

Junho | 2016

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 15

Alcmeno Bastos

Anélia Pietrani

Dau Bastos

Godofredo de Oliveira Neto

Maria Lucia Guimarães de Faria

Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



ARTIGOS

ANDRÉ VINÍCIUS PESSÔA
ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA
JOSÉ LUIZ MATIAS
RICARDO VIEIRA LIMA

ENSAIOS

BENITO PETRAGLIA
LOUISE BASTOS CORRÊA
NÍVIA MARIA SANTOS SILVA
RAFAELA CARDEAL

ENTREVISTAS

CHACAL
por André Vinícius Pessôa, Eduardo Tornaghi, Ramon Nunes Mello,
Rosa Amanda Strausz e Victoria Saramago

RESENHAS

GUILHERME TRIELLI RIBEIRO
W. B. LEMOS
PEDRO CORNELIO VIEIRA DE CASTRO
THALES DE BARROS TEIXEIRA

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 15

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Maria Lucia Guimarães de Faria
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



UFRJ

2016



© 2016 Alcmeno Bastos, Anélia Pietrani, Dau Bastos, Godofredo de Oliveira Neto,
Maria Lucia Guimarães de Faria, Rosa Gens

**Fórum de Literatura Brasileira
Contemporânea**

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em
parceria com o Programa de Pós-Graduação em
Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ

www.forumdeliteratura.com

Conselho editorial

Antonio Carlos Secchin (UFRJ)
Célia Pedrosa (UFF)
Evando Nascimento (UFJF)
Friedrich Frosch (Universidade de Viena)
Gustavo Bernardo (UERJ)
Hans Ulrich Gumbrecht (Universidade de Stanford)
Helena Bonito Pereira (Mackenzie)
Italo Moriconi (UERJ)
Jacqueline Penjon (Sorbonne)
Joachim Michael (Universidade de Hamburgo)
Karl Erik Schøllhammer (PUC-Rio)
Lucia Helena (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ)
Marlene de Castro Correia (UFRJ)
Pedro Meira Monteiro (Universidade de Princeton)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Rafael Mendes
Thais Seabra

Revisão

Bruno Santos Pereira
Eduardo Rosal
Pedro Vieira de Castro
Rodrigo Lopes da Fonte
Thais Velloso
Thales Teixeira

Projeto gráfico

Francyne França

Capa e diagramação

Walter Pinto

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária
Ilha do Fundão

Editora Baluarte

www.baluarte.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras : Baluarte, 2009-

Semestral
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira – Séc. XX-XXI – História e crítica. 2. Escritores brasileiros –
Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI –
Entrevistas. 4. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 5. Poetas
brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Letras

CDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

7

Artigos

Antonio Cicero, ora poeta, ora filósofo

André Vinícius Pessôa

11

A concepção intermediática de *Breganejo blues* e

O monstro Souza, de Bruno Azevêdo

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

23

Dalton Trevisan: tensões e intenções do vampiro de Curitiba

José Luiz Matias

37

Do poema como objeto sonoro ao poema como resgate do humano: uma (re)leitura da poesia de Claudia Roquette-Pinto

Ricardo Vieira Lima

51

Ensaios

O fetiche da mercadoria em *Passageiro do fim do dia*,

de Rubens Figueiredo

Benito Petraglia

71

Do blog ao papel: Rodrigo de Souza Leão e a atualidade

Louise Bastos Corrêa

93

Bruno Tolentino e o campo literário brasileiro na década de 1990

Nívia Maria Santos Silva

113

Waly Salomão: leitor de João Cabral

Rafaela Cardeal

129

Entrevistas

Chacal

por André Vinícius Pessôa, Eduardo Tornaghi,

Ramon Nunes Mello, Rosa Amanda Strausz e Victoria Saramago

153

Resenhas

Palavra, carne ou osso

Mundo palavreado, de Ricardo Aleixo

Guilherme Trielli Ribeiro

163

Versura e prosimetron antropofágicos

No circuito das linhas, de Masé Lemos

W. B. Lemos

171

A apoteose da fome

Rua Direita, de Anderson Borges Costa

Pedro Cornelio Vieira de Castro

179

Entre o texto e o contexto

Um chão de presas fáceis, de Fernando Fiorese

Thales de Barros Teixeira

185

APRESENTAÇÃO

A Faculdade de Letras da UFRJ procura conciliar o conhecimento do passado com a atenção à poesia e à ficção recém-publicadas. Na década de oitenta, Rosa Gens aproveitou tal abertura para desenvolver uma série de iniciativas estimuladoras do estudo dessa fatia de nossa literatura.

Foi também da professora, em parceria com o colega Alcmeno Bastos, a ideia de criar o Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Democrático no próprio nome, o projeto foi pensado para privilegiar a produção discente (sem, evidentemente, fechar-se à contribuição docente), configurando-se uma verdadeira incubadora de analistas.

Em diferentes momentos dos anos que se seguiram, os docentes Anélia Montechiari Pietrani, Dau Bastos, Godofredo de Oliveira Neto e Maria Lucia Guimarães de Faria se integraram ao grupo de trabalho. Estavam criadas, assim, as condições de lançamento desta revista semestral que, virtualizada, pode levar a todo o planeta as reflexões desenvolvidas pelos jovens frequentadores dos campi nacionais e estrangeiros sobre nosso presente literário.

Ao leitor, as boas-vindas a uma edição especialmente auspiciosa de um periódico que tem mostrado uma imagem plural e profunda das pesquisas em andamento, dentro e fora do país, sobre os escritos em verso e prosa produzidos neste solo, neste tempo.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Antonio Cicero, ora poeta, ora filósofo

André Vinícius Pessôa*

A questão sobre a relação entre poesia e filosofia, que incide sobre suas semelhanças e diferenças, apresentada por Antonio Cicero em “Poesia e filosofia”, ensaio publicado no livro *Finalidades sem fim* (2005); no texto homônimo, publicado na *Folha de S. Paulo* (2007); e no livro também batizado com o mesmo nome, *Poesia e filosofia* (2014); além de outros textos e entrevistas, nasce de uma reiterada pergunta, a partir da qual o filósofo-poeta¹ se deixou levar pelo seu apelo e passou a respondê-la, não apenas uma vez, mas sistematicamente. Sua posição diante da pergunta tem sido clara e imediata: há uma diferença fundamental entre poesia e filosofia. Trata-se, em seu entendimento, de atividades opostas e complementares.

Cicero, no ensaio “Poesia e filosofia”, de *Finalidades sem fim*, para definir a diferença radical que rege a oposição entre poesia e filosofia, se utilizou de conceitos linguísticos como “metadiscurso”, o discurso que fala sobre outro discurso; e “discurso-objeto”, o discurso sobre o qual o outro discurso fala. À nomenclatura desses conceitos, o filósofo-poeta acrescentou a palavra “terminal”, que sinaliza o lugar próprio de suas extremidades. O “discurso-objeto terminal”, “cuja função não é nem falar de discurso nenhum, nem falar sobre coisa nenhuma” (2005, 169), tem como exemplo o poema; e o “me-

* Pós-doutorando no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

¹ Poderia ser “poeta-filósofo”, mas se optou aqui por “filósofo-poeta” e, mais adiante, por “filósofo”, pois o foco da abordagem recai sobre sua obra em prosa ensaística e filosófica.

tadiscurso terminal”, “que pode ter como objeto outros discursos e outras coisas, mas que não pode, ele mesmo, ser objeto de nenhum discurso fora de si, pois o único discurso que o tem por objeto é ele mesmo” (2005, 169), por sua vez, é exemplificado pela filosofia. Se por um lado é impossível filosofar fora da filosofia, pois “não é possível falar sobre – ou mesmo falar contra – a filosofia a partir de um discurso que não seja, ele mesmo, filosofia” (2005, 169), por outro, diz Cicero, “nenhum poema é capaz de falar sobre coisa nenhuma ou discurso nenhum sem deixar de ser poema” (2005, 171). O que um poema diz será sempre inseparável das palavras que regem seu dizer, ao contrário da filosofia, em que “os discursos sobre um texto filosófico se multiplicam, porque o que ele tenciona dizer não é inteiramente expresso pelas palavras com que o diz” (2005, 171). Ao contrário do que ocorre no poema, o objeto do conhecimento da filosofia pode ser melhor explicado e apreendido por outras palavras e outros jogos retóricos.

Curiosa e paradoxalmente, foi Platão quem iniciou essa diferença ao expulsar os poetas de sua *polis* ideal. Para Gerd Bornheim, no ensaio “Filosofia e poesia”, o filósofo grego “obteve um êxito surpreendente ao expulsar os poetas de sua República: expulsou-os do reino da filosofia” (2001, 157). A filosofia, que na Grécia Antiga nasceu da poesia, tem entre seus primeiros representantes autênticos poetas-filósofos, mas isso não se deve, como diz Bornheim, “pelo fato exterior de que a maioria dos filósofos pré-socráticos se expressava em verso” (2001, 157). A tradição filosófica posterior, dissociada da poesia, teve em Friedrich Nietzsche um pensador-poeta marginalizado dos cânones filosóficos. Porém, em sua escrita miscigenada “evidenciou-se [...] uma espécie de terreno comum aos dois campos” (2001, 158) que, conseqüentemente, como é sabido, promoveu uma abertura inédita ao futuro do pensamento.

Giorgio Agamben, no prefácio de *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, se refere a essa cisão entre poesia e filosofia, implícita desde Platão e hegemônica na idade moderna, “interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir” (2007, 12). Para o filósofo, a palavra na cultura ocidental se divide entre a inconsciente, ligada ao acaso, que goza de seu objeto do conhecimento ao representá-lo em sua beleza formal, e a consciente, “que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza de seu objeto porque não o consegue representar” (2007, 12). Uma esquizofrenia que divide sua incidência em dois polos, um estático-inspirado e outro racional-consciente. Para Agamben, tal cisão aponta para “a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto de conhecimento” (2007, 12). Acrescenta o filósofo:

Na medida em que aceitam passivamente tal cisão, a filosofia deixou de elaborar uma linguagem própria, como se pudesse existir um “caminho régio” para a verdade que prescindisse do problema da sua representação, e a poesia não se deu nem um método nem sequer uma consciência de si (2007, 12-3).

Por ver suprimida na palavra a intenção poética para o conhecimento e o sentido da filosofia para a alegria, Agamben reclama a urgência da cultura ocidental em voltar a “encontrar a unidade da [...] palavra despedaçada” (2007, 13). Para o filósofo, a crítica, que “não representa nem conhece, mas conhece a representação” (2007, 13), surge justamente quando tal despedaçamento atinge seu ponto extremo.

Cicero, em *Finalidades sem fim*, ao aceitar a cisão, faz a opção por uma crítica com viés filosófico. Entre os nove ensaios publica-

dos, escritos entre 1998 e 2003, sete tratam justamente de poesia. Cicero faz metafilosofia quando se refere à filosofia, mas ao discorrer especificamente sobre a poesia, a absorve como objeto de um discurso ensaístico e analítico. O que não impede sua experiência de poeta de se manifestar em breves confissões, nas quais o filósofo se revela como um poeta-crítico ciente de seu ofício criador e um leitor privilegiado de poesia, que cita trechos de poemas e os analisa para exemplificar suas teses.

Bem delimitada a cisão, filosofia e poesia são ocupações muito diferentes para Cicero. A filosofia, a seu ver, requer trabalho e dedicação para alcançar seus objetivos, e a poesia, tida como mais “ciumenta”, exige não apenas isso, mas a mobilização de todo o espírito, o uso de todos os recursos disponíveis, todas as faculdades possíveis, e isso ainda sem oferecer a garantia de uma realização plena, visto que o poeta, para ser poeta, ainda depende de sua produção, isto é, de seus próprios poemas. Pois, “ao contrário do que ocorre com os filósofos, não há poeta que não tenha ao menos uma obra poética. Não se considera poeta quem não tenha composto ao menos um poema” (2012, 48). Já o filósofo, por sua vez, como diz Cicero, pode ser filósofo sem ter a necessidade de escrever sua filosofia. O maior dos exemplos nesse sentido é Sócrates, cuja voz filosófica só veio a se preservar em textos de outros filósofos e historiadores.

Numa entrevista concedida por ocasião do lançamento de seu segundo livro de poemas, *A cidade e os livros*, Cicero afirmou que “o elemento da poesia é o concreto, o particular, o relativo, o temporal, o finito etc., enquanto o elemento da filosofia é o abstrato, o universal, o absoluto, o atemporal, o infinito etc.” (2002). A mesma assertiva é repetida e sustentada em outros textos e entrevistas, mas

em *Poesia e filosofia* Cicero a demonstra paulatinamente através de aproximações do *modus operandi* específico das duas disciplinas. Em sua própria experiência, poesia e filosofia se desdobram a partir de duas premissas que atuam em extremidades opostas de seu espírito. Tal disposição sugere uma presença alternada de duas personas distintas em Cicero:

Creio que posso resumir o modo um tanto peculiar como experimento a relação entre a minha atividade poética e a minha atividade filosófica dizendo que, em mim, quando o filósofo está presente, o poeta não aparece; e à chegada do filósofo, o poeta se retira (2012, 8).

Se seu esforço teórico em discorrer sobre as semelhanças e diferenças entre as duas atividades é por um lado abstrato, por outro, ao fazê-lo, Cicero se mostra partícipe de sua própria experiência singular de poeta e filósofo num desdobrar-se de sua personalidade. Em seus textos críticos, a escrita em prosa argumentativa denuncia a evidência de que o leitor está em contato com o filósofo. Exemplo bem pontual são os pequenos trechos iniciados com as palavras “em suma”, destacados em itálico, posicionados precisamente nos fins dos capítulos 5, 6, 10 e 21 de *Poesia e filosofia*, com a intenção de sumariar para o leitor o que foi exposto antes, funcionando como uma espécie de “chave de ouro” filosófica. Tais trechos apresentam, em sua brevidade, um maior grau de densidade e objetividade em relação ao assunto abordado. O que neles sobressai é tão somente a escrita que cabe à persona filosófica de Cicero, cravando o conhecimento sobre o assunto sem aparentemente deixar margens para outras interferências que o excedam.

Em “Os enunciados filosóficos são proposicionais”, capítulo 11 de *Poesia e filosofia*, Cicero afirma que “a finalidade da obra filosófica é basicamente a manifestação de uma proposição, tese ou doutrina filosófica” (2012, 51), e uma proposição “consiste num enunciado declarativo que em princípio possua valor-verdade, isto é, que seja ou verdadeiro ou falso” (2012, 51). A obra filosófica, em sua especificidade, abriga um conjunto diverso de proposições, porém “cada proposição é incompatível com a proposição que lhe é contraditória” (2012, 52). Do mesmo modo que “uma doutrina filosófica autocontraditória invalida a si própria” (2012, 53), diz Cicero, um filósofo que se contradiz em sua atividade se desqualifica como filósofo.

No capítulo seguinte, “Os enunciados poéticos não são proposicionais”, Cicero especifica que as proposições na poesia têm seu grau de ocorrência, mas apenas figuram como meios e não fins. Portanto, há a possibilidade de proposições contraditórias habitarem um mesmo poema, o que não irá diminuir sua verdade, ao contrário do que ocorreria num discurso filosófico, que desse modo se veria incompatibilizado. Há também poemas que contradizem outros poemas, nos quais uma nova proposição não anula nem desmente a proposição original. Se por um lado a verdade da filosofia em seu sentido mais tradicional e convencional, advinda de Tomás de Aquino, define-se como a “adequação do intelecto e da coisa” (Aquino *apud* Cicero: 2014, 90), por outro a verdade da poesia se estende às suas verdades e, conseqüentemente, às relações entre essas verdades, ou, como disse o poeta Mário Quintana, a poesia vem a ser a “invenção da verdade” (Quintana *apud* Bornheim: 2001, 161).

Em *Poesia e filosofia*, Cicero se utiliza de demonstrações sucessivas para comprovar reiteradamente a afirmativa inicial de

que filosofia e poesia têm princípios, meios e fins diversos. Suas palavras incidem numa pedagogia do poético escrita por um filósofo praticante da poesia, matéria de seu outro “eu” e experimento de sua outra persona, que agora se oculta. Esse duplo jogo de personas manifesta-se em seu texto como uma encenação. “Sou um palco microcômico em que se representa a velha rixa entre a poesia e a filosofia”, afirmou o filósofo-poeta na referida entrevista (2002). A encenação realizada por Cicero é monologada numa prosa direta que acumula perspectivas, se não sistematicamente, em instantes breves, como requer a filosofia tratadística, mas dispostas num denso mosaico argumentativo que se apresenta passo a passo, didaticamente, ao leitor. Ao encenar suas personas em seu “palco microscópico”, Cicero fala do interior da argumentação que engendra sobre a cisão entre filosofia e poesia. Ao engendrá-la, o próprio autor é engendrado como tal, tal como ele é, tal como ele se apresenta em sua bipolaridade homonímica e no convívio desse desdobrar-se.

A teatralização na escrita de Cicero inclui, além do teor argumentativo e demonstrativo, próprio da escrita teórica, a presença propriamente ensaística da primeira pessoa do singular que não se esquiva da confissão de sua própria experiência. O hibridismo da fonte perfaz o hibridismo do texto, numa fusão de argumentação retórica e relato de experiência. Diz Bornheim, em “Filosofia e poesia”, que “todo possível diálogo entre filosofia e poesia se instaura ao menos como ponto de partida, no plano da experiência” (2001, 160). Quando teoriza sobre poesia, mesmo referindo-se a ela em termos abstratos, Cicero não se divorcia da experiência adquirida, que, como a referenciou Bornheim, “é o modo como o homem sabe o mundo” (2001, 161). O texto de Cicero, desse modo, tangencia a possibilidade de um hibridismo textual em potência, o que num

sentido mais amplo pode ser transportado para toda a sua obra, cuja assinatura denota alguém capacitado a discorrer sobre as duas experiências, nele (e a partir dele) distintas e complementares.

Frente à autonomia da poesia e da filosofia, Cicero argumenta que, no caso de uma possível contaminação, ambas sairiam perdendo. O filósofo se coloca contrário a Agamben ao defender tanto a filosofia da ocupação do poético quanto a poesia da contaminação do pensamento filosófico. Essa dupla defesa soa, na perspectiva textual estrita da filosofia como uma advertência aos seus pares, os filósofos que porventura resolverem abrir suas fronteiras de pensamento para as migrações poéticas dirigidas ao reino dos conceitos. Na introdução de *Poesia e filosofia*, Cicero afirma que a poesia “amolece a filosofia” (2012, 8), percepção que o próprio filósofo chega a admitir como logocêntrica, porém plenamente justificada por ele na citada entrevista, ao considerar “o logocentrismo como a condição necessária para que a filosofia possa escapar de contradições e paradoxos autoparalisantes” (2002).

Alberto Pucheu, no ensaio “No e de fora do presente: Antonio Cicero, um poeta do agora”,² se opõe a essa divisão *a priori* professada por Cicero. Pucheu considera um exagero essa delimitação tão rígida dos territórios da poesia e da filosofia, por “recalcar uma possibilidade de escrita que, juntamente com a de Platão, talvez seja a maior representante de um hibridismo do poético com o filosófico” (2014, 41-2). O poeta e crítico refere-se a algumas declarações de Cicero contrárias a essa abertura, como a registrada em “Poesia e

² Publicado em *Antonio Cicero por Alberto Pucheu*, da Coleção Ciranda da Poesia (2010), e, posteriormente, com este título, no livro *apoesia contemporânea* (2014).

filosofia”, o ensaio publicado na *Folha de S. Paulo* em 2007, em que o filósofo considerava “um erro’ tanto para a poesia quanto para a filosofia qualquer tentativa de apagamento de fronteiras entre elas” (Cicero *apud* Pucheu: 2014, 43), e outra, em entrevista a Nonato Gurgel, na qual destacou que “os textos que, em algum grau, realizam indiscernibilidades entre esses polos do pensamento são ‘teorias literárias pseudo que resultam em péssima poesia e pior filosofia” (2009). Tais posições, menos diplomáticas que as contidas em *Poesia e filosofia*, dizem da oposição vista como necessária entre poesia e filosofia, à qual Pucheu se opõe justamente por estar fundada em “uma determinação no lugar do indeterminado” (2014, 43) e, por isso mesmo, “não levar às últimas consequências a filosofia enquanto ‘crítica radical e sistemática” (2014, 43), contradizendo o próprio Cicero, que definiu a filosofia como “o núcleo do empreendimento moderno de crítica radical e sistemática das ilusões e das ideologias que pretendem congelar ou cercear a vida e, conseqüentemente, congelar e cercear a própria poesia” (2012, 129).

Se as considerações de Cicero são por um lado conservadoras em relação às de Agamben, que propõe o fim imediato da cisão entre filosofia e poesia, por outro lado não deixam de ser uma provocação. Como não possuem desde sua origem uma intenção irônica, como notou Pucheu, a ironia se realiza *a posteriori* e talvez à revelia de seu autor, pois o que ele afirma negativamente – ou nega afirmativamente – diante da fusão entre o poético e o filosófico tende a retornar com força e exceder sua própria experiência com a poesia, por ela mesma ter grande versatilidade como pensamento, e por ele, como poeta, provavelmente ter se tornado “um servo – um servo voluntário e apaixonado, é verdade, mas um servo – da poesia” (2012, 18), tendo a poesia como o seu fim, dobrando-se “às exigências e

aos caprichos – inclusive os silêncios – dela” (2012, 18). Com a vida passada a limpo, transmutada em poesia, ao passar do gênero – o poeta – à espécie – o artista, é subordinada toda e qualquer atividade, inclusive a de filósofo, à poesia. Uma perspectiva indesejável ao filósofo Cícero, ou à sua persona filosófica, que dela se retrairia, mas inescapável a quem, segundo Pucheu, contém uma “grande pegada filosófica” (2014, 44) em seus poemas. A Cícero – se antes poeta que filósofo – serve a afirmativa evocada por Bornheim: “Ser poeta é ser todas as coisas – o camaleão de que falava Keats”³ (2001, 161).

³ “*What shocks the virtuous philosopher, delights the camaleon poet* [o que delicia o *camaleon poet* é aquilo que choca, que escandaliza o filósofo virtuoso, isto é, o filósofo integralmente filósofo]” (Keats *apud* Nunes: 2007, 17-8).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. “Filosofia e poesia”. In: _____. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CICERO, Antonio. “Poesia: Epos e Muthos”. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia (e) filosofia: por poetas-filósofos em atuação no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.
- _____. “A cidade e os livros”. 2002. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/antoniocicero/storm.html>>. Acesso em 13 de setembro de 2015. (Entrevista).
- _____. “Poesia e filosofia”. In: _____. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 106-73.
- _____. “Poesia e filosofia”. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 2 jun. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0206200730.htm>>. Acesso em 31 de maio de 2016.
- _____. “Cicero possui a razão e as musas”. 2009. Disponível em: <<http://arquivodeformas.blogspot.com.br/2009/11/cicero-possui-razao-e-as-musas.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2015. (Entrevista concedida a Nonato Gurgel).
- _____. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. “Poesia e filosofia”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Poesia em pauta*. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2014.
- PUCHEU, Alberto. *Antonio Cicero por Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. “No e de fora do presente: Antonio Cicero, um poeta do agoral”. In: *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, pp. 13-49.

NOGUEIRA, Arthur (org.). *Encontros: Antonio Cicero*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

A concepção intermediática de *Breganejo blues* e *O monstro Souza*, de Bruno Azevêdo

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Breganejo blues: novela trezoitão (2009) e *O monstro Souza: romance festifud* (2010) são duas narrativas do escritor maranhense Bruno Azevêdo que apresentam uma concepção estética bastante peculiar. Diante dos dois livros, o leitor é instigado a questionar o que confere a um texto o status de literário e que caminhos percorre um autor na contemporaneidade.

Bruno Azevêdo se formou em História, fez pós-graduação em Ciências Sociais e, além de escrever ficção, é quadrinista, músico e editor. Todos os seus livros saem pelo seu selo independente, Pitomba Livros e Discos, que também publica outros autores. Seu perfil múltiplo se traduz na diversidade de suas produções, cuja linguagem transita desde a narrativa do folhetim popular, passando pela fotonovela, até as incursões por experiências híbridas, que fragilizam a noção de gênero literário, como ocorre com os dois textos citados. Sobre Azevêdo, Reuben da Cunha Rocha escreve, no prefácio a *Breganejo blues*, algumas palavras que cabem precisamente em sua descrição: “Bruno Azevêdo faz parte da linhagem de falsários que escrevem com tesoura e cola, e sabem que a literatura é o que menos importa na literatura” (Rocha *apud* Azevêdo: 2009, 16).

* Professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Azevêdo produz uma ficção que, se estruturalmente provoca estranheza pelo hibridismo que a caracteriza, na temática também desperta o olhar do leitor para a incorporação de elementos provenientes tanto da cultura erudita – considerando a tradição literária brasileira – quanto da cultura popular, que explicitamente figura nos títulos mencionados: o brega, o sertanejo e o fast-food, grafado de forma abramileirada. Isso faz com que os dois textos tenham em comum, além da fusão de linguagens, a atmosfera kitsch que resulta dessa multiplicidade de referenciais.

Tal configuração estética está atrelada à concepção da Pitomba Livros e Discos, que corresponde à busca por caminhos alternativos de publicação de um material capaz de subverter as expectativas do leitor por meio do recurso a formas e motivos populares. Como afirma Azevêdo em entrevista à revista *Brasileiros* (2014), embora a Pitomba resulte de inúmeras recusas ao seu material, a proposta é produzir e comercializar “livros que se querem populares” (Azevêdo: 2014, 117). Trata-se de uma proposta nitidamente relacionada com a democratização da arte e da cultura, o que culmina numa das formas utilizadas pelo escritor para a comercialização de seus livros: a “caixa de camelô”. Além de distribuir os livros em algumas poucas livrarias e vendê-los pela internet, Azevêdo expõe os trabalhos publicados pela Pitomba em uma caixa de camelô, ocupando, como afirma, “paradas de ônibus, feiras, eventos, shows e outros locais onde houvesse gente” (Azevêdo: 2014, 117).

A produção de Azevêdo reúne vários aspectos que podem aproximá-la da noção de discurso literário pop. A princípio, observando-se as capas de *Breganejo Blues* e *O monstro Souza*, é nítida a utilização da colagem e o recurso à linguagem dos quadrinhos (Figura 1).

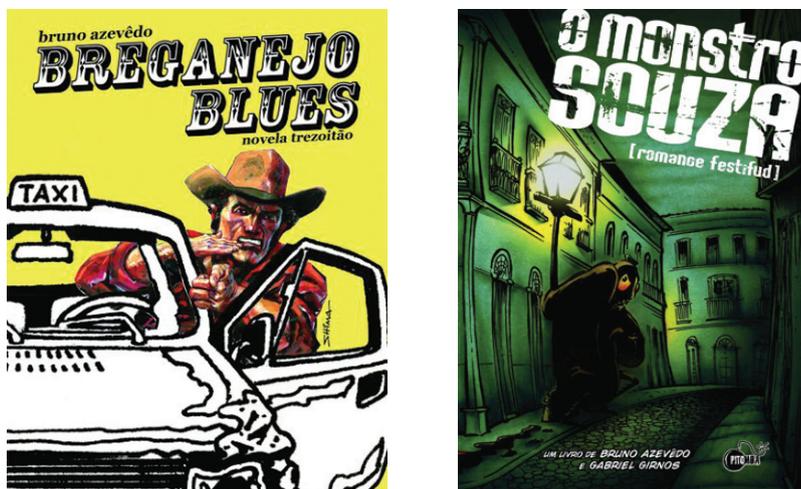


Figura 1: Capas de *Breganejo Blues* e *O monstro Souza*. (Fonte: Azevêdo, 2009).

Na primeira capa, sobre um fundo amarelo, destaca-se um caubói em posição de tiro, protegendo-se atrás da porta de um táxi. Os desenhos são do quadrinista Júlio Shimamoto, conhecido no Brasil sobretudo pelas histórias de terror. As duas imagens são superpostas por colagem, como ocorre em inúmeras obras da pop art, como a emblemática *O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, de Richard Hamilton. Na capa de *O monstro Souza*, embora não haja uma colagem, percebe-se que o ponto de tangência com a pop art se estabelece por meio da assimilação explícita da linguagem dos quadrinhos, que se apresenta nos traços da personagem e no cenário da cidade de São Luís. As formas das letras utilizadas na capa e na contracapa também remontam ao contexto das histórias em quadrinhos.

No discurso literário pop, segundo Evelina Hoisel (2014), é possível observar a convergência entre literatura e outras mídias,

além do uso de técnicas e temáticas exploradas pela pop art. A associação com o gênero justifica a assimilação de procedimentos provenientes de outras artes e do repertório que se dissemina na publicidade, no cinema e nas histórias em quadrinhos, por exemplo. Inscrita no âmbito da sociedade de consumidores, a pop art se nutre dos elementos do cotidiano urbano e industrial, promovendo, assim, uma estética da consumibilidade, o que favorece o desaparecimento da aura da obra de arte e a implosão dos limites entre cultura de elite e cultura popular. Como afirma Hoisel,

ao desaparecimento da aura, por efeito da multiplicação técnica da arte, passam a corresponder efeitos tanto estéticos como sociais. Sob este último aspecto, a arte perde sua propensão aristocrático-elitista. Do ponto de vista estético, a contemplação desinteressada é substituída pela experiência da arte como contato, participação e divertimento (2014, 194).

Ponto de vista similar é assumido por Kobena Mercer, em *Pop Art and Vernacular Cultures* (2007), ao assinalar que, embora desenvolvida no contexto do capitalismo global, o movimento não representa apenas o fascínio pelas mídias existentes, mas implica também um questionamento acerca do elitismo da arte moderna. Contudo, apesar de confirmar a leitura da pop art como uma manifestação dessacralizadora do status da obra de arte, Mercer acrescenta que, para compreendê-la contemporaneamente, é necessário levar em consideração como ela se traduz em diferentes culturas e como é definida por uma mirada pós-colonial. Ao relacionar a arte pop com as culturas vernacula-

res,¹ Mercer propõe que as reflexões em torno das produções contemporâneas abarquem o caráter híbrido que o pop assume em contextos periféricos, em que se pode falar de modernismos, no plural, e cuja cultura local contribui para redimensionar seu poder questionador, minando a dicotomia entre arte séria e entretenimento. Como afirma Mercer,

ao demonstrar como as fontes vernaculares têm sido empregadas para engendrar ambivalência ao invés de “antagonismo”, os estudos em questão revelam como o humor, a ironia e a frivolidade reciclam infinitamente o caráter de essencialmente aberto da arte como uma prática de questionar o que deve ser considerado “verdades” sagradas (Mercer: 2007, 29; tradução nossa).

Dessa perspectiva, problematizar a relação entre literatura e cultura pop no contexto brasileiro requer também certa atenção aos diálogos que se estabelecem entre local e global no processo criativo de escritores que lancem mão desse repertório. Tanto em *Breganejo blues* como em *O monstro Souza*, o discurso literário pop se configura de maneira a mesclar as linguagens verbal e visual através

¹ Para Mercer, o termo vernacular “não é um sinônimo de ‘massivo’ ou ‘popular’, visto que sua base não é o aspecto numérico ou demográfico da identidade coletiva, mas a qualidade do antagonismo que irrompe na divisão social entre ‘o povo’ como o coletivo de um pertencimento de grupo e as regras e normas do ‘domínio oficial’ que delimita o que é e o que não é permitido na vida pública”. O teórico menciona ainda como o termo é utilizado na linguística, associado com “o nativo, o local e o indígena” e com tensões entre “o letrado e o iletrado”, “o alto e o baixo”, “centro e periferia” (Mercer: 2007, 9; tradução nossa). São estas as questões que assomam no debate proposto por Mercer e que podem ser exploradas na abordagem da ficção de Bruno Azevêdo.

da mobilização de referências múltiplas, oriundas tanto do cânone literário quanto da música popular, dos quadrinhos, do cinema ou da televisão.

No caso do primeiro livro, trata-se de uma novela de detetive, cujo enredo se sustenta em torno da investigação da misteriosa morte de um dos membros da dupla sertaneja Adailton e Adhaylton. Mas a verdade é que a morte de Adhaylton foi forjada pela própria dupla, a fim de alavancarem a carreira. No entanto, pensando em retornar aos palcos, Adhaylton faz uma operação de mudança de sexo e volta à cidade de São Luís, onde se descobre traído pelo parceiro com sua ex-mulher. A investigação é levada a cabo pelo detetive-taxista Ribamar Willer, que ao longo da história narra e revela aos poucos a intrigante relação entre as três personagens. Desde o começo, na apresentação do narrador-personagem, observa-se o recurso à colagem e à justaposição de imagens (Figura 2).



Figura 2: Primeiras páginas da narrativa. (Fonte: Azevêdo: 2009, 17-8).

Os quadrinhos de Tex Willer e a propaganda de curso para detetive, embora sejam textos com linguagens diferentes (e cada um tenha seu sentido isoladamente), no contexto da narrativa de Azevêdo funcionam como signos por meio dos quais se constrói a personagem do detetive-taxista (o sobrenome da personagem é uma referência ao herói dos quadrinhos Tex Willer). Por meio da justaposição de diferentes mídias – os quadrinhos, a propaganda de revista e a narrativa verbal –, Azevêdo abala as expectativas do leitor, que, no processo interpretativo, será instado a explorar sua múltipla capacidade de percepção.

Após as duas páginas iniciais, a voz do narrador em monólogo interior desenvolve as referências principais que constituem sua subjetividade: Tex como representação estereotipada de virilidade e coragem, e Bechara Jalkh, famoso detetive particular brasileiro, como inspiração para o modo como a personagem desempenha o papel de investigador. O restante da narrativa prossegue com colagens intercaladas com a linguagem verbal, além de referências a um variado repertório da música popular brasileira, mais especificamente o que se denomina música brega.

Pelo que se pode observar, a novela *Breganejo blues* é composta nitidamente por relações intermediáticas: o verbal e o não verbal figuram em seu texto, numa série de conexões com efeitos variados, dada a multiplicidade de configurações que assumem. Publicidade, música popular e quadrinhos são postos em contato com o discurso literário, numa relação horizontal, desierarquizada, que subverte a concepção de obra de arte ou a ideia de gênero literário.

De acordo com Claus Clüver (2007), apesar de o conceito de mídia ser escorregadio mesmo entre os estudiosos, os esforços para construir uma definição, no âmbito dos estudos de intermedialidade,

se devem à necessidade de lidar com um termo mais abrangente do que o conceito de arte: o de mídia. Nesse sentido, o conceito de intermedialidade poderia ampliar o leque de possibilidades dos estudos interartes e favorecer o enfoque de produções híbridas que, conforme Clüver, têm sido negligenciadas. Embora reconheça a tradição dos estudos interartes, Irina Rajewski (2012) assume uma postura semelhante ao apontar para a demanda imposta pelo surgimento de novos problemas, sobretudo com relação à mídia digital. Para Rajewski, não se trata de propor uma teoria universal da intermedialidade, mas de levar em conta a ampliação que o conceito possibilita no que se refere à diversidade de modos de sua utilização.

O que está em questão aqui – isso deve ser novamente enfatizado – não é a deficiência potencial de nenhuma abordagem individual sobre a intermedialidade. Muito pelo contrário [...], o que está em questão é a importância de especificar cada compreensão particular de intermedialidade (num sentido mais restrito) e de esclarecer em relação a que objetos e as quais objetivos epistêmicos cada uma ganha valor prático e heurístico (Rajewski *apud* Diniz: 2012, 40).

Diante disso, a teórica sistematiza alguns sentidos mais restritos de intermedialidade e suas subcategorias: transposição midiática, que se refere ao processo de criação de um texto a partir da transformação de uma mídia em outra; combinação de mídias, que corresponde à articulação de pelo menos duas formas midiáticas; e referências intermidiáticas, que estão presentes em textos de uma mídia que fazem alusão, citam ou evocam textos de outras mídias. A

despeito da sistematização proposta, é preciso sinalizar que não se trata de categorias estanques, visto que é possível que os processos que elas descrevem sucedam em um mesmo texto, como destacam Rajewski e Clüver.

Assim, *Breganejo blues* e *O monstro Souza* são aqui abordados a partir de uma concepção sincrônica, visto que se trata do estudo de textos específicos, assumindo a noção de intermedialidade “como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (Rajewski *apud* Diniz: 2012, 19). Em ambos, pode-se identificar como procedimentos para a composição as combinações de mídias (fotografias, quadrinhos, propaganda e texto verbal) e as referências midiáticas, que são diversas.

Em *O monstro Souza*, as inter-relações midiáticas parecem ser mais intensas se comparadas ao primeiro texto. O livro é protagonizado pelo referido monstro, que nada mais é do que um cachorro-quente que sofre mutação após uma descarga elétrica e se transforma em um serial-killer que perambula pela cidade de São Luís. O texto se inicia com três epígrafes (se é que assim podem ser chamadas): a primeira, trecho do hino da capital maranhense – “Louvação a São Luís” –, de autoria do escritor Bandeira Tribuzi (Figura 3), e as demais, verbetes de dicionário: uma definindo monstro, cuja referência é o dicionário Aurélio; e a outra, jocosa, seria a definição de Souza, que é assim transcrita: “Souza. Referência não encontrada” (Azevêdo: 2010, 7).

Observa-se que, a despeito de o texto se configurar a partir da linguagem verbal, a tipografia escolhida pode interferir no processo de recepção. Disposto dessa forma, o texto, que é uma canção de louvor à cidade de São Luís, pode corresponder a uma interpretação irônica, dado o contexto em que se insere. A página também poderia



Figura 3: Epígrafe de *O monstro Souza*. (Fonte: Azevêdo: 2010, 6).

remeter à técnica de aplique por estêncil nas paredes da cidade, o que também evidenciaria uma interação entre mídias. Dessa forma, a epígrafe-grafite introduz o leitor em uma narrativa ambientada numa São Luís que precisa ser relida por meio de um deslocamento em relação ao imaginário hegemônico sobre a cidade.

No capítulo intitulado “Gênese”, o narrador descreve como se criou o monstro. O título, entretanto, é polissêmico, pois, como epígrafe, lê-se a citação bíblica do versículo 29 do capítulo primeiro do Gênesis. Em seguida, tem-se um recorte de jornal, tomando duas páginas e trazendo uma matéria sobre o cachorro-quente do Souza, popular vendedor da iguaria da cidade maranhense. Um dos cachorros-quentes sofre metamorfose quando, em um temporal que atinge a cidade de São Luís, é alvo de uma descarga elétrica. A cena é

descrita com a colagem do recorte de uma notícia de jornal (Figura 4) – que informa sobre a falta de energia elétrica durante forte chuva na cidade – e por meio da narrativa verbal, que, devido a mudanças tipográficas, constitui-se também visualmente.

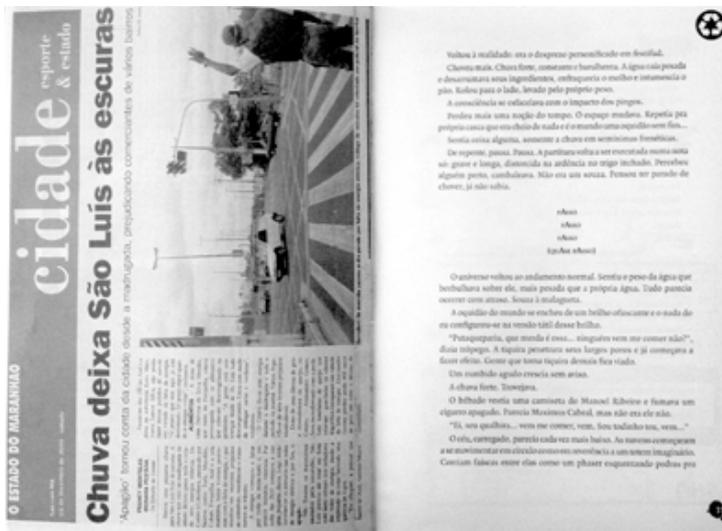


Figura 4: Duas páginas do capítulo “Gênese”. (Fonte: Azevêdo: 2010, 18-9).

É possível observar que, além da justaposição de diferentes mídias, o texto se constrói com referências a outros textos: a Bíblia, o hino de São Luís, além de uma possível referência à *Metamorfose*, de Kafka (cuja personagem acorda transformada num gigantesco inseto), ou ao *Frankenstein*, de Mary Shelley (em que o monstro ganha vida a partir de uma descarga elétrica de uma tempestade), lido e relido através do tempo, na literatura ou em outras linguagens. Os recortes de jornal estão inseridos no fluxo da narrativa e não podem ser compreendidos como ilustrações da mesma; no entanto, apesar

disso, são textos que têm outros sentidos e funções isoladamente, modificados quando reposicionados em *O monstro Souza*.

É preciso assinalar que o modo como Bruno Azevêdo desenvolve seu processo criativo tem repercussões em diversos sentidos. Em primeiro lugar, a concepção intermediática dos textos implica, por parte do leitor, a necessidade de redimensionar os conceitos de literatura ou de gênero literário, visto que nenhuma das duas produções se enquadra em modelos tradicionais de texto literário: embora *Breganejo blues* seja classificado como novela e *O monstro Souza* como romance, as estruturas evidenciam a subversão desses modelos, abalando também a noção de autoria. Isso requer estratégias de leitura que levem em conta a multimídiaalidade do texto, o que para Claus Clüver, por exemplo, justifica a demanda pelos estudos de intermidialidade.

As narrativas híbridas materializam com precisão um dos eixos do projeto editorial da Pitomba Livros e Discos. A proposta de sair com a caixa de camelô e vender “para consumidores improváveis” (Azevêdo: 2014, 117) não se desvincula da mobilização de um repertório que, além de tornar porosas as fronteiras entre o erudito e o popular, fragiliza a hierarquia que, de acordo com Clüver, há entre o texto verbal e os demais, sobretudo de mídias frequentemente consideradas menos relevantes que a literatura, como a fotonovela ou as histórias em quadrinhos.

Em entrevista, Azevêdo afirma que os seus “trabalhos como escritor procuram digerir exatamente essa arte marginal por ser popular” (Azevêdo: 2014, 117), postura que conflui para as acepções de cultura pop exploradas por Evelina Hoisel e Kobena Mercer, e parece ser uma possível atitude diante do abismo que o autor sinaliza existir entre literatura e sociedade no Brasil. O intuito de democratizar o

acesso à cultura e o desejo de que os livros sejam amplamente distribuídos são explicitados no *copyleft* presente nas publicações, o que reforça o caráter dessacralizador da produção de Azevêdo.

Finalmente, o nonsense que resulta muitas vezes do enredo e da maneira como ele é desenvolvido, ao diluir os limites entre realidade e imaginário, permite também o questionamento de discursos hegemônicos. Ao posicionar notícias de jornais e personalidades locais no mesmo nível que o monstro Souza, são relativizados os valores atribuídos aos signos, no contexto da narrativa, o que possibilita expor a artificialidade de textos usualmente considerados verdades incontestes. As notícias são construções de linguagem, como a própria narrativa de Azevêdo, e a cidade de São Luís, que figura nos discursos oficiais, é, do mesmo modo que a ficcional, uma realidade instituída simbolicamente.

Assim, a ficção de Bruno Azevêdo, ao se constituir a partir de procedimentos usuais da pop art, inscreve-se em um entrelugar discursivo no qual dicotomias são enfraquecidas e categorias antes consolidadas são questionadas por meio dos procedimentos e do repertório mobilizados em sua produção. Como pensar acerca do status do autor, perante esse jogo de combinações e referências midiáticas? Que repercussões é possível assinalar diante da diluição dos limites entre cultura de elite e culturas vernaculares, provocada pela intermedialidade do texto de Azevêdo? Essas são algumas das indagações que podem nortear o estudo de textos que ultrapassam a zona fronteira e demandam outros modos de leitura, marcados sobretudo por uma mirada transdisciplinar.

Referências

- AZEVÊDO, Bruno. *Breganejo blues: novela trezoitão*. São Luís: Pitomba, 2009.
- _____. *O monstro Souza: romance festifud*. São Luís: Pitomba, 2010.
- _____. “Do brega ao cult”. *Brasileiros*, n° 84. São Paulo, jul. 2014, pp. 116-8. (Entrevista concedida a Paulo Alexandre Cordeiro de Vasconcelos & Antonio Eduardo Soares Laranjeira).
- CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e Sociedade*, n° 2. São Paulo, 1997, pp. 37-55.
- _____. “Intermedialidade”. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v. 1, n° 2. Belo Horizonte: 2011, pp. 8-23.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MERCER, Kobena (org.). *Pop Art and Vernacular Cultures*. Londres: Iniva, 2007.
- RAJEWSKI, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 15-45.

Dalton Trevisan: tensões e intenções do vampiro de Curitiba

José Luiz Matias*

O assombroso epíteto de “vampiro de Curitiba” cria, em torno de Dalton Trevisan, uma aura de mistério que parece agradar a alma do artista. Com a designação, o criador acaba por se fundir à criatura, protegendo-se com a capa escura da discricção, à semelhança do soturno personagem de Bram Stoker. Significativa é a comparação feita por Berta Waldman:

Assim é que o aristocrático vampiro de Bram Stoker, figura mítica e trágica, impulsionada para um destino que não escolheu, desde sua longa capa negra, seus modos sofisticados e os refinamentos da grande crueldade, pendura as asas e passa a andar de ônibus, usando calça e camisa (até mesmo terno) pelas ruas de Curitiba. Olha com veemência para as pernas de suas vítimas, delira no seu desejo de possuí-las e chora baixinho, agachado no escuro, quando a espera é vã (1977, 249).

O imaginário coletivo plasmado a partir das lendas do século XV, quando o misterioso Conde Drácula se isolava no fantasmagórico castelo na Transilvânia, hoje ainda mais se fortalece com a proliferação de histórias na mídia povoadas de vampiros simpáticos, que

* Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

exalam sensualidade nos filmes e séries destinadas a adolescentes sonhadoras. Já a criatura de Dalton Trevisan não quer sangue, mas o corpo inteiro da vítima a fim de satisfazer a libido. O sex appeal do vampiro de Curitiba na capa do livro da Record sobraçando um vaso de flores, num vistoso terno e gravata, além de exibir o sorriso cínico dos conquistadores baratos de feição latino-americana, comprova ser ele um vampiro trevisânico, não transilvânico. A felicidade da arte final da capa bem caracteriza o personagem mais conhecido de Dalton Trevisan e o predispõe às aventuras galantes a serem vivenciadas junto àquelas que lhe atravessam o caminho, oferecendo-se a seu puro deleite e prazer. Nelsinho, o inexcetível vampiro de Curitiba, prefere exaltar o corpo da vítima no altar da paixão a sugar sua energia até a morte:

Graças a Deus pelas mulheres, tão bem feitas para serem acariciadas – ratinho branco, gato angorá, porquinho da Índia. Algumas gostaria de embalar no colo. A outras pediria, virando o olho, que lhe queimassem o cabelo do peito na brasa do cigarro. Para onde girasse a cabeça, lá estavam elas, braços nus, a penugem dourada arrepiando-se aos seus beijos soprados na brisa fagueira. Seguiam a passo decidido, estremecendo as bochechas rosadas, indiferentes e tão distraídas que, se olhavam para ele, era através dele: nuvem, folha de papel, gota d'água. Voltando-se irritado, acompanhava o balanço dos cabelos na nuca, a ondulação das saias no boleio aliciante dos quadris (Trevisan: 1979, 16).

Machista, *ma non troppo*, o vampiro assemelha as mulheres ao bichinho de estimação, a serem tratadas com todo carinho no

emprego da bossa da conquista. Mas nem sempre o herói tem a recepção esperada, pois muitas são indiferentes e, “se olhavam para ele, era através dele”, negando-lhe até mesmo a existência. Assim, será preciso recorrer à abordagem inicialmente tímida, mas depois ousada, até atingir o objetivo: “morcego condenado à caça nas trevas, observou a boca infantil, antes agressiva de batom, indefesa nos lábios finos e entreabertos. Ergueu-se e, a seus pés, na trêmula faixa da poeira luminosa, a pecinha de malha rósea” (Trevisan: 1979, 21). A peça de roupa íntima é o troféu conquistado em mais uma vitória na campanha da sedução.

Berta Waldman tem se dedicado a desvendar os mistérios desse vampiro sedutor. Daí a alusão ao discurso-vampiro que significa “aquele que aponta para o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem” (Waldman: 1977, 255). Percebido nestes termos, o discurso-vampiro leva à construção do vazio, no qual a linguagem autovampirizada instaura o desaparecimento do narrador, ao se fundir com o personagem e se confundir com sua identidade (Waldman: 1982, 122-3). Tal fusão/confusão leva a imaginar que, ao mesmo tempo que o personagem/narrador Nelsinho articula mais uma conquista, assume o papel do cronista de costumes, ao revelar a pulsão com que se move a sexualidade na contemporaneidade, como já detectado por Foucault: “a sociedade moderna é perversa, não a despeito de seu puritanismo ou como reação à sua hipocrisia: é perversa real e diretamente” (2009, 55).

Segundo o pensador francês, as manobras que regem essa perversão ocorrem de maneira explosiva e fragmentária, com a intenção de torná-la instrumento de controle do poder: “prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos

complexos e positivos, de excitação e incitação” (Foucault: 2009, 56). Não será o vampiro de Curitiba um arauto desta revelação foucaultiana? O microcosmo de Curitiba, na visão do narrador-personagem, é propenso a provocar esta revelação, à medida que se esconde no provincianismo moralista e conservador para dissimular atos e fatos da sociedade local. Entretanto, o arguto vampiro consegue fazer aflorar os mistérios curitibanos na própria concepção de suas narrativas, conforme se vê adiante.

Ai de ti, Curitiba

Segundo Walter Benjamin, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (1994, 201). A Curitiba descrita por Dalton Trevisan se enreda num provincianismo muito distante dos apelos da modernidade. O autor se aproxima da proposição benjaminiana quando rompe o horizonte limitado pelas adjacências de onde mora, do qual sai apenas para arriscar caminhadas solitárias e ocasionais de um andarilho apavorado pela ameaça de abordagens curiosas, e se vale de sua criatividade para engendrar a Curitiba estranhável. Quando assim ocorre, Dalton Trevisan percebe a cidade bem distante da fama de Cidade Humana como é conhecida.

Fincado na percepção crítica, o autor resume Curitiba em seus textos na perspectiva de um espaço em que a cartografia da cidade não se restringe a funcionar como pano de fundo para a história, mas dela participa enquanto personagem em constante tensão com o autor e sua escrita. À semelhança de um storyboard, são selecionados três textos mediante os quais o narrador forma

um painel da cidade, em que inicialmente se estendem os versos nostálgicos de “Curitiba revisitada”, para depois destroçar a cidade, lançando-a num caos amaldiçoado com as “Lamentações de Curitiba” e, por fim, a tentativa de reconciliação com “Em busca da Curitiba perdida”.

Os versos de “Curitiba revisitada” representam uma crônica desmistificadora da imagem de cidade civilizada, amplamente gabada por candidatos a prefeitos e por marqueteiros durante a propaganda eleitoral, tal como ocorre nas seguintes estrofes:

Curitiba alegre do povo feliz

esta é a cidade irreal da propaganda
ninguém não viu não sabe onde fica
falso produto de marketing político
ópera bufa de nuvem fraude arame
cidade alegríssima de mentirinha
povo felicíssimo sem rosto sem direito sem pão

dessa Curitiba não me ufano
não Curitiba não é uma festa
os dias da ira nas ruas vêm aí.

(Trevisan: 2007, 143; grifos do autor).

Desmascara a Curitiba ideal, mostrando seu avesso, como se fosse um produto falso a ser impingido a crédulos admiradores (*Curitiba alegre do povo feliz*), cujo próprio grifo demonstra ironicamente o discurso oficializado que não se coaduna com o flagrante do narrador. Os versos, dispostos sem nenhuma pontuação, expressam emoção, como se estivessem sendo derramadas frases aos borbotões,

sem direito a qualquer contestação. Assim, o narrador rebate o clima de otimismo vazio, ao encenar um retrato sem retoques do povo “sem rosto sem direito sem pão” e, por isso, sem razão alguma para manifestar felicidade. Para ele, a falsa felicidade é um pseudoestado de espírito empurrado goela abaixo, pois na verdade não há nada a festejar, já que “Curitiba foi, não é mais” (Trevisan: 2007, 143-9). O verso final da segunda estrofe (“os dias da ira nas ruas vêm aí”) é a antessala para o próximo episódio na composição desse painel, como se fora um filme seriado.

Em “Lamentações de Curitiba” o clima é apocalíptico, com a chegada do Senhor para derramar sobre a cidade o juízo final, mediante um cataclismo que varre toda a população, infligindo-lhe um sofrimento dantesco, pois:

No dia de suas aflições, os vivos serão levados pela mão dos mortos para a morte horrível. Da cidade não ficará um garfo, aqui uma panela, ali uma xícara quebrada, ninguém informará onde era o túmulo de Maria Bueno.¹

[...]

O que fugir do fogo não escapará da água, o que escapar da peste não fugirá da espada, mas o que escapar do fogo, da peste e da espada, esse não fugirá de si mesmo e terá morte pior (Trevisan: 1974, 70).

¹ Maria da Conceição Bueno foi empregada doméstica em Curitiba e teve alguns envolvimento sentimentais. Foi assassinada por Ignácio José Diniz, soldado do Exército. Há duas versões para o crime: ciúmes da mulher ou resistência à tentativa de estupro por parte do soldado. Ela teve vida sofrida e hoje está sepultada numa capela do Cemitério Público de Curitiba, onde é venerada por muitos fiéis que acreditam em seus milagres.

A alegoria anjo vingador empunhando a espada justiceira com que extirpará os pecados curitibanos aproxima o enunciado da dicção messiânica dos beatos do sertão brasileiro, à maneira de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*. Por evocar uma crença das mais temidas da cristandade – o juízo final –, quando o fiel será chamado a prestar contas de seus feitos terrenos à divindade, o narrador se esmera em esboçar um cenário de ruínas com o horripilante destino dos curitibanos: “este é o povo que morreu de espada: cento e noventa e sete mil almas e mais uma; todas as almas perdidas numa hora e sem um só habitante” (Trevisan: 1974, 70).

Nessa instância, a catarse do narrador não se dá apenas nas cenas de horror explícito, mas também veicula uma chave humorística, quando visualiza que “os ipês na Praça Tiradentes sacolejarão os enforcados como roupa secando no arame” e, logo adiante, “de assombro as damas alegres da Dinorá atearão fogo ao vestido gritando nas janelas o fim dos tempos” (Trevisan: 1974, 70). Nota-se que os enforcados terão sua performance justamente na Praça Tiradentes, num viés metonímico para transmutar o vulto histórico em patrono dos enforcados, os quais, por sua vez, estarão “como roupa secando no arame”, panorama até certo ponto idílico na rotina de uma cidade, mas totalmente inusitado na cena aterrorizante. Já as prostitutas atingem a sacralidade ao atear fogo às vestes, como fazem os monges tibetanos em protesto. O amálgama do sagrado com o profano revela um paradoxo que remete as prostitutas à santidade, por se imolar em sacrifício.

Para arrematar, o golpe final: “a espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais” (Trevisan: 1974, 72). Portanto, o juízo final na concepção trevisaniana provém de uma atuação cirúrgica da divindade, pois o narrador tranquiliza os municípios vizinhos – São

José dos Pinhais e Colombo. Haveria de ser hecatombe privativa de Curitiba, como a reedição da maldição bíblica lançada com chuva de enxofre e fogo apenas sobre Sodoma e Gomorra, não atingindo outras cidades da região.

Mas nem tudo se resume à terra arrasada da combalida Curitiba, tão castigada pelo oráculo de sua desgraça planetária. O idealizado fascínio de Curitiba surge no conto, hibridizado em crônica, “Em busca da Curitiba perdida”. Por meio desse texto o narrador se mostra reconciliado com a cidade e se propõe a viajar por ela, calçando as botas do flâneur disposto a perambular por seus arrabaldes. Mostra-se agora seduzido pela possibilidade de vê-la de maneira intimista e afetuosa, na tentativa de desvendar seus mistérios. Para isso, despe-se de qualquer animosidade e se posta num ângulo nostálgico, apesar de visualizá-la em seu perfil mais autêntico, apartado de um anverso plasmado pelo artificialismo do discurso oficial e ufanista.

Para Sueli de Jesus Monteiro, mediante essa concepção Curitiba ficaria dividida em duas: a convencional e a marginal. “Dalton Trevisan declararia viajar a primeira e ser viajado pela segunda. Estrangeiro o autor em sua terra, os textos lamentariam uma cidade que se perdeu nas malhas do discurso oficial” (2012, 106). Como antes, não lhe interessa o olhar embotado pela hipocrisia do pitoresco, pois tenciona se deparar com a “Curitiba que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja” (Trevisan: 1974, 139). Na cidade transformada em alvo de sua nostalgia, convida os tipos populares mais tradicionais e, mediante a narração de suas peripécias, traça um quadro sentimental das contradições da cidade, estas, sim, fontes constantes de sua escritura:

Curitiba das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço, da zona da Estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor de cotovelo; a Curitiba dos cafetões – com seu rei Candinho – e da sociedade secreta dos Tulipas Negras² eu viajo (Trevisan: 1974, 140).

A Curitiba provinciana, mas ao mesmo tempo fagueira, é cultuada pelo narrador e será por ela que seguirá viagem. E essa viagem se revelará metaforicamente na produção literária do autor, desvelando as histórias e imaginando os personagens que “desfilam nos contos, sob um facho de luz fria, funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas de casa, domésticas, normalistas, trabalhadores da terra, malandros, bandidos, policiais, viciados em droga, bêbados, religiosos, machões, abusadores de menores” (Waldman: 2012). A Curitiba do bom-mocismo é rejeitada, pois o narrador não encontra em seu *modus vivendi* a suficiente motivação para alocá-la em sua flânerie: “não viajo todas as Curitiba, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira³ do céu azulíssimo; a do Romário Martins⁴

² Trata-se de uma confraria existente em Curitiba durante os anos 1950, em que os homens se vestiam de mulher, alguns confessadamente gays (Cf. “‘Tulipas Negras’: a editora, a confraria e o depoimento de ‘J’”, no site de Aroldo Murá).

³ Antônio Mariano Alberto de Oliveira, poeta parnasiano e fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL), junto com Machado de Assis. Seus poemas buscam a perfeição formal e seus temas preferidos são a natureza e a paisagem. Sua linguagem é repleta de palavras rebuscadas. (Cf. Enciclopédia Itaú Cultural. “Alberto de Oliveira”).

⁴ O historiador e político paranaense Alfredo Romário Martins (1874-1948) exerceu diversos cargos no governo estadual e na Assembleia Legislativa. Publicou o livro História do Paraná, entre outros. (Cf. Educação Curitiba. “Biografia de Romário Martins”).

em que o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba não é a que viajo” (Trevisan: 1974, 140-1). Essa é a cidade dos parnasianos melosos, do ufanismo patriótico e do beletrismo inócuo. Não lhe interessa, portanto, percorrê-la.

Valendo-se da inspiração transmutada em viagem é que Dalton Trevisan vai encontrar a “Curitiba sem pinheiro ou céu azul pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar – esta Curitiba e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (Trevisan: 1974, 141). A Curitiba de Dalton Trevisan é palco e cena, narrativa e plateia, representação e visualidade do cotidiano de sua gente, trama repassada pela retórica expressionista do narrador. A nostalgia com que a cidade é descrita, mediante a paisagem e os habitantes pitorescos, fica no mesmo diapasão com que é execrada pelo moralismo hipócrita de suas instituições, num manifesto sentimento contraditório de amor e repulsa.

Considerações finais

É antológica a mensagem enviada por Dalton Trevisan aos organizadores do Prêmio Portugal Telecom de 2007. Sendo totalmente avesso às entrevistas e às tertúlias que costumam vicejar nesses encontros festivos, o autor oferece uma rara oportunidade de expressar o que acredita ser a estética literária genuína:

Só a obra interessa. O autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor que o contista. Vampiro sim, de almas. Espião de corações solitários, escorpião de bote armado. Eis o contista. Só invente o vampiro que exista. Com sorte, você adivinha o que não sabe. Para escrever o menor dos

contos, a vida inteira é curta. Uma história nunca termina. Ela continua depois de você. Um escritor nunca se realiza. A obra é sempre inferior aos sonhos. Fazendo as contas percebe que negou o sonho, traiu a obra, cambiou a vida por nada. O melhor conto só se escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado. Todas as histórias – a mesma história, uma nova história. O conto não tem mais fim que novo começo. Quem lhe dera o estilo do suicida em seu último bilhete (Trevisan *apud* Freire: 2013).

Esse é um narrador cuja “história nunca termina”, porque “o conto não tem mais fim nem começo”. Essa eterna circularidade rege a escritura do suicida que prolonga a vida, à medida que seu último bilhete permanece inacabado, havendo ainda muito por revelar: “Lição de estilo: o último bilhete do suicida. Lição de vida: um pedaço de papel em branco – o último bilhete” (Trevisan: 2008, 238). Evidencia-se a disposição de repetir a trama de suas histórias e reescrever seus contos, num eterno recontar de quem nunca está plenamente satisfeito com sua produção literária. Essa reincidência é alvo de alguns críticos que, num manifesto desentendimento, veem em sua obra vestígios de uma escritura de extração menor no panorama literário brasileiro. Consciente dessa censura, Dalton Trevisan assume seu alter ego de crítico militante, destilando sua ironia na crônica “Quem tem medo do vampiro?” por meio um discurso direto em que são abandonadas as condicionalidades da finesse literária:

Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João e a sua bendita Maria. [...] Falta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens.

[...]

Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro pode antecipar o último – bem antes que o autor (Trevisan: 2007, 131-2).

Na revelação do contraditório, o autor promove a aproximação com o leitor, por impactá-lo com sua autenticidade, uma vez que seu processo criativo se resolve na naturalização da cena urbana contemporânea e é nesse processo que reside grande parte de seu talento. Não há outra intenção senão a de firmar esse credo, quando escreve a “Cartinha a um velho prosador”: “Escrever bem é pensar bem, não uma questão de estilo. Os bons sabem de seus muitos erros, os medíocres não sabem coisa alguma. O que há de ser, para você já foi. Não se finge o talento – falta de engenho, você é vento e pó. As letras roubadas são falsas” (Trevisan: 2007, 123).

Referências

- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- EDUCAÇÃO Curitiba. “Biografia de Romário Martins”. Disponível em: <<http://www.educacao-curitiba.pr.gov.br>>. Acesso em 27 de agosto de 2015.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. “Alberto de Oliveira”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1804/alberto-de-oliveira>>. Acesso em 27 de agosto de 2015.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa e Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- FREIRE, Marcelino. “Cem vezes Dalton Trevisan”. *Cativeiro Amoroso e Doméstico*. Disponível em: <<http://marcelinofreire.wordpress.com/2012/04/13/um-leitor-fiel/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2013.
- MONTEIRO, Sueli de Jesus. *O vampiro não tem medo de crítica*. Curitiba: Instituto Memória, 2012.
- MURÁ, Aroldo. “‘Tulipas Negras’: a editora, a confraria e o depoimento de ‘J’”. Disponível em: <<http://www.aroldomura.com.br/?p=2245>>. Acesso em 27 de agosto de 2015.
- SALAZAR, Jussara. “ave santa maria bueno!”. Disponível em: <<http://www.escritorassuicidas.com.br>>. Acesso em 27 de agosto de 2015.
- TREVISAN, Dalton. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

- _____. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- WALDMAN, Berta. "Dalton Trevisan: a linguagem roubada". *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. 98-99, jan.-jun., 1977, pp. 247-55.
- _____. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1982.
- _____. "No ventre do Minotauro". *Cândido*. Curitiba, nº 11, jun. 2012. Disponível em: <<http://candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo.php?conteudo=80>>. Acesso em 13 de julho de 2012.

Do poema como objeto sonoro ao poema como resgate do humano: uma (re)leitura da poesia de Claudia Roquette-Pinto

Ricardo Vieira Lima*

Analisar, discutir e divulgar a poesia brasileira contemporânea e as relevantes questões que a envolvem ainda são tarefas restritas, infelizmente, a especialistas e iniciados. Não há muitas obras sobre o assunto, as editoras comerciais praticamente ignoram autores com menos de sessenta anos de idade e a grande mídia parece congelada no tempo ou conservadora demais: quando muito, divulga, com pouca ou nenhuma profundidade, o cânone brasileiro e as obras de raros privilegiados – em regra, autores ligados ao circuito publicitário e/ou mercadológico, além de certos nomes chancelados pela doxa acadêmica.

No atual quadro de recessão econômica e, portanto, cultural, assistimos, com pesar, ao desmonte de um dos últimos suplementos literários do Sudeste: o caderno *Prosa & Verso*, de *O Globo*, que já há algum tempo diminuiu seu número de páginas e passou a chamar-se simplesmente *Prosa* – numa prova evidente do desprestígio midiático da poesia –, sendo que recentemente ficou restrito a duas ou, no máximo, três páginas do Segundo Caderno, aos sábados.

Neste contexto desfavorável, a reação da universidade brasileira tem sido abrir cada vez mais espaço para a crítica, a reflexão e a

* Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

divulgação das práticas poéticas contemporâneas. Nesse sentido, é alentadora a existência de grupos de pesquisa, periódicos e eventos em instituições como UFRJ, UnB, UFRGS, UFMG ou UFOP. O mesmo se pode dizer da instigante coleção *Ciranda da Poesia*, concebida e implantada na EdUERJ por Italo Moriconi.

Inaugurada em 2010, a *Ciranda* já lançou mais de duas dezenas de títulos, com o objetivo de “levar ao leitor de poesia exercícios de análise literária das obras de poetas contemporâneos”, conforme afirma seu idealizador na orelha dos volumes publicados. No texto de divulgação do *Blog da EdUERJ*, lê-se que a coleção apresenta “visões renovadas dos poetas mais canônicos”, desenvolvidas por autores, críticos, estudiosos “que se fazem poetas”, ao lado de poetas que, por sua vez, são convertidos em leitores profissionais de seus pares (2011).

De fato, a coleção reúne poetas consagrados, a exemplo de Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho, Francisco Alvim, Chacal, Roberto Piva, Afonso Henriques Neto, Ana Cristina Cesar e Leonardo Fróes; poetas consolidados, como Antonio Cicero, Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Salgado Maranhão, Nuno Ramos e Aníbal Cristobo; poetas-críticos (consagrados, consolidados ou não): Paulo Henriques Britto, Lu Menezes, Marcos Siscar, Alberto Pucheu, Renato Rezende, Sergio Cohn, Paula Glenadel, Mariana Ianelli, Masé Lemos, Manoel Ricardo de Lima e Laura Erber; e críticos literários *stricto sensu*: Vera Lins, Susana Scramim, Eduardo Guerreiro B. Losso e Franklin Alves Dassie.

Pertencente à primeira leva de livros da *Ciranda*, o volume *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto* (2010), conforme o formato da coleção, divide-se em duas partes: uma apresentação crítica da poeta e, em seguida, uma breve antologia de sua obra.

Em síntese, Britto inicia seu texto crítico referindo-se à tão propalada “marca registrada” da poética de Claudia: a “forte visualidade” que permeia quase toda a sua lírica, repleta de “flores e folhagens”, além de alusões a “obras de arte, quadros, fotografias, esculturas, móveis”. No entanto, Paulo Henriques pondera que essa marca visual, presente do segundo ao quarto livro da autora, dentre os cinco já editados (o último, segundo ele, investiu principalmente em poemas narrativos), é menos ostensiva que a “musicalidade requintada” de seus versos, o que propiciaria a compreensão do poema como um “objeto sonoro” (2010, 7).

Esse posicionamento não constitui surpresa para aqueles que acompanham a trajetória poética de Claudia desde o início, pois o autor de *Trovar claro* assinou as orelhas do livro de estreia da poeta, *Os dias gagos* (1991). Na época, PHB escreveu: “O que o leitor encontrará neste livro é poesia da maior qualidade: contemplação, imagem – e sobretudo música”. Não se pode negar que Paulo também reconhecia, naquela poesia nascente, a existência de “uma rica imagística”, mas, para ele, o mais importante eram a “musicalidade infalível” e o “vigor rítmico [...], domesticado numa cadência de decassílabos” que resultara “numa música personalíssima” (Britto: 1991, orelhas).

Quase vinte anos depois, ao apresentar novamente a poesia de Claudia, dessa vez na Ciranda, Paulo Henriques reitera sua tese e, para comprová-la, analisa à exaustão a métrica adotada pela autora; o uso que ela faz das rimas consoantes e toantes, além das aliterações e assonâncias presentes em seu verso.

É bem verdade que, a seu modo, Britto não se restringe apenas aos aspectos formais da lírica de Claudia. Chama a atenção também para o fato de que sua obra poética deriva, em parte, da observação da natureza e de que a autora realiza uma poesia re-

flexiva, construída (marca dela e de sua geração) em oposição “ao espontaneísmo confessional da poesia marginal” (Britto: 2010, 8), praticado em larga escala pela geração que lhe é imediatamente anterior. Afirma ainda que Claudia é dona de uma poesia visceral, que abarca a experiência da corporalidade, mas se caracteriza, sobretudo a partir da publicação de *Saxífraga* (1993), segundo livro da autora, pela “impessoalidade de tom”, onde “o eu poético [...] não traz muitas marcas explícitas de individualidade” e de referências biográficas (p. 8).

Em um momento de grande luminosidade crítica, Paulo Henriques Britto discute a questão da feminilidade na poesia de Claudia, lembrando que, apesar de seus poemas – principalmente os de seu primeiro livro – falarem de “gravidez, maternidade e bebês”, sua poesia não pode ser rotulada simplesmente de “feminina”. E questiona: “Por acaso falamos em ‘poesia masculina’ para nos referirmos aos escritos dos poetas em que se menciona o fato da paternidade ou em que o corpo da pessoa amada é feminino?” (p. 9). Diante dessa constatação, Britto conclui que “talvez seja mais sensato [...] observar que ela [a obra poética da autora] contém as marcas deixadas por sua condição de mulher, tal como a poesia escrita por homens há de ter traços associados à condição do homem” (p. 9).

Outro ponto destacado com acuidade pelo autor de *Formas do nada* é a questão da perda e da finitude, temas que, a partir do aparecimento de *Zona de sombra* (1997), terceiro livro de Claudia, tornaram-se centrais em sua obra, tendo sido inclusive desdobrados nos dois últimos livros da autora, *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005). Segundo Britto, *Corola* é “uma longa meditação sobre [...] a relação entre a escrita poética e a experiência de existir” (p. 31), ao passo que *Margem de manobra*, com seus “poemas brutalmente mag-

níficos” (p. 9), radicaliza a temática da perda, “numa desconcertante guinada de trajetória”, onde “o tema da violência surge em primeiro plano” (p. 15).

Ao mesmo tempo que descreve e analisa as linhas gerais da poesia de Claudia, Paulo Henriques realiza o embate corpo a corpo com o poema, produzindo análises brilhantes, a exemplo do estudo de textos como “rastros”, “poema submerso”, “a caminho” ou “Escrita”. Por fim, na segunda parte do volume, apresenta sua antologia da obra de Claudia, selecionando cinco poemas de *Os dias gagos*, quatro de *Saxífraga*, cinco de *Zona de sombra*, seis de *Corola* e sete de *Margem de manobra*, o que totaliza 27 poemas.

O texto de Paulo Henriques Britto é fluido, claro, enfim, estilisticamente impecável. Discordamos, contudo, de sua avaliação, no que tange à predominância da melopeia sobre a fanopeia. Embora a musicalidade seja fundamental para a poética da autora, acreditamos que o aspecto da visualidade seja ainda mais determinante, sobretudo a partir da publicação de *Zona de sombra*, livro que motivou o seguinte comentário de Francisco Bosco:

A poesia de Claudia Roquette-Pinto mostra que a relação entre os supostos pares opostos é talvez antes de uma complexa reciprocidade que de simples oposição. Nela, a zona de sombra é o espaço de uma extrema visibilidade, resplandecente e total (2006).

Não obstante, em 1994, por ocasião do lançamento de *Saxífraga*, em artigo publicado no caderno Prosa & Verso, de *O Globo*, o poeta, tradutor e crítico José Lino Grünwald, ao resenhar o referido volume, constatou: “Os poemas em torno dos pintores são

instigantes e criativos, plenos de efeito – *já não trouxesse a autora uma predominância colossal da fanopeia*” (1994; grifo meu).

No mesmo sentido, em polêmico ensaio acadêmico a respeito do poema “Sítio”, de Claudia, Iumna Maria Simon louvou “um poema como esse, que está experimentando a partir de uma poesia referencialmente rarefeita a explicitação referencial, *sem abrir mão da imagética introspectiva que é própria da autora*” (2008, 136 e 138; grifo meu).

Quanto aos poemas de *Margem de manobra*, não os enxergamos apenas como narrativos. Em textos como “Em Sarajevo”, “*Sob o toque da luz do dia*”, “Santa Teresa”, “Rol”, assim como em diversas composições da segunda seção do livro, intitulada “No agora da tela” – que reúne escritos produzidos a partir do contato da autora com certas obras de arte e com o universo de seus criadores, aliado ao deslocamento de sentido empreendido pela autora, com relação ao uso de vocábulos como “tela” (que também pode designar o monitor de um PC) ou “azul” (cor que sai da *tela* para designar um *quadro* de horror, numa cena de violência supostamente arquitetada pelo governo norte-americano) –, os elementos visuais são essenciais para a realização do poema.

Vejamos alguns exemplos:

Em Sarajevo

Na primeira foto ela ri,
selvagem,
e se mistura às amigas.
Um ano mais tarde,
posa com as mãos no colo,

coluna reta,
os pés cruzados pra trás.
[...]
Quando a vi, ali, distraída,
na escada do ônibus escolar,
nada me preparou para suas pernas abertas,
no meio a flor dilacerada
repetindo, entre as coxas,
o buraco da bala no peito:
um *dois-pontos* insólito.

(Roquette-Pinto: 2005, 18)

Santa Teresa

Azul explosivo
verde lancinante
e o sol, onipresente,
halo
na cabeça da mulher escalpelada.

(Roquette-Pinto: 2005, 23)

Rol

Na noite sem remédio,
no quarto cansado,
o casal repete a cena:
despe se enlaça
debruça molemente entre cobertas
sobre as partes encobertas
pelos retalhos puídos do dia.

Debruçam sem ruído,
 sem sede,
 atrás da coisa ausente
 que não se perdeu de repente,
 num estrondo
 (rasga no uso diário,
 meia esquecida
 no armário, desgarrada
 no rol da lavanderia).
 Repete a coreografia
 – *pausa para reticências.*
 [...]

(Roquette-Pinto: 2005, 25)

Logo, consideramos a fanopeia o elemento básico primordial da poesia de Claudia Roquette-Pinto, pois está presente em todos os seus livros – mais fortemente no último –, sendo que, a partir de *Zona de sombra*, como o próprio Paulo Henriques admite, a musicalidade da autora é “cada vez mais sutil” (p. 28).

Divergimos também com relação à questão da “impessoalidade de tom”. A fala confessional existe. Aparece explicitamente em alguns poemas de *Os dias gagos* e de forma sutil ou dissimulada – quando Claudia se coloca na terceira pessoa do singular – na belíssima poesia erótica da autora, presente nos livros *Saxífraga* e *Zona de sombra*:

bananas, cacho

(Geórgia o’keefe)

des
 cabelada rama

ilha de espi
gas surdas
pela música do sol
talo que se recur
va pulsa de urina ó
falo li
cor de silêncio
tremo na
ponta onde cons
piras no
gesto casto da
anêmona

(Roquette-Pinto: 1993, 18)

no éden

peça a ela que se desnude
começa pelos cílios segue-se ao arame dos
utensílios diários
insônia alinhavando-se
de tiros,
a infância seus disfarces)
é preciso
que se arranque toda a face
deixar que os olhos descansem
lado a lado com os sapatos
na camurça oscilante
de um quarto
isso, se quer (sequer desconfia)
tocar o que se fia (um par
de presas, topázios)

entre os vãos das costelas
 abra o fecho ela desfecha
 no escuro o quadrante onde vaza
 a luz e suas arestas.

(Roquette-Pinto: 1997, 46)

Trata-se de um lirismo confessional que se renova nos poemas de forte teor existencialista pertencentes a *Corola*, tais como “Escrita” e “O torneado das palavras”, mas sobretudo em “O naufrago” e neste que reproduzo abaixo:

TEIA de aranha, galho seco da roseira,
 quem sou?
 Luz calçada em alpargatas de prata
 rapta as flores da fronha,
 quem sou?
 Pássaro que mora na neblina
 destila seu canto de água limpa
 – longe, sozinho –
 me diga quem sou.

(Roquette-Pinto: 2000, 67)

Esse lirismo ressurgiu, com plenitude, em *Margem de manobra*, onde quase todos os poemas escritos integralmente em itálico, que aparecem de forma intercalada ao longo do livro, desnudam parte da intimidade de Claudia e seus “demônios”.

Demônios que, no entanto, já se entremostravam no volume anterior, conforme a observação sensível e certa de Rômulo Vallesalvino:

Na capa do último livro de Claudia Roquette-Pinto, [...] sobre um fundo branco, a mancha rubra de uma pétala de rosa poderia anunciar uma dessas obras fáceis, “leituras de moças”, não fosse uma sombra projetada ao fundo, deslocada. Nela, um olhar atento ou desarmado pode enxergar talvez uma figura espinhuda, em que parecem aflorar chifres e um falo em riste, como que a anunciar o que há de diabólico nessa obra marcada por uma inquietante estranheza – o que faz, afinal, com que a pétala vermelha, irredutivelmente separada da mancha ao fundo, assemelhe-se também a uma ferida ou gota de sangue (2006).

Não por acaso, Iumna Maria Simon, no ensaio anteriormente referido, já havia chamado a atenção para a “psicologia aparentemente reclusa de *Corola*”, pois, de acordo com a ensaísta, foi “a partir desse livro que seus poemas passaram a tratar do medo e da violência por meio de dilemas perceptivos e sensoriais”, ainda que a poeta se mantivesse, de certo modo, à distância dos acontecimentos, “dentro do pequeno território de um jardim, quase um mundinho dickinsoniano de flores, bichinhos, vida e afazeres caseiros”, embora “figurado em muitas variações de aflição, pânico, insegurança e asfixia” (pp. 138-9).

Essa percepção é corroborada pela própria autora, que em entrevista concedida em 2007 considerou *Corola* sua melhor obra e afirmou:

Nasceu em outro período traumático, marcado pelo sequestro de minha irmã, a morte de minha avó e o assalto à casa de meus pais. Para me afastar dessa atmosfera opressora, fui para a fazenda de meus pais e passei três

meses de total introspecção, durante os quais comecei a formular *Corola* (p. 62).

A partir desse instante, arriscamos dizer que Claudia Roquette-Pinto passou a compreender a realização do poema como resgate do humano, isto é, como uma forma mais sensível e peculiar de responder à realidade mais dura, seja no nível social ou pessoal, uma vez que, também segundo a poeta, seu livro seguinte, *Margem de manobra*, teve como bases “o cotidiano violento” e “a experiência dolorosa do amor” (p. 60), sendo fruto, ainda, de “uma realidade brutal, quando a vida acontece e arrasta tudo, numa enxurrada” (p. 61). Ou, conforme o poeta e crítico Sergio Cohn, Claudia viu, com o tempo, “sua obra ir se contaminando de mundo” (2012, 6), não obstante ela jamais tenha olvidado a lição de Hannah Arendt:

A poesia, cujo material é a linguagem, é talvez a mais humana e a menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou. A durabilidade de um poema resulta da condensação, de modo que é como se a linguagem falada com extrema densidade fosse poética por si mesma. Na poesia, a recordação, *Mnemosyne*, mãe de todas as musas, é diretamente transformada em memória; o poeta consegue essa transformação através do ritmo, com o qual o poema fixa-se na memória quase que por si mesmo. É esta intimidade com a memória viva que permite que o poema perdure, retenha sua durabilidade fora da página escrita ou impressa; e, embora a “qualidade” de um poema seja medida por vários padrões diferentes, sua “memorabilidade” inevitavelmente determinará sua

durabilidade, isto é, a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade. De todas as coisas do pensamento, a poesia é a que mais se assemelha a este último; e, entre todas as obras de arte, a que menos se assemelha a uma coisa é um poema (2007, 183).

Com relação ao ensaio crítico que motivou estas reflexões, não concordamos, por fim, com o fato de Paulo Henriques Britto haver enfatizado os aspectos formais (para justificar a questão da musicalidade), em detrimento do percurso ideológico da autora, que aos poucos abandonou “a raridade da imagem e o preciosismo do vocábulo”, destacados por Carlito Azevedo nas orelhas de *Saxífraga*, em prol de uma comunicação mais direta com o leitor e da construção do poema não mais como simples “objeto sonoro”, e sim como resgate do humano, como já foi dito, a exemplo do que a poeta consegue em diversos textos de seu livro mais recente.

Entre eles destaco o antológico “Sítio”, “Margem de manobra”, “Na montanha dos macacos”, “Nossa Senhora da Rosa Mística”, “Kit e Port”, “Odre” e “Os dias de então”, bem como “Alma corsária” – poema inédito na obra de Claudia, mas escolhido por Britto para encerrar a antologia organizada por ele –, em que a autora demonstra que aprendeu a ver o poeta como “uma deformidade”, não no sentido pejorativo do termo, mas como alguém que precisa criar sem amarras, livre de todas as formas poéticas preestabelecidas:

Alma corsária

De tanto sono me baixa uma lucidez estranha
em que a amendoeira pausa, luminosa, rara,

sob o fundo escuro da noite meio baça
(cilíndrica, roliça, bizarra)
seu vulto verde acorçado sobre a água
da piscina que não tem um pensamento.

Eu sinto inveja dessas águas anuladas
tão plácidas, idênticas ao próprio contorno
enquanto eu mesma nem sei onde começo,
quando acabo
e sofro o assédio de tudo o que me toca.

O mundo ora me engole, ora me vara
e tudo o que aproxima me desterra.
Chorei, ao ver no chão da cela,
o botão arrancado na contenda,
os óculos pisados do escritor judeu.

Tenho um coração que estala
com o peteleco das palavras de Clarice.
Numa vila miserável na Bahia,
um negro lindo, lindo,
dança ao som do corisco
– e só me apaixono por casos perdidos,
homens com um quê de irremediável.

Mais de uma vez, imóvel, circunspecta,
vi abrir-se a máquina do mundo
sob a luz inclinada de Ipanema,
na Serra da Bocaina, no meio da floresta,

no alto da escada no topo do morro
por onde a moça sequestrada vinha subindo
debaixo das lágrimas do pai.

Mais de uma vez meu coração trincou feito vidro
diante da página impressa,
e sempre que a palavra justa vem tirar seu mel
de dentro da copa do desespero de amor.
Acredito, do fundo das minhas células,
que uma amizade sincera “é o único modo de sair da

[solidão

que um espírito tem no corpo”.

Sim, eu acredito no corpo.

Por tudo isso é que eu me perco
em coisas que, nos outros,
são migalhas.

Por isso navego, sóbria, de olho seco,
as madrugadas.

Por isso ando pisando em brasas
até sobre as folhas de relva,
na trilha mais incerta e mais sozinha.

Mas se me perguntarem o que é um poeta
(Eu daria tudo o que era meu por nada),
eu digo.

O poeta é uma deformidade.

(Roquette-Pinto: 2010, 77-8)

Referências

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo e posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- AZEVEDO, Carlito. [Orelha do livro]. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Saxífraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- Blog da EdUERJ*. “Vem aí Ciranda da Poesia 2011!!!!”. Disponível em: <<http://blogdaeduerj.blogspot.com.br/2011/12/vem-ai-ciranda-da-poesia-2011.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.
- BOSCO, Francisco. “Ensaio sobre a claridade e a sombra”. 2006. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. [Orelha do livro]. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.
- _____. “Apresentação”. In: _____. *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COHN, Sergio. “Apresentação”. In: _____ (org.). *Poesia.br: anos 90*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- GRÜNEWALD, José Lino. “As palavras fora do padrão”. *Prosa & Verso, O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1994. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.
- _____. *Saxífraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- _____. *Zona de sombra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

- _____. *Corola*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- _____. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- _____. “É impossível verbalizar o que realmente interessa”. Entrevista concedida a Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel. In: BASTOS, Dau (org.). *Papos contemporâneos 1*. Rio de Janeiro: UFRJ; Centro de Letras e Artes/Faculdade de Letras, 2007, pp. 51-63.
- _____. “Alma corsária”. Disponível em: <<http://www.claudia-roquettepinto.com.br/poemas.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015. (Poema inédito).
- SIMON, Iumna Maria. “Situação de Sítio”. In: PEDROSA, Célia & ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades do devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VALLESALVINO, Rômulo. “Flores entre metáforas e demônios”. 2006. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

O fetiche da mercadoria em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo

Benito Petraglia*

Passageiro do fim do dia é um romance perigoso. Narra trabalhos que causam cicatrizes; narra acidentes que causam cicatrizes; narra doenças que causam cicatrizes; narra conflitos que causam cicatrizes. Mas não são esses os perigos de que trataremos agora. São aqueles inerentes à elaboração de uma obra desse tipo. São os perigos de um relato que versa sobre vidas situadas na mais extrema pobreza, designados pelo termo marxista lumpemproletariado: pessoas sem trabalho regular, sem consciência de classe.

E quais são os perigos? O de descambar para o panfletário, com a retórica de veemência e pregação comum a textos compostos para denunciar e reparar injustiças. Ou o de descambar para o romance de tese, à guisa da estética naturalista e seus determinismos científicos, que não deixa de ser uma variante do registro anterior, ausentes a veemência e a parcialidade, mas presente o documento – no caso, a referência a Darwin, o mais célebre dos naturalistas, pode parecer um reforço a tal abordagem. Ou o de descambar para a prosa banal, como se o conteúdo de vidas inexpressivas merecesse um enunciado sem apuro e impusesse o rebaixamento da expressão literária.

A narrativa, entretanto, é conduzida com mão prevenida, de modo a conjurar os riscos. Há denúncia, mas sem a retórica da

* Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

denúncia; há documento, mas sem os protocolos do documento. Parece mesmo que se tem ciência desses riscos. O primeiro parágrafo é uma espécie de preâmbulo que antecipa como e por quem a história vai ser contada:

Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele já podia confundir com o que era – aos olhos das pessoas. Só que não bastava. Por mais distraído que fosse, ainda era preciso buscar distrações (Figueiredo: 2010, 7).

Pedro é o “distraído” por cujos olhos a história é contada. Um narrador em terceira pessoa cola-se à consciência de Pedro, segue suas visões, seus pensamentos e suas lembranças. Seu olhar toma distância, ele parece não fazer parte do ambiente: “Enxergava bem, mas olhava como que de longe, ou como que através de um furo na parede” (Figueiredo: 2010, 11). Sua posição é semelhante à de seu sócio e amigo Júlio: um antropólogo numa tribo – não pertence a ela, mas está nela: “sentia-se em certos momentos o observador de uma civilização alheia, um antropólogo amador que trabalhava a distância, mas ao mesmo tempo misturado com eles” (Figueiredo: 2010, 75-6).

Mas, além da posição do narrador e de Pedro, os fatos relatados não guardam nenhuma especificidade. Isto é, não há indicação precisa de lugar e tempo. Sabe-se apenas que o ônibus que leva Pedro

percorre uma cidade sempre em direção a oeste, para um bairro chamado Tirol, onde mora sua namorada Rosane e cujos habitantes são hostilizados por seus vizinhos do bairro chamado Várzea; e que, por uma mudança no itinerário usual do ônibus, ele deve saltar na praça da Bigorna para chegar à casa de Rosane.

Em relação ao tempo em que a história se passa, nenhuma informação explícita é fornecida. Somente de modo indireto, pela menção a certos objetos – celular, computador, cartão de crédito –, reconhecemos que são tempos modernos. Ou pós-modernos?

A história transcorre num fim de um dia quente de sexta-feira, em que Pedro, sócio de um negócio de livros usados, pertencente à classe média baixa, atravessa de ônibus, desde o ponto final, uma cidade, para ficar mais um fim de semana com Rosane no periférico Tirol, cujos moradores se situam no limite inferior da escala social. Não são apenas pobres, são mais que pobres. Alguns tangenciam comportamentos prescritos como ilegais pelos códigos e chegam perto de procedimentos, instintos ou maneiras animais.

É de seres assim que o romance trata, por isso se diferencia de boa parte da ficção contemporânea. Escritores, em geral, são pessoas de classe média. Não frequentam tais ambientes e sua literatura está voltada para outros círculos sociais, sem que isso signifique necessariamente uma visão regressista ou alienada; é uma simples constatação. O livro, porém, é ainda mais excepcional, pois se diferencia também de outras exceções: não apresenta nem a estilização simpática da ma-landragem, como em *João Antônio*, nem a pura violência, como em Paulo Lins (*Cidade de Deus*). Não que a violência não esteja presente, mas só como mais um dado, um efeito; não configura um quadro completo, não responde a todas as perguntas de um lide – quem, que, quando, onde, por que, como.

É lícito supor que, pelo registro realista do relato, são fatos vividos e experimentados que se contam. O olhar de Pedro é distraído não tanto no sentido de disperso, mas no de atraído pelo objeto de sua atenção. O tempo cronometrado não dura mais que três horas. Corresponde ao tempo da espera na fila do ônibus, ao da viagem propriamente (“mais ou menos uma hora e meia”) e aos percursos do trânsito e da mudança de itinerário. Mas o tempo psicológico, o tempo da história, do conteúdo do que é narrado, inscrito no tempo físico, é indefinível, compõe-se de momentos imprecisos, vagueia ao sabor dos sentimentos e lembranças de Pedro, despertados, por sua vez, pelo que lê e pelo que vê dentro e fora do ônibus.

Esses momentos vão tecendo os relatos que organizam o romance. Há uma homologia entre eles e as etapas do percurso do ônibus. São relatos fragmentários, feitos aos saltos, de modo não sequencial. Assim, conhecemos aos poucos a história de Pedro, a de Rosane e sua família, a de Júlio, advogado, amigo e sócio de Pedro; mas também a do Tirol, de sua origem e degradação em bairro remoto, segregado em relação às normas civis que regem a vida em sociedade; a da existência crua de seres quase que desclassificados da ordem humana – do menino de dez anos mutilado por um fuzil, da mulher de cinquenta anos que catava dinheiro, das mulheres que catavam latinhas para revender, da amiga de infância de Rosane que tinha “ficado um bicho”.

São histórias e histórias, umas saindo de outras, o que torna o livro denso, carregado, espesso, parecendo ter mais que duzentas páginas. Quanto aos personagens, eles são de fato mais do que os três nomeados. Aliás, há um quarto personagem nomeado, ou melhor, automeado João. Chegando ao hospital depois de um “acidente”,

perdera a memória, não se lembrava de nada de sua vida anterior. Atribuir-se um nome é um ardid, um artifício, uma forma de livrar-se de uma suspeita, de uma acusação qualquer:

“Não maltrata o João”, ele dizia. “O João é um homem bom”. Referia-se a si mesmo na terceira pessoa – uma forma hábil, um último recurso para tentar separar-se da sua presença no hospital e de tudo o que havia acontecido. Um acordo que tentava fazer com sua perda de memória, um meio engenhoso de mostrar que havia uma distância entre chamar o nome e responder ao nome. Ele queria ficar nesse intervalo, tentava abrigar-se ali.

Mas o problema persistia: por mais que se esforçasse, não se lembrava de nada anterior ao hospital. Quando perguntavam, olhava de um jeito manso, admirado, como se não entendesse, e dizia: “O João é um homem bom”. Havia sempre a suspeita ou o medo de estar sendo acusado de alguma coisa (Figueiredo: 2010, 69).

João, em seu ato de autonomear-se ou mascarar-se, é revelador da situação em que se encontram esses personagens. Equilibram-se numa corda bamba, sempre perto de infringir dispositivos legais. São seres marcados por cicatrizes – sequelas de doenças, acidentes, conflitos, processos de trabalho.

Mas se de um lado temos a sensação, com tantos personagens e histórias, de estar lendo um livro maior que seu tamanho real, de outro nos deparamos com os problemas de como abordar o livro, como encontrar alguma unidade nessas histórias e como encontrar uma causa para o estado social que elas expõem. Acreditamos existir

uma categoria, por assim dizer, universal, e hoje mais universal que nunca, que explica e reúne o multiforme em unidade. É a que Marx chamou de “fetichismo da mercadoria”.

Porque deve haver alguma explicação para esse estado social e seus seres sem nome e suas histórias tão descartáveis como eles, descartáveis como coisas de plástico, no mais das vezes de “pele escura” e “cabelo crespo”. Não podem surgir do nada, trovão em céu azul. Se existe um lado da cidade submetido a condições de extrema penúria, deve existir necessariamente um lado opressor que origina e mantém essas condições; um “lado de fora” que se relaciona com o “lado de dentro”:

Tudo aquilo [entrar e sair do Tirol nos fins de semana] bastava para criar e recriar com mais força toda semana um lado de fora e um lado de dentro. Não era preciso, talvez, mais do que isso para fabricar uma linha divisória tão eficaz que, por mais que Pedro não quisesse acreditar naquilo, e por mais que de fato não acreditasse, acabava se vendo obrigado a integrar-se, a assimilar a separação que parecia vigorar em toda parte (Figueiredo: 2010, 148).

Um “lado de fora” equivalendo a um “mundo dos inimigos”:

Em suma, tudo aquilo – o trabalho, a escola, saber ler e escrever, o centro da cidade, a cidade propriamente dita, com seus bairros e suas atividades oficiais –, tudo pertencia ao mundo que as [amigas de Rosane do Tirol] deixava para trás, que as empurrava para o fundo: era o mundo de seus inimigos (Figueiredo: 2010, 56).

Esse “lado de fora”, esse “mundo inimigo”, mostra-se, no romance, principalmente por meio de formas simbólicas, por meio da “cultura do dinheiro”, para usar designação de Fredric Jameson (2001), expressão do que Marx chamou de “fetichismo da mercadoria”, consequência, por sua vez, do modo de produção capitalista.

Segundo Marx, a “riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma enorme coleção de mercadorias, e a mercadoria individual como sua categoria elementar” (2013, 113). Portanto, a “forma-mercadoria é uma presença universal no interior do modo de produção capitalista” (Harvey: 2013, 26). Toda mercadoria contém em si um valor de uso, que diz respeito a seu aspecto concreto e qualitativo, e um valor de troca, que diz respeito a seu aspecto abstrato e quantitativo, e que incorpora um tempo de trabalho socialmente necessário para produzi-la.

O fetichismo da mercadoria se manifesta quando, no processo de troca mercantil, se faz abstração do valor de uso, se substitui, na consciência dos homens, o valor de uso e seu aspecto qualitativo e concreto pelo valor de troca e seu aspecto quantitativo de coisa. As relações humanas qualitativas transformam-se em atributos quantitativos de coisas. Ou, nos termos marxistas:

As relações sociais entre seus trabalhos [dos produtores] privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas, entre seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas (Marx: 2013, 148).

Assim, uma “relação social determinada entre os próprios homens [...] assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma rela-

ção entre coisas” (Marx: 2013, 147). Eis aí o conceito de fetichismo, “que se cola aos produtos do trabalho tão logo são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias” (Marx: 2013, 147-8). As coisas passam a ter vida própria.

Mas conceitos são áridos. Portanto, buscamos como exemplo o supermercado, que é o local de peregrinação ao fetiche da mercadoria, para onde também vão alguns personagens do romance.

Quando se vai ao supermercado e compra-se uma mercadoria qualquer, nessa troca mercantil se expressa uma relação social, pois há trabalho incorporado à mercadoria. Por trás dessa troca mercantil de coisas, isto é, entre o dinheiro e a mercadoria, há uma relação entre nós, consumidores, e os produtores diretos. No entanto,

em sistemas altamente complexos de troca, é impossível conhecer a atividade dos trabalhadores, e é isso que torna o fetichismo inevitável no mercado mundial. O resultado é que nossa relação social com as atividades laborais dos outros é dissimulada em relação entre coisas (Harvey: 2013, 47).

Não sabemos como vivem os trabalhadores, o quanto são explorados. Rosane, por experiência, por conhecimento empírico, tem ciência desse mundo reificado e de sua inevitabilidade; sabe que nele tudo tem preço, tudo se compra:

Havia aprendido desde criança essa linguagem. Na verdade, quase tudo, tanto os objetos quanto as pessoas, se traduzia nos termos desse idioma – quem compra o que e por quanto – e Rosane nem tentava imaginar como seria possível viver fora dele (Figueiredo: 2010, 45).

Mas Rosane, como todos, não tem como ficar imune ao mundo reificado. É possuída pelo fascínio das mercadorias expostas:

Nos corredores do supermercado, entre as prateleiras onde as mercadorias se apertavam até a beirada, até quase pular para a mão das pessoas, Pedro não cansava de se admirar com a transformação que ocorria em Rosane. Ao entrar, ela tomava uma espécie de impulso, tomava um fôlego, reunia forças e se concentrava. Os olhos ganhavam uma fixidez diferente. Tudo o mais se apagava para ela. Empinava o pescoço, o corpo crescia um pouco, ora pisava cautelosa num rumo vago, ora investia certa – a exemplo de todas as outras pessoas ali dentro, como Pedro passou a observar, pois todos faziam o mesmo. Na certa, tinha sido sempre assim, com todo mundo, em qualquer supermercado: ele é que não percebia (Figueiredo: 2010, 95-6).

Do mesmo fascínio são tomados o pai e a tia de Rosane:

Entraram no supermercado, viram logo que era grande. A mesma transformação que ocorria em Rosane aconteceu com os dois: o pescoço empinado, os olhos secos, a respiração concentrada e contida num ritmo de quem guarda uma parte das energias para o imprevisto (Figueiredo: 2010, 110).

Outras instâncias ou episódios do lado de fora assinalam o contraste com a situação de carência do lado de dentro. Incluem instâncias ou episódios aparentemente irrelevantes, referidos de

passagem, como os “índices das bolsas de valores de Nova York, de Tóquio e de São Paulo”, transmitidos pelo rádio; “o carro novo, grande, de marca sueca”, trazendo no banco do carona um cachorro bem acomodado, que segue paralelo, por momentos, o ônibus que vai para o Tirol. Vão até elementos mais complexos, grávidos de consequências, como os anúncios da televisão; o jogo eletrônico na internet acompanhado por dois “garotos sujos e abraçados a garrafinhas com solventes”; o diálogo, digamos, jurídico-penal entre um juiz aposentado e uma jovem juíza. São representações da “cultura do dinheiro”, formas culturalizadas da sociedade reificada, em que o “mundo real já está impregnado e colonizado pelo cultural” (Jameson: 2001, 172).

O anúncio visto na televisão por Pedro e Rosane, com produção artística sofisticada, enfeitada tanto ou mais quanto a decoração visual das mercadorias no supermercado:

Na tevê à frente deles, o anúncio de um banco mostrou um casal risonho, de roupas bem passadas, com cartões de plástico coloridos na ponta dos dedos: os dois cartões se tocavam e, com uma faísca prateada que saltava, parecia que os cartões se beijavam no ar. De repente, uma mangueira esguichava em leque por cima de um gramado. Um carro encostava diante da casa recém-pintada. A lataria espelhava o azul do céu. Uma porta do carro abria, uma criança saltava para fora e corria sobre a grama. A tela inteira era tomada pela cabeça e pelo tronco de uma jovem no impulso de sair de uma piscina, enquanto a pele bronzeada gotejava. Os quinze segundos do anúncio se arrastavam, não queriam passar. Tentavam congelar-se, ficar em suspenso, encher

a sala e a casa, enquanto Pedro e Rosane, sem perceber, aguardavam mudos, atentos à promessa de um sinal, de uma autorização para que também eles se integrassem àquela visão (Figueiredo: 2010, 54-5).

Já uma campanha publicitária estrelada por uma artista famosa para uma grande loja de roupas produz consequências diretas sobre os trabalhadores dela, incluindo uma amiga de Rosane. Com o aumento das vendas proporcionado pela campanha publicitária, os trabalhadores vão aos poucos perdendo vantagens, têm seus salários reduzidos até serem demitidos e substituídos por outros ganhando apenas o salário mínimo sem outros benefícios. A artista é a mesma que Pedro vê do ônibus num enorme cartaz. Ela toma feições abstratas, como se pairasse acima das contingências concretas da existência, quase um fantasma, uma ilusão, um fetiche:

O rosto familiar de uma mulher jovem, magra, meio irreal em suas linhas longas demais. Os olhos imensos, fixos, dois globos de vidro, cegos para a poeira e as cinzas à sua frente, também não se interessavam nem um pouco pelo movimento dos veículos na avenida. Ela estava meio deitada, mole, um jeito de tédio, de quem não sabe se vai levantar, de quem não precisa de nada (Figueiredo: 2010, 151).

O diálogo entre o juiz aposentado e a jovem juíza talvez seja a representação mais acabada do confronto entre o “lado de fora” e o “lado de dentro”. O diálogo ocorre na loja de livros usados de Pedro. Gira em torno da produção de sentenças e da sorte dos potenciais sentenciados. Ele pergunta mais de uma vez: “Quantas pessoas a

senhora pôs na prisão esta semana?” (Figueiredo: 2010, 124). Eles pertencem às classes proprietárias. A juíza é neta de senador, dono de usinas de álcool e de uma estação de tevê. O ex-juiz é dono de imóveis para alugar. Paralelamente à conversa, dois meninos de onze ou doze anos, descalços, sujos, portando garrafinhas de solventes para cheirar, aproximam-se, sempre observados pelo segurança da juíza, postam-se diante da loja, assim como retratos emoldurados pela porta. O ex-juiz, figura caricata – talvez aqui tenha pesado um pouco a mão do narrador na caracterização dele –, teme por uma reação dos passíveis de sentença – “a escória” –, que passarão a ser muitos; receia uma reviravolta; aventa um futuro funesto para “a gente boa”, “a gente nossa”:

– Mais dia, menos dia, eles vão dar cabo de todos nós. [...]. Não vamos ter onde nos esconder, nenhum lugar para fugir. [...]. Seremos uns dois ou três milhões de pessoas. O resto, a escória, uma onda migratória mais do que indesejável, os portadores da catástrofe (Figueiredo: 2010, 126).

As consequências da reificação estendem-se para outros domínios da vida social, entre eles, o direito e a justiça. O modo de produção capitalista depende, para a estabilidade de seu funcionamento, de regras que não levem em conta preocupações particularistas, mas atendam a princípios gerais formais e abstratos. É necessária a constituição de uma justiça formal que elimine “as considerações humanas [...], substituindo-as por uma lei impessoal abstrata e reificada” (Goldmann: 1979, 127). Para a manutenção da ordem existente, o juiz aplica uma lei abstrata e “profere sentenças que, para serem estritamente legais, não

têm muito mais ligação com a equidade e as categorias humanas” (Goldmann: 1979, 126).

O ex-juiz, no entanto, desejaria proferir sentenças num nível de abstração mais alto, num grau de poder ainda mais alto. Uma sentença proferida via computador. Seria uma demonstração de força, de soberana intervenção da palavra – a supina sentença, o sumo poder, imperecível e intocável:

Uma sentença inscrita em prótons e elétrons. A física pura, uma instância expurgada até a última partícula. O poder por excelência, que sintetiza, executa e perdura, numa esfera impalpável. É isso o que eu queria experimentar (Figueiredo: 2010, 133).

Esse desejo por uma condenação eletrônica associa-se de imediato a um desejo paralelo dos meninos sujos. A narrativa e Pedro voltam-se para eles. Eles, Pedro sabia, querem assistir aos jogos eletrônicos da internet na loja vizinha ao sebo. O objetivo do jogo é destruir carros da polícia com tiros e bombas. Pedro percebia que eles procuravam uma sintonia com as imagens do jogo: “uma exigência e uma confiança de que seus desejos iriam se cumprir” (Figueiredo: 2010, 144). Um contradesejo?

No romance, todas as instâncias que detêm poder, das mais concretas e pessoais (como o dono do sítio onde eram caseiros os pais de Rosane, a dona de apartamento que executa uma obra, os patrões que empregam domésticas, o dono de firma que abre e fecha para evitar pagar impostos e direitos trabalhistas, o patrão do escritório de advocacia onde Júlio estagia) às mais abstratas e impessoais (como a loja que vende roupas e a

empresa que fabrica mate), ludibriam, exploram e/ou oprimem os trabalhadores.

Não que todos sejam intrinsecamente maus. É a simples ordem das coisas que impõe o egoísmo racional dos cálculos econômicos: “uma empresa moderna” – diziam no escritório de advocacia, como em toda parte – “tinha de ter poucos empregados ganhando o mínimo possível” (Figueiredo: 2010, 60); “se precisassem, sem sequer notar o que estavam fazendo, seriam capazes de retirar até a última gota de energia de Rosane e deixá-la exaurida” (Figueiredo: 2010, 183). Foram “apenas razões econômicas”, como supôs Darwin, que fizeram um fazendeiro desistir de separar os escravos homens de sua família para vendê-los. “Darwin garantia que nem de longe passou pela cabeça do fazendeiro que seria uma crueldade separar famílias unidas havia muitos anos” (Figueiredo: 2010, 40).

A propósito de Darwin e das razões econômicas, há duas observações finais. A primeira é que convivem, na cidade do romance, dois tempos econômicos: o tempo da modernidade do processo fordista de trabalho, que pode ser representado pela fábrica de mate; e o tempo da pós-modernidade do capital fictício ou imaterial, que pode ser representado pelo cartão de crédito. O primeiro lesa e leva de Rosane o corpo e a alma. O segundo eleva a ilusão ao máximo – num primeiro caso, como já referido, dois cartões se tocam, se beijam, uma faísca de prata salta e o tesouro descortina-se; num segundo, o dinheiro some do cartão magnético de plástico e, num quadro patético e humilhante, os parentes de Rosane são obrigados a devolver as mercadorias às prateleiras do supermercado. Esses dois tempos revelam que o capital é dinâmico e transformador, “um processo que mascara e fetichiza, alcança crescimento mediante a destruição criativa, cria novos desejos e necessidades, explora a capacidade do

trabalho e do desejo humano, transforma espaços e acelera o ritmo da vida” (Harvey: 2014, 307).

A segunda e última observação é sobre Darwin. Temos aqui o quinto personagem nomeado. Porque, embora figura histórica, ele não deixa de ser um personagem. Pedro carrega um livro sobre Darwin para ler no ônibus. Paulo Roberto Tonani assinala o diálogo que se produz com o naturalista inglês e “tem como foco o próprio questionamento acerca do uso do naturalismo como ideologia para a tematização da realidade social brasileira” (Patrocínio: 2013, 272). Stefania Chiarelli afirma que é “possível estabelecer um paralelo entre os inúmeros machucados sofridos pelo objeto [livro] – rasgos, chutes, costuras – e as agressões dirigidas ao corpo de Pedro, os pisões, furos, estilhaços de vidro” (2015, 175).

De fato, o questionamento é feito por um paralelo entre a posição de Darwin e a de Pedro. Tudo sempre em paralelo: o carro sueco em paralelo ao ônibus, a degradação do Tirol em paralelo à violência, o ex-juiz em paralelo aos meninos sujos.

Antes mesmo de sabermos que Pedro traz na mochila um livro sobre Darwin, aparecem palavras do campo semântico do evolucionismo, como “espécie”, “adaptado”, “evolução”. O livro sobre Darwin é um deflagrador de memórias e fantasia. Parece até que Pedro quer realizar também suas experiências. Tal hipótese é sugerida logo no início, numa passagem de um parágrafo a outro, em que se justapõem as atitudes observadoras de Darwin e de Pedro. No parágrafo antecedente:

Pedro sabia que um século e meio antes Darwin tinha passado por aquela mesma cidade onde ele vivia. Tinha percorrido aquele litoral com seu *olhar observador*. Tinha, sem dúvida,

escolhido e apanhado umas borboletas, uns insetos, umas plantas, e tinha levado embora – tudo num catálogo bem ordenado e espetado dentro de caixas, talvez com *tampas de vidro*, com nomes e sobrenomes em latim (Figueiredo: 2010, 21-2; grifos nossos).

No parágrafo seguinte:

No vidro das janelas, contra o fundo escuro do túnel, Pedro viu naquele momento o reflexo dos passageiros de pé, iluminados pelas luzes internas do ônibus. Ombro a ombro, com as mãos seguras aos tubos de alumínio no teto e nos bancos, eles tinham feições variadas (Figueiredo: 2010, 21-2; grifos nossos).

A hipótese é muito sugestiva para que não tenha visos de evidência. O paralelismo é também de lugar. Darwin e Pedro, distanciados no tempo, percorrem a mesma área, objeto de suas observações.

Já vimos que a atitude de Pedro se assemelha à de um antropólogo em seu trabalho de campo: está entre eles, mas não é um deles. Isso resulta numa situação ambígua para Pedro. Ao mesmo tempo que se vê atraído por aqueles seres, sente também remorso, vergonha. Essa ambiguidade, que se repete em outros momentos na narrativa, se manifesta já na fila do ônibus:

Às vezes, sem perceber, chegava a brincar mentalmente, *testava como as reações deles eram previsíveis*. E por esse caminho misturava-se àquela gente, unia-se a alguns e, a

partir deles, aproximava-se de todos. Mesmo assim, mesmo próximo, estava bastante claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele (Figueiredo: 2010, 9; grifos nossos).

Pedro sente-se também incomodado com as experiências a que Darwin submetia os animais:

Quem sabe o que incomodava Pedro era mesmo isto: para que o viajante tinha de saber como as aranhas reagem sob ameaça? O que havia de tão bom naquelas ameaças? De onde vinha aquela atração encarniçada por presas e predadores? Que segredo tão importante poderia haver naquelas teias, naquelas minúcias?

E Pedro lembrou mais uma vez a cena de Darwin numa balsa com um escravo, cruzando um rio: ficou muito bem descrito como o escravo reagiu sob ameaça. Os dois atravessavam um rio, numa balsa – o que haveria na outra margem? O que o cientista queria tanto lá? Mais aranhas, mais lesmas. Recolher, classificar (Figueiredo: 2010, 163).

O final deste trecho nos remete ao paralelismo definitivo entre as atividades exploratórias de Darwin e a viagem de Pedro, pela mesma região, separados no tempo. Ao passo que Darwin atravessa o rio para recolher e classificar, Pedro atravessa a mata do pantanal para chegar à casa de Rosane, ao Tirol e sua gente. O curioso é que a travessia de Pedro é feita fora do registro realista que o relato vinha mantendo. Salvo engano, é o único episódio assim. É uma imagem, é

uma fantasia: “E sem mais nem menos surgiu completa na sua cabeça a imagem dele mesmo na mata do Pantanal, com aquela mesma roupa que estava, com aquela mesma mochila onde trazia o livro sobre Darwin” (Figueiredo: 2010, 196). E enquanto imaginariamente Pedro cruzava a pé a mata do Pantanal, surgia em sua memória a imagem de Darwin atravessando o rio.

Por que a “repulsa”? Por que a “vergonha”? E a “sugestão brutal que tudo aquilo era um dom”, por quê? E a “maldade”, a “maldade velha”, a “maldade repetida”? – seria a maldade de Darwin e a maldade de Pedro? Se no romance todos os valores são transformados em mercadoria, se o sol e o mar convertem-se em soja e aço, duas *commodities* rentáveis: “sob um sol de soja, à beira de um mar de aço” (Figueiredo: 2010, 146); se até a doença é objeto de especulação entre pacientes e médicos: “aquela gente tinha uma doença para oferecer em troca de uma renda mensal e cabia ao médico avaliar [...] – e depois alugar a doença, comprá-la para sempre ou apenas rejeitá-la” (2010, 103) –; se tudo se transforma em mercadoria, como Pedro poderia sair incólume “de um mundo no qual só as coisas agem, no qual o tempo humano desapareceu e no qual o próprio homem se torna mero espectador, reduzido ao estado mais abstrato: um olho que vê e registra”? (Goldmann: 1979, 137).

Roberto Schwarz pergunta, na curta mas densa apresentação que faz à coletânea *Os pobres na literatura brasileira* – num tempo em que os pobres ali retratados eram menos pobres, menos visíveis, menos acintosos –, “como se define e representa a pobreza nas letras brasileiras?” (Schwarz: 1983, 7). Argumenta também que o “banho formalista” que elas tomaram permitiu, em competição com outras linguagens, devolver “à literatura a dimensão de conhecimento que ela evidentemente tem” (1983, 7).

Sempre houve, e tanto há que um sociólogo como Howard Becker vai buscar nela, no romance *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, matéria para falar da sociedade:

Romances realistas da vida social com frequência oferecem uma alternativa [...] de análise sociológica – alternativa que apresenta mais detalhes dos processos envolvidos e mais acesso ao pensamento rotineiro das pessoas envolvidas. Esta é uma das razões por que muitos sociólogos usaram romances como fontes de conhecimento social (2009, 242).

Nesse sentido, não há dúvida de que *Passageiro do fim do dia* responde a Schwarz e atende a Becker. O livro de Rubens Figueiredo responde e atende, do ponto de vista estético, a uma questão radical de nosso tempo e espaço. A cidade do romance poderia estar aqui como em outro lugar, pois seu âmbito é universal. Pena que a literatura tenha deixado de ser um meio relevante de influir no mundo da cultura.

Referências

- BECKER, Howard. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Tradução de Maria Luiza Xavier de Almeida Borges & Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CHIARELLI, Stefania. “Entre o corpo e o livro: *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo”. In: DALCASTAGNÈ, Regina & AZEVEDO, Luciene (orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, pp. 171-8.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOLDMANN, Lucien. “A reificação”. In: _____. *Dialética e cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso; Carlos Nelson Coutinho & Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 105-52.
- HARVEY, David. *Para entender O capital – Livro I*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2014.
- JAMESON, Fredric. “Cultura e capital financeiro”. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cervasio & Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 143-72.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política Livro I – o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. “*Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo”. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna & VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, pp. 261-78.
- SCHWARZ, Roberto. “Apresentação”. In: _____ (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 7-8.

Do blog ao papel: Rodrigo de Souza Leão e a atualidade

Louise Bastos Corrêa*

“O que é a solidão? É viver sem obsessões. Mas na vida às vezes a gente tem que escolher entre esmurrar a ponta de uma faca ou se deixar queimar no fogo”.

Rodrigo de Souza Leão

Em tempos acelerados como o nosso, em que a cada segundo acontece algo considerado extremamente importante, em que temos acesso às notícias na mesma velocidade em que elas ocorrem, qual seria o lugar da literatura? Ou melhor, como se daria o processo da escrita que se torna literatura?

O presente ensaio tem por objetivo analisar a elaboração do livro *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão (2008), que aponta para alguns componentes da vida do autor – como sua esquizofrenia –, assim como para elementos da atualidade, tal qual, por exemplo, um chip, que será uma peça extremamente importante em toda a narrativa. Buscaremos também as motivações para o uso da escrita nos dias atuais, mostrando que os tempos podem até mudar, mas a escrita sempre prevalecerá. Assim, investigaremos como o autor conseguiu criar mecanismos para que pudesse sobreviver pela sua obra.

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Vivemos em uma época em que muitos autores começam escrevendo em sites para que, em seguida, às vezes num curto espaço de tempo, tenham seus textos publicados em livro. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer afirma:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. É ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (2010, 10).

Muitos escritores contemporâneos parecem motivados por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, mesmo estando conscientes da impossibilidade de captá-la em seu presente. Muitas são as formas de informação e novidades de que tanto o criador quanto o espectador têm de dar conta. Sempre há a sensação de que algo foi perdido, algo ficou de fora. As novas tecnologias oferecem caminhos inéditos para esses esforços, particularmente com os blogs, que facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro.

Registra-se, além disso, um fenômeno que, em intenso diálogo com as novas formas de realismo, coloca o contato com

a atualidade como foco principal. Trata-se de uma literatura que, sem abrir mão da inspiração comercial, procura refletir aspectos inumanos e marginalizados, passando a ser valorizada uma escrita voltada para o “eu”, mesmo que esse sujeito esteja muitas vezes em crise ou fragmentado. O autor novamente desfruta de um espaço muito importante na cena do livro, sendo conhecido, em alguns casos, antes mesmo de sua obra.

Segundo Diana Irene Klinger (2007), existe uma pergunta fundamental acerca da escrita de si: qual seria o sentido dado ao retorno de uma escrita do eu? Essa primeira pessoa que irá construir a narrativa – no caso de nosso ensaio, o Rodrigo de Souza Leão – seria uma máscara produzida pelo teatro irônico da cultura midiática ou ela implicaria outra visão da obra? Pois já não estaríamos falando de uma figura sacrossanta do autor, e sim de alguém que escreve como mecanismo de sobrevivência. E, no caso dessa obra, mesclam-se autor, narrador e personagem, confundindo muitas vezes o próprio leitor.

Um pouco de Rodrigo e sua existência...

Rodrigo de Souza Leão nasceu no Rio de Janeiro, em 4 de novembro de 1965. Formou-se em jornalismo, foi músico e escreveu vários livros. Também publicou dez e-books de poesia. Seus poemas foram veiculados por revistas importantes: *Coyote, Et Cetera, Poesia Sempre*. Seu livro *Todos os cachorros são azuis* ficou entre os cinquenta finalistas na edição de 2009 do prêmio Portugal Telecom. Artigos e resenhas de sua autoria apareceram em *O Globo* e *Jornal do Brasil*.

O autor teve uma vida considerada “normal” até a juventude, quando se manifestaram os primeiros sintomas de esquizofrenia.

Recluso em razão da doença, encontrou na internet um veículo poderoso. Colaborou em diversas revistas eletrônicas, além de possuir um blog, mantido até as vésperas da sua morte, por parada cardíaca, em 2 de julho de 2009.

Rodrigo de Souza Leão não tinha medo de enfrentar (com urgência e coragem) seus demônios. Pelo contrário, transformava-os em aliados. Revelava sua condição para, em seguida, negá-la. Compreendia que, ao apropriar-se dos estigmas que rondavam sua existência, podia lidar com seus limites e, ainda, com o preconceito dos ignorantes.

Em *Lowcura*, seu blog, misturava o caráter ficcional de sua prosa e poesia com sua vida pessoal. O espaço servia para publicação de seus poemas, trechos de seus livros e resenhas sobre músicas que ouvia e livros que lia. Após sua morte, foi lançado o livro póstumo *Me roubaram uns dias contados* (2010) e houve o relançamento de *Todos os cachorros são azuis*; em 2011, *O esquizoide: coração na boca*; e, em 2012, *Carbono pautado: memórias de um auxiliar de escritório*.

Segundo Michel Foucault, no livro *A ordem do discurso* (2002), ao longo da história o louco nunca teve sua fala considerada, embora seus desvarios sejam reconhecidos mediante seus discursos. Ou seja, o espaço literário passou a ser legitimado como uma das formas de se expressar ou de falar sobre aquilo que tanto incomoda a sociedade: os excluídos, como os loucos.

Desde as primeiras manifestações da esquizofrenia, Rodrigo de Souza Leão passou por três interações. Ao tomar conhecimento de que a autora Gloria Perez teria um personagem esquizofrênico em *Caminho das Índias*, o autor ficou muito impressionado com a novela e resolveu enviar à autora um exemplar de *Todos os cachorros são azuis*. Inclusive, após assistir à cena em que o personagem Tarso surta e

tenta matar o namorado da irmã, Rodrigo de Souza Leão passou a temer cometer o mesmo ato contra seu irmão, com quem dividia o quarto. Assustado, pediu para ser internado. Foi sua última internação, já que veio a falecer por parada cardíaca uma semana depois.

Diante da vertigem entre ficção e realidade na história do escritor, a inserção de elementos autobiográficos no *corpus* textual/ficcional suscita questionamentos, inicialmente pela identidade entre o sujeito Rodrigo e os vários “eus” que vemos serem desdobrados em sua obra. Por meio dos diferentes disfarces narrativos, o autor assume os mais diversos papéis, o que nos leva a dizer que o sujeito uno é destruído.

Através da imagem distorcida de um mundo em crise, *Todos os cachorros são azuis* constrói e espelha outra realidade, articulada segundo uma lógica muito própria, pois sua tessitura dá sentido ao estado patológico do protagonista. Esse modo diferenciado de funcionamento lógico e, por vezes, propositadamente ilógico, trouxe à luz o paradigma de uma dimensão interpretável da loucura. Toda a marca da loucura é potencializada na obra em questão porque a linguagem utilizada se transforma em um universo simbólico sublimado.

A esquizofrenia

Ao produzir um texto visivelmente autobiográfico, o autor traz para seus relatos reflexões acerca da experiência nos hospitais. Na atmosfera existencialista que perpassa certos romances, “escritura” seria, segundo Maria Lucia Dal Farra (1978), um exercício fenomenológico que teria por objeto as relações entre a consciência e a palavra, o “eu” e o ato de escrever. A palavra seria arma para encarar a própria dor e, por consequência, diminuir o sofrimento.

Segundo o *Vocabulário da psicanálise* (1967), o termo esquizofrenia foi cunhado pelo renomado psiquiatra suíço Eugen Bleuler, em 1911, para designar um grupo de psicoses das quais três formas se tornaram clássicas: a hebefrênica, a catatônica e a paranoide.

No Brasil, podemos destacar Nise da Silveira, que, entre os estudiosos da esquizofrenia, lutou pela humanização do tratamento das doenças mentais. A médica ia fortemente contra os tratamentos agressivos da época: a lobotomia, o eletrochoque e a insulino-terapia. Mas o que nos interessa em particular no trabalho dela é ressaltar que a esquizofrenia não anula a criatividade, como podemos observar no autor estudado. A psiquiatra valorizava o poder das artes como mecanismo de “cura”.

O texto de Souza Leão apresenta um discurso que segue o fluxo de consciência ao narrar o dia a dia nessa instituição aterrorizante que é o manicômio. Podemos observar, no livro *Literatura e loucura*, de Monique Plaza, um exemplo do estranhamento que a loucura causa:

A onda lírica esbatia-se em nós à vista de uma realidade dura e chocante. A ênfase deslocava-se da loucura-viagem, da loucura-mensagem, para as complexas misérias do hospital psiquiátrico; mais ainda, centrava-se sobre a incompreensão “dos que estão de fora”, ou seja, também na nossa. Hesitávamos entre duas temáticas contraditórias. A primeira insistia na selvageria da repressão sofrida pelo louco, na arbitrariedade dos critérios da loucura, na loucura do mundo; a segunda afirmativa: a violação dos limites por parte do louco atrai em resposta uma violência de que é preciso realçar a tristeza e admitir o caráter inevitável. Estamos dilacerados entre estas

duas posições, identificando-nos simultaneamente com o louco que se queixa do mundo e com o mundo que se queixa do louco (1986, 12).

De uma maneira um pouco ingênua, é possível acreditar que, com a leitura, somos capazes de resgatar das trevas aquela voz por trás do texto, trazendo-a de volta ao universo protegido da lei e dos direitos do qual o autor do livro foi privado. Primeiro, lemos esse “universo outro” em seu blog; depois, em seu livro. O autor sobrevive através da palavra escrita; se não conseguisse reproduzir parte de seus pensamentos e sensações, seria apenas mais um interno de quem talvez nem tomássemos conhecimento.

A loucura, segundo Monique Plaza, evoca um mundo confuso, os sobressaltos de um pensamento que perde os limites. A entrada no hospício, a nudez imposta na passagem para o mundo isento das ameaças da esfera exterior, retira qualquer possibilidade de afirmar ou legitimar as vozes que emergem de dentro do autor.

Nesse espaço sombrio, a cura só será possível se o doente descobrir artimanhas para fugir da “eternidade” que é a loucura. E, para Rodrigo de Souza Leão, parte da salvação ocorrerá pela escrita, pelo fazer literário. Através da escrita, o autor encontra mecanismos de sobrevivência. Ainda segundo Monique Plaza:

A loucura pode penetrar na escrita sem suscitar a rejeição do leitor, quando é posta à distância, aclimatada. Um autor tem duas possibilidades para produzir um texto sobre a loucura que não seja julgado louco: pode testemunhar a sua própria loucura, dar conta, de forma crítica, das divagações

e dos prazeres que ela lhe trouxe, ou construir uma ficção literária onde a aventura da loucura se instala e se desenrola (1986, 113).

Nesse caso, tanto o blog quanto o papel são locais extremamente seguros para o autor em questão.

Do blog ao papel

Para Rodrigo de Souza Leão, o espaço de “proteção” escolhido foi a internet, local que permite uma liberdade de expressão que muitas vezes não é possível no mundo tido como real. Podemos observar que uma virtude central do texto eletrônico é que, mesmo sendo hiperprivatizado, se escreve e se lê em um espaço público, que seria, de certo modo, a tela do computador, atingindo assim um grande público.

Experenciamos uma época de forte interferência nas produções literárias. Muitas vezes os autores privilegiados pelo mercado editorial não são eleitos por uma comissão, mas escolhidos por fazerem sua própria propaganda nos meios virtuais. Tornam-se divulgadores de suas próprias obras, utilizando-se das redes sociais para abrir um novo mundo de possibilidades.

Porém, isso não acontece sem debates. No artigo “Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos”, Reinaldo Laddaga comenta:

Ver pedaços de texto do tamanho de uma tela de computador nos faz recordar até que ponto nos ensinavam a ignorar os cortes e as voltas da página. Em seu lugar, nos instaram

a imaginar o texto como uma espécie de rio metafísico que flui sobre as curvas deste rio, apesar dos esforços de nossos dedos, nossas mãos, que giram as páginas, na constante agitação visual (2002, 24).

Outra questão importante nas discussões sobre a maneira de se fazer literatura hoje é que, com as novas plataformas de visibilidade de escrita, surgiu um inédito espaço democrático. Assim, foi criado um local para um debate mais imediato em torno de novas propostas de escrita:

O leitor na tela do computador seria um leitor desfilado. E ele viria à existência em um espaço de “desfiliação” geral, onde, quebrado o fragilíssimo equilíbrio que torna possível a literatura, na figura que esboçava no começo deste escrito, o campo da escrita se resolve em uma precipitação de signos crescentemente menos participantes, dirigidos a um sujeito que não saberia como interagir com o que recebe (Laddaga: 2002, 28).

A onipresença da mídia audiovisual rivalizando com a mídia impressa, em especial com o livro, representa um dos aspectos importantes da discussão no contexto dos estudos de literatura.

Segundo Karl Erik Schøllhammer, a atenção em torno da pessoa do escritor cresceu e a figura espetacular do “autor” ganhou mais espaço na mídia, gerando uma crise do sujeito, em reflexo de uma sociedade midiática. Tornou-se algo importante ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro.

O número de escritores que surgiram na década de 1990 é muito maior que os da década de 1970 – e esse número não para de crescer. O que não quer dizer que o fenômeno seja bom ou ruim, e sim algo a ser considerado como fenômeno cultural.

Todos os cachorros podem ser azuis?

A narrativa escolhida para nosso estudo trata da urgência. A urgência de ser/existir em um ambiente de degradação; a urgência de ser-para-si e para-os-outros, e talvez isso justifique o uso da primeira pessoa na obra. Segundo Jean Baudrillard,

por trás desse otimismo tecnológico delirante, por trás desse encantamento messiânico do virtual, sonhamos justamente com o limite crítico e com essa inversão de fase da esfera da informação – na impossibilidade de viver esse acontecimento considerável, essa implosão geral em nível do universo, teremos o gozo experimental em nível de micromodelo. Dada a aceleração do processo, o intercâmbio pode estar bastante próximo. É preciso, portanto, encorajar vivamente essa superfusão da informação e da comunicação (1997, 19).

Em *Todos os cachorros são azuis*, tudo começa com o protagonista engolindo um chip, que será o detonador de uma crise esquizofrênica, culminando numa internação no hospício. O chip no cérebro é um viés de paranoias que a esquizofrenia deflagra. Rodrigo de Souza Leão também acreditou ter um chip no cérebro. O chip é o que provoca a crise, o que gera a mania de perseguição, a sensação de estar sendo controlado por algo superior: “engoli um chip ontem.

Danei-me a falar sobre o sistema que me cerca. Havia um eletrodo em minha testa, não sei se engoli o eletrodo também junto com o chip. Os cavalos estavam galopando. Menos o cavalo-marinho que nadava no aquário” (Leão: 2008, 9).

Apesar de a narrativa começar com o caso do tal chip, a deflagração dos sintomas da esquizofrenia no personagem se inicia bem antes, na adolescência: “Ela diz que tudo começou há uns dez anos, quando eu achei que havia engolido um grilo” (Leão: 2008, 10).

O que encontramos na sequência do caso do chip é uma alternância constante entre passado e presente, entremeados pelo caso da internação do protagonista: longe, portanto, do que se espera de uma autobiografia tradicional. No início da história, o personagem principal não tem nome. E estar diante de uma escrita em primeira pessoa não nos dá garantias de que o ser que narra é, de fato, o personagem central da narrativa.

Em boa parte da leitura de *Todos os cachorros são azuis*, trabalhamos, então, com a questão da semelhança e não da identidade. As informações fornecidas sobre o protagonista vêm aos poucos, por meio de pistas, numa estrutura não linear e cronológica. De início, o chip é que o condena à internação. Já no relato sobre a internação, o protagonista faz uma retrospectiva de sua vida.

Um dos símbolos que o personagem principal usa para o resgate de sua infância é um cachorro azul. O cachorro aparece em várias passagens do livro e, não por coincidência, intitula o livro:

Eu costumava andar com um cachorro azul de pelúcia. Meu cachorro não era gay por ser azul. Só era azul. Também não tinha as noções de feminino e masculino naquela idade, ou

tinha. [...] O bom do cachorro azul é que ele não crescia e não morria. O negócio era cuidar para que ele não envelhecesse. No ano 2000 vou ter 35 anos. Estarei tão velho que mal saberia disso. Eu escovava a pelúcia do bicho. O cachorro azul era minha melhor companhia (Leão: 2008, 11-4).

Seguindo a perspectiva de Diana Irene Klinger, podemos situar Rodrigo de Souza Leão entre os autores que tiveram a exposição confessional reforçada por características marcantes em nosso tempo. De acordo com a autora,

o avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico que é possível afirmar que a televisão se tornou um substitutivo secular do confessionário eclesástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico (2007, 22).

O protagonista de Rodrigo de Souza Leão deseja a liberdade, a saída do ambiente de degradação e, também, a visibilidade pública. O mundo do manicômio será o mundo do confinamento, da reeducação para o bom funcionamento da sociedade além dos muros, e estes teriam como função separar o mundo de dentro do mundo de fora. E, se é um local de desencanto, em que momento surge o fazer literário? Como podemos observar no trecho abaixo, a escrita será um mecanismo de sobrevivência:

Quando vão me tirar daqui, enfermeira?

A primeira liberdade é sair do cubículo. A segunda liberdade é andar pelo hospício. Liberdade, só fora do hospício. Mas a liberdade mesmo não existe. Estou sempre esbarrando em alguém para ser livre. Se houvesse liberdade o mundo seria uma loucura com todo mundo. Eu podendo sair por aí com Rimbaud e Baudelaire. Viajando pra Angra dos Reis. Rimbaud matou uma onça que circundava o meu corpo outro dia, de noite (Leão: 2008, 20).

Além do desejo de libertação, outro ponto a se destacar no livro é a relação do narrador/protagonista com os amigos imaginários, Baudelaire e Rimbaud. Não sem propósito, são nomes de grandes escritores: Rodrigo tinha muita afinidade literária com eles. Dentro do ambiente do hospício e sem o cachorro azul, os amigos imaginários se configuram válvulas de escape:

Vocês devem estar se perguntando se meu relacionamento com Rimbaud era sexual. Apesar de saber que Rimbaud era apaixonado por mim, eu não dava muita corda, para não ferir o coração do poeta. Afinal, eu só queria amizade de homens. Rimbaud se comportava muito bem e jamais saía do meu lado. Era um amigo fiel, um escudeiro. [...]. Tinha um outro amigo, o Baudelaire, que aparecia só de vez em quando. Mas com ele era outra história. Nem eu pedindo e ligando para ele, nem deixando recado, Baudelaire atendia. Ele tinha um gênio danado. Mau humor. Mas naquela tarde ambos estavam lá, Rimbaud e Baudelaire, conversando sobre poesia e vida moderna. E de repente ela passou por

mim. Veio de branco, toda de branco, perfumada e linda. Branco tipo porcelana (Leão: 2008, 34-5).

A solução para a solidão do protagonista, ao recorrer a esses amigos imaginários, é fácil de entender: com o sentimento de abandono pelo mundo, ele mesmo não poderia se abandonar. Então recorre à própria mente para sobreviver no ambiente inóspito.

O relato da internação no hospício é marcado também por repetições. O protagonista está sempre afirmando que engoliu um chip, que engoliu um grilo. Também descreve alguns doentes do hospital, fixando-se mais intensamente no “Temível Louco”, um doente que se destaca dos demais e através de quem o livro ganha ares de trama policial:

Ouvi um berro lá dentro. Corri para ver e Temível estava emborcado num canto do seu quarto. Quem matara Temível Louco? Foi você. Ele tinha medo de você. Você vai ser crucificado. Temível tivera um ataque cardíaco. Ninguém viu. Mas tinha um louco que repetia que era eu o culpado. Foram infiltrados entre nós detetives A e detetives B para ver quem matou Temível. Eu era inteligente e já tinha sacado que os polícias estavam infiltrados (Leão: 2008, 40).

Podemos ler a inclusão desse assassinato no relato e o fato de o protagonista ser o acusado como apenas uma manifestação de delírios persecutórios, fator relacionado à esquizofrenia de que o próprio autor dizia sofrer:

Eu já defequei em mim mesmo. Já mijei na cama no primeiro dia do hospício para não sair de onde estava. Esta é

uma vida cheia de atos abjetos. Uma vida cheia de medos. Nunca comi merda. Nem sou dado a rituais macabros de existência. Sou um louco light, versão diet. Apesar de o meu problema com o chip ser punk demais (Leão: 2008, 38).

Após a internação, o personagem volta para casa. Já em seu lar, não tem mais a companhia dos amigos imaginários Rimbaud e Baudelaire e, de novo, volta-se para seu cachorro azul. O protagonista abandona os amigos ou, fora do hospício, não eram mais necessários? E se deslumbra com a nova liberdade, tão desejada:

Quando cheguei em casa nunca havia ouvido tamanho silêncio no meu quarto. Havia recebido alta há poucas horas. Dessa vez o nosso carro não foi seguido por ninguém. Não via Rimbaud e Baudelaire há alguns dias. Quando se tem companhias tão fortes assim, e se tem uma vida em comum, sentimos falta dos amigos. Meu cachorro azul estava lá, encardido pelo tempo, contando muitas histórias. Andava pela casa e me sentia um ser livre. A liberdade estava nas pequenas coisas: ver os e-mails, abrir a geladeira. Agora era preciso ser mais saudável. Abrir as coisas. Fui abrindo a caixa de fósforos. Abri o gás. Abri o fogo. Abri a caixa com incenso. Fui abrindo, abrindo, abrindo como se estivesse abrindo e descobrindo as coisas pela primeira vez. Parecia que tinha ficado um século fora de casa. Estava tudo igual, mas diferente (Leão: 2008, 67).

Sua vida convencional, porém, dura pouco. Durante um sonho, ele recebe uma iluminação que o faz criar uma nova seita, o Todog, em

que os participantes têm uma forma especial de se comunicar, como um código ou uma língua especial. A seita ganha muitos adeptos e ele termina sendo perseguido para acabar com a seita. É preso e, quando finalmente consegue a liberdade, é assassinado por um membro da seita.

É necessário destacar que a liberdade perseguida pelo personagem é sempre impedida por algo externo. Os outros perseguem sua liberdade e ela parece inalcançável, como já citado. Típico de sua doença. E aí nos vem a indagação sobre o depois. O autor, então, nos responde na única passagem de todo o texto que contém o nome de Rodrigo:

Princilimpipotus todog todog todog e grilos e eletrodos e casa devastada e cachorro azul e bolo de laranja e policiais B e Lembra-vovó e eu vou pra Paracambi se eu não comer, vou pro caju e Procurador brilhantina e Xuma e agora o agora. Dia D. Hora H. A bomba e seu cogumelo de endorfinas explode em meu corpo baionetado e com a química dos anjos. A ogiva. E depois, Rodrigo? O que fez do depois? Aqui onde as nuvens se encontram, levo sempre um choque maior do que os que levei no hospício (Leão: 2008, 77).

Dentro de nossa análise, podemos ler a impaciência de Rodrigo em narrar. Na verdade, sua vida transbordava do papel. Para ele, era preciso narrar e, para isso, se valeu da escrita autobiográfica, porque havia pressa em manifestar a individualidade. Se o senso comum considera todos os loucos iguais, para eles se faz necessário o reforço da individualidade.

A doença do autor é classificada como um desdobrar de si mesmo, e essa leitura pode ser feita em *Todos os cachorros são azuis*: o personagem principal desdobra-se, divide-se entre os amigos ima-

ginários e a própria narrativa; intercala tempos e fatos ficcionais à vida pessoal de Rodrigo de Souza Leão.

Considerações (quase) finais

O escritor usa a escrita de si para levar a *Todos os cachorros são azuis* um pouco da sua experiência com internações psiquiátricas. O que vemos no livro é um misto de experiência autobiográfica e autoficcionalização, resultando numa narrativa híbrida, muito comum na literatura contemporânea. Sua escrita é uma forma de vencer as dificuldades da esquizofrenia, que adentra seu fazer literário, imprimindo à sua entrecortada narrativa um quê alucinatório. Lê-lo é experimentar um pouco da esquizofrenia.

Segundo Erving Goffman, em *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, o indivíduo estigmatizado pode descobrir que se sente inseguro em relação à maneira como os ditos normais o identificarão e o receberão. Esse é um dos grandes problemas que o louco sofre ao longo de sua trajetória, a não ser que consiga escapar:

Nos muitos casos em que a estigmatização do indivíduo está associada com sua admissão a uma instituição de custódia, como uma prisão, um sanatório ou um orfanato, a maior parte do que ele aprende sobre seu estigma ser-lhe-á transmitida durante o prolongado contato íntimo com aqueles que irão transformar-se em seus companheiros de infortúnio (1988, 46).

Rodrigo de Souza Leão encontrou na escrita – em um momento em que a internet se mostra muito importante – um meio de

fazer com que suas palavras ultrapassassem os muros altos que as cercavam, fossem os do hospício, fossem aqueles invisíveis criados pela sociedade em relação ao sujeito estigmatizado.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mitos-ironia do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lucia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KRAPP, Juliana. “Entrevista com Rodrigo de Souza Leão para o JB Online, 2009”. Disponível em: <www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em 30 de março de 2016.
- LADDAGA, Reinaldo. “Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos”. In: OLINTO, Heidrum Krieger & SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, pp. 17-31.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. *Me roubaram os dias contados*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *O esquizoide: coração na boca*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *Carbono pautado: memórias de um auxiliar de escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

- PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Lisboa: Estampa, 1986.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.

Bruno Tolentino e o campo literário brasileiro na década de 1990

Nívia Maria Santos Silva*

Heloisa Buarque de Hollanda, no livro *Esses poetas*, afirma que os anos 1990 foram marcados por certa indolência cuja marca principal seria o “desprestígio das históricas polêmicas literárias” (2001, 16). Este trabalho tem por objetivo investigar esse julgamento, levando em consideração o poeta Bruno Tolentino e sua atuação na literatura dos anos 1990 no Brasil. Para tanto, vamos considerar sua intervenção enquanto crítico junto à mídia jornalística, assim como suas afinidades eletivas com outros agentes do campo, privilegiando a leitura da resenha “A lorota de Ipanema”, escrita por ele para a revista *Bravo!* em agosto de 1998.

Mesmo com muitos lançamentos de livros de poesia e criação de jornais, revistas e editoras, reguladores do campo e instrumentos de legitimação, a literatura da época, para Heloisa Buarque Hollanda, sofria de uma “apatia literária” (2001, 16). A seu ver, os *poetas 90*, como denomina aqueles que lançaram seu primeiro volume em versos nos anos 1990, forma uma geração de poetas que não estavam dispostos ao debate, ao enfrentamento da diferença. Nas próprias palavras de Hollanda, “é uma nova produção [a da década de 90] que procura escapar do atrito, circular sem oposições, liberar canais institucionais e da mídia, neutralizar as possíveis resistências da crí-

* Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

tica” (2001, 15-6). Isso seria consequência de um “neoconformismo político-literário” (2001, 16) reinante à época.

“Procurar escapar do atrito” pode ser interpretado como não se comprometer. Trata-se de uma alegação negativa, uma vez que a geração que não se expõe à controvérsia corre o risco de não deixar sua marca. Em nome da conveniência, pode acabar por anular seu próprio fazer poético, destituindo-o de individualidade. Os embates literários não depreciam o fazer poético, ao contrário, o dinamizam. O enfrentamento entre códigos e sistemas pode enriquecer o campo literário com a alternância. As oposições são bem-vindas, pois contribuem para testar nossas práticas.

Assumir um posicionamento literário, portanto, é se dispor ao debate. Muitas vezes, o comportamento combativo provoca o choque, a rejeição, a discordância, mas também é uma atitude de comprometimento, imprescindível para que, de tempos em tempos, haja a renovação do fazer literário.

Diferente de comportamentos comprometidos com a defesa de posições literárias divergentes, para Hollanda a *poesia 90* promoveu uma conciliação das possibilidades numa “inédita reverência em relação ao *establishment* crítico” (2001, 16). Algumas décadas após a *Primeira exposição nacional de arte concreta* no Museu de Arte Moderna de São Paulo e da postura antiacadêmica da chamada *poesia marginal*, Hollanda aponta um desgaste das tensões: “a poesia 90 não deixa mais entrever, com clareza, nem seus modelos nem uma linhagem literária coerente, nem mesmo um elenco explícito de referências como no paideuma concretista” (2001, 17). Ao que parece, realmente faltou um poeta mais exponencial que, nos anos 1990, fizesse o gesto inaugural de sua geração, se é que os poetas desse período constituíram de fato um grupo geracional. A própria

Hollanda constata “o movimento de três ‘gerações’ atuando no novo cenário poético” (2001, 21).

É esse novo cenário que o poeta Bruno Tolentino, em seu retorno ao Brasil, após quase trinta anos na Europa, encontra. Então assume a posição de incitador de debates. O problema é que essa estratégia se encontrava desacreditada nesse ambiente no qual Hollanda constatou que pairava o “desgaste progressivo na tensão constitutiva das forças e oposições” (2001, 16).

Com essa atuação de agitador de discussões literárias, colocando-se contrário aos concretos, à poesia marginal e a muito do que nesse período já estava estabilizado por meio de uma institucionalização, tanto por parte da crítica acadêmica como da jornalística, Bruno Tolentino apareceu como uma voz dissonante. Mesmo não inaugurando um movimento, não lançando uma revista nem fundando um grupo, teve uma atitude crítica da literatura e fez intervenções no campo literário, comprometendo-se com os princípios da arte poética nos quais acreditava.

Com esse objetivo, participou do jornalismo cultural dos anos 1990 como crítico. Seus textos, publicados em jornais como *O Estado de S. Paulo* e revistas como a *Bravo!*, apesar do tom jocoso e muitas vezes hostil, tinham mais que a função de “esculhambar” gratuitamente um poeta, um poema ou uma tradução; eram formas de demarcar uma postura literária e consequentemente se distanciar de determinados modelos, a fim de enfatizar outros, num processo de defesa de um determinado conjunto de regras, modos, formas, princípios, de uma arte poética afim. Para o mal ou para o bem, essa conduta, por mais que seja segregadora, é uma forma de se comprometer. Se por um lado o expôs ao perigo de ser afastado de determinados

espaços literários, em contrapartida abriu-lhe a possibilidade de ser inserido em outros.

Isso porque, num momento em que várias vertentes literárias conviviam pacificamente (ou passivamente), esse tipo de comprometimento e defesa de um fazer poético em prejuízo de outro soava em desacordo com o proceder do *poeta 90*. Em outras palavras, Bruno Tolentino assumiu uma postura completamente oposta à que Hollanda atribuiu aos *poetas 90* ao afirmar que, “em vez de fechar possibilidades, o poeta agora [dos anos 90] compromete-se com a ampliação de seus recursos de expressão” (Hollanda: 2001, 18), ou seja, em vez de selecionar, dividir, excluir essa ou aquela práxis literária, o *poeta 90* tendia a congregá-las. Assim, Tolentino era um poeta atuando contra a corrente, contra a disposição da época, o que conseqüentemente o colocou numa posição desprivilegiada de combate e colaborou para que recebesse a pecha de passadista e reacionário. Por outro lado, lhe abriu a possibilidade de se aliar com outros desejosos do retorno dos debates literários, então esmaecidos e desfavorecidos.

Os *poetas 90*, conforme os critérios de Hollanda, foram autores que começaram a publicar em 1990. Esse é, em geral, um parâmetro dos antologistas. Vale salientar, entretanto, que estabelecer uma identidade geracional é mais complexo que realizar uma constatação cronológica. Por esse critério, Tolentino pertenceria aos poetas da década de 1960, uma vez que seu primeiro livro apareceu em 1963. No entanto, lançou a maior parte de sua obra na década de 1990: *As horas de Katharina* (1994), *Os deuses de hoje* (1995), *Os sapos de ontem* (1995), *A balada do cárcere* (1996). Também logrou prêmios importantes nesse período: Jabuti, 1995; Cruz e Souza, 1996; Abgar Renault, 1997.

Dessa forma, por mais que não seja considerado um *poeta 90*, foi bastante atuante nessa década. Inclusive, pode-se dizer que foi a época em que sua atuação no Brasil foi mais energética e frequente: concedeu entrevistas, escreveu para jornais e revistas e, por mais que não tenha formado um grupo ou um movimento, delineava sua escolha estética por meio de sua “linhagem literária”, de seus “modelos”. Fazia de seus textos e declarações verdadeiros manifestos, o que contrastava com a atitude morna atribuída aos *poetas 90* por Heloisa Buarque de Hollanda.

Um exemplo dessa postura combativa de Tolentino é a resenha “A lorota de Ipanema”, publicada na revista *Bravo!* em 1998. Diferentemente de muitas resenhas de vieses laudatórios ou neutros, que não comprometem nem resenhistas nem resenhados,¹ Tolentino – depois de ter declarado, em 1994, guerra aos concretistas e publicado textos polêmicos contra eles, seus desígnios e seus simpatizantes² – abriu fogo não só contra Ana Cristina Cesar, mas também contra a geração mimeógrafo atrelada ao movimento de poesia marginal (década de 1970) do qual a obra de Ana C. foi contemporânea, ainda que a crítica literária dos anos 1990 tenha sido “unânime em classificar o texto de Ana Cristina como excêntrico em relação ao tipo de poesia que notabilizou a geração e que passou para os manuais de literatura sob o rótulo de ‘poesia marginal’” (Moriconi: 1996, 8; grifo do autor).

¹ A resenha passou a ser, em muitos casos, um instrumento a favor do mercado, servindo mais como meio de divulgar a obra do que de criticá-la ou avaliá-la.

² Para ler mais sobre a polêmica contra os concretos, cf. *Os sabores de ontem*, de Bruno Tolentino (1995).

Se para os *poetas 90* as “antigas querelas entre engajados e não engajados, concretos e não concretos perdem o antigo interesse” (Hollanda, 2001, 15), Tolentino se empenha na briga por fazer ressurgir a polêmica enquanto tomada de posição literária e, com ela, coloca em evidência querelas que já estavam fora de discussão. Seus textos não apenas realizavam críticas, mas também firmavam opositores. O poeta hostilizado por Tolentino era aquele com o qual ele não compartilhava dos mesmos preceitos literários. Seus alvos recorrentes foram os poetas da fase heroica do modernismo (salvo Bandeira), do concretismo e da poesia marginal.

Com um título já em tom de caçoada, o texto “A lorota de Ipanema” é menos resenha que retaliação a uma escolha estética que Tolentino considerava pueril, de “maturidade poética contestável” (1998, 61). Assim, colocou Ana C. como um engodo, uma mentira, ou seja, negou-a enquanto poeta.³ Posicionamento arriscado, uma vez que Ana C. já se estabelecia no campo, por meio do relançamento de seus livros e da aparição de produções sobre ela, como a biografia *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, de Italo Moriconi, e a tese de doutorado *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, de Maria Lucia de Barros Camargo, em 1996 e 1990, respectivamente.

O subtítulo da resenha não fica atrás e julga a poesia de Ana C. como “uma dispersão de miçangas confessionais” proposta como “literatura perene e de alta qualidade” (Tolentino: 1998, 61). Aí são evidentes o modo depreciativo com que metaforiza a poética de

³ Essa é uma conduta comum aos agentes em busca de inserção no campo. O paideuma concretista, por exemplo, era a atitude de eleger uns poetas em detrimento de outros na construção de um cânon particular que, ao incluir, excluía, delineando o que seria de fato poesia ou não, quem seria poeta ou não.

Ana C. e a negação do lugar que a crítica literária vinha reservando à obra da poeta carioca. Ainda no subtítulo, a expressão temporal “em pleno centenário da morte inescusável de Cruz e Souza” (1998, 61) leva à dedução de que há uma oposição entre a importância de Cruz e Souza e a visibilidade dada à poeta carioca, voltando a atenção para o Dante Negro, precursor do simbolismo no Brasil, em prejuízo do valor da poética de Ana C.

O texto “A lorota de Ipanema” analisa o livro *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Foi publicado na seção Ensaio, quando a revista *Bravo!* ainda pertencia à Editora D’Ávila (à qual pertencia também a revista *República*), estava sob a direção de Wagner Carelli e tinha o jornalista Reinaldo Azevedo como seu redator-chefe. Bruno Tolentino era ensaísta da publicação, assim como Olavo de Carvalho, Jorge Caldeira, Sérgio Augusto, Fernando de Barros e Silva, Ariano Suassuna etc.

Dedicada não só à literatura, mas também ao cinema, ao teatro, à música, à dança e às artes plásticas, a *Bravo!* era conhecida pelo esmero com o projeto gráfico e se dedicava, em sua primeira fase⁴ (da qual Tolentino também foi editor), a ressaltar parâmetros da cultura erudita, reavendo a trave entre a cultura e o entretenimento, dualidade então desbotada em outros veículos. Por isso, acabou sendo vista como elitista e conservadora, adjetivos, inclusive, muitas vezes atribuídos ao poeta Tolentino.

João Gabriel Lima, um dos diretores de redação da revista *Bravo!*, em entrevista concedida à pesquisadora Lígia Vieira, afirmou que, na primeira fase da revista, momento no qual a publi-

⁴ João Gabriel Lima divide a existência da revista *Bravo!* em quatro fases, a primeira sem abertura para o entretenimento e as demais com uma linha editorial mais flexível. Vale ressaltar que nas duas últimas estava sob o comando da Editora Abril (2004-2013).

cação era editada por Wagner Carelli, a *Bravo!* “falava de cultura e não falava de televisão, música popular e cinema comercial” (Lima *apud* Vieira: 2011, 150). Acrescentou que o discurso do editor da revista “deixava implícito que ele tinha em mente a existência de dois tipos de cultura, uma cultura mais popular e uma mais erudita, e a *Bravo!* seria um veículo para essa cultura erudita” (Lima *apud* Vieira: 2011, 150).

Nesse ponto, há uma confluência de posturas entre o veículo e o articulista, pois Tolentino também era um defensor da separação entre cultura (alta cultura) e entretenimento (baixa cultura). Em entrevista concedida à revista *Veja*, ele declara: “É preciso botar os pingos nos is. Cada macaco no seu galho, e o galho de Caetano é o show biz. Por mais poético que seja, é entretenimento. E entretenimento não é cultura” (Tolentino: 1996, 8). Já naquela época os dois temas apresentavam limites bem instáveis. Hoje causam ainda mais controvérsias, por causa da dificuldade cada vez maior de se dissociar cultura e mercado. Isso prova que Tolentino não estava só e encontrava canais de ressonância de suas ideias.

A *Bravo!* foi um canal de divulgação das ideias tolentianas porque havia uma relação de afinidade no que tange à orientação ideológica da revista e a posição do poeta sobre a arte e a ideia de cultura.⁵ Com bastante espaço para a agenda cultural, a revista tinha na seção Ensaio uma das principais partes de seu conteúdo ensaístico-crítico e a abria para as críticas acintosas não só de Tolentino, mas de seus outros colaboradores.⁶

⁵ Isso antes de ela passar a ter uma linha editorial mais pop, como revela o número 70, cuja capa estampa o cantor e compositor Zeca Pagodinho.

⁶ Ariano Suassuna é outro exemplo de colaborador que defendia a oposição cultura versus entretenimento, colocando-se contra, por exemplo, ídolos pops como Michael Jackson.

A aceitação da *Bravo!* no mercado, não obstante sua ideologia contrária ao conjunto de valores prevaletentes na ocasião de seu lançamento, foi imediata, superando a expectativa de seus próprios criadores. Wagner Carelli, em entrevista à revista *Continente*, afirmou: “Pensávamos que ia vender pouco, 5 mil exemplares. E nossa primeira tiragem foi de 40 mil exemplares” (2014).

Marcelo Coelho, em sua crítica “*Bravo!* contesta o mercado que a sustenta”, classifica a prática da revista como “iconoclastia conservadora” e identifica postura semelhante nos demais articulistas dessa seção: “quase todos se colocam *contra o mercado*. Há um espírito de contestação, de polêmica, de insulto no ar” (Coelho: 1998, 4; grifo do autor).

Esse é bem o espírito de “A lorota de Ipanema”, em que a obra de Ana C. aparece como “fricotes poéticos” que não seriam nada além de “inconsequências travestidas de incompletude” (1998, 64), a constituírem uma poética fragmentária e pueril. Dentro dessa perspectiva, estaria mais próxima do entretenimento que da cultura, com um fazer satisfeito “em perseguir as impressões digitais do irrelevante no informe” (Tolentino: 1998, 64). Ana C. comporia o rol dos *pocket poets*, com uma escrita pouco densa, uma cultura amena e superficial, um texto próximo do publicitário, no qual o imediatismo prevaleceria ao trabalho estético. Opinião que destoava do tom elogioso com que a crítica cada vez mais tratava Ana C. e sua obra.

Na apresentação do livro *Esses poetas*, Hollanda fala do “inesperado desprestígio das históricas *polêmicas literárias* e seu complexo enredo de embates e confrontos entre escolas, estilos, tendências ou plataformas poéticas” (2001, 16; grifo da autora) ao mesmo tempo que esses textos polêmicos vão circulando entre os leitores da revista e reverberando em outros veículos.

O texto de Coelho criticando a *Bravo!*, o texto de Tolentino resenhando negativamente o livro relançado de Ana C. e o texto de Heloisa Buarque de Hollanda para a apresentação de *Esses poetas* foram produzidos em março, agosto e outubro de 1998, respectivamente. Ao mesmo tempo que, perplexa, Hollanda afirma assistir “ao que poderia ser percebido como um neoconformismo político-literário” (2001, 16) por parte dos *poetas 90*, acontecem – mesmo que não por meio de grupos declarados – a discussão e a polêmica entre autores atuantes nos anos 1990.

Se lermos outras resenhas de Tolentino publicadas na mesma seção da *Bravo!*, encontraremos novamente um tom de animosidade e afirmações fortes que nada condizem com uma postura apática ou resignada. Muito do que ele defende no texto sobre Ana C. é reiterado, um ano depois, na resenha “Berimbau de barbante”:

Dicção rala, ideias curtas, cultura de almanaque, arritmia crônica, berimbau de barbante, rationale de bar, ethos de radialista, estética de violão, filosofia de publicitário, ritmos de mingau, versalhada instantânea e rimas de muleta: eis a receita de dezenas de milhares de *pocket poets* à la Paulo Leminski (Tolentino: 1999, 45).

Essa resenha amplia a crítica feita na primeira e ajuda a esclarecer contra o que Tolentino se opõe, deixando claro que sua postura não era de implicância individual com Ana C. e seu livro, mas de rejeição do modelo poético que o fazer literário dela, e daqueles que com ela tivessem afinidade, representava.

É preciso arquivar e esquecer Leminskis e Anas Cs, Cacasos, e Gugus, confusos e confrades. É preciso em seguida ler com

toda a calma o que, da Arcádia Mineira ao Condor baiano, de Gonçalves a Manuel Bandeira, de Drummond a Cabral e de Cecília a Adélia [...] (Tolentino: 1999, 45).

Para Tolentino, obras como as de Ana C. geravam falsos modelos poéticos que deturpavam o jovem poeta e o direcionava a caminhos equivocados do fazer poético, legitimando o que não deveria ser legitimado. Esse é um processo de inclusão e exclusão de modelos. É uma crítica muito semelhante à que ele fazia do primeiro modernismo e do projeto concretista: a de que seu reconhecimento é equivocado e orientaria erroneamente novos poetas, direcionando a caminhos impróprios o “jovem artesão do verso no pórtico do novo milênio” (Tolentino: 1998, 65).

A intervenção jornalística de Tolentino era um meio de tentar deslegitimar poetas que, lançados nas décadas anteriores (sobretudo os de 1960 e 1970), estavam estabelecidos ou se estabelecendo no sistema literário da década de 1990, mas se afastavam de sua ideia de poesia, não sendo merecedores, portanto, de um lugar de prestígio no campo.

Usando dos mesmos expedientes da polêmica aplicados contra os poetas concretistas e seu *modus operandi*, Tolentino se coloca contra a dita poesia marginal, por mais que esta se distancie poeticamente daquela. Desprestigiar a poesia da “deusa da Zona Sul” era fragilizar a consagração pela qual alguns integrantes de sua geração passavam. Se na década de 1970 eram considerados poetas marginais, fora dos cânones e à margem da crítica literária, duas décadas depois nomes como Chacal, Paulo Leminski, Waly Salomão e a própria Ana C. já encontravam espaço nos compêndios escolares e no mercado editorial, que divulgavam, para um

público mais amplo, sua concepção mais “despretensiosa” de literatura.

Apesar de a poética de Ana C. se distanciar da despersonalização dos concretistas, sendo marcada por uma volta da questão do sujeito, um retorno do subjetivo da poesia, não fazia parte da predileção de Tolentino. Ao colocar a poesia como um discurso da intimidade, Ana C., para ele, não passava de uma “Versão Ca/nônica do banal e do gratuito” (1998, 65). Denominar de “banal e gratuito” a poética de Ana C. é colocar-se contrário à espontaneidade, ao imediatismo que pregava e, até mesmo, a seu coloquialismo exacerbado, entrecortado por gírias da década de 1970, que, para Tolentino, não eram marcas de uma escolha linguística, mas sim de um desleixo no uso da língua. A resenha “A lorota de Ipanema” é repleta de afirmações que retificam essas colocações, como em: “verso a verso a *Obra* é um diário juvenil de óculos *Ray Ban* vazado no ipanemês dos anos 70” (1998, 65).

A prática de deixar o poema supostamente se realizar por si só (ou seja, não provocá-lo, e sim deixá-lo acontecer como fruto de uma livre vontade) representava a ideia de uma poética da espontaneidade, demasiadamente coloquial e despretensiosa que, atribuída aos poetas dos anos 1970, Tolentino via não como recurso literário ou escolha estética, mas como descuido poético, fruto de uma rapidez irresponsável.

Se em 1994 Tolentino se empenha contra o poema que se basta com o uso da linguagem com um fim em si, o que ele chama de “linguagem-totem” ou “coisificação da linguagem” (1996, 11), no discurso contra a poética de Ana C. ele luta contra o que coloca como empobrecimento da linguagem, “a favor da seriedade que se jogou pelas janelas da autoindulgência” (Tolentino: 1998, 65).

Na resenha, as críticas não se limitam à poeta, mas atingem também a tradutora Ana C.⁷ Tolentino vê a colagem feita por Ana C. da tradução do poema “One Art”, de Elisabeth Bishop, como uma versão distraída,⁸ aspecto que ele denuncia, mas não explora. Como a resenha ocupa apenas uma página e ainda divide espaço com a foto de Ana C. criança e a capa de seu livro, as críticas nela realizadas não chegam a ser desdobradas. No entanto, por mais que não haja espaço para o desenvolvimento de argumentos e esclarecimento de posturas, podemos perceber nessa discordância uma escolha estética.

O verso “perder é mais fácil que se pensa” (Cesar: 1993, 44), traduzido pela poeta e criticado por Tolentino, é apropriado por ela no poema “Travelling”, no qual faz menção à poeta americana não só pelo verso em questão, mas pelo seu próprio nome e informações biográficas. Vale lembrar que Elisabeth Bishop viveu em Petrópolis na década de 1950 e lá escreveu parte significativa de sua obra. Tolentino também traduziu “One art” de Bishop, e o verso “The art of losing not hard to master”, no livro dele, surge assim: “arte de perder vem com facilidade” (Tolentino: 2002, 263).

Tolentino e Ana C. sabiam muito bem que a tradução e o uso que se faz dela são exercícios de criação poética e crítica literária. Ao se colocar contra o uso que Ana C. faz dos poemas que traduz, Tolentino é contrário ao processo de composição dela, ao modo como, por

⁷ Vale lembrar que Bruno Tolentino também apontou imperfeições e julgou negativamente a tradução feita por Augusto de Campos do poema “Praise for an Urn”, de Hart Crane, estopim da polêmica com os irmãos Campos em 1994.

⁸ No livro *Bliss e blues, segredos de Ana C.*, lançado pela Editora Annablume em 1998, Ana Cláudia Viegas lembra das colocações de Ana Cristina Cesar na polêmica dos “Bastidores da tradução”, ao comparar, de forma desfavorável a Augusto de Campos, a tradução dele com a de Manuel Bandeira.

meio da técnica da colagem, ela se apropria do texto de partida. A impressão que sua crítica passa é de que a produção da poeta carioca é uma “inconsequência” (Tolentino: 1998, 64) que se fragmenta em inconclusões – e Tolentino não se dispõe a preencher seus não ditos.

Esses “nãos” a determinados poetas nos faz perguntar qual seria, então, o fazer poético defendido por Tolentino. Resumidamente, poderíamos dizer que a poética tolentiana defende a revitalização do verso em sua variante mais íntegra e consistente, retomando, por exemplo, o Drummond de *Claro enigma*, no qual a linguagem é instrumento e as formas clássicas ganham novo espaço, suplantando o versilibrismo e a espontaneidade. Para Tolentino, a produção poética é como uma construção arquetetônica: requer tempo e um processo constante de reparos. Não à toa ele dedica décadas à escrita de cada um de seus livros.⁹ Sua “filosofia da forma”, com uma poesia de versos repletos de enjambements, formando sonetos e terças rimas, além de outras construções clássicas, distancia-se dos textos curtos, das cartas e dos diários de Ana C. – gêneros que não gozavam de tanto privilégio na tradição literária.¹⁰ Os temas elevados da poética metafísica dos livros tolentianos se distanciam das impressões do cotidiano e da intimidade repleta de autobiografismo de *A teus pés*.

O que Bruno Tolentino realmente realiza, valendo-se do artifício da resenha, é, através do texto ensaístico autoral, promover sua intervenção no jornalismo cultural da década de 1990 e, por meio de uma crítica ligeira, porém incisiva, tentar atrair aliados. Dessa forma, fomenta tensões, retoma polêmicas esmaecidas, faz surgir outras e

⁹ O livro *O mundo como ideia* foi escrito ao longo de quarenta anos.

¹⁰ Vale lembrar que cartas e diários foram ressignificados e, assim como o autobiografismo, estão muito em voga e consolidaram seu espaço no campo.

vai construindo uma imagem de polemista. Por mais que pareça, não está falando para uma plateia vazia. A própria Heloisa Buarque de Hollanda identifica “o retorno de uma suposta verdade da tradição” (2001, 20) e a existência de poetas que aderem “*tecnicamente* à volta das formas clássica e moderna da poesia” (2001, 21; grifo da autora).

Assim como a antologia de Heloisa Buarque de Hollanda não é inocente – pois, para um especialista na área, a escolha nunca é uma questão meramente de gosto –, a ação de Bruno Tolentino junto à mídia jornalística não é gratuita. Ela prova que existiam poetas atuantes e dispostos ao enfrentamento, e a existência de seções como a Ensaio da *Bravo!* atesta que havia espaço para a polêmica e que, por mais que a *poesia 90* preferisse “circular sem oposições”, outros agentes buscavam o confronto.

Referências

- CARELLI, Wagner. “Hoje o ensaio é o que há de mais interessante”. *Continente*, 7 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/sessoes/925-revista/entrevista/11276-hoje-o-ensaio-e-o-que-ha-de-mais-interessante.html>>. Acesso em 10 de junho de 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COELHO, Marcelo. “Bravo! contesta o mercado que a sustenta”. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 mar. 1998.
- FERRAZ, Paulo (org.). *Roteiro da poesia brasileira: anos 90*. São Paulo: Global, 2011.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- MARTINS, Wilson. “Índoles poéticas”. *Prosa & Verso*, *O Globo*, 1996. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilso00.html>>. Acesso em 10 de junho de 2015.
- TOLENTINO, Bruno. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- _____. “Quero o meu país de volta: entrevista”. *Páginas Amarelas, Veja*. São Paulo, ed. 1436, ano 29, nº 12, 20 mar. 1996, pp. 7-10.
- _____. “A lorota de Ipanema”. *Bravo!*, nº 11, ago. 1998.
- _____. “Berimbau de barbante”. *Bravo!*, nº 23, ago. 1999.
- _____. *O mundo como ideia: 1959-1999*. São Paulo: Globo, 2002.
- VIEIRA, Lígia. *Trocas e pilhagens: a mediação da cultura pelas revistas Bravo! e Cult*. Dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

Waly Salomão: leitor de João Cabral

Rafaela Cardeal*

“... o autor, na verdade, é falível,
é vulnerável, e sobretudo, ele
não detém a última palavra, a
chave final sobre a propulsão
que um poema pode despertar
num eventual leitor...”

... como se sabe,
o leitor é querido e livre:
pode ler assim ou assado...”

“Uma orelha”, Waly Salomão

Reproduzidas na orelha da antologia *O mel do melhor* (2001), as palavras de Waly Salomão reivindicam a liberdade do ato de leitura. O poeta convoca o leitor não a buscar a verdade do texto, o que se quis dizer, mas a criar uma relação com o que está sendo dito, sem tratar o autor como dono da verdade e da interpretação do poema. Posta na abertura de *Poesia total* (2014), “Uma orelha” torna-se um convite de Waly para que se adentre a edição que reúne pela primeira vez sua poesia completa, desde *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972) até *Pescados vivos* (2004).

“Despertada” pela leitura da obra, esta interpretação tem como ponto de partida a hipótese de que João Cabral de Melo Neto

* Mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

foi um dos mestres de Waly Salomão. Assim, a apreciação crítica visa a identificação dos aspectos gerais que dialeticamente aproximam e distanciam o processo de criação poética dos dois autores. Os vestígios da influência cabralina serão explorados na medida em que se considera Waly Salomão um leitor de João Cabral, o que pode ser facilmente reconhecido por meio das citações explícitas. Esse processo pode ser observado nos poemas “Imitação da água” e “Imagem da onda”, a partir dos quais é possível verificar a intertextualidade entre a poética cabralina e a walyniana, respectivamente.

Um dos grandes nomes da contracultura nos anos 1970, o baiano Waly Salomão foi poeta polivalente, artista visual, produtor cultural, diretor artístico, letrista, atuando em diversas frentes na cultura nacional. Participante do Tropicalismo – ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé –, compôs canções de sucesso interpretadas por Maria Bethânia, Gal Costa, entre outros. Além disso, em 2003, ano de sua morte, Waly foi secretário do Livro e da Leitura no Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil. Em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, Waly Salomão fala sobre o papel do livro e da leitura em sua vida. Dizendo-se “rato de biblioteca”, afirma: “livro para mim nunca representou uma opressão, foi sempre uma oportunidade de libertação, de levantar voo” (2003). Tal perspectiva levou à invenção do programa Fome de Livro, uma das propostas apresentadas à Secretaria Nacional do Livro, que consistia em entregar cestas básicas de livros nas escolas. Dessa forma, o projeto tinha como objetivo transformar o livro e a leitura “numa carta de alforria”, em ferramenta social.

Em 1972, a publicação de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, livro de estreia de Waly, torna-se marco da poesia experimental. Escrito entre os muros do Carandiru, em meio a uma forma híbrida

que se situa entre a prosa e a poesia, transforma a subjetividade e a vivência individual em “um plano de aventura da linguagem” (Salomão: 2014, 47). Por iniciar sua produção poética nesse período, a figura caleidoscópica de Waly está integrada à geração dita marginal, mapeada em *26 poetas hoje*, publicado em 1975. Organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, a antologia fez um recorte do panorama da produção poética dessa geração, reunindo em suas páginas nomes como Torquato Neto, Francisco Alvim, Ana Cristina Cesar, Chacal, entre outros.

No prefácio do livro, Hollanda descreve uma espécie de “angústia da influência”, tendo em vista a tradição modernista e o cenário atual da literatura brasileira:

a presença de João Cabral e do classicismo modernista, ainda que sem dúvida constituam o apogeu do modernismo, estimula e sufoca ao mesmo tempo a nova poesia brasileira. Não que a influencia de Cabral, Drummond ou Murilo nela não se faça sentir muitas vezes. Mas a sua feição vivencial determina uma postura que privilegia o pessoal, o afetivo, o que implica, conseqüentemente, o abandono da expressão intelectualizada (2007, 12).

Em 1976, na conversa intitulada “Poesia hoje”,¹ publicada na revista *José*, Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto conversam com Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley a respeito da

¹ A conversa publicada na revista *José*, nº 2, em agosto de 1976, foi incorporada à edição *Poesia marginal: palavra e livro* (2013), organizada por Eucanaã Ferraz.

antologia recém-lançada. Os nomes de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto são citados como “monstros sagrados” da tradição literária. A expressão sinaliza reverência, mas, ao mesmo tempo, torna-os uma espécie de mitos intocáveis. Como figuras que representam o cânone literário, os dois poetas transformam-se em alvo a ser combatido pelos novos poetas, como afirma Sebastião Uchoa Leite: “me parece que nessa antologia o grande assassinado é Cabral. Porque nele se nota perfeitamente – o que é intencional da parte dele – uma proposta racionalizante da poesia” (Ferraz: 2013, 136). Para relativizar o debate, Jorge Wanderley defende que o fato de colocar “Cabral numa posição antinômica à da antologia” favorece um equívoco em relação à recepção de *26 poetas hoje*, pois esta é um retrato de uma certa poesia jovem e atual. Para ele, Cabral “está vivo” em outros poetas da geração, enquanto para Ana Cristina Cesar a marca coletiva da antologia é justamente “um traço anticabralino, antiformalista” (Ferraz: 2013, 138).

À margem da rivalidade cabralinos *versus* anticabralinos, Waly Salomão constitui um caso à parte. Na mesma conversa, Heloisa esclarece que incluiu, na antologia, Waly Sailormoon e Torquato Neto, que pertencem a um território classificado por ela como indefinido. Como que “patrocinado[s] pelos concretos”, trata-se de dois poetas “que têm um pé lá e outro cá, que transitam nos dois momentos sem necessariamente promover um rompimento” (Ferraz: 2013, 138).

A poesia marginal e a poesia concreta representavam duas tendências opostas, que podemos sintetizar em duas palavras: espontaneidade e rigor. Por um lado, a carioca poesia marginal buscava a conciliação entre vida e poesia, numa postura confessional; por outro, a paulista poesia concreta visava ao racionalismo

e à reflexão crítica, concebendo o poema como tensão de palavras-coisas, no espaço-tempo. A publicação da revista *Navilouca* (1974), idealizada por Waly e Torquato, favoreceu a diluição dessa polaridade, reunindo em suas páginas os marginais e os concretos, o que permitiu “um encontro de águas: de um rigor geométrico a um informalismo aparentemente descuidado, do marginal e do que estava à margem da margem, luxo e lixo, macumba em palácio de cristal” (Khoury: 2003, 14).

De modo geral, a poesia marginal louvava a inspiração em detrimento da construção. A tendência racionalista representada pela geração anterior e pelos contemporâneos concretistas era rejeitada em prol da liberdade expressiva. Concomitantemente, Waly transita entre esses conceitos que tradicionalmente representam a polarização de procedimentos de escrita distintos e revelam intenções poéticas contrárias. Ao contrário da postura combativa da maioria dos marginais, o diálogo de Waly com a tradição modernista e outras vozes da literatura brasileira deixa ver uma posição crítica e, ao mesmo tempo, celebrativa.

Essa homenagem crítica é observada no poema “*Lausperene*”, de *Algaravias* (1996), cujo título – termo católico do latim *laus perene* ou louvor perene – se refere à adoração permanente do Santíssimo Sacramento; poeticamente, é subvertido para a louvação da própria figura da poesia. No poema, estabelece-se uma crítica às antologias poéticas nacionais que seguem uma linha do tempo do “poema-piada” ao “pseudo-haicaí”, formas prontas, nas quais a brevidade, caracterizada pela “não concisão” e a “camuflagem”, resulta num “poema travado / engolido pra dentro”. Ao final do poema, conclui-se que a verdadeira beleza poética é conquistada com a construção de um estilo singular:

Belo é quando o seco,
rígido, severo
esplende em flor.
Seu nome: Cabral.
Nome de descobridor.

(Salomão: 2014, 220)

Os adjetivos “seco”, “rígido” e “severo” indicam a referência ao pernambucano João Cabral de Melo Neto, pois tais qualidades são utilizadas para caracterizar tanto o poeta quanto sua poética. Além disso, o sobrenome idêntico ao do navegante português, desbravador do Brasil, permite um jogo de palavras que articula literatura e história, o que exalta o descobrimento poético de João Cabral como indicador de direções e rotas para a moderna poesia brasileira. A reverência à descoberta, ou melhor, à invenção cabralina, configura-se como ato de leitura, pois, se na oficina de todo poeta a atividade de maior importância é a produção poética, a criação de um dizer inaudito, também é certo que a compreensão de múltiplos modos operantes, soluções e intenções estéticas utilizadas em outras poéticas é um poderoso exercício artístico.

No âmbito artístico, para uns, o problema ou a angústia da influência é paralisante e sufocadora; para outros, torna-se estímulo ou até mesmo provocação. Especificamente na poesia, essa intervenção acontece num corpo a corpo realizado na prática da leitura, o que permite que todo leitor exercite a criticidade frente aos textos com que se depara. Tendo isso em vista, Waly Salomão pode ser tido, ao mesmo tempo, um leitor e um “desleitor” de João Cabral, na medida em que considera os valores disseminados na poética cabralina sem necessariamente se dispor

a dar prosseguimento aos trabalhos do mestre, isto é, trabalhar como um discípulo fiel.

Já em *O engenheiro* (1945), a poética de João Cabral de Melo Neto elabora um conceito poético que se evidencia na epígrafe: “machine à émouvoir”, do arquiteto suíço Le Corbusier. A “máquina de comover” representa um ideal construtivista, um modo de conceber o poema como a fabricação de um mecanismo capaz de produzir a emoção no leitor. Na literatura brasileira, João Cabral ficou conhecido como o poeta engenheiro, epíteto que, além de remeter ao livro que se tornou um marco de sua poesia, evidencia a configuração de uma postura antilírica.

Sugerindo uma consciência de trabalho à maneira cabralina, o poema “Fábrica do poema”, de Waly Salomão (2014, 229-30), publicado em *Algaravias*, refere-se a um espaço industrial em cujo processo de produção operam automaticamente homens e máquinas. A fábrica de Waly lembra a atmosfera apresentada no poema “O engenheiro”. Mas, enquanto o poeta baiano dedica seu poema à arquiteta Lina Bo Bardi, o poeta pernambucano utiliza a citação e as lições estéticas e éticas do suíço Le Corbusier. A arquitetura, arte mais próxima do fazer poético de Cabral, será ponto de partida para a realização poética de Waly:

sonho o poema de arquitetura ideal
cuja própria nata de cimento encaixa palavra por
palavra,
tornei-me perito em extrair faíscas das britas
e leite das pedras.
acordo.

(Salomão: 2014, 229)

Contudo, a construção onírica desse ideal é dissolvida pelo despertar de “sucessivos sonos”, esfarrapando todo o poema “fiapo por fiapo”. Como se a lucidez anulasse a composição, a poesia não se constitui no plano da realidade e a elaboração do poema parece ser impossível, até mesmo dentro da atmosfera do sonho. Assim, o poema caracterizado como “o prédio, pedra e cal” evolui-se como a “cinza de um corpo esvaído / de qualquer sentido” e se “desfaz / desconstruído como se nunca houvera sido” (Salomão: 2014, 229). O processo reverso é aplicado no poema “O engenheiro”, de Cabral, no qual há a substituição do sonho pelo pensamento, a “desativação onírica” (Secchin: 2014, 37) desencadeia o aguçamento da consciência poética. O engenheiro que “sonha coisas claras” transforma-se naquele que “pensa o mundo justo”, munido de material concreto, ferramentas – “o lápis, o esquadro, o papel” – e formas – “o desenho, o projeto, o número”. Como um edifício, o poema será um “pulmão de cimento e vidro”, “crescendo de suas forças simples” (2008, 45-6).

Já em “Fábrica do poema”, a evocação de figuras de linguagem – “sinédoques, catacrese, metonímias, aliterações, metáforas, oximoros” – se revela insuficiente para a materialização do poema. No processo de composição artística, os materiais de construção verbal, essencialmente poéticos, serão mero instrumental diante da questão-chave: “sob que máscara retornará o recalado?”. Em um ato de anti-ilusionismo, o sujeito poético comunica ao leitor a decisão de suprimir a palavra “recalado”, demonstrando que as leituras e vivências que emergem do inconsciente ainda não são matéria de poesia. Para Waly, a expressão ou confissão não é material pronto, mas matéria-prima de elaboração de uma forma, na qual as vozes e dicções serão transformadas em máscaras poéticas. Assim, a questão

é reformulada sem o termo “de sintomatologia cerrada”: “sob que máscara retornará”?

No ensaio “A falange de máscaras de Waly Salomão”, o filósofo e poeta Antonio Cicero explora a teatralização presente nessa poética. Se “tudo é teatro”, as máscaras simbolizam a dissolução da identidade do eu em múltiplas vozes, como procedimento de invenção. Na imagem de Proteu – o deus da metamorfose – está o conceito fundamental da poesia de Waly e, assim, ele afirma: “tenho fome de me tornar em tudo que não sou” (Salomão: 2014, 476).

O jogo de máscaras de Waly é um recurso de despersonalização, da mesma forma que a “autoincineração do sujeito” é um artifício amplamente utilizado por João Cabral num projeto de “fazer poesia com coisas” (Melo Neto: 1975). Se a polifonia de Waly destoa da fala “só lâmina” de Cabral, uma afinidade entre os dois projetos, segundo Cicero, “reside certamente no fato de que, por desconfiança em relação ao natural e espontâneo, a produção poética tanto de um quanto de outro é extremamente artificial e elaborada” (2014, 509). Entretanto, as razões que levam à rejeição da espontaneidade são opostas: para um, a abolição do acaso é uma operação racionalista; para outro, é um gesto incondicional de liberdade:

não a forma obtida,
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

(Melo Neto: 2008, 71)

E vou pegando pelo rabo a lebre de vidro,
Do acaso por acaso

Em matéria de previsão só deixo furo
Futuro, eu juro, é dimensão
Vejo bem no claro
E tão mal no escuro
Minha vida afinal navega tal e qual
Caravela de Cabral

(Salomão: 2014, 452)

A “lebre de vidro” de João Cabral, imagem retirada do poema “Psicologia da composição”, de 1947, é subvertida por Waly Salomão na canção “De volta ao futuro”, musicada por Ricardo Cristaldi, em 1985. Tal imagem serve a Cabral como metáfora de um tipo de criação poética. O “tiro nas lebres de vidro do invisível”, ao contrário do tiro ao alvo, representa a ausência de um propósito, de um objetivo, isto é, um disparo sem mira feito ao acaso, reduzido a seu poder arbitrário. Rejeitado por Cabral, este significado compreendido por Waly transforma-se em expressão de seu processo criativo: “vou pegando pelo rabo a lebre de vidro, / do acaso por acaso”. Na construção da lebre cabralina, o sintagma “do invisível” é substituído por “do acaso”, indicando a procedência da lebre walyniana. Tal alteração não modifica o significado da expressão, apenas deixa evidente a imprevisibilidade afirmada no verso seguinte: “Em matéria de previsão só deixo furo”.

Assim como em “Lausperene”, há a referência ao navegador português de mesmo sobrenome que o poeta pernambucano que, querendo chegar às Índias, descobriu o Brasil por acaso. Essa causalidade está incorporada a um caráter existencial, inerente a Waly, que navega na vida como a “Caravela de Cabral” no mar. Se João Cabral é o exemplo máximo de planejamento na poesia, pelo fato de desenhar

como um arquiteto a estrutura de seus poemas e livros para impor-se, antecipadamente, dificuldades, Waly Salomão, ao contrário, trabalha para “desprogramar bulas e posologias prévias” (Salomão: 2014, 321), o que não quer dizer falta de elaboração poética. Assim, a arte de Waly fundamenta-se na escolha de uma matéria-prima que se torna objeto de sua desconfiança e se submete a “um trabalho obsessivo de elaboração e polimento” (Cicero: 2014).

A ideia de inspiração ou de espontaneidade, invalidada no projeto cabralino em nome de uma expressão autêntica, é atingida com a eliminação de tudo o que é estranho ao sujeito. Em entrevista a Geneton Moraes Neto, João Cabral esclarece sua postura:

Valéry dizia que tudo o que vinha a ele espontaneamente era eco de outra pessoa! Ele só acreditava numa coisa que ele fizesse com rigor intelectual, porque durante esse trabalho rigoroso ele eliminava tudo o que nele, era dos outros. O homem acha, em geral, que tudo o que se faz artificialmente é falso e não diz nada dele. Vejo exatamente o contrário: o que você fez espontaneamente é eco de alguma coisa que você leu, ouviu ou percebeu de qualquer maneira (*apud* Athayde: 1998, 32).

O poeta francês Paul Valéry representa, segundo Hugo Friedrich, a tendência de uma “lírica da intelectualidade e da severidade das formas” (1978, 143), sintetizada na formulação: “uma poesia deve ser uma festa do intelecto”. Tal orientação diverge de outra vertente, a de uma “lírica formalmente livre e alógica”, que nasce da subversão do postulado racional de Valéry, desenvolvida pelo surrealista André Breton: “uma poesia deve ser a derrocada do intelecto”.

Tais contradições delineiam uma polarização na poesia do século XX. Waly Salomão, como um poeta que agrega em suas obras posturas consideradas antagônicas, apropria-se da citação intelectualista no poema “Tal qual Paul Valéry”:

Valéry não é arremedo de escudo
para o acuado remoedor do ar de medo:
um poema deve ser uma festa do intelecto.
E poemas e festas e intelectos implicam riscos.

(Salomão: 2014, 222)

Exatamente como Valéry, Waly Salomão concebe cada poema como espaço “onde tudo é equilíbrio / e cálculo”, no qual “constitui / em si / per si / a resolução de ser poeta” (2014, 222), e para manter essa “ordem e beleza” é preciso ter atenção para evitar escrever “luxo, calma e volúpia”. Por isso, o poeta apresenta uma questão: “Por que proibi-lo de ser o delírio das sensações?”. A privação dos prazeres, tanto sentimentais quanto sensoriais, impõe à poesia “um cinto de castidade / e uma presilha para uma donzela-musa”, mas “ela clama para ser estuprada” (2014, 222). Mais do que uma solução para esse impasse entre o inteligível e o sensível, ao final do poema apresenta-se uma aprendizagem:

Sei, com os antigos e alguns vivos,
que a fobia castra os ritmos
e as formas da coragem.
Sá Miranda, Camões, Cesário,
João Cabral, Augusto, Ashbery:
a resolução de ser poeta

sem precisar
o peito
estufar de vāvaronice. E, no mais,

POESIA É O AXIAL.

(Salomão: 2014, 223)

Mais uma vez, João Cabral é citado na poesia walyniana como espécie de mentor poético de quem retirou a lição de “que a fobia castra os ritmos / e as formas da coragem” (2014, 223). Cabral descobriu a “resolução de ser poeta” na leitura de Paul Valéry; as forças cerebrais que caracterizam as reflexões de Valéry exerceram grande influência na poética cabralina. Não à toa, o poeta pernambucano se refere inúmeras vezes ao poeta francês, tanto em seus discursos quanto em seus poemas. À luz da racionalidade, o pensamento de Valéry materializa-se na poética cabralina como concepção teórica, mas também se manifesta como poema-homenagem, como, por exemplo, em “A Paul Valéry”, de *O engenheiro*, e “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”, de *Agrastes* (1989).

Do mesmo modo que Valéry só acreditava na criação artística pautada no trabalho e no rigor intelectual, na luta para eliminar o eco provocado por leituras e percepções alheias, Cabral constrói uma dicção poética similar ao cante flamenco *a palo seco*: “o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada” (2008, 67). A “lâmina da voz” contrasta com a voz “algaravia”, termo derivado do árabe que significa uma gritaria de várias pessoas que, por falarem ao mesmo tempo, não conseguem se entender. Sugestivamente, a expressão que nomeia o livro *Algaravias* revela o aspecto caótico e estridente desse discurso, concretizado na voz de Waly. No poema intitulado “Câmara de ecos”, subtítulo do volume, a construção de um espaço poético, no qual se

produz a reverberação das ondas sonoras, permite a incorporação de outras vozes como estratégia para diluir os limites entre o eu e o outro: “Agora, entre meu ser e o ser alheio / A linha de fronteira se rompeu” (Salomão: 2014, 219).

Com a finalidade de ilustrar estratégias formais que evidenciam objetivos diversos, e até opostos, na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Waly Salomão, reproduziremos integralmente “Imitação da água”, de *Quaderna* (1960), e “Imagem da onda”, de *Tarifa de embarque* (2000). Assim, poderemos contextualizar analogias e dissonâncias entre os dois poetas.

Em ordem cronológica, apresentaremos primeiramente o poema de João Cabral:

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.

Uma onda que parava,
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava
naquela hora precisa
em que a pálpebra da onda
cai sobre a própria pupila.

Uma onda que parara
ao dobrar-se, interrompida,

que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista

e se fizesse montanha
(por horizontal e fixa),
mas que ao se fazer montanha
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa,

e em sua imobilidade,
que precária se adivinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que do líquido copias.

(Melo Neto: 2008, 236)

O poema acima pertence ao livro em que se destaca a presença do feminino pela primeira vez na poética cabralina, como em “Estudos para uma bailadora andaluza”, “A mulher e a casa” e “Mulher vestida de gaiola”, por exemplo. A construção sintática presente no título denuncia uma abordagem mimética da água, pela qual o poeta apreende a onda, medida e forma geométrica do mar. Tal sintagma serve de modelo para nomear o poema de Waly Salomão, no qual a “imitação” cabralina será ponto de partida para elaboração da “Imagem da onda”:

Não enrijecer o pelo tal qual gato escaldado
 Nem cultuar, idólatra, a imagem da margem.
 Que o medo e o arremedo jamais medrem medusas
abissais
 Naquele cujo teto sem teto é a metamorfose.
 Aquele, o furador de ondas, e o penetrador dos pentelhos
móviles
 Da floresta aquosa.
 Sobre as ondas
 Na crista das ondas
 Boia um odre cheio de odes anacreônicas.
 Pergaminho que ondula
 Traz a pele respingada das ondas pretéritas.
 Ondas transgressoras transmigradoras assinalam arremesso
– projétil surpresa –
 Para futuros,
agressivos,
sucessivos,
furiosos glossadores.

Tosão de ouro
 Tesuda mulher-onda de João Cabral.
 Posto que o mar é um composto:
 Camadas de fissuras e palimpsestos.
 Mergulhar sob as ondas
indomáveis,

Ir de encontro ao horror
 E nele colher centelhas luminosas.

Diz a Lenda – mãe das musas –
Que a calmaria oceânica
Por um desvio
Gerou o turbilhão Brasil
Por uma obsessão de rima
Por um desvio
De rota.
Agora é todo dia ancorar a caravela na enseada
Subir encosta acima até o cocoruto do pedregulho
E tirar chinfra com uns bons balaços-balanços de linguagem.
Armar um tiroteio de metáforas.
Tesuda mulher-onda de João Cabral.
Tosão de ouro.
Ânfora repleta de safiras e turquesas.
A onda puxa... o mar puxa...
Fusão do corpo físico com a massa física da onda...
Passar da arrebentação...
Surto do corpo coletivo...
Pós, fumos, espumas flutuantes, fraturas,
variações ao sabor dos ventos,
formas mudáveis,
fendas, falhas, fagulhas...
Misto de alegria e ira
Um Nero de macumba dedilha a clave de fá
Na lira das fagulhas
E mira as margens plácidas
flácidas
ácidas
Com os olhos de ressaca de uma qualquer Pombajira.

(Salomão: 2014, 357-8)

Em exercício de intertextualidade, o verso “tesuda mulher-onda de João Cabral” refere-se ao poema-matriz, “Imitação da água”, que compara uma mulher “a uma onda deitada na praia”. Inicialmente, o controle do discurso cabralino é observado na mancha gráfica desenhada pelo poema no branco da página, que revela um padrão formal estruturado: oito quadras em redondilha maior. Em “Imagem da onda”, o derramamento walyniano realiza-se na ausência de esquemas métricos e na polifonia do verso livre, que exploram o espaço da página. O isomorfismo produzido entre a forma rígida e o conteúdo representado desempenha, sintática e semanticamente, o controle da onda cabralina: imóvel ela se faz montanha – “horizontal e fixa” –, mas continua “água ainda”. A fluidez da água do mar não é invalidada pela rigorosa estrutura formal, mas o “dom de se derramar” inerente ao líquido. O conteúdo do poema recebe um continente sólido, um formato que domina qualquer tentativa de transbordamento. Em contrapartida, “o furador de ondas” Waly Salomão, com um mergulho “sob as ondas indomáveis”, transforma-se no objeto retratado, numa “fusão do corpo físico com a massa física da onda”.

Poeticamente, “Imagem da onda” apresenta uma concepção artística, exposta na página anterior ao poema, na qual se encontram duas citações. A primeira é de A. R. Ammons: “Poesia, como surfar, é inesgotavelmente fresca e cheia de surpresas, suas delícias são sem fim, e cada onda, como cada poema, contribui em sua medida para o que sentimos, sabemos e acreditamos” (Salomão: 2014, 355). A outra é um trecho do poema “Frente al mar”, de Octavio Paz:

¿La ola no tiene forma?

En un instante se esculpe

y en otro se desmorona
en la que emerge, redonda.
Su movimiento es su forma.²

(Salomão: 2014, 355)

De formas distintas, prosa e verso, as referências servem de epígrafe para o poema expondo certa forma de ver e interpretar o processo poético. De uma perspectiva mais conceitual, o primeiro fragmento, que compara a poesia com o surfe, demonstrando que o exercício poético, assim como o esportivo, é surpreendente e se renova inesgotavelmente a cada poema ou a cada onda. De certo modo, o conceito apresentado no primeiro é materializado no segundo fragmento em uma composição versificada para priorizar o formato da onda, que “num instante se esculpe, / no outro se desmorona”, determinado por seu movimento. Assim, tais citações colocadas à frente de “Imagem da onda” esclarecem e indicam as possíveis rotas existentes no poema.

Diante da mesma imagem, aparência física da onda, o tratamento estético de Waly Salomão e de João Cabral não poderia ser mais destoante. Aquele prepara “um tiroteio de metáforas”, enquanto este demonstra a desmontagem da metáfora. Representado nesse verso, o procedimento walyniano conserva a arbitrariedade metafórica como uma sequência imprevista, sem nenhum autocontrole, a denotar certa aleatoriedade. Em oposição a isso, com domínio preciso, o procedimento cabralino é calculado na eleição de metáforas específicas, que são desgastadas até a exaustão, expostas

²“A onda não tem forma? / Num instante se esculpe, / no outro se desmorona / à que emerge, redonda. / Seu movimento é forma”. (Tradução de Haroldo de Campos).

em uma “estrutura translúcida” que revela ao leitor os “andaimés” do poema. Quanto à caracterização da fisionomia marítima, Waly evidencia o movimento “da floresta aquosa”, a instabilidade das “ondas indomáveis”, ao passo que Cabral opta pela imobilidade de “uma onda que parava”, a escultura que controla por “um momento seu rumor de folhas líquidas”.

Afinal, pode-se considerar João Cabral um dos mestres de Waly Salomão? Mediante as evidências enfocadas neste ensaio e outras que podem ainda ser encontradas em outras entrelinhas da poesia de Waly, pode-se dizer que sim, pois tais sinais divulgam tanto a figura de João Cabral quanto a poética cabralina. Entretanto, as noções de consciência e disciplina de Waly, ou talvez as realizações, são diversas das obsessões da “máquina de linguagem” de Cabral, que elegeu a lucidez, o pensamento e a razão como método. Para este, a composição poética é sempre um esforço físico, no qual “escrever é estar no extremo de si mesmo” (Melo Neto: 2008, 387), enquanto para aquele “escrever poesia é como surfar” (Salomão: 2014, 355). Como eixo primordial, para o rigoroso navegador Cabral ou o lunático marinheiro Salomão, “a poesia é o axial” (Salomão: 2014, 223), mas este, entre “espumas flutuantes, fraturas, variações ao sabor dos ventos”, equilibra-se entre a construção e a espontaneidade “com uns bons balaços-balanços de linguagem” (Salomão: 2014, 358).

Referências

- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CICERO, Antonio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/wp-content/uploads/2010/01/26-Poetas.pdf>>. Acesso em setembro de 2015.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

CHACAL

“o resto é verso”

Chacal é um dinamo, eterno movimento. Sua façanha mais recente foi organizar seus versos em *Tudo (e mais um pouco), poesia reunida (1971-2016)*, segunda relevante antologia de seus livros publicados.

“É uma edição de bolso, caprichada, acessível aos amantes e estudantes de poesia. É pra carregar na mochila”, me contou o poeta em Paraty, durante a última edição da Flip, em homenagem a Ana Cristina Cesar, quando ele se dividiu entre mesas de debate e saraus.

A primeira antologia de seus livros, *Belvedere – poesia reunida*, foi produzida em edição de luxo pela Cosac Naify, em 2007. Nela, encontram-se os seguintes livros: *Muito prazer, Ricardo* (1971), *Preço da passagem* (1972), *América* (1975), *Quampérios* (1977), *Olhos vermelhos* (1979), *Nariz aniz* (1979), *Boca roxa* (1979), *Drops de abril* (1983), *Comício de tudo* (1986), *Letra elétrica* (1994), *A vida é curta pra ser pequena* (2002) e *Belvedere* (2007).

Na nova seleta, encontram-se esses livros, além de *Murundum* (2012), o “épico-esquizofrênico” *Seu Madrugada e eu* (2015) e também seu mais recente livro de poemas, *Alô poeta*. Neste, Chacal preserva sua forte oralidade e musicalidade, ao transformar muitos versos em diálogos remixados com jovens poetas, aos quais apresenta, como exigência primeira, “escrever bem”.

Alô poeta (9)

primeiro escreve bem

depois vai procurar sua turma

faz um zine
inventa uma banda
cria um sarau
mas antes, escreve, escreve
e fala bem, porra

A antologia recém-lançada traz ainda trechos do livro de memórias *Uma história à margem* (2010), em que o poeta fez uma revisão biográfica, registrando desde a convivência com artistas no Circo Voador até a criação, em 1990, do CEP 20.000 – o Centro de Experimentação Poética –, que permanece como referência para poetas e artistas em termos de exercício da performance com a palavra.

Abaixo, o leitor encontrará flashes dessa rica trajetória, estimulados a vir à tona por perguntas que André Vinícius Pessôa, Eduardo Tornaghi, Rosa Amanda Strausz, Victoria Saramago e eu elaboramos. A cada resposta, Chacal oferece uma pista para a compreensão de sua pulsante poética.

Ramon Nunes Mello*

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

André Vinícius Pessôa – *Meu primeiro contato com sua poesia foi nos anos 80, com os versos de “Desabutino”, do livro Drops de abril, musicados na época por Péricles Barros, hoje roteirista de TV, irmão de Maurício Barros, tecladista do Barão Vermelho. Isso me fez, desde sempre, associar seu nome à música, especialmente à fértil prosódia do rock brasileiro. Seus poemas têm um ritmo muito peculiar e pessoal, por certo desenvolvido em suas apresentações ao vivo. Seus versos foram musicados por artistas como Moraes Moreira, Jards Macalé, Evandro Mesquita e Pedro Luís, entre outros. A partir desses fatos, uma pergunta se faz: como você vê a relação da palavra com a música na composição de um poema?*

Chacal – palavra é música. fala é canto. quando falo palavra é a palavra falada. palavra escrita é uma notação, uma partitura. a palavra falada é autossuficiente. não carece de música. ao vivo, também é dança, é cena. me dá uma palavra e eu movo o mundo.

André Vinícius Pessôa – *Você há muito realiza oficinas de poesia que recebem desde poetas “formados” até iniciantes na arte de fazer versos. Há uma clara intenção sua em unir cultura e educação através da poesia, manifestada no CEP 20.000 e em sua peregrinação por diversas cidades brasileiras. No livro Uma história à margem você menciona a influência decisiva que recebeu da proposta educacional realizada por Henriette Amado no Colégio André Mourois, que parte do lema “liberdade com responsabilidade”. Pensando numa contribuição para as novas gerações, face aos atuais impasses do sistema educacional no Brasil, você vislumbraria uma educação que levasse em conta o poético?*

Chacal – se o poético for o político, sim. o poético pode desenvolver a expressão verbal da pessoa, dando mais harmonia, ritmo e

ampliando o repertório verbal, abrindo a potência de comunicação. mas isso terá valor num lugar onde todos tenham oportunidades, ao menos, semelhantes.

Eduardo Tornaghi – *Qual a maior diferença entre militar na poesia hoje e nos anos 70?*

Chacal – eduardo, meu chapa, em 70 tinha um inimigo visível a ser batido: a ditadura militar. Isso nos dava o gás necessário para se juntar e lutar. escrever, publicar e falar. hoje o inimigo é muito mais sutil. não tem cara. o inimigo tem um nome ambíguo: mercado, nos obriga a introjetar a censura e proíbe dissimuladamente qualquer experimentação. a luta hoje é mais difícil, mas já temos muitas bocas e ouvidos. avançamos.

Eduardo Tornaghi – *Gostaria que comentasse a relação entre escrever e produzir encontros.*

Chacal – no fundo, no fundo, é tudo um movimento só: escrever, falar, aprender, ensinar. resume-se no verbo “viver”. estar junto das novas gerações é sempre um alimento muito saboroso.

Ramon Nunes Mello – *Você integrou grupos emblemáticos como Asdrúbal Trouxe o Trombone e Nuvem Cigana. Qual a importância de se falar poesia, da poesia oral, nos dias de hoje?*

Chacal – nesse mundo digital, de muita informação e pouco encontro, a poesia falada, a performance, a cena, são cruciais. A vida, a luta, o sexo, se faz nas ruas, nas praças, nos bares, nos palcos.

Ramon Nunes Mello – *Autor de mais de quinze livros de poemas, entre os quais Drops de abril, Letra elétrica e A vida é curta pra ser pequena, em 2007 você lançou Belvedere – poesia reunida e, agora, Tudo (e mais um pouco), poesia reunida (1971-2016). Com que palavra você sintetizaria sua criação?*

Chacal – murundum.

Ramon Nunes Mello – *Como foi sua experiência de ver Allen Ginsberg em Londres, em 1973, num festival internacional de poesia?*

Chacal – mudou meu entendimento mais amplo de poesia e sua transmissão. o poema ganhou corpo e voz. levei pra vida.

Ramon Nunes Mello – *No livro de memórias Uma história à margem, você faz uma revisão biográfica até a criação do CEP 20.000. Como esse Centro de Experimentação Poética influencia sua produção?*

Chacal – me deixa em contato com o que acontece, me pluga na vida. o resto é verso.

Ramon Nunes Mello – *Qual a influência do CEP 20.000 hoje, 26 anos depois, na formação poética e política brasileira?*

Chacal – virou sinônimo de experimentação, transgressão, liberdade. de que a poesia não é um troço solene, sublime, acima da vida. um lugar que chama o maluco de sua excelência, a mulher, de alteza, o pafúncio, de camarada. 26 anos de renovação constante. minha tristeza é não existir um cep em

cada bairro do rio, em cada cidade do país. acho que as pessoas dão prioridade a seus projetos pessoais. vomito em cima delas, gentilmente.

Rosa Amanda Strausz – *O que você acha que mudou da geração mimeógrafo para a geração blog/rede social? Você vê influência dos meios na linguagem poética?*

Chacal – cada meio tem um mundo ao seu redor. o mimeógrafo foi o meio certo na hora urgente. e todos tinham muito que falar. havia luta e uma ditadura pra combater. hoje a ditadura toma outras formas. e a luta se espalha nas redes.

o meio digital permite uma forma mais intersemiótica, é uma riqueza de possibilidades. o gif o que é? um verso animado nervoso recorrente? podemos juntar vídeo, texto e música. as possibilidades são infinitas. mas o fundamental é ter o que dizer. senão temos apenas um showroom de linguagens.

Victoria Saramago – *Como você vê a passagem do mimeógrafo, com o cheiro de álcool e a tinta roxa, para o meio ascético e quase hospitalar que é o digital? Em sua opinião, essa mudança tem impacto na produção e recepção de poesia? Se sim, de que maneira?*

Chacal – cada meio, sua história, seu contexto. o mimeógrafo, a xerox, tem a urgência, o corpo a corpo, o manifesto, o comício relâmpago como ambiência. o digital, com potencial de comunicação muito mais amplo, se perde na “atrofia informacional”, no excesso, no ruído, na glossolalia contemporânea. cada meio com sua determinada situação.

Victoria Saramago – *Você acha a geração atual literariamente careta?*

Chacal – muita coisa já não entendo. e dou graças. cada poema é um mundo. no meu tempo, um mundo onde as pessoas dançavam e jantavam juntas em pé num balcão de uma empresa aérea. hoje os poemas ficaram mais importantes que as pessoas e as ocorrências. e começaram a conversar só entre si. fuck poema!

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Palavra, carne ou osso

Mundo palavreado, de Ricardo Aleixo

Guilherme Trielli Ribeiro*

Diferentemente de outros poetas que se lançaram ao árduo desafio de antologizar a própria obra, Ricardo Aleixo, ao fazê-lo, não suspendeu suas atividades de criador. O que vale dizer: ao conceber *Mundo palavreado* (2013), não fechou para balanço sua poesia. Tanto é assim que 28 dos 53 poemas que integram a coletânea – mais da metade dos textos – eram inéditos em livro, consistindo já em um forte indício de atividade criadora concomitante à de selecionar. Isso se confirma com o fato de que, no mesmo período, o poeta também estava escrevendo *Impossível como nunca ter tido um rosto*, que viria a público em 2015 e esboçava-se desde 2010, mesmo ano de publicação da que, então, era sua mais recente obra, *Modelos vivos*. Logo, se não parou para exclusivamente refletir sobre sua produção anterior, tampouco parou para exclusivamente escrever novos textos. Enfim, a antologia da obra foi feita ao mesmo tempo que a própria obra continuava a ser criada.

Ao atuar simultaneamente como crítico e criador, Aleixo não apenas confirma sua ligação com a linhagem moderna de poetas críticos (Eliot, Pound, concretos, Affonso Ávila, Mário Faustino, Leminski e tantos outros), mas dá a ver como signo a ambivalência de tal modo de atuar, cuja presença talvez já se encontrasse comple-

* Professor visitante na Universidade Estadual do Michigan (EUA).

tamente traduzida naquilo que Antonio Sérgio Bueno, na introdução de *Festim* (1992), definiu como “uma sarabanda de signos”. A chispa contínua entre o crítico e o poeta, entendida como signo de uma radical errância do sujeito, efetivamente possibilitou ao poeta converter o exercício crítico em experimentação poética e vice-versa, o que resultou em um singular contraponto entre publicados e inéditos. Logo, se o volume permite uma visão geral das principais linhas de força da poética aleixiana e de algumas novas incursões estéticas, não é jamais uma coisa ou outra de forma estanque.

Mas, afinal, qual o critério utilizado pelo poeta ao organizar a antologia?

Decerto não foi, tal como não o foi para Drummond, uma escolha pautada pelo valor literário dos poemas. Assim como o poeta de *A rosa do povo*, Ricardo Aleixo não costuma publicar textos inacabados, portanto qualquer poema teria plenas condições de ser incluído na coletânea. Aliás, se tal critério tivesse sido adotado, o poeta provavelmente teria optado por reunir seus livros anteriores, o que o teria dispensado do ato de selecionar, convocando-o para outros procedimentos críticos, tais como a criação de notas explicativas, o levantamento bibliográfico da própria obra e sua fortuna crítica, entre outros, recorrentes no processo de reunião de obras.

Em uma entrevista da série A Nova Literatura Brasileira, do programa *Sempre um Papo*, realizada na ocasião do lançamento de *Mundo palavreado*, em setembro de 2013, Aleixo revela que a coletânea foi pensada em parceria com Francisco Marques Rocha (Chico dos Bonecos) e Luciana Tonelli, da Editora Peirópolis, e tinha na mira o leitor jovem, o neoleitor. Esse critério, no entanto, surge de modo mais enfático nas relações que as imagens de Silvana Beraldo estabelecem com os poemas, procurando sempre lhes recuperar

algun aspecto e, através dessa estratégia, tornar mais direto o caminho de acesso a eles. A ilustradora, nesse sentido, embora dona de um traço experiente e marcadamente pessoal, guiou-se mais pelo critério da faixa etária do suposto leitor da coletânea do que pelos poemas propriamente ditos, antes “mimetizando-os” do que efetivamente dialogando com eles. Estes, ao contrário, não procuraram fazer nenhum tipo de concessão ao leitor jovem, pois, a rigor, nem mesmo se dirigem apenas a ele, mesmo em casos como “Quem faz o quê?”, “A aranha Ariadne” e “Tum tum dum dum”, que originalmente foram compostos para o público infantil. O interlocutor dos poemas de Ricardo Aleixo faz parte de um outro grupo de leitores: trata-se do leitor de poesia, avesso a classificações de ordem prática, determinadas a partir de categorias muito específicas e sempre redutoras, tais como faixa etária, classe social, gênero, raça, nacionalidade etc. *Mundo palavreado* dialoga com esse leitor a seu modo também poeta, convidando-o incessantemente ao multitudinosa território da poesia.

No entanto, o critério de escolha dos poemas, que originalmente tinha o objetivo de dialogar com o leitor jovem – que, como vimos acima, trata-se, antes, do leitor de poesia – encobre um outro critério, que parece ter sido, na verdade, o critério efetivamente adotado como guia, não importando se de modo consciente ou não, ou seja: selecionar, coletar, escolher a partir da *errância*, que consiste no próprio princípio norteador da poesia de Ricardo Aleixo, como ele declara no texto de abertura de *Modelos vivos*: “demorei a identificar, em meio ao grande número de poemas que criei nos últimos anos, quais deles dariam conta de falar da errância que é, desde sempre, a marca principal da minha trajetória como poeta”. A ideia de *errar* pela obra, ir e vir entre livros, o vaivém irrequieto e desabusado do

leitor crítico de si mesmo, seus protocolos de leitura, tudo aponta para uma experiência de escolha que pressupõe, em última instância, uma lógica profundamente poética, cuja não linearidade é fruto de uma pulsão pessoal e imprevisível, provinda de uma perene abertura à experimentação e ao novo da poesia de cada dia.

A errância se configura de muitas maneiras em *Mundo palavreado*. O critério cronológico, por exemplo, aparece no começo da coletânea, mas logo é desconstruído. Tal movimento fica sugerido na sequência dos dois primeiros poemas, “Palavrear” e “Álbum de família”, sendo este o primeiro poema publicado em livro por Aleixo (é o primeiro texto de *Festim*) enquanto aquele é o primeiro poema da seleção. Logo, o mais recente abre caminho para o mais antigo e forma com ele uma espécie de motriz, dança de princípios complementares, yin e yang, um lado feminino, de porta-bandeira (a mãe, as filhas, a dimensão oral da poesia, a arte de jogar palavra no vento), e um lado masculino, de mestre-sala (o pai, o avô, o bisavô, homens ancestrais entre os quais também poderíamos incluir o filho caçula do poeta, que aparece em outros poemas da coletânea, o álbum de família reimaginado a partir da palavra escrita). Esse abre-alas delimita um período de tempo (de 1992 a 2013) mas não impõe uma cronologia, obras literárias em uma sequência linear, antes propondo um tempo além do tempo, ou “um tempo da idade do mundo”, um tempo que vai além dos limites da pessoa, como aliás fica sugerido nos poemas “Da idade do mundo”, “Orí” e “Ancestral em progresso”, entre outros.

O último poema da coletânea, “Lema”, também constitui um exemplo de desconstrução da cronologia, indicando um outro desdobramento da errância: a intersemiose. Com relação à cronologia, o poema aparecera anteriormente em *Modelos vivos* e, portanto, ao

ocupar a posição de último poema da coletânea, acaba por sugerir um ritornelo ao livro imediatamente anterior, criando assim uma sequência que diz respeito à linha do tempo, mesmo que sem perder o senso do errático, uma vez que retoma um ponto do passado conferindo-lhe um sentido novo. Quanto à errância intersemiótica da qual “Lema” também é exemplo, refiro-me ao fato de que em *Modelos vivos* ele fora utilizado como paratexto, ocupando o espaço das orelhas do livro, onde aparece inscrito através do processo de marca-d’água e funcionando, portanto, como um poema verbivocoTATILvisual, diferentemente do modo como surge em *Mundo palavreado*, onde vem impresso na página branca e “perde” a dimensão tátil, como decorrência da bidimensionalidade da página (o verbo *perder* foi colocado entre aspas porque, na verdade, as palavras na página assumem um outro tipo de tatilidade). Embora o poema tenha “perdido” o aspecto tátil, recria-se como visualidade, recuperando algo presente na versão anterior e que nesta de agora desponta de modo mais nítido, ou seja: dispostos em linhas paralelas, os dois versos do poema retomam visualmente, quando os lemos, o símbolo matemático da igualdade, o que cria um contraponto com as palavras, porque os versos são formados a partir das mesmas palavras e de um jogo de inversões sintático-semânticas que nos levam a especular circularmente sobre o sentido de cada um.

A errância intersemiótica também pode ser exemplificada pelos poemas “Boca também toca tambor” e “Solo”. Este último é um poema visual que aparece tanto em *Modelos vivos* quanto em *Mundo palavreado* (sendo constituído apenas pelo verso “boca também toca tambor” e a forma circular de sua disposição na página, construindo tipograficamente ritmos e a imagem de uma boca-tambor); em *Mundo palavreado*, nos deparamos com um longo texto verbal chamado “Boca também toca tambor”, composto a partir de dezoito quadras

e de um refrão, também repetido dezoito vezes e formado por um dístico em que ressoa duas vezes o título do poema.

Outro exemplo de errância entre diferentes sistemas semióticos encontra-se nos poemas que em outros contextos também desempenham o papel de letra de canção ou poesia vocal (se bem que a vocalidade está sempre presente na obra de Ricardo Aleixo). São os casos, por exemplo, de “Orí”, “Canto banto”, “Poética #2”, “Cantiga de caminho”, “Linhas”, “Loa da Dindinha Lua”, “Loa da Travessia da Calunga Grande”, “Amor”, “Tum tum dum dum”, “O que vier eu traço”. Isto para não falar dos poemas declaradamente inspirados em música, tais como “Resfolêgo”, “O Moçambique é meu blues” e “Música”, além dos textos citados acima.

Seria possível, ainda, buscar na coletânea (e dividi-la a partir de) eixos temáticos, como fez Drummond em sua *Antologia poética*. No caso de Ricardo Aleixo, teríamos, por exemplo, a família, a reflexão sobre o eu e a condição humana, a intermídia, as textualidades afrodiaspóricas, a etnopoesia, a história do Brasil, a ética, a estética etc. Tal como o indicou Edimilson de Almeida Pereira na orelha da coletânea, ao afirmar:

“*Mundo palavreado* é um livro especial na bibliografia de Ricardo Aleixo por apresentar-se como a obra de formação de um indivíduo capaz de abordar nos ‘seus’ temas os dilemas de todos nós. O reencontro com a família através da palavra, a descoberta do Menino pai do Homem, a comunhão com os seres perdidos no mundo, a escrita do futuro a partir das heranças ancestrais, o chamado ao jogo visual da linguagem – tudo, enfim, são temas que Aleixo transforma em poesia graças ao elogio do pensamento”.

Porém, o livro não foi organizado assim e, portanto, deixa essa tarefa em aberto, reforçando, coerentemente, a concepção aleixiana de poema enunciada no texto de abertura da coletânea: “uma forma de vida complexa e incompleta, incapaz de existir plenamente sem a participação ativa do olhar, da voz, da inteligência e da sensibilidade de um alguém disposto a lê-lo”. O critério da errância, avesso a decisões rígidas e, em sentido amplo, a qualquer esforço de categorização, veicula, portanto, uma concepção de literatura e um modo de criação poética altamente pessoais, cuja principal força decorre do mergulho no universo ético e estético daquilo que Humberto Maturana e Francisco Varela identificaram como *autopoiesis*, conceito que nos permite vislumbrar a obra de Ricardo Aleixo como fruto de um labor diário, de uma constante busca pelo impossível das linguagens.

Os poemas de *Mundo palavreado* nos conduzem, enfim, a uma singular visão da poética de Ricardo Aleixo, com seus enigmas e suas retextualizações de diferentes situações languageiras, a vocalidade, em largo sentido, de que resultam ritmos, estruturas, timbres, silêncios, planos de dinâmicas, contrapontos, ou, ainda mais amplamente, a poesia feita a partir da poética da performance e todas as possibilidades multimodais que ela abre: a corpografia, os processadores de efeito, a coreografia tipográfica, a arte vestual, o projetor de vídeo, o computador, a boca-tambor etc. Todos os ingredientes desse caldo primordial multissígnico alimentam a discussão *poietica*, fazendo da poesia, modo contínuo, uma demanda ética. Ou, nas palavras de Edmilson de Almeida Pereira: “Em *Mundo palavreado* pode-se dizer que o autor realiza a incessante reinvenção de si mesmo e do seu ofício, fundamento da poesia que a poucos é dado exercitar”. Ou ainda, nas palavras

do próprio Ricardo Aleixo: “É que mundo bom para mim e para estes poemas que não são mais meus do que sou deles, é o mundo que se pode palavrear. Aqui estamos”.

Versura e prosimetron antropofágicos

No circuito das linhas, de Masé Lemos

W. B. Lemos*

I – Finnicius revém

Começo pelo fim aparente, pela linha limítrofe, fronteira, alcançada logo no primeiro verso do poema sem título fincado na contracapa de *No circuito das linhas*, de Masé Lemos (2016), poema-síntese dos dilemas estéticos do livro. Transcrevo-o integralmente:

O fim da picada. Um impasse?
Depois de colocar em
circuito algumas linhas,
de abrir caminhos desarranjados.
Tentativa de agitar a imaginação,
oscilar estilos, experimentar montanhas,
platitudes e lugares comuns percorridos
entre saltos e tombos.
Cair, revirar, desistir, fincar.
Todas as receitas solaram.
Desejo, forma martelo.
Agora passo a você.

* Doutorando em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

A leitura do poema, de imediato, me remeteu a Samuel Beckett, a cenas e diálogos da dramaturgia de, por exemplo, *Fim de partida*. Não apenas devido à presença da expressão “fim da picada”, tão coloquial e, a meu ver, tão brasileira, com que se inicia o primeiro verso, e que, no contexto ensejado pelos versos que a seguem, assume sentidos de densidade universalizada, o que costuma ocorrer às expressões mais banais na escrita do autor irlandês; mas devido a esses sentidos, na sequência, realçados por versos reveladores de marcada inquietação autoral, e/ou, mais precisamente, metódica autoanálise artística, fatores que, aliados, possibilitaram a associação entre as duas escritas. São esses versos dispostos em movimento cíclico perpétuo, dínamos geradores de amplo e contínuo questionamento metapoético, presente não apenas nesse poema, mas em parte quase majoritária do dispositivo de linhas/versos em que se constitui o livro em pauta, como nos primeiros poemas da segunda seção, intitulada “Caminhando por trilhos já traçados, / mas com desvios // Ou caminhando com alguém, / mas não de braços dados”. Destaque-se, ainda, no referido poema, que Masé reflete acerca de um dos principais aspectos do percurso de sua mais recente produção, o de “colocar em / circuito algumas linhas, / de abrir caminhos desarranjados” por outros criadores, ao defrontar-se, por exemplo, com Ana Cristina Cesar, na seção “platinudes”.

Observe o leitor que a primeira parte do título da segunda seção, isto é, “Caminhando por trilhos já traçados, / mas com desvios”, parece uma resposta, uma desleitura irônica dos famosos versos do poema XXIX de *Extracto de proverbios e cantares*, de autoria do poeta modernista espanhol Antonio Machado: “Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar”. Já a segunda parte, “Ou caminhando com alguém, / mas não de braços dados”, funciona como um contraponto

ao célebre verso drummondiano: “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas” (“Mãos dadas”, em *Sentimento do mundo*).

Merece realce, também, a empenhada tentativa de Masé, não apenas no poema comentado, de “agitar a imaginação” do leitor, ao “oscilar estilos, experimentar montanhas, / platitudes e lugares comuns percorridos / entre saltos e tombos”, em versos marcados por procedimentos [meta]físicos clownescos, empregados pelas várias célebres duplas de personagens da dramaturgia de Beckett, como Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*.

Após [a]venturosas experiências peripatéticas (“Cair, revirar, desistir, fincar”[-se]), o poema sem título arremata-se em irônica modestia: “Todas as receitas solaram” (o poema, claro está, é uma das evidências contrárias a essa afirmação). A poeta o conclui (poema – e livro): “Agora passo a você”, leitor, que, ante a deixa, poderá dizer, como Hamm, no início de *Fim de partida*: “Minha vez. De jogar”.

II – Um as linhas sobre alguma [anti]poesia contemporânea

Talvez de sabor não tão evidente a leitores de paladar não iniciado, até mesmo passível de interpretação equívoca, certo humor e ironia sutis, mas bastante ácidos, são ingredientes da culinária de Masé Lemos. É o que se degusta em “Receitas de charme”, primeira seção desse terceiro livro de poemas da autora, sendo os anteriores *Redor* (2007) e *Rebotalho* (2015) – não por acaso, este último foi publicado de forma eletrônica pela Cozinha Experimental.

Não sei se você, leitor criterioso, esteve, recentemente, em determinados saraus de poesia na cidade do Rio de Janeiro. Não? A ida a vários deles não é algo recomendável a sensibilidades com algum apuro estético ou mínima exigência de certo critério literá-

rio que seja. Antipoesia. Não no sentido de Nicanor Parra, é claro, mas no pior sentido possível. Nauseei-me, literalmente, em um dos últimos a que fui convidado, e fugi para *nunca mais* (nunca mais por um bom tempo, ao menos).

Feita a [in]dispensável digressão, cacoete machadiano meu, reconheço, voltemos às “Receitas de bolo de puba”, título de um dos poemas que compõem a aludida seção. Talvez, a exemplo da gastronomia apreciada em saraus cariocas, composta por petiscos poéticos diversos servidos, repito, *ad nauseam*, as receitas de charme poético a que Masé sarcasticamente se refere (advertindo-nos o paladar crítico?) derivam de componentes tais como “mandioca podre coada no pano”. E, conforme o modo de servir a iguaria resultante, e o tempo de duração do experimento de leitura-audiência-degustação, as consequências podem ser dosadas e progressivamente catastróficas ao intento de que se tome gosto por qualquer guloseima literária. Um minuto, por exemplo, é o suficiente para um inábil *maitre* “fazer a poesia / desaparecer”; em três minutos, “ficar fria”; em cinco minutos, fazê-la “açucarar”; e (no limite do [in]suportável?), em dez minutos, “azedar / até ela derrapar”.

Perdoemos, claro, esses bem-intencionados *gourmets* contemporâneos, mesmo que alguns deles ignorem voluntariamente o que há de relevante na literatura, brasileira ou não, de nossos dias. Embora sabendo que, com um pouco mais de interesse pelo que se traduz de uma mesa a outra do mundo, porventura poderiam ter aprendido algo, por exemplo, com as lições da sóbria *haute cuisine* da polonesa Wislawa Szymborska, que em seu “Recital da autora” (*Poemas*, 2011), recomenda – para um velhinho que, na primeira fila, “sonha docemente / que a finada esposa ressuscitou e / assa para ele um bolo com passas” – que a leitura se realize com fogo, “mas não alto, para o bolo não queimar”.

Masé dispõe dessa precisa ciência de temperos e temperaturas, administra-a habilmente no que diz respeito à arte de seus coz[s]idos verbais – como quando, em momento exemplar de seu livro, no poema “Sequestro” (p. 45), ao defrontar-se com Drummond, exercita, à altura, a desleitura, no sentido de Harold Bloom (não mencionei ao empregar o termo antes), de um dos antológicos poemas de *Alguma poesia*, “Cidadezinha qualquer” (com direito a uma piscadela a Gonçalves Dias). O poema merece transcrição integral, mas aqui, por questão de espaço, reproduzo apenas a primeira e a última estrofes: “Numa grande cidade qualquer / destas que só se encontra por / cá, casas entre outros prédios / mulheres entre outras meninas / antenas, lojas, amor, atentas. // [...] // As rádios entoam gospels / câmaras olham rápido as / tvs reproduzem a vida / êta de um deus tão besta”.

É inevitável, vê-se: a balanceada culinária de Masé acaba por lembrar-nos, entre outras receitas estéticas já clássicas servidas em versos (como a drummondiana de “Procura da poesia”), a pessoa-na (de Álvaro de Campos, para ser mais preciso), com sua inesquecível dica-alerta, a saber: dobrada, especialmente à moda do Porto, não é “prato que se possa comer frio”.

III – Versura e prosimetron arcaicos e/ou o enlinhaverso do hoje

Em “Ideia da prosa”, um dos breves ensaios de seu livro de mesmo título (2013) – obra cara à reflexão teórica contemporânea acerca do verso, e repertório de leitura de poetas bem [in]formados –, Giorgio Agamben arrisca uma distinção da forma do discurso da poesia em relação ao da prosa: “é, sem mais, poesia aquele discurso em que é possível opor um limite métrico a um limite sintático [...], e prosa aquele discurso no qual isso não é possível” (p. 29).

O ensaio de Agamben sustenta, ainda, que o *enjambement* é manifestação do que constitui o cerne do verso. E o que seria esse cerne? Aquilo que o filósofo denomina de *versura*. Esclareço. Em nota de sua autoria, o tradutor de “Ideia da prosa” para o português, o filólogo João Barrento, informa que *versura* é “o termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta ao fim do campo” (p. 30). Parece-me plausível a hipótese agroanalógica de que *verso* derive *versura*.

Nessa inquirição, digamos, “arqueológica”, acerca das origens das fronteiras entre poesia e prosa, entre o verso e a linha, Agamben refere a surpreendente antiguidade do *prosimetron* – segundo nota de Barrento, “termo grego que designa a mistura de prosa e verso”, e forma expressiva constituinte dos dezessete hinos compostos por Zaratustra, integrantes do *Avesta*, o sagrado livro persa (p. 31). O autor de *Categorias italianas*, ao destacar a antecedente existência do *prosimetron* entre os gregos, menciona a recusa de Platão às “formas tradicionais da escrita” (que se valiam, exclusivamente, do verso) e a preferência platônica pela “ideia de linguagem que, de acordo com o testemunho de Aristóteles, não era, para ele, nem poesia, nem prosa, mas o meio-termo entre as duas” (p. 32). Preferência de que Masé Lemos sem dúvida partilha, o que inevitavelmente filia a linguagem hipercontemporânea de seus escritos a tradições milenares e me faz tomar a liberdade de chamar de *linha-verso* aquilo que simplesmente chamamos de verso – mescla, em última instância, herdeira dos usos latino e grego da *versura* e do *prosimetron*. *Linha-verso* costurados considerando as conquistas seculares dos mestres de cada “gênero”, anteriores e posteriores a expoentes, em cada vertente, como Mallarmé e Baudelaire, e de experimentos atuais os mais variados.

Isso possibilita à poeta recorrer ao esgarçamento das fronteiras dos múltiplos recursos expressivos de que lança mão, ao escrever sua *proesia* (para usar um conceito de Italo Moriconi, ensaísta caro à autora, ao referir-se à escrita de Hilda Hilst, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, 2002, p. 129). Além do que, frequentemente Masé força os limites formais gráficos e fonéticos da disposição da palavra no verso e do verso, e da *linha-verso*, no espaço das páginas de vários dos poemas que compõem seu livro. A autora o faz alinhavando texturas rítmicas diversificadas, ocasionadas por cortes, pausas, rupturas, suspensões, cesuras etc., como ocorre, por exemplo, nos poemas que compõem a seção de título homônimo ao do livro, bem como no poema “Caderno de viagem a Minas” (a piscadela, agora, é para Manoel de Barros).

IV – A questão da afinidade e do *perspectivismo literários*

“Só me interessa o que não é meu”, afirmou Oswald de Andrade em seu paradigmático “Manifesto antropófago”. Décadas antes, na célebre “Carta do vidente”, *Correspondência*, Rimbaud havia declarado: “Porque Eu é um outro”. Em *Metafísicas canibais*, lançado em 2015, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro – ao analisar os rituais de antropofagia simbólica encenados pelo povo indígena amazônico Araweté, em que, por intermédio de canções de guerra, os guerreiros falam de si mesmos do ponto de vista de seus inimigos mortos, como se houvessem comido as palavras destes – refere a possibilidade de pronunciar a “própria singularidade pela voz do outro. *Perspectivismo*” (pp. 160-1). Nesse contexto, Viveiros de Castro realça a relevância da “questão da afinidade” e do “processo de identificação” na predação cerimonial ameríndia (p. 157).

Dito isto, cogito arriscado salto hermenêutico: no que diz respeito tanto à elaboração conceitual quanto à fatura de vários poemas de duas seções (“platitudes” e “no circuito das linhas”) de *No circuito das linhas*, parece-me dar-se a ocorrência de certas formas de “antropofagia literária”. Procedimento perceptível nos sucintos fragmentos de prosa em que, de modo intrigante, a poeta se apropria, mas assinando-os com o nome do interlocutor, da reflexão crítico-teórica e ficcional, metabolizando-a, de totens culturais como Gilberto Freyre, Paulo Prado e Graciliano Ramos.

Por último, ciente de que esta breve escrita não se prestou a abordar nem mesmo os aspectos mais importantes da obra comentada – e isso é bom, mérito do livro –, ressalto a conversação poética independente que o livro de Masé estabelece com a obra de relevantes poetas da recente cena literária, tanto nacional quanto estrangeira, entre os quais Marília Garcia, Marcos Siscar, Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Charles Reznikoff e Anne-Marie Albiach, mas também com artistas de outras áreas, como a *performer* Coco Fusco ou o cineasta Elia Kazan. Enfim, quanto a esse aspecto e outros mais de *No circuito das linhas*, talvez possamos especular acerca da ideia de uma poética autônoma, que caminha junto à de seus pares, embora, como diz Masé Lemos, “não de braços dados”.

A apoteose da fome

Rua Direita, de Anderson Borges Costa

Pedro Cornelio Vieira de Castro*

Alimentada de oposições, a literatura dinamiza as dicotomias para estimular a construção de imagens mais poéticas e duradouras no imaginário do leitor. Dessa forma, *Rua Direita*, de Anderson Borges Costa, joga com os contrários e potencializa imagetivamente a narrativa em terceira pessoa enquanto estaciona, no populoso centro comercial de São Paulo, um romance sobre a existência da fome personificada em um anônimo indigente. Com um eterno vazio na barriga e uma infinita vontade de comer, capaz de devorar tudo, o personagem principal vaga pelo asfalto, alimentado unicamente de visões fantásticas que surgem pela avenida.

Ao ouvir uma música que o remete à infância, o protagonista se descobre na rua que leva o nome ao título. A canção é a famosa de ninar “Se essa rua, se essa rua fosse minha...” e se inicia antes mesmo da prosa. Logo no sumário, os dezessete capítulos são divididos por palavras que compõem a popular canção: “Se” é o primeiro e “Pedrinhas”, o último. A construção atípica do romance é o primeiro diálogo entre prosa e poesia. A presença constante da música explicita um lirismo marcado pelo eterno compasso da fome, o querer-comer sobre o não-poder-comer. É essa impossibilidade que dá ritmo aos eventos que ocorrem na Rua Direita.

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A cada capítulo, uma experiência atípica: um bloco de carnaval adentrando a avenida; a seleção brasileira de 1970 armando o time para jogar com a população; um ringue de boxe no meio do asfalto. As referências à cultura popular fazem parte de outra característica diegética marcante. O narrador sempre trabalha as imagens conforme acrescenta a presença de artistas de renome às desventuras do anônimo protagonista. A técnica não é exatamente original: Hilda Hilst brincava com João Cabral de Melo Neto, Leila Diniz preenchia os devaneios do narrador de Reinaldo Moraes, Descartes virava nome de cavalo em romance policial de Fausto Wolff. Em *Rua Direita*, o indigente cita Machado de Assis, ouve as músicas de Caetano Veloso, se lembra de *Ilha das flores* de Jorge Furtado e dança com Gene Kelly.

É certo que muitas vezes não sabemos – e nem o romance deixa claro – se essas situações apoteóticas são miragens produzidas pela fome, pela alucinação de um louco de “aspecto roto”, ou se são distorções da realidade criadas pelo narrador. A díade realidade-sonho instaura um diálogo entre o real e o onírico que nos faz desconfiar de cada passo do protagonista e hesitar até a última página. No capítulo 13, o indigente sobe em um ringue de boxe montado subitamente no meio da rua para enfrentar um “sério oponente”:

Com um olhar misturado de surpresa e fome, ele encarou o oponente por alguns segundos. Viu um par de castanhos olhos sérios esbugalhados sob uma testa que enrugava precocemente. Alguns fios de cabelo cobriam as rugas da testa sustentada por um longo e achatado nariz sem ponta (p. 105).

A descrição precisa do rosto do rival nos dá certeza da existência em carne e osso daquele ser, mas o episódio é tão absurdo, tão estranho, que não sabemos se é fruto da imaginação do sem-teto ou de uma realidade em que um ringue surge tão velozmente. No fim, para completar o improvável, o cambaleante protagonista vence o jovem oponente e, como prêmio, tem direito a “um kit da *Esquina do Povão* com 13 camisetas sociais, 25 pares de meias brancas, 12 pares de sapatos e 18 camisetas, além de poder exercitar a eficiente pressa do paulistano, podendo comprar na loja o que quiser e for capaz durante 3 minutos” (p. 104).

É chegada a hora da revelação? Se o indigente pegasse o prêmio e usufruísse dele, talvez fosse a hora não só de acabar com a fome, mas mostrar a todos – personagens, esquinas e leitores – que não era um simples sem-teto alucinado. A Rua Direita teria um verdadeiro campeão. Um pugilista faminto, que vencia o oponente na frente de centenas de vibrantes torcedores. Entretanto, o narrador não nos sacia. É a fome a única certeza da narrativa. O herói dos ringues, o passista da avenida, que desfilou pelos campos de asfalto contra a seleção canarinho, só pensa em uma coisa: comer. Largou o prêmio, dispensou a fama, fugiu do ringue. Deixou o leitor plantado, de pé, esperando com o kit na mão, faminto por respostas que não viriam.

A essa hora o narrador deixa claro que o romance, em terceira pessoa, envolve protagonista e leitor. Ambos estão enredados “em uma absurda teia” que envolve esse universo fictício aparentemente longe das regras de verossimilhança do nosso, mas com imagens tão oníricas quanto reais. O espaço geográfico que situa a Rua Direita fazendo esquina com a Praça da Sé; a selva de edifícios com os pés da população parecendo peixes a nadar no mar de concreto; o bafo quente do asfalto soprando na cara de comerciantes cada vez mais

exaustos pela opressão do ar poluído da capital paulistana. Só resta ao autor construir essas imagens de vastidão de granito: é nesse cenário que habita o protagonista, que, assumindo não ter forças para escapar, se refresca no chão de pedra; deseja derreter a pedra para bebê-la; lava as mãos com a pedra e se sente limpo: “Pedra-sabão”.

A rigidez do asfalto também assume características de crítica social. O rico empresário é aquele incapaz de dar um cafezinho sequer para o pobre indigente, mas o presenteia com a repressão cruel e estúpida da Polícia Militar de São Paulo. No romance, quem não tem dinheiro para pagar não tem direito de pedir. Bolso furado só compra cassetete e algema. Tão absurdo quanto real.

A marginalidade compõe o romance junto com a cantiga de ninar que acompanha o protagonista. Essa harmonia de opostos é a trilha sonora da fome que dinamiza a realidade da personagem principal. Se de um lado desfila, vence no boxe e joga bola com a invencível seleção de 70, de outro é estuprado, espancado e algemado. Tudo em nome da fome. Cada vez mais confinados nas paredes de concreto da Rua Direita, trancafiados por esquinas que não conseguem transpor, protagonista e leitor se perdem no labirinto de delírio montado pelo narrador. As pedras cantadas já no início ladrilham um único caminho: “Nesta rua nesta rua tem um bosque, que se chama que se chama solidão”: é o desfecho, a canção final, única e possível da narrativa.

Quando finalmente o andarilho consegue, sem o menor esforço, a ajuda de dez reais para comprar um salgado e um refrigerante, lhe sai da boca a síntese de todo o romance, de todas as aventuras que a Rua Direita lhe proporcionou. O apelo poético centralizado na construção: “Sinto a sede de uma galáxia deserta” sai como um balbuciar delirante, o linguajar incompreensível da fome, caracteri-

zado na narrativa como a força da palavra “não-palavra”. O dinheiro, então, lhe escapa das mãos. O terror de estar diante de um louco maltrapilho coloca o único ajudante a correr, aos gritos.

Rua Direita se equilibra em prosa e poesia, na interação do cosmos exterior da selva de concreto paulistano com o mar lírico do interior do protagonista. Por isso, a ele é permitido se refrescar na pedra, se limpar com “pedra-sabão”. A fome, esse vazio no estômago, é onipresente na obra. Grita por comida, ao mesmo tempo que devora a sanidade do indigente. É ela que invade as ruas e cria miragens, desejos e a realidade do cotidiano metropolitano. A fome cria a abundância de imagens do romance, sem precisar contagiar nenhum outro personagem da trama. Só protagonista e leitor.

Entre o texto e o contexto

Um chão de presas fáceis, de Fernando Fiorese

Thales de Barros Teixeira*

Uma das questões mais caras à modernidade literária está na difícil decisão entre fazer do texto poético um lugar de apropriação de problemas sociais ou atentar apenas para o processo construtivo-formal de suas criações, no sentido metaficcional mesmo da expressão. A arte, que é parte do mundo, deve se voltar para ele, e discutir os seus problemas, ou deve olhar somente para si mesma, na intenção exclusiva de se demarcar enquanto modalidade artística das produções humanas?

Muitos foram os conflitos ideológicos gerados por esse impasse. Escritores de renome atacaram e foram atacados por pensarem de uma maneira ou de outra. Pablo Neruda, por exemplo, após mergulhar fundo em suas produções surrealistas, tornou-se ferrenho defensor da poética engajada, certo de que o texto artístico poderia posicionar-se quanto a questões da sociedade. Já Clarice Lispector foi criticada por aparentemente não tomar partido na batalha contra o regime ditatorial brasileiro, ali por volta dos anos setenta do século passado.

Sendo assim, como encontrar uma saída? Embora a literatura precise manter suas diferenças ante qualquer outra modalidade discursiva – daí a necessidade de não abandonar suas preocupações

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

estéticas –, me parece ao menos improvável, e é ótimo que seja desse modo, que homens das humanidades, como o são os escritores, virem as costas às tortuosidades do universo social que os circunda.

A solução, portanto, não poderia ser outra senão unificar as duas premissas. Olhar para o mundo, pensando as bases de suas catedrais, e posicionando-se diante delas, mas sem perder de vista o labor técnico. Entre nós, para ilustrar, basta apontar Carlos Drummond de Andrade: sua rosa, sem jamais ignorar a si mesma, a sua própria forma, volta-se também para o mundo, demarcando-se emblematicamente como *A rosa do povo*.

Com *Um chão de presas fáceis*, Fernando Fiorese (2015) se situa entre os escritores dedicados a dar voz àqueles que nosso modelo social cala, mas mantém a preocupação artística, estética, com sua escrita ficcional. Aproxima-se, assim, do Ferreira Gullar dado à “tragédia da vida-nada, da vida-ninguém”, conforme registra em *Sobre arte, sobre poesia (uma luz do chão)*. No mesmo livro, o poeta maranhense afirma que “a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas dos subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas” – e Fiorese parece compartilhar da mesma opinião.

Acredito ser esse o pano de fundo que levou o escritor mineiro a eleger, para a ambientação de sua obra, uma região socioeconomicamente precária do interior de seu estado, nos arredores de uma rodovia. Assim, pôde forjar a voz dos esquecidos, conterrâneos seus, em movimento semelhante ao de Graciliano Ramos em *Vidas secas*.

A literatura pode construir a interioridade do outro, com as complexidades e contradições que lhe são inerentes. Segundo Ronaldo de Melo e Souza, em *Ensaio de poética e hermenêutica*, o

texto literário tem a capacidade de oferecer ao leitor o homem em sua integralidade. Olha-o por dentro, por fora, experimenta-lhe as vontades, emoções e reflexões, evidencia-lhe os paradoxos. O texto literário é, portanto, importantíssimo na apreensão das humanidades.

Evidentemente, para que tudo isso se concretize é necessário que o escritor esteja atento aos problemas da linguagem. É ele, diante da necessidade de dizer o outro, com sua versatilidade, com sua vasta politropia estilística, que tecerá a linguagem da voz outra, a voz que não a sua. Nos termos elucidativos de Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, nesse momento o autor se encontra diante do problema da criatividade na linguagem. Trata-se de um porta-voz sempre consciente. De um sujeito que se autodespersonaliza para personalizar seu objeto de ficção. O que, por si só, não deixa dúvida quanto ao caráter autorreflexivo da obra, permanentemente preocupada com seu próprio *modus operandi*.

É nessa linha de pensamento, considerando sua construção formal, que a obra ironicamente se apresenta como documentário – “ao leitor há de causar estranheza que este livro seja designado como DOCUMENTÁRIO” (p. 5) –, e não como romance. O autor, me parece, procura conferir veracidade a cada mininarrativa que compõe seu livro, talvez para potencializar o impacto dos eventos ali narrados, embora a estrutura romanesca denuncie o caráter integralmente ficcional de *Um chão de presas fáceis*. Estamos, portanto, ante um trabalho metaficcional, ante uma articulação dialética de uma verdade artificial, no jogo heraclítico das oposições harmonizáveis, como é próprio da literatura ocidental desde os gregos.

No Brasil, um exemplo emblemático desse jogo entre ficção e realidade, caríssimo à história do romance desde *Dom Quixote*, de Cervantes, é *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Quantos de nós, em

algum momento da vida de leitor, não nos questionamos se estávamos diante de um romance ou de um relato histórico a respeito da Guerra de Canudos?

A opção por um texto que se assume como documentário traz, é evidente, consequências decisivas ao processo de construção. O formato do romance, nesse caso, necessita adquirir características de relato, de entrevistas e/ou coisas do gênero, de maneira que corresponda à proposta documental. Atento a dessa demanda, Fiorese nos coloca diante de seus personagens, os supostos entrevistados, ali donos da palavra. Nós, a princípio leitores, assumimos agora a posição de espectadores, como se estivéssemos mesmo diante de uma tela, acompanhando os relatos. Relatos esses, importa destacar, curtos e não necessariamente conectados entre si, o que permite a pluralização independente das vozes postas em evidência. O romance se articula, portanto, a partir do ambiente – as margens da estrada Rio-Bahia –, e não dos temas trabalhados a cada trecho.

Cabe sublinhar ainda que a não conexão temática entre esses relatos se alia também ao princípio antilinear do romance moderno. A negação dos preceitos aristotélicos está no cerne da revolução ficcional dos últimos dois séculos. Sendo assim, os leitores que percorrerem tais páginas à procura de uma estória tradicional, bem encadeada, fundamentada na lógica do antes e depois, frustrarão suas expectativas. Alguns certamente as julgarão ilegítimas.

No entanto, o romance de Fiorese, assentado na noção bakhtiniana de incorporação das ideias que lhe são contemporâneas, goza de legitimidade absoluta, dado que as únicas regras a que um romance deve se submeter são suas próprias regras. O pensamento da modernidade, ao menos no que diz respeito à arte, baseia-se sobretudo no princípio da originalidade. A cada obra nova, uma nova forma,

nascida e descoberta à medida que é inventada, livre das prescrições de uma suposta fôrma. Não há um *a priori*. Além disso, a reunião de textos curtos para a constituição de um romance também pode ser uma resposta às demandas do tempo, cada vez mais acelerado.

As vozes elencadas por Fiorese para a constituição de sua obra se ambientam no sertão de Minas Gerais, que nos remete a Guimarães Rosa, evidenciando pontes que aqui as ligam entre si. O espaço é o Mutum, como em *Corpo de baile*, do sertão que é fechado em si mesmo (como a própria palavra deixa ver, posto que pode ser lida de trás para frente da mesma maneira) e simultaneamente universal, porque condensa em si os sentimentos e dilemas comuns a toda a humanidade. O sertão de Fiorese, então, é o mundo, assim como em Guimarães Rosa. E a estrada Rio-Bahia é a vereda que nos permite acesso a ele.

Como falei em sentimentos comuns a toda a humanidade, é válido destacar que, embora assuma a ótica dos desvalidos para dar-lhes visibilidade, Fiorese não os isenta das responsabilidades sobre seus atos. Talvez leitores mais tradicionais esperem aqui um certo discurso vitimista. Mas o homem integral, aquele com que a literatura trabalha, não é somente bom ou somente mal.

A técnica da tipificação, do herói que é todo bondade ou do vilão que é todo maldade, é obsoleta, além de pobre, no que diz respeito à apresentação da natureza humana. Aqui o homem é todo ele as duas coisas, ou até mais coisas. Ele se constitui por meio do jogo de oposições, como em muitos momentos ensinara Machado – lembremos, por exemplo, da perspicaz lei da equivalência das janelas, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Posto tudo isso, resta sublinhar o acerto de Fiorese pela opção do meio-termo. É inegável a necessidade de respeitar as es-

pecificidades formais do escrito ficcional, até para demarcar suas diferenças e preservar sua capacidade de fazer pensar diferente; mas nem por isso a literatura precisa desconsiderar seu entorno. Se ela é do mundo, que o traga para si, para pensá-lo a seu modo, forjá-lo à sua maneira, escancarando às sensibilidades receptoras aquilo que não pode continuar sem voz. Assim se explica que a literatura que pensa a si mesma sem se fechar ao outro amplia as chances de ficar. Eis o futuro que nos é facultado antever para o texto trabalhado de Fiorese.