práticas de produção e recepção repetitivas, seriais, por meio do qual elas adquirem a concretude alegórica de uma predicalidade interminável, própria da finitude material, corporal,⁸ ao mesmo tempo loquaz e muda como a prosa do mundo.⁹

Abstract

A reading of the tension between poetry and prose at the foundation and along the history of modern literature, in order to contextualize contemporary Brazilian poetry, here seen from the perspective of its emphasis on the prosaic and the narrative associated to serial composition, as means to stage both individual and collective experience and the role of writing in shaping experience.

Keywords: Poetry. Prose. Narrativity. Seriality

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Guarda-livros juramentado, Material escolar*. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *O geômetra engajado*. In: _____. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

FOUCAULT, Michel. *A prosa do mundo*. In: _____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GARCIA, Marília. *Um teste de solidão: passagens em Emmanuel Hocquard*. In: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GLEIZE, Jean-Marie. *Les chiens s'approchent et s'éloignent*. In: *Revista Alea*. Rio de Janeiro: Programa de PG em Letras Neolatinas da UFRJ, janeiro-dezembro de 2007, v.9, nº 2.

LYOTARD, Jean-François. *Re-escrever a modernidade*. In: _____. *O Inumano*. Lisboa: Estampa, 1989.

⁸ Apoiamo-nos aqui na retomada feita por Willy Thayer da reflexão benjaminiana sobre a relação entre arte, desaturatização e produção e reprodução seriais. (THAYER, 2007)

⁹ Retomamos aqui os termos com que Rancière nos convida a ler a tensão poético/prosaico, no já referido *La palabra muda*.

MORICONI, Italo. A volta do sublime. In: PEDROSA, Celia, MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

NANCY, Jean-Luc. El vestigio del arte. In: _____. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

RANCIÉRE, Jacques. *La palabra muda*. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

_____. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2001.

ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre*. Paris: Maspero, 1978. Citado por JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Paris: Belin, 1990, p.117.

SUSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/EdUFMG, 1998.

_____. *Compasso de prosa. Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Idem, *ibidem*.

_____. *Egotrip. Uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico*. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1993.

THAYER, Willy. Aura serial. La imagen en la era del valor exhibitivo. IN: CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis, BRAVO, Álvaro F y LAERA, Alejandra (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado em América Latina*. Rosário: Beatriz Viterbo, 207.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. IN: BOSI, Alfredo (org.). *Leituras de poesia*. São Paulo: Àtica, 1996.