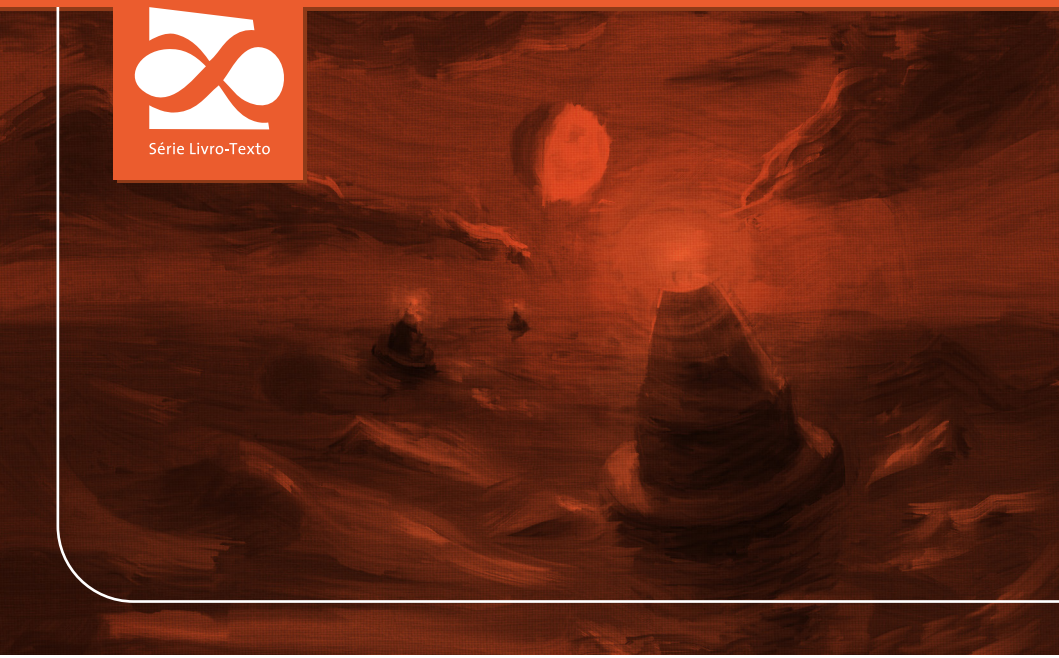
Fábio Andrade
ORGANIZAÇÃO

Série Livro-Texto



Editora UFPE

Reflexões à deriva

abordagens da literatura contemporânea

Fábio Andrade
ORGANIZAÇÃO

Reflexões à deriva

abordagens da literatura contemporânea

Editora UFPE

RECIFE – 2024

Universidade Federal de Pernambuco
Reitor: Alfredo Macedo Gomes
Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-Reitoria de Graduação
Pró-Reitora: Magna do Carmo Silva
Diretora: Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Editora UFPE
Diretor: Junot Cornélio Matos
Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes
Editor: Artur Almeida de Ataíde

Comitê de avaliação
Adriana Soares de Moura Carneiro, Ana Célia Oliveira dos Santos, Andressa Suely Saturnino de Oliveira, Arquimedes José de Araújo Paschoal, Assis Leão da Silva, Ayalla Camila Bezerra dos Santos, Chiara Natercia Franca Araujo, Deyvylan Araujo Reis, Djailton Cunha, Flavio Santiago, Hyana Kamila Ferreira de Oliveira, Isabel Cristina Pereira de Oliveira, Jaqueline Moura da Silva, Jorge Correia Neto, Keyla Brandão Costa, Luciana Pimentel Fernandes de Melo, Márcia Lopes Reis, Márcio Campos Oliveira, Márcio Vilar França Lima, Maria Aparecida Silva Furtado, Maria da Conceição Andrade, Michela Caroline Macêdo, Rodrigo Gayger Amaro, Rosa Maria Oliveira Teixeira de Vasconcelos, Shirleide Pereira da Silva Cruz, Tânia Valéria de Oliveira Custódio, Waldireny Caldas Rocha

Editoração
Revisão de texto: Ana Paula Santana Silva
Projeto gráfico: Ildembergue Leite
Diagramação e imagem da capa: Lucas Xavier de Aguiar

R332 Reflexões à deriva [recurso eletrônico] : abordagens da literatura contemporânea / organização : Fábio Andrade. – Recife : Ed. UFPE, 2024. (Série Livro-Texto).

Vários autores.
Inclui referências.
ISBN 978-65-5962-240-5 (online)

1. Ensaios brasileiros. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Literatura – Estudo e ensino. I. Andrade, Fábio (Org.). II. Título da série.

B869.45 CDD (23.ed.) UFPE (BC2024-042)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

SÉRIE LIVRO-TEXTO

A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pautada pelos princípios da democracia, da transparência, da qualidade e do compromisso social, assume a Educação Superior como um bem público e um direito de todas e todos. Nesse sentido, estimula a melhoria das condições do trabalho docente, a inserção de metodologias de ensino inovadoras e a articulação dos conhecimentos teóricos e práticos nas diferentes áreas do saber como instrumentos de promoção de uma formação científica, humanística e artística que prepare nossos estudantes para a intervenção na realidade, segundo o compromisso com o desenvolvimento integral e sustentável, a equidade e a justiça social. Assim, a UFPE, por intermédio da Pró-Reitoria de Graduação e da Editora UFPE, oferta à comunidade acadêmica e à sociedade mais uma seleção da Série Livro-Texto, com o objetivo de contribuir para a formação da biblioteca básica do estudante de graduação e para a divulgação do conhecimento produzido pelos docentes desta Universidade. Em busca de uma melhor dinâmica para o recebimento de originais, este edital (Edital simplificado nº 22/2022 de incentivo à produção e publicação de livros digitais) estabeleceu janelas de submissão em momentos

distintos, oportunizando uma melhor organização por parte dos agentes envolvidos na elaboração e na edição desses materiais. Os livros selecionados, que contemplam diferentes áreas do saber, representam o esforço de discentes (de graduação e pós-graduação) e servidores (docentes e técnicos) e da gestão da Universidade em prol da produção, sistematização e divulgação do conhecimento, um de seus principais objetivos.

Alfredo Macedo Gomes
Reitor da UFPE

Moacyr Cunha Araújo Filho
Vice-Reitor da UFPE

Magna do Carmo Silva
Pró-Reitora de Graduação (Prograd)

Fernanda Maria Ribeiro de Alencar
Diretora da DIFI/Prograd

SUMÁRIO

Nota introdutória 8

PARTE 1 | Ensaios

1. *Booktubers* e o legado da crítica de rodapé: mediação cultural e impressionismo 11
Cristhiano Aguiar

2. Guia para arruinar jardins: uma leitura da poesia de Marcos Siscar 30
Fábio Andrade

3. Escrever o poema, iluminar a casa: sobre a arte de Daniel Faria 43
Paulo Braz

4. Precariedade e ação crítica 58
Peron Rios

5. Diálogos entre poesia e pintura: Augusto de Campos e Mondrian 72
Raíra Maia

6. Necrobrasiliana: representação indígena em Thiago Martins de Melo 88
Tiago Hermano Breunig

PARTE 2 | Depoimentos

7. Escrever, atividade vital 104
Elizabeth Hazin

8. Poesia e Crítica: um depoimento 113
Marcos Siscar

Sobre as autoras e os autores 128

Nota introdutória

Os ensaios e depoimentos aqui reunidos revelam muito claramente o quanto a literatura contemporânea brasileira, e de língua portuguesa em geral, constituem objeto de reflexão na universidade. Assim, o ensino universitário tem se ocupado não apenas da tradição literária nacional, mas também da produção atual em toda a sua complexa e ampla riqueza artística e cultural. Além disso, o diálogo com outras literaturas do mundo lusófono (contemplado também neste pequeno volume), enfatiza a premência dessa dupla postura – tradição e renovação. É entre esses pólos que flui o vigoroso pensamento dos professores pesquisadores e autores aqui reunidos. Pólos não contrários, mas complementares. Na primeira parte, o leitor encontrará uma variedade de ensaios que interpretam desde a discussão sobre o papel da crítica no mundo contemporâneo e digital, sua precariedade e sua polivalência – é o caso dos ensaios de Cristhiano Aguiar e Peron Rios; passando por leituras de obras específicas e importantes para a sensibilidade que se desenvolve nos dois lados do Atlântico, como é o caso dos textos de Fábio Andrade e Paulo Braz, que analisam dois poetas contemporâneos de língua portuguesa – Marcos Siscar e Daniel Faria; até os ensaios de Raíra

Maia e Tiago Hermano Breunig, que estabelecem um importante diálogo da literatura com outras artes, favorecendo a inclinação intersemiótica do nosso tempo, através das obras de Augusto de Campos, Mondrian e Tiago Martins de Melo. Acrescenta-se a esse conjunto de ensaios, os depoimentos de dois autores, que são professores e pesquisadores simultaneamente, e que lidam, deste modo, com a criação literária a partir de uma perspectiva múltipla. Muitas disciplinas podem se beneficiar com essa coletânea, desde as de cultura e literatura brasileira, até as de literatura portuguesa moderna. Em resumo, os leitores têm, neste breve conjunto de textos, uma espécie de bússola para enveredar pelo labiríntico circuito da literatura contemporânea, utilizando-o para, em meio à deriva, captar os seus sinais, problemas e sugestões.

PARTE 1

Ensaios

1.

Booktubers e o legado da crítica de rodapé: mediação cultural e impressionismo crítico

Cristhiano Aguiar

A crítica literária em meios digitais

Nos últimos anos, em meio à explosão do uso das redes sociais e da produção de conteúdos em meios digitais, conteúdos esses em circulação principalmente através da internet, é possível observar o crescimento do fenômeno dos *booktubers*. Como já tive oportunidade de desenvolver com mais detalhes em outro artigo (AGUIAR, 2017), os *booktubers* fazem parte do que diferentes estudiosos da comunicação (JEFFMAN, 2015, p.99) têm chamado "cultura da convergência", ou "cultura participativa", na qual há um maior potencial de borramento das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre "produtores" e "consumidores" da cultura.

Tomemos o caso da produção literária: um poeta pode como nunca antes ter uma devolutiva imediata, favorável, ou desfavorável, sobre o conteúdo que acabou de postar nas suas redes sociais. Além disso, a circulação de um poema, um conto, ou uma resenha se tornam potencialmente mais imediatas em um contexto como esse. A internet e as redes sociais desestabilizam as noções de solidez e segurança associadas ao conceito de autoria, propriedade intelectual, ou direito de imagem, pois os meios digitais dispõem

de um conjunto de ferramentas de apropriação, recorte, colagem e edição dos conteúdos que flutuam na nuvem eletrônica. Como toda ferramenta tecnológica, há um imenso potencial expressivo nos processos de apropriação e que abre instigantes possibilidades à criação artística. Por outro lado, há um aspecto sombrio, o do uso pouco ético das possibilidades desses recursos, como pudemos averiguar nas milhares de falsificações que têm circulado por nossos dispositivos eletrônicos sob a forma das fake news.

Outra interessante consequência da nossa cultura digital convergente e hiperconectada é a relativização da importância do especialista e das instâncias mais poderosas de legitimação. Não é apenas a distância entre produtores e consumidores que se turvou; os últimos anos observam o surgimento de novas celebridades e expressões artísticas que se consolidam à margem dos sistemas de legitimação tradicionais. Isso é especialmente agudo no âmbito da indústria cultural de massa e do sistema de celebridades que a alimenta. Celebridades hoje não nascem apenas através do investimento de tradicionais produtoras, editoras, gravadoras e canais televisivos, mas surgem a partir da militância cultural, disseminada pelas redes sociais, de desconhecidos que despontam para a fama sem atravessadores.

Um olhar apressado tenderia a pensar que a literatura, por sua especificidade, passa ao largo desse contexto. Isso, porém, não é verdade. Embora a dimensão da repercussão não seja a mesma de um ator, um comediante ou um cantor pop, nos últimos anos o meio literário brasileiro tem observado uma crescente midiatização da figura do escritor, como bem observa Leyla Perrone-Moisés em seu livro Mutações da literatura no século XXI:

> Acontece que na sociedade do espetáculo a literatura passou a ser objeto de grandes eventos e os escritores se transformaram em celebridades mais conhecidas do que lidas. Todos querem ter seus quinze minutos de fama, num festival literário ou no palco de um grande prêmio, transmitidos pela televisão e pela internet. E chegar lá depende, em parte, da crítica. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.64, grifo nosso)

Celebrar a literatura virou um fenômeno pop desde o final do século passado. Editores, escritores, professores, agentes literários, curadores de festivais, tradutores: a espetacularização, com todas as suas ambiguidades, chegou até nós. E os críticos literários? E a crítica? Enquanto intelectuais públicos, os críticos literários profissionais têm feito parte também desse processo midiático. Contudo, em anos recentes, um fenômeno novo surgiu, no qual a figura do crítico profissional – acadêmico, ou jornalístico – passou a competir com um amadorismo na crítica literária. Utilizo o termo "amador" no sentido literal, não pejorativo, do vocábulo: os resenhistas de alguns *blogs*[1] e os *booktubers* nada mais são do que a faceta literária da celebração e da ascensão do não especialista.

Como foi aludido, em trabalho anterior me detive com mais detalhes a respeito de um breve histórico do surgimento dos *booktubers*, bem como esbocei algumas características básicas do que pode ser chamado de uma resenha *booktuber*. Além disso, embora haja perspectivas contrárias (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.68-69), acredito que a reflexão sobre literatura em meios digitais, seja o suporte *blog* ou um canal do YouTube, pode ser sim chamada de crítica literária. A justificativa para tal é aquilo que gostaria de desenvolver a partir de agora. Considero essas novas modalidades de crítica como passíveis de aproximação com a crítica impressionista que, até meados

1 Enfatizo "alguns", ao me referir à produção crítica que tem circulado nos *blogs*, porque identifico nela uma maior diversificação dos perfis dos seus críticos literários do que se comparados aos *booktubers*. Por termos *blogs* literários há pelo menos duas décadas, suponho que existe um maior amadurecimento desse meio. Além disso, o *blog* literário é uma plataforma mais versátil do que um canal literário de YouTube, pois diferentes funções editoriais podem ser atribuídas com maior facilidade a *blogs*: eles tanto podem ser rodapés críticos digitais, no que se assemelham a um canal *booktuber*, como banco de dados de resenhas e de artigos de professores universitários, ou suporte para a criação de revistas literárias, algumas bastante sofisticadas, ou plataformas de conteúdo editorial mantidas pelas editoras. É possível que essa diversidade, com o tempo, também alcance os *booktubers*. Curiosamente, porém, há já uma atmosfera de decadência ao redor dos *blogs* literários, em especial aqueles mantidos por escritores contemporâneos. Tivemos, em paralelo com a ascensão *booktuber*, uma decadência de *blogs* sobre literatura, ou um fechamento de *blogs* pessoais mantidos por escritores brasileiros. Além disso, é digno de nota observar o crescimento de perfis comentando livros na plataforma Tik Tok. A influência destes perfis acompanha o sucesso que o Tik Tok conseguiu nos últimos anos e será interessante acompanhar o impacto de tal sucesso nos *booktubers*, *bookstagrammers* (perfis dedicados a comentar livros no Instagram) e nos *blogs*.

da década de 1950, se manteve no centro da discussão cultural sobre literatura em nosso país. A hipótese com a qual quero trabalhar é da de que tanto a crítica impressionista, como a crítica contemporânea em meios digitais, respondem a uma mesma e dupla função social: a mediação cultural e a formação de leitores. Dessa maneira, identifico nos *booktubers* e nos blogueiros a mesma vocação atribuída por Leyla Perrone-Moisés (2016, p.60; p.66) e por Roberto Acízelo Souza (2006) à crítica literária tradicional.

A fim de desenvolver minha hipótese, farei uma leitura comparada de duas resenhas, uma escrita por um crítico considerado "impressionista", outra escrita por uma jovem *booktuber*. O tema das resenhas escolhidas será O Quinze, de Raquel de Queiroz. Da análise comparada dos dois textos, pretendo apontar convergências e distanciamentos. Mediação e formação – essas são as palavras-chave.

Crítica literária: modernidade, mediação cultural, impressionismo crítico

A consolidação da crítica moderna acontece ao longo de um processo de mudança do papel social da crítica europeia nos séculos XVIII e XIX. Em seu livro Frestas: a teorização em um país periférico, Luiz Costa Lima (2013), pensando a partir de Walter Benjamin, aponta o quanto essa mudança se deveu à influência da filosofia kantiana e aos desdobramentos das práticas críticas efetuadas pelo movimento romântico, ocasionando uma forma diferente de encarar a natureza da atividade crítica:

> De todo modo o decisivo não está em saber se a expressão "juiz da arte" se restringiu à língua alemã senão em reconhecer que, antes de Kant, o crítico, na verdade, atuava como um verdadeiro juiz porque dispunha de normas positivas, enquanto efetivamente estabelecidas, para seu julgamento. Se, depois da difusão das Críticas, vigora a expressão Kunstkritiker é porque, a partir dos Frühromantiker, começa a sair das sombras o reconhecimento que a subjetividade desempenha no território da arte. Esse sair das sombras, saudado como uma vitória sobre a normatividade clássica e neoclássica, implicava o início do reconhecimento da experiência diferenciada do objeto de arte (LIMA, 2013, p. 401-402, grifos do autor)

A figura até então consolidada do "juiz da arte" (Kunstrichter) é substituída no romantismo pelo "crítico de arte" (Kunstkritiker). E qual seria a diferença? Costa Lima (2013, p.403) complementa: "o juízo é convocado não para produzir um julgamento senão em tornar semelhante a um azougue o Geist do estimulado pela obra". Ou seja: não cabe mais à crítica estabelecer, como sua atividade fundamental, a adequação/inadequação da obra artística a uma Norma pré-definida, inegociável e imutável. Tal atividade judicativa se desdobrava em duas vertentes fundamentais: primeiro, a avaliação será encarada, pelo ato crítico judicativo, menos como resultado de uma articulação entre repertório prévio do leitor, horizonte social de recepção e qualidades imanentes da obra, e muito mais pela capacidade que a obra teria de se filiar ao prescrito por uma instância moral. Uma variante desse mesmo processo consistiu em realizar a avaliação da obra a partir da sua subordinação às normas estéticas consideradas as únicas adequadas a dar forma a um trabalho de arte. A emulação dos grandes modelos estéticos, uma das maneiras de entendermos o conceito de *imitatio*, se fundamenta na crítica judicativa nos termos aqui explicados, compondo, por exemplo, a "normatividade clássica e neoclássica" a qual alude Costa Lima. As duas normatizações – moral, ou estética – não se excluem necessariamente.

A perspectiva moderna da crítica, por outro lado, nasce com os românticos na tentativa de concebê-la como uma atividade de especulação e risco, quase às bordas da atividade poética propriamente dita. Pensa-se a obra não enquanto um artefato ao qual se aplica uma norma que lhe é exterior, mas como um fato cultural a ser não apenas compreendido na sua particularidade, e sim ressignificado no interior de uma subjetividade que com ela dialoga e convive.[2] Identifico, portanto, o impulso da "impressão" – e não da técnica ou da especialização – no coração da perspectiva moderna do que seria

2 Schlegel, por exemplo, ao escrever sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, pondera: "talvez se deva criticá-la e não criticá-la ao mesmo tempo, o que não parece ser tarefa simples, pois se trata daqueles livros que criticam a si mesmo" (SCHLEGEL apud MEDEIROS, 2018, p.73).

a atividade crítica. É essa forma de juízo ao qual se refere um crítico como Álvaro Lins (2012, p.208), por exemplo: "Da minha obra de crítico, gostaria que, pelo menos, uma lição fosse transmitida: a de que a crítica não é adjetivo, mas interpretação e julgamento". Por julgamento, entendamos: a formulação de uma perspectiva individual sobre o texto literário; perspectiva móvel, subjetiva e circunstanciada, não obstante o método, a teoria, o rigor buscado, ou a certeza que o crítico deseje conferir ao próprio juízo a respeito da obra criticada.

Proporciona-se ao crítico literário a possibilidade de deixar de ser uma mera máquina normativa. O desdobramento disso, assim, é o do reposicionamento da sua função social. A consideração da obra como algo a ser tomado por si mesmo nos leva tanto a uma complexificação e aprofundamento da função interpretativa, quanto a uma angústia: por qual parâmetro, se Norma absoluta já não há, deve-se interpretar e avaliar uma obra literária? A consequência disso é a maior relevância da função de mediação cultural a ser desempenhada pela crítica literária, pois um ambiente cultural pautado menos pela emulação dos modelos e mais pelos paradigmas da ruptura e da busca da originalidade implica em uma constante tensão de sentidos estéticos. Além disso, por nosso objeto de trabalho ser a palavra, a atividade crítica passa a ser também uma maneira de atuar na formação de leitores, em especial de leitores literários, que a todo instante necessitam renovar suas competências enquanto leitores.

A mediação cultural é um conceito importante na reflexão sobre crítica literária empreendida no livro Crítica literária: em busca do tempo perdido?, de João Cezar de Castro Rocha (2011). Embora o mediador cultural seja entendido, de modo estereotipado, como apenas um defensor da mediocridade cultural (ROCHA, 2011, p.121), sua função, desempenhada, entre outras modalidades, mediante a atividade crítica, consiste em organizar o campo de profusão da informação cultural em uma determinada época (ROCHA, 2011, p.122). Portanto, não é por acaso que novas formas de mediação surjam em momentos de mudança tecnológica: "Qualquer reflexão acerca da figura histórica do mediador precisa levar em consideração as

modificações ocasionadas especialmente nas formas de recepção e, hoje em dia, de interação" (ROCHA, 2011, p.124). Não nos surpreende que a explosão dos *booktubers* e dos blogueiros surja exatamente devido à constituição de novos meios de informação na era digital: assim como aconteceu quando apareceram a imprensa e o jornalismo, há toda uma demanda por mediações a qual esses novos críticos buscam dar uma resposta.

Dessa maneira, com a crise do jornalismo cultural e com a dificuldade da crítica produzida na academia de se conectar, em diversos momentos, a um debate literário mais amplo, surgem no cenário literário contemporâneo grandes vazios que vão sendo ocupados. Em parte, ainda vivemos as consequências das transformações do jornalismo cultural das últimas décadas e da relação muitas vezes autoritária e normativa da universidade em relação à crítica que se produziu, ou se produz, à margem da sua chancela. Em minha própria formação como acadêmico de Letras e depois enquanto pesquisador vinculado à pós-graduação na condição de mestrando e doutorando, pude me deparar com uma série de repúdios enérgicos tanto aos impressionistas, quanto a intelectuais, José Guilherme Merquior, um deles, supostamente localizados em um âmbito "errado" de um determinado espectro ideológico, ou teórico. Quem lamenta essa perda de continuidade é ninguém menos do que Antonio Candido:

> No afã de escapar ao impressionismo (que, aliás, não só tem os seus encantos, mas a sua função legítima como etapa ou variante), nós exageramos certo purismo metodológico, afastando o mais possível, por exemplo, a intervenção do odioso pronome. [...] No entanto, um capítulo vivo da periferia da crítica seria o que registrasse com o devido senso de oportunidade a história da nossa experiência afetiva com as obras, inclusive procurando determinar de que maneira fomos levados a encontrar, conhecer e amar as que se tornaram prediletas, sobretudo quando nos fazem companhia pela vida toda, na sucessão das releituras (CANDIDO, 2010, p.33, grifo do autor).

Não se trata – e nisso concordo com Rocha (2011, p.386) – de advogar o retorno a uma crítica de rodapé como a que se fazia na primeira metade do século XX, porém de reestabelecer um senso

histórico de continuidade das nossas tradições críticas. Além disso, entender nossa crítica, em todas as suas facetas, pode nos ajudar a compreender os desafios lançados diante de nós pela contemporaneidade.

Estabelecidos os parâmetros do nosso debate, é hora de conectar a crítica de rodapé ao YouTube.

O Quinze, de Raquel de Queiroz, sob a ótica da crítica de rodapé e dos *booktubers*

Antes de continuarmos, é importante enfatizar que o cerne da nossa discussão não será a ficção de Raquel de Queiroz. O Quinze foi convidado a participar por nos ajudar a estabelecer um parâmetro mais objetivo de contraste entre a crítica impressionista e a crítica *booktuber*. Uma obra clássica foi escolhida, portanto, porque embora os *booktubers* se preocupem em especial com a produção contemporânea[3], há um filão que começa a ser explorado por essas jovens críticas e críticos, o de comentar obras clássicas da nossa literatura. Tal comentário consiste em uma demanda dos usuários do canal desses *booktubers*, que buscam neles uma mediação sobre obras que são leitura obrigatória em suas escolas e nos vestibulares. Vários *booktubers* têm atuado como professores de literatura informais para milhares de leitores em formação, o que também suscita desafios pedagógicos.

Como sabemos, O Quinze, um dos mais importantes romances do regionalismo nordestino de 30, foi a estreia literária do precoce talento de Raquel de Queiroz. O romance surpreendeu a crítica da época. Graciliano Ramos não acreditou, em um primeiro momento, que o livro fosse escrito por uma mulher e ainda por cima tão jovem, ao passo que Agripino Grieco esboçou dúvidas a respeito de qual gênero literário a estreia da autora se encaixaria (ARRIGUCI JR, 2000, p.109). A consagração não demorou a vir, com resenhas

3 A produção mais resenhada corresponde a nichos bem definidos, tais como romances românticos, livros infanto-juvenis e *Young Adult*, Fantasia, Literatura Fantástica, Ficção Científica, quadrinhos, novelizações de franquias pop famosas (*Star Wars*, ou quadrinhos Marvel, por exemplo).

positivas de nomes de peso como José Américo de Almeida e Tristão de Ataíde (ARRIGUCI JR, 2000, p.110). Entre as resenhas consagradoras, estaria a de Augusto Frederico Schmidt, poeta e crítico em ascensão. Schmidt viria a desempenhar um papel fundamental não só no movimento modernista, mas também no mercado editorial brasileiro e na nossa política. Seu falecimento súbito, em um acidente de carro, em 1965, impediu que pudesse dar conta do seu equivocado apoio ao golpe civil-militar de 1964, o que lança, até hoje, uma sombra em torno da recepção da sua obra, que merece ser relida.

A resenha de Schmidt foi publicada originalmente em 04 de Setembro de 1930 no jornal O Povo. Sem meias palavras, o poeta se posiciona a respeito do romance já no primeiro parágrafo:

> Acabo, agora mesmo, de ler um romance e não resisto à tentação de sobre ele dizer algo, de comunicar o entusiasmo de que estou possuído, de chamar a atenção para um livro que vem revelar a existência de um grande brasileiro, inteiramente desconhecido. Grande escritor que é uma mulher, e incrivelmente jovem. Refiro-me ao O quinze, de Rachel de Queiroz (SCHMIDT, 2007, grifos nossos)

A primeira coisa a observar aqui consiste no tom do texto, marcado de emotividade. Acima, destaquei as partes que ajudam a criar esse efeito de sentido. O crítico quer nos transmitir uma noção de recepção imediata, bem como compartilhar conosco não apenas as suas interpretações, porém, o que lhe parece quem sabe ainda mais importante, o impacto emotivo da leitura do romance. O primeiro parágrafo, portanto, não esboça nenhum tipo de hipótese analítica, nem faz referência a algum corpo teórico prévio. A sua maior preocupação consiste em delinear um juízo de valor sobre a obra, que nesse caso é bastante favorável. A fim de enfatizar o quanto gostou do livro, Schmidt lança mão de duas estratégias interessantes: a) ele conecta O Quinze a uma força vital; b) ele quebra com a ideia de distanciamento crítico. A qual força vital ele associa o romance? À qualidade literária, qualidade essa que, de tão forte, é uma espécie de voragem irresistível: "não resisto à tentação"; "entusiasmo de que estou possuído".

Possessão, entusiasmo, tentação: esse é um vocabulário que sem dificuldade nos remete ao campo semântico das experiências religiosas, da intuição, do Eu em confronto com os fantasmas de suas paixões e pulsões. Apenas algo muito, muito bom, apenas algo muito, muito necessário, me deixaria do jeito que estou – esse é o fundamento do principal valor literário identificado por Schmidt. Em relação a b), temos o seguinte: "Acabo, agora mesmo" – essa presentificação da resenha cria uma proximidade do resenhista com o autor, como se nós, após encontrá-lo em uma livraria do centro de São Paulo, tivéssemos nosso braço puxado para ouvirmos, em caráter de urgência, a respeito da última novidade literária chamada Raquel de Queiroz. O Quinze é transformado pelo poeta modernista em uma autêntica força da natureza.

O tom informal permanece ao longo do texto todo. É nítido o desejo de Schmidt em criar uma comunicabilidade imediata com os leitores do jornal O Povo. Os dois parágrafos seguintes nos explicam que Schmidt foi convencido de ler o livro por indicação de um amigo, o também escritor Gastão Cruls. A motivação da leitura é, assim, inserida em uma cotidianidade, sem que se tenha explicitado nenhuma motivação intelectualizada. Após as referências a Cruls, o parágrafo seguinte é bastante interessante:

> Aos poucos, porém, depois de ter lido uma advertência ou prefácio, onde a autora nos confessa que o seu livro foi escrito aos dezenove anos; aos poucos, lidas as dez primeiras páginas, tive a noção de todo o valor da obra. (SCHMIDT, 2007, grifo nosso)

O âmbito da emoção continua: embora tenha dezenas de páginas, a qualidade artística do romance é tão impressionante, tão assoberbante, que dez páginas bastam não para esboçar um entendimento aprofundado da obra – vimos que o resenhista não objetiva isso -, mas sim para a consolidação de uma instintiva certeza quanto ao seu valor literário. Em seguida, Schmidt escreve breve linhas sobre a temática do livro, dando ao leitor mínimas informações do que se trata O Quinze: "É um livro sobre a seca" (SCHMIDT, 2007). A resenha prossegue, explicando ao leitor de que maneira O Quinze deve ser entendido tanto no panorama da nossa literatura, quanto em relação à escrita de autoria feminina brasileira:

> Não é o primeiro livro, decerto, que trata do assunto; existe quase uma literatura inteira sobre este flagelo brasileiro [...] Nada há no livro de D. Rachel de Queiroz que lembre, nem de longe, o pernosticismo, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina (SCHMIDT, 2007).

A caminhada crítica continua. Augusto Frederico Schmidt elenca, ao longo dos parágrafos seguintes, várias qualidades do romance. Destaco as que considero principais:

> É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe. [...] Livro brasileiro, profundamente brasileiro! [...] Não há nenhum sentimentalismo na escritora de O Quinze seu livro nada tem de caráter panfletário [...] A linguagem fresca e corrente, onde não se nota o mínimo exagero de caboclismo (SCHMIDT, 2007)

Os valores que fundamentam cada uma dessas avaliações podem ser elencados da seguinte forma:

- Experiência – Schmidt identifica e aprecia a ideia da autenticidade da experiência. Não só Raquel de Queiroz é uma nordestina escrevendo sobre o sertão nordestino. Ela o faz com o que pode ser chamado de um instinto íntimo de regionalidade;
- A investigação do nacional – Valor importante, e programático, das diferentes correntes e gerações que compuseram o modernismo, identifica-se em O Quinze a vocação de desvelamento da nacionalidade. A "brasilidade" de O Quinze consiste em, a partir da análise do problema da seca no sertão cearense, revelar tanto personagens, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros, quanto denunciar as estruturas sociais do nosso atraso;
- O equilíbrio da linguagem – Entre ecos retóricos e românticos de um lado, ou o risco modernista do exotismo regional, por outro, Schmidt avalia Raquel de Queiroz positivamente por identificar nela um equilíbrio entre esses dois extremos.

Quanto a ressalvas, Schmidt aponta somente duas: há um "algo" que falta, indefinido, porém, e que impede O Quinze de se

afirmar plenamente enquanto romance. Além disso, faltaria ao livro uma "força descritiva". Após ponderar as muitas qualidades e pontuais defeitos da obra, o poeta-crítico assim conclui seu texto: "Vê-se bem que a autora ficou dentro da sua experiência – contentou-se com o que podia fazer –, não foi além das suas possibilidades psicológicas e por isso foi feliz" (SCHMIDT, 2007, grifo nosso). O parágrafo de conclusão salienta a verdade da experiência e o equilíbrio expressivo como as grandes qualidades do romance. O que chama mais atenção, porém, é o "por isso foi feliz" – reitera-se a apreciação positiva apontada desde o primeiro parágrafo, reiteração que é um "bater o martelo" quanto ao valor de O Quinze.

Décadas depois, chega a internet. E com ela todo o fenômeno dos *booktubers* brasileiros. Um dos canais de maior sucesso hoje no Brasil se chama Ler antes de morrer, da *booktuber* e jornalista Isabella Lubrano.[4]

Em 10 de Março de 2017, a *booktuber* postou um vídeo com sua resenha, a pedido de um seguidor do canal, sobre O Quinze. Embora meu objetivo nesse artigo não seja efetuar uma análise completa de aspectos tanto audiovisuais, quanto vinculados à interface virtual na qual o vídeo foi postado, é importante ressaltar que todo *booktuber* cria uma cenografia para a produção do seu discurso. Ao assistirmos a esse e outros vídeos produzidos pela *booktuber*, podemos perceber que Lubrano está em um local privado, que dá a entender ser a biblioteca de uma residência. Uma sala com livros é o cenário mais recorrente em vídeos de *booktubers*, uma escolha natural, dada a natureza da profissão que desempenham. O espaço é composto de maneira a não ser, contudo, asséptico, ou profissional. Pelo contrário, há uma atmosfera íntima. Se o espaço cria o local da intimidade, o corpo reforça esse significado.

4 No mês de Novembro de 2021 o canal conta com cerca de 576.000 inscritos. Embora sejam um número pequeno se comparado aos milhões de inscritos que influenciadores digitais de outras áreas possuem seja no YouTube, ou em diferentes redes sociais, no contexto dos *booktubers* esse é um número expressivo e pode ser considerado de sucesso. O vídeo sobre *O Quinze* contabiliza até o momento 89.630 visualizações. O link para o vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=yzoPHKV4Kes

O enquadramento permite que nos sintamos próximos da *booktuber*, cujas roupas e maquiagem, embora não sejam completamente casuais, estão longe de possuir a formalidade recorrente dos jornalistas de um programa televisivo, por exemplo. Lubrano conversa de maneira articulada com seus visitantes-espectadores; ela se revela empática, sempre sorrindo e encarando a câmera. Desde o primeiro momento, portanto, ela compartilha com Schmidt a preocupação em quebrar o distanciamento entre quem enuncia a crítica e quem a consumirá.

A fala de Lubrano, por fim, reitera essa aproximação com o espectador. São evitados, ao longo do vídeo, um linguajar técnico, mas também um excesso de gírias. O tom é a de uma cronista, cujo registro emotivo e enunciado em um português-padrão muito se assemelha à resenha de Schmidt. No caso específico de O Quinze, a *booktuber* faz questão de transmitir aos usuários a informação de que nunca tinha lido o livro antes. Embora quase cem anos tenham se passado desde a publicação original, Lubrano empresta, tal como Schmidt, à sua crítica um sabor de frescor, de novidade, de recepção no calor do momento.

Como a resenha de Isabella Lubrano se estrutura? Há uma semelhança entre seu vídeo e o texto do poeta modernista. Em termos esquemáticos, assim se organiza o texto da *booktuber*. Ressalto, no entanto, que esse é um esquema geral, e não exaustivo, do seu conteúdo:

- 0:00-2:06 – Lubrano contextualiza o principal tema do romance, a seca no Nordeste, apontando o quanto o livro é atual, haja vista a continuidade do problema até hoje. Em seguida, explica como chegou ao livro. Se Schmidt decidiu lê-lo seguindo a sugestão de Cruls, Lubrano segue a sugestão de um seguidor do canal (ela não esquece de nomeá-lo), que na condição de padrinho do canal tem o direito de sugerir mensalmente a ela um livro a ser resenhado;

- 2:07-6:02 – São apontadas algumas informações biográficas sobre a autora, sobre a produção do romance e voltam, com mais alguns detalhes, considerações sobre o contexto histórico. Lubrano enfatiza, a partir da expressão facial, do gestual das mãos e principalmente no tom empolgado da voz, a sua surpresa de saber que O Quinze foi escrito por uma jovem de apenas 19 anos. A dupla surpresa de Schmidt ecoa outra vez: não só a idade surpreende, mas a *booktuber* enfatiza a importância de Raquel de Queiroz enquanto uma mulher desempenhando com excelência uma atividade intelectual;
- 5:57-9:40 – O elogio à simplicidade da linguagem, sem ornamentos retóricos excessivos, e à verdade do conteúdo, à verdade da experiência transmitida, são as duas primeiras qualidades atribuídas a O Quinze pela resenhista e que a aproximam da leitura de Schmidt. Assim como Schmidt sentiu a necessidade de posicionar Raquel de Queiroz no contexto literário que lhe era contemporâneo, Lubrano tece relações da obra da escritora cearense com a de outros escritores, como Mario de Andrade, Euclides da Cunha, ou Graciliano Ramos. São enfatizadas outras características consideradas indicadores de qualidade: fala-se, em 1930 e em 2017, na simplicidade da linguagem, no bom aproveitamento das marcas da oralidade, na capacidade de denúncia de problemas nacionais, na preocupação do romance em não ser panfletário, na trajetória autônoma da protagonista. "Maduro", "coerente", "original" e "revolucionário": com esses quatro adjetivos, Lubrano encerra a principal apreciação do livro.

Os minutos finais do vídeo retornam ao tema de Raquel de Queiroz como um exemplo inspirador a ser seguido, através da apresentação de mais alguns dados biográficos sobre a escritora. Por fim, a *booktuber* fala de presentes a serem enviados a alguns seguidores pelo correio e faz propaganda de uma grande varejista de livros, encerrando, após 11 minutos e 18 segundos, o seu vídeo.

O que cabe na crítica?

O que a aproximação entre uma crítica de rodapé de 1930 e um vídeo publicado na internet em 2017 nos revelam?

Se queremos entender manifestações críticas não acadêmicas, é necessário pensarmos qual o propósito delas. Sem dúvidas, nem a resenha de Augusto Frederico Schmidt, nem o vídeo de Isabella Lubrano primam pelo aprofundamento analítico. A dimensão analítica existe, porque houve um ato de leitura, que inclusive ativou uma resposta emocional. No entanto, ela é hipertrofiada, sem dúvidas. A natureza da mídia na qual as duas resenhas circulam contribui para tanto. Todos nós que tivemos oportunidade de escrever crítica literária para algum jornal, site, ou revista, sentimos frustração por raramente conseguirmos aprofundar a reflexão escrita sobre a obra resenhada. No jornalismo, os espaços são limitados. No YouTube, apesar de Lubrano poder fazer um vídeo do tamanho que desejar – ela é a dona do canal e no fim das contas é quem estabelece suas próprias regras -, a dinâmica própria à crítica literária *booktuber* pede um limite temporal ao seu conteúdo.

A explicação, contudo, não fica somente na consideração do meio. O principal objetivo dessas resenhas não é o aprofundamento da leitura de uma obra, mas a estabelecimento de uma mínima condição de debate cultural sobre a obra literária resenhada. Daí, em conjugação com as necessidades do suporte, se encontra uma possível explicação à concisão de texto e vídeo. A crítica jornalística contemporânea, a antiga crítica de rodapé, a crítica dos *blogs* literários e os *booktubers* podem ser os anfitriões dos novos valores que a todo momento surgem no cenário literário nacional. E são também – em especial os críticos da internet – contribuintes do processo de reapresentação da nossa cultura letrada às novas gerações, desempenhando um papel nem sempre bem cumprido pela escola (e pelas universidades...). Não entrarei no mérito, ao menos nesse artigo, se concordo que esses críticos deveriam ter esse protagonismo, ou se a qualidade de suas reflexões é o melhor dos mundos possíveis. O ponto, ao qual me contento, implica em delinear um mínimo entendimento para o desdobrar futuro desse debate sobre impressionismo crítico, academia e formação de leitores.

Desempenhar o papel de anfitrião significa estabelecer as mínimas balizas para que outras intervenções críticas, em especial as acadêmicas, possam dar continuidade ao debate cultural, aprofundando-o. É por isso que não nos surpreende o quanto, apesar de uma distância de quase 100 anos entre um texto e o outro, Schmidt e Lubrano escolham os mesmos tópicos de contextualização para seus leitores: a explicação do tema, o problema histórico da seca, a autoria feminina, as conexões entre O Quinze e o sistema literário ao qual pertence. A diferença mais acentuada entre o resenhista e a *booktuber*, no aspecto da definição das contextualizações, consiste na ênfase que ela dá à afirmação da importância da autoria feminina. O modo como a *booktuber* se refere a Raquel de Queiroz faz supor que ela esteja se endereçando em especial às potenciais leitoras jovens da escritora cearense, que podem enxergar em Queiroz um exemplo de protagonismo feminino literário.

Concluo, portanto, que os *booktubers* compartilham com outras manifestações não acadêmicas de crítica literária a função de mediação cultural nos termos propostos por João Cézar de Castro Rocha. Assim, não se pode exigir desses jovens críticos, ou da crítica impressionista enquanto tal, o aprofundamento e a ousadia teórica que encontramos no melhor da produção acadêmica sobre literatura. Schmidt e Lubrano querem posicionar mínimos elementos para que o leitor possa aproveitar a leitura de O Quinze. Ambos são, sim, "impressionistas", mas isso não precisa ser entendido como negativo, pois é essa uma das maneiras possíveis através das quais a mediação cultural pode se materializar – a da personalização de um ato de leitura. A formação de leitores não se dá somente com teorias e métodos de leitura – ela age, precisa agir, na dimensão dos afetos.

Qualquer professor de literatura atento aos seus alunos logo percebe isso. Portanto, não é equivocado que um debate não acadêmico sobre literatura possa se revestir de um tom emocional; não é contrária à atividade crítica, ainda, um menor distanciamento do crítico em relação ao objeto da sua leitura. Intuição, polêmica, empatia, gosto, opinião, imprecisão – não precisamos, a priori, extirpar essas palavras do nosso vocabulário enquanto críticos literários. Ao

atuar como mediadora, a crítica não acadêmica não só estabelece os termos mínimos da recepção, como reativa e re-energiza, nos melhores casos, a própria circulação, problemática, sinuosa, cheia de percalços, da produção literária em nossa cultura. Não estamos todos aqui, afinal de contas, porque a literatura, em alguns casos desde muito cedo, nos deixou suas marcas?

Augusto Frederico Schmidt e Isabella Lubrano compartilham de valores literários bem semelhantes. É esperado que seja assim, pois isso revela o quanto os valores modernistas permanecem consolidados no nosso imaginário literário. A edição de O Quinze que a *booktuber* segura nas mãos contém a crítica de Schmidt que usamos no presente texto, o que leva a crer que ela provavelmente a leu. Mas não a renegou: a convergência de suas opiniões com as de Schmidt revela um endosso tácito ao caminho interpretativo aberto, no século passado, pelo escritor modernista. Além disso, Lubrano passou por uma formação escolar e universitária, que com muita probabilidade apresentou a ela, de modo mais ou menos orgânico, o pacote dos valores culturais consolidados pela etapa da modernidade literária representada, entre nós, pelas diferentes gerações e movimentos contidos dentro do modernismo.

Reitero o que foi dito antes: nenhuma dessas considerações milita por um retorno ao rodapé, ou por uma youtuberização da crítica acadêmica. Olhar a crítica literária não acadêmica, no entanto, é um exercício de redescobrir e repensar a própria crítica que fazemos na universidade. Aprofundamento e aventura teórica são nossas balizas. Não devemos ter medo da especialização, nem duvidar que a literatura, nosso objeto de estudo, seja relevante. Contudo, por que temer quando a literatura nos afeta? Concluo lembrando de uma anedota:

> Para ir de Baias a Nápoles, num dia de mau tempo, Sêneca seguiu pelo túnel de Pausilipo. A escuridão do lugar o sobressaltou: reação espontânea e natural, naturalis affectio, semelhante ao calafrio que se sente antes do combate, à vertigem que se experimenta à beira de um precipício... Nada a ver, sublinha o filósofo, com o medo (timor), que é um affectus, movimento – não apenas irrefletido mas irracional – da alma, que se abandona e se deixa dominar pelas coisas

> exteriores, cativar por suas imagens. Que se evite tirar daí uma distinção nítida entre o substantivo feminino affectio, que descreveria um estado normal da sensibilidade humana, e seu duplo masculino, affectus, que designaria seu desregramento (FONTANIER, 2007, p.15-16)

Nada nos impede de contribuir para a crítica não acadêmica com uma adequada intervenção que entenda a linguagem a ser utilizada em cada meio no qual a crítica se materializa. Nada impede que possamos estabelecer um intercâmbio com a crítica não acadêmica, mesmo quando não ocuparmos os espaços dela. E, por que não?, reaprender a assumir, a partir da nossa produção especializada, a partir da nossa função enquanto professores de língua e literatura, um novo papel de mediação cultural, tomando como plataforma as humanidades e sua centralidade na ideia de universidade.

Entre a sensibilidade metódica, normalizada pela nossa formação acadêmica, e o desregramento emotivo do encontro com aquilo que existe de opaco, de não teorizável, no literário, desregramento da nossa imagem-espelho, é possível encontrar um equilíbrio – é esse equilíbrio-crise que, em alguma medida, precisamos.

Referências

AGUIAR, Cristhiano. A crítica literária na internet: literatura contemporânea brasileira e valores literários nas críticas de booktubers. *In*: Congresso Internacional da Abralic, 15., 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017, v. 1, p. 181-193. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522155935.pdf. Acesso em: 29/11/2018

ARRIGUCCI JR, Davi. O sertão em surdina: ensaio sobre O Quinze. Literatura e Sociedade. v. 5, n. 5, 2000.

CANDIDO, Antonio. O albatroz e o chinês. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

FONTANIER, Jean-Michel. Vocabulário latino da filosofia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

JEFFMAN, Tauana Mariana Weinberg. Literatura compartilhada: uma análise da cultura participativa, consumo e conexões nos booktubers. Revista Brasileira de História da Mídia. v. 4, n. 2, jul./2015 - dez./2015.

LIMA, Luiz Costa. Frestas: a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2013.

LINS, Álvaro. Sobre crítica e críticos. Recife: Cepe Editora, 2012.

LUBRANO, Isabella. O Quinze, de Raquel de Queiroz. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yzoPHKV4Kes. Acesso em: 29/11/2018.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A invenção da modernidade literária. São Paulo: Iluminuras, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações da literatura no século XXI. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. Crítica literária: em busca do tempo perdido?. Chapecó: Argos, 2011.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: O Quinze. Disponível em: http://fundacaoschmidt.org.br/o-quinze-rachel-de-queiroz/. Acesso em: 28/11/2018.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Iniciação aos estudos literários. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

2.

Guia para arruinar jardins: uma leitura da poesia de Marcos Siscar

Fábio Andrade

Pensamento crítico e criação se enlaçam de maneira intensa na trajetória de Marcos Siscar. Poesia que articula de maneira pródiga imagem e reflexão numa trama metapoética que, além de favorecer múltiplas leituras de seu texto propriamente literário, revela um trânsito constante entre o ofício criativo e a prática crítica. É justamente esse caminho que pretendo seguir: explorar de que modo alguns de seus poemas favorecem uma reflexão sobre o lugar da poesia e do poeta no contexto contemporâneo. E de como isso parece converter a própria poesia numa estratégia de pensamento.

O pequeno corpus dessa breve leitura consiste em dois poemas do livro O Roubo do Silêncio (2006) e os cinco primeiros poemas que integram a seção "O peso e o chão", do livro Manual de Flutuação para Amadores (2015).[1] Tal conjunto heterogêneo justifica um "passeio" pela poética de Siscar, permitindo-me colher certas imagens naquilo que elas me oferecem como possibilidade interpretativa. Refreada, assim, certa necessidade de rigor metodológico, a leitura

1 O Roubo do Silêncio e O Manual de Flutuação para Amadores foram finalistas do Prêmio Oceanos, de 2007 e 2016, respectivamente. O primeiro ainda foi agraciado com o Prêmio Goyaz de Poesia, 2006.

crítica se abre a um tipo de captação mais livre e fluída, e que, por isso mesmo, se avizinha dos mecanismo de proliferação das imagens, naquilo que Gottfried Boheme denominou de o "estatuto flutuante da imagem na ordem do real" (2015, p.25).

Em outras palavras, o apelo constitutivo das imagens favorece um tipo de diálogo poroso, muito característico de certa tradição poética moderna, que se orienta não apenas para a sensibilidade do leitor, mas também para o seu pensamento, insinuando certos significados sobre a própria natureza do gesto poético. Imagens pensantes. Por outro lado, as imagens têm um forte apelo sensorial, e nisso se constituem também como imagens sensíveis. Após agir sobre a epiderme da leitura, a poesia de Siscar ressoa, ampliada, no pensamento fustigado pelas imagens.

Entre a flor e o espinho, o carrapicho

O primeiro movimento de meu percurso se concentra nos dois poemas do livro O Roubo do Silêncio. São os poemas "Flores do Mal" e "Fenomenologia do Carrapicho", ambos são poemas em prosa – assim como todos os poemas que compõem o livro. Esse aspecto não deve ser ignorado. Vejamos o poema:

> Ninguém pode cortar por mim o mato do quintal. Ele invadiu o pomar, ameaça obstruir os caminhos. Digo-me que foi gerado pela força do meu silêncio ou da minha omissão. Mas de fato foi semeado pela mão que outrora o arrancou e involuntariamente semeou. Crescido forte e vigoroso, agora enche o trajeto de espanto, de amor-cego, de picão. O carrapicho, por exemplo, essa flor incisiva, nasce no centro de um círculo raiado e vai expandindo seus dedos, até entregar o bago louro de um trigo ruim. Visto de cima, ele tem a forma exata de uma íris. Pelo menos, é a forma que enxergo quando fecho os olhos. Ninguém pode cortar o mato, por mim. Nos dias de chuva, contemplo seu crescimento, sua tranqüila absorção do influxo da vida, o percurso que o levará a sufocar a civilização criada em torno dele. Em dias como este, as mãos calejadas de sentido, me ajoelho e o ataco com as unhas. E no meio de ervas daninhas suo, me sujo, concentrado como um artesão, enfurecido como um filósofo, a extirpá-lo. Enquanto isso, suas sementes caem no chão limpo e a terra as acolhe, hospitaleira. Nuvens passam aos pedaços, quando me deito (p.17).

O poema em prosa indicia o diálogo com a lírica moderna, ao sombrear a fronteira entre prosa e poesia. O modelo imediato – e moderno – é Baudelaire que se faz presente desde o título do texto de Siscar: "Flores do Mal". A chave, porém, é irônica, quase uma contra-homenagem, pois reverencia e, ao mesmo tempo, "corrige" o tanto de classicismo que subsiste no verso característico dessa obra, aderindo ao modo pouco convencional dos *Pequenos Poemas em Prosa* (1996).[2] Para Fernando Paixão o modelo baudelairiano dos poemas em prosa representou uma importante tentativa de conciliar "o espírito da poesia com as formas da prosa" (2012, p.273). Uma das teses mais significativas de Paixão, ao abordar o poema em prosa, refere-se a capacidade dessa forma configurar uma linguagem investigativa da própria experiência criativa, eminentemente metapoética, e capaz de reinscrever no âmbito do poema a força de um cotidiano desvalorizado pela tendência hermética da modernidade. Assim, para Paixão, além do caráter despojado do estilo e de sua vizinhança com a anotação íntima, são marcantes no poema em prosa "essa abordagem ao mesmo tempo lírica e incomodada, atenta à subjetividade e ao mundo dos objetos ao redor, que vem sendo apontada pelos estudiosos como uma tendência renovadora do gênero" (2012, p.278).

Vê-se, assim, a instauração de uma trama transtextual, um verdadeiro jogo de aproximações e distanciamentos que se prolonga, como tentarei mostrar, nas imagens seminais do trato com a terra e da eclosão dessa flor "maléfica" contemporânea, representada pelo carrapicho.

A primeira coisa que é preciso registrar é a cena que nos é apresentada. A ordinária manutenção do canteiro, do "pomar",

2 Em carta a Arsène Houssaye, Baudelaire escreve sobre os seus poemas em prosa: "Estou lhe remetendo um pequeno trabalho do qual não se poderia dizer sem injustiça que não tem nem pé nem cabeça, já que, pelo contrário, tudo nele é, ao mesmo tempo cabeça e pé, alternada e reciprocamente. (...) Lacere em diversos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir à parte. Na esperança de que algumas destas postas tenham vida suficiente para agradá-lo e diverti-lo, ouso dedicar-lhe a serpente inteira. (...) Quem de nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima. Flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (1996, p.23-25).

depara-se com o perigo que o mato representa para o papel civilizador do tratador. Evidentemente, toda uma dimensão metafórica se insinua aqui, distante, entretanto, de uma tonalidade sublime recorrente na poética das Flores do Mal. É em seu caráter ordinário que o sentido de trato com os afazeres da vida comum – com a própria poesia – sugere o aprofundamento de um tipo de corrosão inaugurada pelo próprio Baudelaire. O ordinário da cena é rapidamente tensionado pela conversação mental da personagem que atribui a disseminação do mato não ao descuido, ou à preguiça, ou ainda à falta de tempo (motivos que ratificaram o caráter trivial da cena); mas à força do seu silêncio, ou da sua omissão. A inserção desse exercício de interpretação ("Digo-me"), proveniente do sujeito embutido na voz poética, sugere um espaço ambiguamente reflexivo por onde caminha o poema. Como se as imagens comuns espalhassem o bago ruim e perverso de outro sentido que permanece à espreita. Esse sujeito ocupa um lugar análogo ao da mão que tentou extirpar o mato e que, no movimento de expurgo, acabou por disseminá-lo. É possível que a mão pertença a esse mesmo sujeito que agora parece ter que enfrentar novamente a insistência do mato. Em todo caso, é a ambiguidade do gesto o elemento mais importante dessa sequência inicial.

Em seguida aparecem as plantas que especificam esse mato (amor-cego, picão), dentre as quais se destaca o carrapicho. O olhar poético se detém então na descrição do carrapicho, descrição essa atravessada por uma cadeira de analogias e metáforas, e por um jogo de aproximações e pontos de vista. Ele é a "flor incisiva", capaz de machucar e grudar em roupas e peles de animais, dotada de "dedos" no poema de Siscar, como se cada racemo compusesse a imagem de uma mão prestes a agarrar. O bago que o carrapicho entrega é de um trigo ruim, notório intertexto com a parábola bíblica do joio e do trigo. Da mesma forma que o joio ao se misturar com o trigo pode envenenar homens e animais, o "trigo ruim" que é o carrapicho parece envenenar a ambição civilizatória do pomar. Se insinuariam aqui outras possibilidades intertextuais com o texto bíblico? Avanço para, ao fim, sugerir algumas outras possibilidades interpretativas.

Ao final dessa sequência toda dedicada ao carrapicho, surge a aproximação dele com a íris. Perspectiva aérea. Mais uma ambiguidade se insinua: o sujeito parece delimitar uma distância entre ele e o carrapicho, este observado de cima, de uma perspectiva privilegiada e distante. No entanto, a analogia com a íris que o sujeito percebe se dá quando ele fecha os olhos (não sabemos se para ver melhor o carrapicho, num movimento natural de apertar os olhos para conseguir um foco), ou se o gesto representa um tipo de abandono à própria imaginação que permite melhor ver quando se abdica do olhar físico.

A frase anafórica que se segue ("Ninguém pode cortar o mato por mim"), uma espécie de estribilho difuso, reitera o movimento do poema como uma reminiscência estrófica. O mais interessante é a simetria parodiada das formas poéticas que se utilizam do verso regular, justificada não apenas pelo caráter anafórico que a repetição da frase ilustra, mas também – e principalmente – pela similaridade da sequência de imagens que compõem cada um desses dois blocos. Tem-se: O sujeito e a constatação da impossibilidade de realizar a simples tarefa de extirpar o mato / as propriedades do mato, biológicas e metafóricas / a importância do olhar como arremate. A impossibilidade de suprimir o mato que ameaça o pomar, reforça-se com a imagem da chuva que confina o sujeito responsável pela sua proteção – ele, um agente da civilização, é obrigado a assistir a "tranquila absorção do influxo da vida". Outra ambiguidade importante: esse sujeito "contempla", demarcando uma condição que mistura ameaça e fascínio. Esse fascínio já foi sugerido anteriormente, quando o sujeito se demora ao perceber a agreste beleza do carrapicho. Sedução que convive com o gesto desesperado que se expressa no presente, "dias como este". O gesto civilizatório de extirpar o mato e junto com ele o carrapicho mostra-se inútil diante da terra hospitaleira. Sua tentativa malograda de, como um artesão concentrado ou filósofo enfurecido, suprimir resolutamente o mato; termina por levá-lo ao chão, cansado e sujo – não mais como o artesão ou o filósofo – mas como o poeta baudelairiano do poema "O Estrangeiro", como se só lhe restasse, após todo o trabalho, a contemplação das nuvens.

O trabalho desse guardião da civilização parece destinado ao fracasso, independentemente de seu fascínio pela flor do mal, pela natureza indomesticável de uma existência esquiva à ordenação laboriosa do pomar, de sua produtividade e beleza cultivadas. O carrapicho do poema de Siscar parece se aproximar do "Cacto", de Manuel Bandeira, naquilo que ele pode representar de "violento e áspero"[3], como nos diz Antonio Candido ao interpretar o poema de Bandeira, ressalvadas evidentemente as diferenças entre um e outro poema. Preciso enfatizar que a seção do livro de que participa o poema "Flores do Mal", tem como título "O Sentimento da Violência".

O poeta é um jardineiro, noturno...

O carrapicho comparece no poema seguinte, transformando-se, inclusive, no foco principal das imagens que reforçam a mesma linha de significados que identifiquei no "Flores do Mal": "Carrapicho não vai bem em jardim. É difícil de lhe dar limites" (p.18). Tem por título "Fenomenologia do carrapicho". O gesto de observação fascinada também se faz presente: "Olho o carrapicho com muita atenção. Assim, emoldurado pelo meu olhar, ele não parece tão nocivo". No poema que abre o livro Interior Via Satélite (2010), intitulado "Ficção de Início", também faz aparição.[4] Há nuances que não poderei explorar dada a brevidade deste ensaio. O fato é que, dentre vários significados possíveis, apresenta-se como recorrente o seu caráter "maléfico", flor do mal que desafia regras, convenções, a ordem e a racionalização.

O lugar que a figura do poeta assume nessa pequena mitologia privada parece ser justamente o do jardineiro, do tratador, do

3 Antonio Candido discute especificamente no poema de Bandeira a alegoria, interpretando o cacto como uma alegoria da "dignidade escarpada, a agressiva intransigência moral, a falta de espírito de acomodação – tudo representado por meio da sua realidade de vegetal distorcida, transposta no sentido". Essa discussão sobre alegoria, metáfora e símbolo seria muito interessante à luz dos poemas de Siscar, mas não desenvolvo tal discussão aqui por entender que ela requer mais fôlego e espaço, além de dilatar em muito o interesse deste análise.

4 Eis os versos: "você não reclama não pede não aceita não fica não arreda o pé. o interior se fecha se oferece. carrapicho áspera misericórdia" (p.17).

cuidador continuamente malogrado em sua ambição de formalizar, cultivar algum sentido produtivo a partir da experiência do trabalho da jardinagem. Não por acaso o poema que abre a seção que nos interessa do Manual de Flutuação para Amadores, tem o título de "O Jardineiro Noturno":

> O Jardineiro Noturno
>
> contrariando o dia e os cortes difíceis
> as raízes renitentes e a reparação do erro
> o jardineiro cuidadosamente arranca uma a uma
> as plantas que nasceram em seu canteiro
> a terra está molhada o dia já se foi e os dedos
> procuram a terra se sujam de terra do cheiro da terra
> cegos pelo frescor de um verde muito denso
> untados com a noite de uma prosa inespecífica
> através do ar escuro adivinhamos agora sua face
> adiada à espera de uma cor
> (p.35)

O poema se constitui fora do domínio do poema em prosa, predominante no livro O Roubo do Silêncio. Versos livres que revelam um cuidadoso apuro formal, um tratamento rítmico-melódico intenso – veja-se a presença das aliterações, de modo simétrico no primeiro verso: "contrariando o dia e os cortes difíceis" (c-d-c-d); e disseminada no segundo verso: "as raízes renitentes e a reparação do erro", de onde se destaca também as assonâncias em "a" e "e". O trabalho de jardinagem agora se dá no âmbito da noite, que sugere de início dois significados: é o tempo da cena em que se desenrola o poema, o que o aproxima do "Flores do Mal", e o tanto de prosa "inespecífica" que insiste em engordurar os dedos cegos do jardineiro/poeta. A associação da figura do poeta com o jardineiro não consiste num desatino interpretativo. No quarto poema da seção que nos interessa do Manual, a nomeada figura do poeta aparece exatamente nesse lugar de quem enfia as mãos na terra, o sujeito que se suja à cata de um algo que é tratado com muita ironia:

> o poeta revolve a terra à busca de epifanias
> lascas de ágate cerzidas com fios de ouro
> (p.38)

Sintomático que o poeta escave em busca de epifanias uma terra em que "os feijões não brotam mais". Lembro que ora as mãos se enfiam na terra para extirpar o mato, ora se deixam cegar pelo "frescor de um verde muito denso". Reforça-se assim o caráter ambíguo – como tenho insistido – de sua relação cindida entre o malogro e o fascínio diante das forças desestabilizadoras da natureza.

São recorrentes no imaginário da poesia moderna a alegorização da figura do poeta em profissionais que representariam o extremo oposto de quem se ocupa da tarefa de produzir poemas.[5] É o caso do engenheiro de João Cabral, para citar talvez a imagem mais paradigmática. Há várias outras derivadas desta: o arquiteto de Joaquim Cardozo, o ofício da cartografia e da geografia em Micheliny Verunschk, o poeta como designer em Haroldo de Campos. Tanto a figura do engenheiro quanto a do arquiteto agradam a Cabral, que intitula um de seus livros mais importantes de "O Engenheiro"; e difundia sua profunda admiração pelo arquiteto francês Le Corbusier, a quem dedicou vários poemas. Já a poeta pernambucana Micheliny Verunschk, além de seu Cartografia da Noite (2009), tem como título de seu primeiro livro Geografia Íntima do Deserto (2003), que na leitura de João Alexandre Barbosa, "insere a intimidade com todas as suas modulações hesitantes por entre uma possível geografia do deserto" (p.11). Abro um parêntese aqui: seria muito interessante, numa leitura comparativa, demonstrar como a intimidade de seu "pomar às avessas", na bela expressão de João Alexandre, dialoga com o carrapicho de Siscar e sua jardinagem mallarmaicamente malograda. Por fim, a referência a Haroldo de Campos se inscreve em seu A Arte no Horizonte do Provável (1977), quando no ensaio "Comunicação na poesia de vanguarda", afirma: "O poeta é um designer da linguagem, como o exprime Décio Pignatari, num paralelo que toma como ponto de referência o desenhista industrial empenhado na melhor configuração do objeto que projeta" (p.142).

5 Evidentemente, refiro-me ao senso comum, que interpreta o trabalho do poeta como algo impreciso, vago, nascido de uma inspiração imprevisível, subtraído de qualquer senso e importância práticos.

Evidentemente, essas imagens de um ofício racionalizante e ordenador do espaço e da natureza revelam as tensas ressonâncias que fundamentam a ideia do trabalho com a palavra poética. É nos limites de uma poesia que escolhe correr o risco de se deixar perturbar pelo material intransigente, vital e impuro, da experiência que se entende a imagem do "pensador cortando grama", segundo poema da seção "O Peso e o chão":

> Pensador cortando grama
>
> a subjetividade é a expressão do banal
> mas o que há de mais banal que a opinião?
> é como a grama que deve ser aparada
> toda semana por uma ficção de tapete
> antes a paixão pela praga cultivada
> a planta que nasceu em local indesejado
> a mão sangrando ao segurar a lâmina
> (p.36)

O poema começa por questionar uma suposta relação entre subjetividade e banalidade, introduzindo o tom reflexivo que o inaugura através da pergunta, postura própria do "pensador". Somos levados a enxergar a subjetividade representada por essa grama que precisa ser "aparada", cuidada, em nome de uma imagem ideal, representada aqui pelo tapete. A extensão verde e ornamental de uma grama bem aparada. Nessa frequência, as imagens sugerem um lugar comum para a subjetividade e para a opinião, e, nesse sentido, o gesto de apará-las é um esforço de pensamento, de um pensamento que não se confunde com a subjetividade e tão pouco com a mera opinião. Por outro lado, não parece se aproximar de um esforço depurador dos elementos impuros da vida – ambição do filósofo furioso do poema "Flores do mal". Este pensador específico, escolhe justamente os elementos impuros e ambíguos como a matéria-prima de seu pensamento, na verdade, mais do que isso: como o próprio mecanismo pensante de seu ofício. Um pensar com as mãos, com os "dedos". Daí a aceitação da "praga cultivada" (acidentalmente cultivada, diríamos, resgatando a imagem do carrapicho plantado no gesto mesmo de extirpá-lo), da planta nascida em lugar "Indesejado" e da "mão sangrando ao segurar a lâmina".

Nos poemas que seguem, certos significados vão se cristalizando como é o caso da imagem algo redundante do "jardim civilizado" que comparece aos dois textos posteriores ao "pensador cortando grama". Eis o trecho de um dos poemas (sem título):

> (...)
> insetos mordem sob a unha o jardim civilizado
> arruinou-se há peças resgatadas sob a grama
> fios enferrujados atrás da velha trepadeira
> (Ano, p.38)

Creio interessante notar o fato de que se a linguagem do Manual tem preferência pelo verso, ao contrário de o Roubo do Silêncio, todo constituído de poemas em prosa; esse verso, entretanto, parece perturbado por uma tensão constante entre o registro poético e o prosaico. A utilização radical do *enjambement*, como demonstram os versos transcritos anteriormente, sem pontuação alguma, favorece um tipo de leitura contínua; e caracteriza parte da poesia brasileira contemporânea.[6]

Fechando esse corpus reduzido segue o poema "Correspondências", que transcrevo para encaminhar minha leitura para algumas considerações finais:

> Correspondências
>
> para se ver o céu é preciso interromper
> a jardinagem deitar de costas e olhar a pique
> urubus e garças em coreografia caótica
> não são um retrato do mundo a não ser que
> à espera de símbolos o jardineiro
> sinta agora as saúvas e entrando na carne
> as imagens doídas de suas picadas

6 Uma hipótese que pode explicar tal preferência estilística pode ser a influência da poesia concreta e de seus desdobramentos sobre a dicção da poesia contemporânea. Influência essa que estimularia uma lógica paratática, em contraposição à discursividade tradicional da tradição lírica. Vários autores e autoras apresentam em seu estilo a ausência de pontuação, o início do poema e dos versos em geral com minúsculas e ausência de pontuação final, como ocorre no poema de Siscar.

O título do último poema que comentarei enfatiza todo o potencial transtextual da poética de Siscar. Potencial que reitera o significativo diálogo com a poética baudelairiana. "Correspondências"[7] é o título de um dos poemas mais importantes de Baudelaire, considerado prenunciador das sinestesias e antecipador da estética simbolista. Além disso, os dois versos iniciais retomam a imagem final do jardineiro vencido pela insistência do carrapicho do poema "Flores do Mal". Principia onde o outro termina, ensaiando uma breve narrativa que se pode flagrar em cada poema do meu breve corpus, considerados como o espessamento desse conjunto significativo de imagens. Parece insinuar também que o trabalho do jardineiro não cessa. Vencido pela incivilidade do carrapicho, sua contemplação do céu dissemina sugestivas tensões com o texto baudelairiano e com os seus próprios poemas. Nesse sentido, o verso "urubus e garças em coreografia caótica" tem uma força imagética muito expressiva, quando a corrosão de qualquer senso de sublime ou pureza se deixa impregnar pela exígua poeticidade dos urubus – aqui representando a perturbação de um símbolo muito comum ao Simbolismo que se desenvolve a partir da poética de Baudelaire. A garça como pureza, como elegância fria, como a brancura virginal da página. A mistura das máculas negras dos urubus com a graça sublime das garças resulta na caótica coreografia de uma escrita que o jardineiro reconhece não ser "Um retrato do mundo". Ou seja, as correspondências do poema de Siscar se afastam consideravelmente das correspondências de Baudelaire em seu anseio poético de traduzir o pensamento místico do sueco Emanuel Swedenborg.[8] A correspondência entre o mundo sensível e o mundo supra-sensível, como ocorre em Baudelaire, investe-se de outros significados aqui, numa direção oposta. A de aceitação de um sensorialismo "baixo", ao rés do chão (quando o título da seção se amplifica de sentido). Representado justamente pelas saúvas e suas mordidas

7 Sugiro a tradução de Ivan Junqueira para leitura.

8 Para compreender a relação entre a poética de Baudelaire e o pensamento místico de Swedenborg, indico o ensaio "o Evangelho das Correspondências" de Álvaro Cardoso Gomes (2016).

doídas que se forem sentidas como imagens, oferecem os símbolos possíveis à contemplação do jardineiro. As imagens doídas das mordidas das saúvas lançam o leitor num espaço indefinível, tenso justamente pela perturbação da imagem pelo apelo sensorial e dolorido da saúva – ela mesma uma ameaça de dano ao jardim, e ao jardineiro. Analogias e símbolos perturbados pela presença contundente da matéria. Poesia perturbada pela impureza, pelo peso e perigos do chão.

Que jardim é esse?

À guisa de conclusão, ensaiei algumas hipóteses como forma de realçar o caráter produtivo dessa deriva meditada sobre a poesia de Siscar. A inclinação metapoética e reflexiva do poema em prosa, ostensiva em O Roubo do Silêncio, penetra no verso do Manual de Flutuação para Amadores, tensionando a tendência natural do verso para o sublime e para o convencionalismo poético. O que ocorre no nível do tom e da frase reflete o que se desenrola no nível semântico das imagens.

O poeta como jardineiro, em seu intento civilizatório, que o labor formal legitima, vê-se constantemente frustrado pelas intempéries de sua ocupação. Perturbações de toda ordem – os carrapichos, os urubus, as saúvas –, por outro lado, exercem sobre ele um fascínio ambíguo, uma atração irresistível. Ao ponto de, de dentro da trama transtextual que o texto de Siscar parece tecer, insinuar ressonâncias míticas. O jardineiro/poeta se apresenta como incapaz de realizar a manutenção do espaço paradisíaco da poesia, interessando-se inclusive por aquilo que o lança constantemente para fora de seu ofício edênico.

Como estratégia de pensamento, a poética de Siscar conjuga a reflexão contundente do poema em prosa moderno e a inquirição permanente do poético através das imagens. Uma forma de responder à perplexidade ou à suspeita nulidade do gesto inventivo em nossa contemporaneidade. Poesia pensante, deixando-se contaminar pelo prosaico do mundo físico circundante, e pelo prosaico da reflexão acicatada. Sem invalidar o maquinário de analogias,

aproximações, conexões e impregnações, próprio do olhar exausto e interessado da poesia. Nessa poética convivem o olhar interessado pelas nuvens estrangeiras e as mãos sujas de terra, o exercício contemplativo e as mordidas afiadas das saúvas. Um verdadeiro guia para arruinar os jardins domesticados de nossa sensibilidade.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. Um Pomar às Avessas *In*: VERUNSCHK, Micheliny. Geografia Íntima do Deserto. São Paulo: Landy, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos Poemas em Prosa. Trad. de Dorothé de Bruchard. Florianópolis: EDUFSC, 1996.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica *In:* ALLOA, Emmanuel (org). Pensar a imagem. São Paulo: Autêntica, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. O Estudo Analítico do Poema. São Paulo: Humanitas, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Evangelho das Correspondências In*: Simbolismo: uma revolução poética. São Paulo: Edusp, 2016.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. Estudos Avançados, v. 26, n. 76, set/dez 2012, p. 273-286.

SISCAR, Marcos. O Roubo do Silêncio. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SISCAR, Marcos. Interior via satélite. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

SISCAR, Marcos. Manual de Flutuação para Amadores. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

3.

Escrever o poema, iluminar a casa: sobre a arte de Daniel Faria

Paulo Braz

> *Não há outro lugar para habitar*
> *além dessa, talvez nem essa, época do ano*
> *e uma casa é a coisa mais séria da vida*
> *(BELO, 2009, p. 139)*

Gostaria que este meu ensaio se desenvolvesse como um percurso de visitação poética à obra de Daniel Faria. Uma peregrinação, de poema a poema, como quem procura, de casa a casa, e iluminando o caminho com o lusco-fusco da palavra, diferentes modos de habitar, isto é, diferentes modos de se afirmar no decurso histórico que compreende o espaço de uma vida. As minhas intenções, aqui, para além do referido passeio poético, se revelam com alguma clareza. O texto que aqui segue desenvolve-se em dois momentos: 1) ao pensar o poema como habitação, casa, busco igualmente destacar que, subjacente a essa imagem, há uma instauração da palavra de poesia como gesto ético. Isso porque *habitar* é, também, fazer da minha presença no espaço um *hábito*, portanto, constituir com ele relações de *ipseidade*; 2) ao avaliar algumas incidências da imagem do fogo nessa poesia, nela reconheço a força metafórica e, portanto,

metamórfica capaz de articular um movimento igualmente ético de *alteridade*.

Proponho-me, então, a dar os primeiros passos, e, para tanto, devo destacar aquele que talvez seja o ponto de partida de tais inquietações. Trato da seção composta por oito poemas, de *Explicação das árvores e de outros animais*, intitulada precisamente "Explicação das casas". E o último texto dessa sequência diz o seguinte: "Sei bem que não mereço um dia entrar no céu/ Mas nem por isso escrevo a minha casa sobre a terra" (FARIA, 2012, p. 62). Como se pode ver, o problema consiste em "escrever a casa", expressão a todos os custos curiosa, mas que abre as portas para a experiência crítica a que aqui me empenho. Para além da questão religiosa, aspecto incontornável da poesia de Daniel Faria, e nesse dístico evidentemente exposta, a imagem da casa como coisa escrita é o que me move à leitura do poema como morada. Ora, desde Herberto Helder (autor cuja obra se mantém em franco diálogo intertextual com o trabalho de Faria) sabemos que o poema é um convite "Para o leitor ler de/ vagar", portanto, na instância entre o movimento (o vagar) e a frenagem, lentidão própria a uma atividade que opõe resistência a um registro discursivo que se queira de consumo imediato. Nesse sentido, o poeta é aquele que se demora na linguagem, logo, aquele que faz do poema o espaço da sua morada. Palavra morosa de poesia, palavra amorosa do poeta que goza cada cadência do verso, e por isso não se apressa.

Mas o poema nos diz mais, nos informa que tal casa não é escrita sobre a terra. A dimensão religiosa desses versos já se dá a ver na referência ao merecimento do céu, ou melhor, ao não merecimento da entrada no céu (dado que se contrapõe a terra, como indício do que seja baixo, inferior), e se intensifica com o caráter sacrificial inscrito no segundo verso: "Mas nem por isso...". Em outras palavras, ainda que, resignadamente, o eu lírico não se considere apto a adentrar as portas do reino celestial, a sua tarefa enquanto sujeito mortal e fiel é uma espécie de ascese que recusa a condição humana em seus limites terrenos. A casa que é o poema exige o sacrifício – portanto, a partir desse ponto, devemos ter em vista a íntima relação do fazer poético de Faria com o universo sagrado.

Muito especificamente, um sagrado cristão, cuja mitologia o poeta agencia em sua obra com particular perícia. Tendo em vista o espaço da casa, sobre o qual, por ora, nos ocupamos, chamo atenção a uma breve nota de rodapé feita por Lucca Tartaglia, em seu ensaio "Comentários para um voo rasante: sobre *Uma cidade com muralha*, de Daniel Faria", que aponta que "Na obra de Daniel, o signo «casa» [...] muito se aproxima do sentido que São João da Cruz apresenta no «Livro primeiro», em que se trata da noite escura do sentido, ao se referir ao corpo como a casa da sensualidade." (TARTAGLIA, 2018, p. 66). O diálogo com São João da Cruz fortalece a noção da escrita como sacrifício, na medida em que compreendemos que a casa deve se erigir como o espaço dignificado para a recepção do dom divino. Tal aspecto ascético se revela na escrita de Faria por meio da imagem da casa devastada, que é o campo aberto para a assunção da morada divina. A casa, isto é, o poema, submete-se à disciplina de um exercício de purificação, cujo sentido transcendente é o da imagem poética como experiência hierofânica. É o que notamos no poema "Do livro segundo da noite escura, de São João da Cruz 1", cujo intertexto com o místico religioso de quinhentos torna-se explícito:

> É preciso purificar pela sede o sangue enquanto Deus
> Exercita a noite. Enquanto é a morada
> Que cresce destruindo a casa
>
> A casa está mortificada – a violência que abriga
> É uma mansidão vertiginosa. A sabedoria
> É um trabalho cheio de tempestades. Em jejum
> Nem só a casa desmaia. Deus
> Sobe os degraus com a noite nos braços
> (FARIA, 2012, p. 222)

Em íntima relação com uma vasta tradição cristã católica, os versos de Daniel Faria repercutem direta ou indiretamente outros tantos textos de matriz religiosa, como é o caso das *Moradas*, de Santa Teresa de Ávila. Essa obra seminal do misticismo religioso empreende justamente um exercício de meditação contemplativa como autoconhecimento, em que as etapas iniciáticas partem da ignorância dos sentidos corporais para o alumbramento da visão

espiritual de Deus. Santa Teresa de Ávila entende como *moradas* não tanto o corpo, mas os recantos interiores da alma humana, cujo empenho em se conhecer desencadeia um movimento extático (que, ao fim e ao cabo, é prática que se manifesta corporalmente). É nesse sentido mesmo que leio versos como "A casa está mortificada – a violência que abriga/ É uma mansidão vertiginosa.". A mortificação, a violência, a vertigem são expressões bastante evidentes do êxtase, compreendido como experiência de desregramento dos sentidos (notemos a menção ao "trabalho cheio de tempestades") e, sobretudo, como gesto de exteriorização do eu no encontro com o outro (no caso, Deus). A beleza desse encontro, cujas dimensões carnais são muito potentes, determina a fidelidade da experiência[1] que, por definição, implica um movimento de dentro para fora, portanto, exige que *o eu saia de casa*. Em outras palavras, poderíamos afirmar que, para que o poema se faça, é necessário que a linguagem se desloque, que bordeje os limites do seu fora.

Penso, portanto, na possibilidade de ler o poema como casa desabitada – espaço em que me defronto com o vazio da linguagem. Por isso que "A casa vem das mãos para ficar desabrigada" (FARIA, 2012, p. 56), modo que o poeta encontra para dizer a perplexidade do seu próprio fazer. Em certa medida, as escadas da poesia de Daniel Faria – signo presente de forma reiterada nessa obra – não deixam de compreender, para além da referência ascética, linhas de fuga da palavra que faz deslizar o sentido. Gilles Deleuze, em seu famoso ensaio "A literatura e a vida", declara que "A literatura está antes do lado do informe [...]" e que "Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida." (DELEUZE, 2000, p. 11). Ora, é precisamente esse caráter *extravagante* da escrita que me chama a atenção e que me ilumina a leitura de um dos poemas mais conhecidos de Daniel Faria:

1 Leo Spitzer, em seu *Três poemas sobre o êxtase*, comentando o texto "Em uma noite escura", de São João da Cruz, declara que "a beleza da descrição do místico é testemunho de sua veracidade, e a força com que o acontecimento concreto se desdobra diante de nossos olhos é inegável: sabemos que aquilo de fato *aconteceu*." (SPITZER, 2003, p. 81).

Homens que são como lugares mal situados
Homens que são como casas saqueadas
Que são como sítios fora dos mapas
Como pedras fora do chão
Como crianças órfãs
Homens sem fuso horário
Homens agitados sem bússola onde repousem

Homens que são como fronteiras invadidas
Que são como caminhos barricados
Homens que querem passar pelos atalhos sufocados
Homens sulfatados por todos os destinos
Desempregados das suas vidas

Homens que são como a negação das estratégias
Que são como os esconderijos dos contrabandistas
Homens encarcerados abrindo-se com facas

Homens que são como danos irreparáveis
Homens que são sobreviventes vivos
Homens que são como sítios desviados
Do lugar
(FARIA, 2012, p. 125)

O processo anafórico por meio do qual o poema se constrói induz a leitura a esse espaço de abertura em que os significados se expandem infinitamente. A ideia de *desvio* que encerra a condição de tais homens assimila-se à noção de devir, tal qual é formulada por Deleuze, de forma que o recurso à comparação, majoritariamente utilizado nesses versos como dispositivo metafórico, em que se explicita o conectivo "como", reforça a noção de processo. Sob essa perspectiva, o que observamos é uma dinâmica imagética que expressa a relação entre interior e exterior, ou se quisermos, zonas de vizinhança entre as imagens em que ora notamos um movimento de fora para dentro ("Homens que são como casas saqueadas"; "Homens que são como fronteiras invadidas"), ora de dentro para fora ("[Homens] Que são como sítios fora dos mapas"; "Homens encarcerados abrindo-se com facas"). Tais relações estabelecem uma ruptura com a concepção dicotômica de dentro/fora, o que propicia aquilo que Michel Collot designaria por *pensamento-paisagem*.

Segundo o ensaísta francês, em sua *Poética e filosofia da paisagem*, "Uma vez que levamos a sério a percepção da paisagem [...], somos levados a nos libertar do dualismo arraigado do pensamento ocidental, a ultrapassar um certo número de oposições que o estruturam" (COLLOT, 2013, p. 18), o que sensivelmente se dá a ver na poesia de Daniel Faria não apenas na dissociação do par dentro/fora, como também do sujeito/objeto. Aliás, a própria prática extática, sobre a qual discutíamos há pouco, é um notável exemplo desse processo de devir em que o eu se encontra justamente ali onde não está. Em poesia, isso a que Collot chama pensamento-paisagem não deixa de ser a manifestação do desejo de um eu pelo seu fora: "Tenho um pequeno sonho de uma janela para abrir:/ E que paisagem não seria estar feliz!" (FARIA, 2012, p. 57). Nesse âmbito restrito, poderíamos dizer que a felicidade (ou a saúde, em termos deleuzianos[2]) é uma condição da paisagem, o que nos faz regressar ao problema ético.

Antes de avançarmos nesse sentido, recupero uma citação de Gaston Bachelard, n'*A poética do espaço*, em que podemos ler que "a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela." (BACHELARD, 1978, p. 200). Destaco, desse excerto, a ideia de que a casa é, antes de tudo, espaço da intimidade – território que separa o público do privado. Mas enquanto cosmos compõe a imagem de uma totalidade comunicável e que, portanto, é também abertura à exterioridade. E é principalmente nesse sentido que noto algumas referências à casa na poesia fariniana, como é o caso do poema "As mulheres aspiram a casa para dentro dos pulmões". Cito na íntegra essa outra obra-prima do autor de *Dos líquidos*:

> As mulheres aspiram a casa para dentro dos pulmões
> E muitas transformam-se em árvores cheias de ninhos – digo,
> As mulheres – ainda que as casas apresentem os telhados inclinados
> Ao peso dos pássaros que se abrigam.

2 "A literatura aparece [...] como um empreendimento de saúde" (DELEUZE, 2000, p. 13-14), afirma Gilles Deleuze no mesmo ensaio já citado.

É à janela dos filhos que as mulheres respiram
Sentadas nos degraus olhando para eles e muitas
Transformam-se em escadas

Muitas mulheres transformam-se em paisagens
Em árvores cheias de crianças trepando que se penduram
Nos ramos – no pescoço das mães – ainda que as árvores irradiem
Cheias de rebentos

As mulheres aspiram para dentro
E geram continuamente. Transformam-se em pomares.
Elas arrumam a casa
Elas põem a mesa
Ao redor do coração.
(FARIA, 2012, p. 122)

A respiração é, aqui, o processo metabólico-metamórfico por meio do qual as mulheres operam o trânsito entre o dentro e o fora. Ainda que a aspiração seja feita, como sói, "para dentro", dela resulta a transformação, a geração contínua, o que, em certo sentido, pode compreender um movimento de exteriorização, intuído tanto na referência à paisagem quanto na imagem das árvores que *irradiam* "cheias de rebentos", com as quais as mulheres do poema se identificam. Essa casa, assim como outras a que aludimos no transcorrer desse ensaio, demarca posicionamentos éticos dessa poesia, isso porque, como já foi dito, habitar é um modo de fazer do espaço um hábito, mas também porque a casa é sempre aludida como um lugar de encontro com o outro. É por essa razão que a casa é tanto o espaço da intimidade quanto o do estranhamento: "O que desconheço: a casa. O modo como a encontrei de noite/ As formas das coisas que vi quando observei a transparência/ O vidro no fogo sofrendo a forma que o vai quebrar/ (Vi que nada do que existe é inteiro)" (FARIA, 2012, p. 313). A possibilidade de lermos as casas dessa poesia como uma zona de intersecção do eu com o outro, do conhecido com o desconhecido, é uma de suas facetas mais instigantes, pensando-a sob a chave de uma reflexão ética. Tal questão pode também ser referida sob os seguintes termos: a um hipotético leitor da poesia de Daniel Faria, que eventualmente inquirisse acerca de minha apreciação sobre a sua obra, responderia que me

interessa menos o autor que foi do que o que poderia vir a ser. E com isto, não digo tanto do fato de Daniel Faria ter morrido precocemente (e nos ter deixado uma, ainda que breve, auspiciosa obra poética), quanto de certas inquietações que a sua escrita suscita, pois inquieta é esta experiência de linguagem uma vez que atravessada pelo fenômeno da fé – aspecto ao qual, aqui, gostaria de conferir algum destaque. Aliás, é sobretudo no que diz respeito ao aspecto da crença como elemento constitutivo do imaginário criativo do autor de *Explicação das árvores e de outros animais* que reconheço o cerne do problema a que já me impus quando insinuei ser a reflexão ética um dado de interesse para minha leitura.

As explicações serão dadas ao seu tempo e à medida de alguns esforços de leitura, sempre dolorosos em se tratando de uma escrita cuja dimensão simbólica remete-nos a uma vasta e plural tradição do pensamento místico, que, em muitos casos, nos custa localizar com a acuidade devida. De todo modo, posso afirmar já a que dizem respeito essas considerações: trata-se de pensar as possíveis relações entre o ato poético e os gestos de fé. O foco conferido a esta perspectiva religiosa advém, evidentemente, da profunda conexão do poeta com o catolicismo. À sua formação em Teologia soma-se o ingresso na vida monástica à qual, com efeito, não pôde consumar, pois que morreria pouco antes de terminar o seu noviciado. Mas não obstante tais dados meramente biográficos, fato é que a sua escrita traz à tona uma série de imagens, símbolos, citações que remetem o seu leitor ao universo religioso, especificamente o cristão. E dentre estes muitos *topoi* do pensamento eclesiástico, creio que não só a *casa*, mas também o *fogo* (bem como as suas múltiplas figurações que se reverberam na imagem da luz, da lâmpada, da iluminação) ocupa um lugar especial na obra de Faria, de maneira que, a partir dele, me proponho a traçar o já referido percurso de leitura.

Haveria de recomeçar, portanto, destacando a primitiva relação simbólica do fogo com a ação criativa. As narrativas míticas genesíacas se constituem em vários casos da cultura ocidental em torno de uma imagética ígnea, de tal modo que é possível associá-la ora ao poder transformador, que gera e destrói e gera continuamente, ora à força da iluminação, que ao se dar a conhecer traz à luz o

que antes era vedado ao saber. Em outras palavras, de Prometeu ao *fiat lux* da tradição judaico-cristã, o fogo é matéria trabalhada para dar a vida. Em torno da fogueira o homem se sentava para ouvir o testemunho narrativo das aventuras míticas de seus ancestrais, então seres divinos que orientavam a ordem dos rituais religiosos e as práticas iniciáticas. O mesmo fogo que fazia arder para que se purificassem o corpo e a alma das mulheres apanhadas em seus pecados pelo Santo Ofício da Igreja Católica – certeza de que se fazia valer a Lei divina e garantia do genocídio por que se perdurou a barbárie da história do Ocidente. Ou seja, porque da morte se dava à vida (ou vice-versa), o fogo é simbolicamente reconhecido como agente de uma força divina.

Renovação e purificação, o fogo é um sinal – *o sinal*, como no caso da narrativa bíblica presente no episódio das *sarças de fogo* que manifestavam a presença sagrada a Moisés e lhe incumbiam da missão de libertar e guiar o povo judeu à Terra Prometida. A chama que queima sem se consumir é figurada como imagem poética da metamorfose na obra de Daniel Faria e, não por acaso, está presente no poema que é pórtico de abertura da sua *Explicação das árvores e de outros animais*:

> Depois das queimadas as chuvas
> Fazem as plantas vir à tona
> Labaredas vegetais e vulcânicas
> Verdes como o fogo
> Rapidamente descem em crateras concisas
> E seiva
> E derramam o perfume como lava
>
> E se quiséssemos queimar animais de grande porte
> Eles não regressariam. Mas a morte
> Das plantas é a sua infância
> Nova. Os caules levantam-se
> Cheios de crias recentes
>
> Também os corações dos homens ardem
> Bebem vinho, leite e água e não apagam
> O amor
> (FARIA, 2012, p. 31)

O intercâmbio realizado entre o reino vegetal e o elemento ígneo referenciado pelas *queimadas* compõe a cena metamórfica de que a poesia de Faria tanto se utiliza, de maneira a fazer reverberar este primeiro dado da natureza na imagem que se reveste de uma profunda dimensão simbólica, qual seja, "os corações dos homens", que igualmente "ardem": "[...] ardem/ Bebem vinho, leite e água e não apagam/ O amor". O sentido de renovação, singularmente sugerida pela referência ao amor, que não se extingue, recupera uma memória da potência de *eros* como força motriz da vida e da morte, movimento desencadeado por um mesmo impulso, uma vez que sabemos que "a morte/ Das plantas é a sua infância/ Nova." As queimadas prometem aqui uma esperança, pois que, após as chuvas, "[F]azem as plantas vir à tona", com suas "Labaredas vegetais e vulcânicas/ Verdes como o fogo".

A marca da destruição é inerente à manifestação do que, nesta poesia, percebo como sinal de divindade, e, curiosamente, é também à escrita que será atribuída esta mesma propriedade. Em um poema de *Homens que são como lugares mal situados*, Daniel Faria nos convida para que "Examinemos também a escrita/ O solo negro deixado pelo fogo/ O mecanismo semelhante às queimadas/ Deixando a terra arável na sua devastação." (FARIA, 2012, p. 171). A mancha gráfica do poema na folha branca é sinal de uma escrita que queima, como selo em brasa no dorso dos animais ou, mais propriamente, delimitação do campo para a aragem. Esta associação entre escrever e lavrar a terra não é nenhuma novidade[3], mas para usar uma muito bem acertada expressão da ensaísta (e também poeta) Catarina Nunes de Almeida, reconheço com ela, neste gesto, um desejo de afirmar uma particular "*mitologia fundadora da palavra*" (ALMEIDA, 2011, p. 13). Daniel Faria escreve para fazer vir à tona "[A] palavra nova", que não deixa de ser também regresso mítico a uma palavra original.

3 Há mesmo nesta obra alguma memória campestre da estética neorrealista que decerto há de amplificar a dimensão política de uma poesia que, à primeira vista, porventura não nos leva a pensar em tais questões. De todo modo, creio que a escolha das imagens de Faria não é fortuita e, ao fim e ao cabo, pensar as relações do homem com a sua religiosidade, hoje, como sempre, não é dado desprovido de um posicionamento político.

Ruy Belo afirma, em "Poesia nova", ensaio incontornável do autor sobre poesia moderna, que "[A] palavra poética é a primeira." (BELO, 2002, p. p. 69). Em outro passo, o autor de *Na senda da poesia* declara que

> Antes que muitas das palavras andassem na boca do povo, foram mastigadas por um poeta originário. É, sem mais, o destino das frases feitas. Alguém as fez e esse alguém, que quer que fosse, era um poeta. Perdeu-se a referência originária que está na base de uma metáfora ou de uma imagem. Basta que nos debrucemos sobre expressões como, por exemplo, «o cair da tarde», «olhar para ontem», «não valer a pena», e tantas outras. Restituídas ao seu sentido primitivo, todas estas frases mereciam sair da boca de um poeta. (BELO, 2002, p. 67-68).

Este sentido originário da palavra poética, como a chama Ruy Belo, é lição que Daniel Faria parece exercitar na imagem arqueológica da sua "Explicação do poeta": "Pousa devagar a enxada sobre o ombro/ Já cavou muito silêncio// Como punhal brilha em suas costas/ A lâmina contra o cansaço" (FARIA, 2012, p. 101). Neste poema, verdadeiro prodígio de concisão expressiva, a enxada do poeta/trabalhador do campo cava "muito silêncio"; e é tanto o ato de cavar/escavar quanto a referência ao silêncio que me remetem àquele sentido de originalidade de que fala Ruy Belo, que menos tem que ver com uma antecedência cronológica do que com uma recuperação do poder de espanto que a linguagem é capaz de provocar – o que significa a sua capacidade de *gerar* novos sentidos.

Daniel Faria atua nesta esfera espantosa da linguagem, ao mobilizar a plurissignificação desta "lâmina" (memória cabralina?) da enxada que ara o campo, mas também escava a terra em busca da sua fonte e que, por fim, compara-se a um "punhal" que "brilha": elemento que nos projeta a uma atmosfera sacrificial. É sobretudo este brilho que me chama atenção ao que no texto parece ser um lampejo sagrado na atitude do poeta que, cansado, executa o seu trabalho como quem se devota a uma prática ascética. O silêncio é reminiscência de uma tradição mítica, mas também postura meditativa do poeta que *contempla* o seu próprio trabalho, restituindo a ele certa aura ritualística que, por conseguinte, se constitui como um gesto de fé – aqui, gesto ético, por excelência.

Giorgio Agamben, em seu ensaio "O que é o ato de criação?", recupera a afirmação deleuziana segundo a qual a criação é um "ato de resistência" e se manifesta por meio da "liberação de uma potência" (AGAMBEN, 2018, p. 62), de modo a partir desta ideia para uma reflexão em torno da noção de *potência* que encontra na filosofia de Aristóteles. O ensaísta italiano chega, por fim, à conclusão de que "[A] potência – esta é a tese genial de Aristóteles, mesmo que aparentemente óbvia – é definida essencialmente pela possibilidade do seu *não exercício*." (AGAMBEN, 2018, p. 63, *grifos nossos*). O salto do pensamento de Agamben se dá no sentido de conferir à prática poética a particularidade de se efetuar não como mera passagem da potência para o ato, mas como realização da potência em sua íntima natureza privativa. O ato poético, portanto, se daria simultaneamente pela implicação da potência e da "potência-de-não", o que, afinal, determina a abertura da obra como objeto imperfeito. Cito novamente Agamben: "Contrariando um equívoco disseminado, maestria não é perfeição formal, mas, exatamente ao contrário, é conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita." (AGAMBEN, 2018, p. 68).

A atitude magistral de Daniel Faria na concepção de sua poética incide justamente neste aspecto de imperfeição, ou seja, de inacabamento, que é determinante em sua obra. A meu ver, este modo de pensar o ato poético em muito tem que ver com uma espécie de restituição da fé na palavra. Destaco o que há de ser um senso comum da lógica em torno do paradoxo da fé (e que, em certa medida, está subentendida na noção de *salto no absurdo* de que fala Sören Kierkegaard): crer em algo é simultaneamente duvidar de algo, uma vez que a razão não precisa acreditar no que seria hipoteticamente um fato manifesto. Em outras palavras, aquele que crê aposta, o que, subentendemos, significa que o homem de fé deve, para que a sua fé continue viva, manter o mistério. Poderia arriscar que a poesia de Daniel Faria estabelece os seus laços de fidelidade com a palavra justamente porque ela, ao se fazer, diz da própria impossibilidade (impotência) de se fazer.

Leio, por exemplo, a sua "*Outra explicação do amor e do milagre*": "Maior dos meus amigos, maior/ Dor que me reparte/ Ausência

que me une, maior/ Olhar que me comove/ Silêncio/ Quando o silêncio me responde" (FARIA, 2012, p. 114). É curioso observar neste poema que são justamente os signos de negatividade, como "ausência" e "silêncio" que determinam a possibilidade de religação, pois que *unem*, *respondem*. O salto de fé só se dá porque ao poeta (assim como a ninguém, suponho) não está dado o seu vínculo com o divino, de modo que é preciso, portanto, efetuar a experiência sagrada, da qual o gesto de fé é força motriz indispensável.

Neste passo é que vejo o fogo e suas figurações luminosas como símbolos do sagrado na poesia de Daniel Faria. Um sagrado circunscrito com a marca da debilidade e da contingência, um pouco à maneira da perspectiva de Gianni Vattimo acerca do regresso da religião no pensamento moderno. O autor de *Acreditar em acreditar* destaca como a história da filosofia moderna coincide com o que, para ele, é o *topos* fundamental do cristianismo: o fenômeno da *kenosis*, isto é, da encarnação do Deus vivo. De fato, o milagre da encarnação atesta e legitima, a todos os títulos, para Vattimo, a ideia de secularização do pensamento pós-metafísico, o que nos levaria a crer que seria, afinal, Cristo o mensageiro da verdade e da salvação, mas de uma verdade e de uma salvação que necessariamente devem se atualizar historicamente para que se restituam os seus sentidos.

> A interpretação que Jesus Cristo dá das profecias do Antigo testamento, ou melhor, a interpretação destas profecias que ele próprio é, revela que o verdadeiro sentido é um só: o amor de Deus pelas suas criaturas. E este sentido «último», porém, precisamente pelo facto de ser a *caritas*, nunca é realmente o último, não tem a peremptoriedade do princípio metafísico para além do qual não se pode ir e diante do qual cessa qualquer interrogação. A infinitude inesgotável do niilismo talvez seja apenas motivada pelo facto de que o amor como sentido «último» da revelação não tem qualquer ultimidade verdadeira; e, por outro lado, a razão pela qual a filosofia, no fim da época metafísica, descobre que já não pode acreditar no fundamento, na causa primeira objectivamente dada diante dos olhos da mente, é que se apercebeu (tendo sido educada para isso também, ou especialmente, pela tradição cristã) da violência implícita em toda ultimidade, em todo o princípio primeiro que silenciaria qualquer pergunta ulterior. (VATTIMO, 1998, p. 60)

A leitura de Vattimo da narrativa bíblica tem alguma beleza e traz alguma luz a certos passos da poesia de Daniel Faria, ainda que subtraia da sua perspectiva teórica a centralidade da *via crucis*, da paixão de Cristo, o que, a meu ver, é fundamental na formação da ética cristã. Não obstante este senão, partilho da ideia de que o fenômeno religioso possa ser experimentado como profunda abertura e contato com este *ser frágil*, inerente à ontologia débil revelada pela *kenosis*, isto é, pelo rebaixamento de Deus.

É, porventura, o que leio em versos de Daniel Faria, que parecem se voltar para o chão em busca da sua divindade: "Homens que trabalham sob a lâmpada/ Da morte/ Que escavam nessa luz para ver quem ilumina/ A fonte dos seus dias" (FARIA, 2012, p. 127). Entre a mitologia fundadora da palavra e a atividade arqueológica, pois que estes homens escavam e estão "[À] procura dessa pedra definida", a transformação alquímica surge como mais um elemento inerente a esta poesia. Mas será sempre diante da morte que se efetuará este trabalho (seja ele mítico, arqueológico, alquímico), o que sugere uma evidente consciência do limite, em função do qual a própria atividade de trabalhar ganha o seu sentido.

Ida Alves, em ensaio que medita sobre as imagens da morte na obra de Daniel Faria, afirma que nessa poesia se reconhece

> [A] palavra poética como espaço limite, como risco de existência, como fronteira entre o desconhecimento e a revelação, num processo contínuo de busca e de perda, um sacrifício permanente do sujeito para habitar de outra forma este mundo que é uma construção de palavras. (ALVES, 2007, p. 106)

Nas palavras da ensaísta, lemos que o sacrifício do sujeito (a escrita) se dá pelo anseio por "habitar de outra forma este mundo". E o que é esse desejo senão outra forma de dizer da questão ética? Noto nessa sentença, inclusive, ecos dos versos de outro poeta, que, para além da formação católica, manifesta alguns pontos de tangência com a poesia de Daniel Faria, versos que tomo como comentário ao excerto citado e como modo de poeticamente epigrafar este ensaio. Com a palavra, Ruy Belo, em poema de *O problema da habitação: alguns aspectos*, ao qual regresso como quem regressa a casa:

Não há outro lugar para habitar
além dessa, talvez nem essa, época do ano
e uma casa é a coisa mais séria da vida
(BELO, 2009, p. 139)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALMEIDA, Catarina Nunes de. Uma promessa de mãos: breve perspectiva da obra de Daniel Faria. *In*: *Textos e pretextos: poesia portuguesa: os últimos 20 anos*. Revista do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, nº 14, p. 12-21, primavera/verão de 2011.

ALVES, Ida. A poesia de Daniel Faria: a claridade da morte. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 11, p. 103-115, jun. 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos ... [*et al*]. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Os pensadores).

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

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

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves [*et al*.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.

FARIA, Daniel. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. Tradução de Samuel Titan Jr. ... [*et al*]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TARTAGLIA, Lucca. Comentários para um voo rasante: sobre *Uma cidade com muralha*, de Daniel Faria. *In*: *Tamanha poesia*: dossiê Daniel Faria, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 64-93, jan-jun. 2018.

VATTIMO, Gianni. *Acreditar em acreditar*. Tradução de Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

4.
Precariedade e ação crítica

Peron Rios

Walter Benjamin (2018), no clássico ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de 1936, apresenta o argumento central de que a reprodutibilidade técnica das artes – pela qual se destituiriam de seu aspecto manual, artesanal – privaria os objetos de sua aura, do "aqui e agora" que lhes emprestaria singularidade. Ajudando a pensar demandas contemporâneas e aclimatado-se a objetos de natureza similar no campo das artes, tal raciocínio leva a consequências no mínimo curiosas: a gravação de um álbum (e sua compartimentação em formato *mp3* ou sua amplificação nas plataformas de *streaming*), a impressão das imagens de pinturas em livros didáticos ou sua divulgação na internet, a reprodução de obras clássicas em extensões *.pdf*, ou seu empobrecimento em traduções necessariamente vulneráveis (afinal, "traduttore = traditore") – tudo isso resultaria, em alguma medida, na dessacralização da arte e, para tantos, deveria ser evitado a qualquer preço no instante em que se vivenciar as realizações materiais do espírito. Não é demasiado relembrar que o próprio livro como o conhecemos, filho do engenho de Gutenberg, já havia retirado a aura de textos anteriormente

singularizados em manufatura e manuscritos. E antes da imprensa os copistas, absolutamente necessários para a divulgação de obras e ideias, já precarizavam a leitura – tornando-a inconfiável. Tanto assim que, lembra o crítico Roberto Acízelo de Sousa, conferir a fidelidade do texto constituía uma etapa da atividade crítica na Antiguidade:

> Com efeito, na tradição antiga, exercer a crítica significava percorrer um caminho escalonado. Num primeiro momento, tratava-se de apurar a fidedignidade da cópia de um texto. No início de uma aula naqueles tempos muito anteriores à era da imprensa, professores e alunos tinham de preliminarmente verificar o grau de correspondência entre as cópias manuscritas dos textos de que cada qual dispunha. Supondo-se que o texto autêntico estivesse na posse do mestre, era necessário conferir se as vias em mãos dos discípulos não apresentavam variantes relativamente à versão do professor. Constatada a uniformidade das várias cópias, passava-se à etapa propriamente analítica do trabalho com o texto: leitura em voz alta, segundo a prosódia; explicação literal e literária das sentenças; dedução das regras gramaticais (SOUZA, 2011, p. 30-31).

A ação humana, portanto, constitui um duelo permanente, no domínio da cultura, entre a obra sonhada e a execução possível. O irretocável pertence apenas ao reino das ausências: paradoxalmente, somente o que não se fez habita o imaginário das perfeições, já que é próprio das elaborações concretas a limitação das escolhas e dos erros. Agir, definir, julgar e se posicionar frente às imperfeições do mundo significa, também, se contaminar osmoticamente pelo que é falível e contingente. A crítica infinita das suprassunções hegelianas se encontra em nosso horizonte intelectual, jamais possível no abandono das paralisias, em nossas intervenções efetivas.

Há várias maneiras de se deixar congelar pelos idealismos, na reflexão cultural. Uma delas, certamente, é a noção, sempre equivocada, de que as melhores obras já foram realizadas e que o presente não passa de uma soma de declínios. A nostalgia raramente é uma aliada da atenção ao que nos rodeia; ou da crítica alerta. Refigurando a ironia cartesiana: a mediocridade é o bem mais partilhado do mundo, pois todas as épocas a cultivam em largos hectares. O que sobrevive e ecoa do século XVIII é, sem dúvida,

o que de mais especial – e não a sua regra – se produziu naquele momento histórico.

Outro modo de imobilismo resulta da conservação incondicional, intransigente, da aura benjaminiana que repousa sobre as obras de arte. É verdade que o ideal é lidarmos com textos exatamente como foram escritos, em suas línguas originais. Mas o que fazer, diante da infinidade de poemas, dramas ou romances, escritos em idiomas a que dificilmente teremos acesso: calar perante a ausência das condições ideais ou assumir a precariedade e, mesmo com os riscos das imprecisões, arriscar lançar alguma voz que dissolva o silêncio paralítico? No poema "A solidão e sua porta", Carlos Pena Filho já advertia que é preciso entrar no acaso e amar o transitório. Rigorosamente, toda produção na cultura se movimenta porque se assume o precário como norma: na impossibilidade de se ler todos os autores relevantes, sempre há aqueles cujas ideias conhecemos de segunda mão; aliás, uma vez que, direta ou indiretamente, nossas leituras são polvilhadas de citações de tantas outras jamais realizadas na integralidade, o saber se constrói de confianças e postulados: como autor, postulo a idoneidade das referências que utilizo para defender minhas teses; como leitor, preciso aceitar, minimamente, vários pressupostos que a tradição atesta como confiáveis. E nunca é demasiado recordar que toda citação, qualquer discurso reportado, vem preencher lacunas inevitáveis; e já convoca, portanto, objetos destituídos de sua aura.

Ainda na mesma esteira, deve-se lembrar que, em situações recessivas, urge trafegar mesmo quando não há placas ou *guard-rails* na estrada. Ou seja, assumir riscos (encarnando o significado profundo de "ensaio") é um imperativo de qualquer atitude intelectual responsável, que não se acomode na segurança perniciosa das velocidades nulas. É sobre esse aspecto que discorreremos com maior fôlego – abordando as formas de ação propostas, em *Leituras Desauratizadas* (2017), por João Cezar de Castro Rocha, um crítico nuclear no cenário contemporâneo.

***

Note-se que, em primeiro lugar, retirar o peso de sacralidade das costas da arte é sem dúvida um bem, não um desserviço: divindade significa afastamento e silêncio, o que explica, razoavelmente, a distância que pessoas, sentindo-se impotentes, progressivamente tomaram das experiências artísticas. Além disso, manter a aura nesses termos e a qualquer preço implica, já está claro, elitizar o fenômeno estético, porque apenas os privilegiados poderiam frequentar concertos, visitar museus, comprar livros ou lê-los em idiomas estrangeiros. Por isso, João Cezar busca exorcizar a nostalgia amortizante, alertando para a possibilidade de se perseguir a *invenção* no terreno árido das precariedades – princípio nuclear da arte. Para isso, deve-se abandonar a pretensão das palavras definitivas e encarnar o provisório, o *working in progress*, tateando-se a carne dos conceitos para melhor identificá-los ou moldá-los. Mais: o crítico suspende a aparência de voz individual que muitos pensadores ainda querem transmitir; João Cezar de Castro Rocha, em via inversa, convida ostensivamente à reflexão coletiva:

> Permito-me tal digressão ligeiríssima – e você perdoará a palidez do esboço – para acentuar, por efeito de contraste, determinado aspecto da cena contemporânea. Vamos lá. Eis: (Advirto: o que segue também será insuficiente, pois se trata de hipótese que carece de maturação. Pensemos juntos). (ROCHA, 2017, p. 96)

A atitude supõe, sob certo ângulo, caminhar na contramão de Wittgenstein: daquilo que não se pode inteiramente discorrer, ao menos que se enuncie em caráter provisório – mas que o silêncio não impere, instalando-se; do que não se pode falar, inventa-se pelas trilhas da imaginação. Os discursos apocalípticos proliferam na crítica de arte, ao que João Cezar responde, não sem forte ironia, evidenciando a quantidade de obras vigorosas ou promissoras que os artistas insistem em elaborar. Metodologicamente, ele propõe que o ofício crítico invista no artifício científico da descrição dos objetos que se põem sob avaliação – para que, somente então, a intervenção axiológica (a crítica *stricto sensu*) se instaure. Além de tudo, descrever as obras minuciosamente suspende a práxis disseminada de se pôr em equivalência predicativos e argumentos. O estratagema é

tão comum que mesmo um crítico literário da envergadura de um Mário Faustino[1] adjetiva poemas como se a qualificação automaticamente se convertesse em silogismo.

Como lâmina de amostragem daquilo que João Cezar de Castro Rocha nos convoca a realizar, podemos citar uma análise que o poeta e crítico carioca Antonio Carlos Secchin faz de uma canção de seu conterrâneo Chico Buarque de Holanda. Na coletânea de ensaios intitulada *Percursos da Poesia Brasileira: do século XVIII ao século XXI*, pode-se ler " 'As Vitrines', de Chico Buarque: a poesia no chão" – brilhante esquadrinhamento de uma canção estampada no álbum *Almanaque*, de 1981. De saída, é preciso notar que o autor de *Poesia e Desordem* está refletindo sobre um complexo semiótico em última instância indissolúvel: letra e música. Com o artifício adicional da exploração espacial do encarte do álbum – essencial para a análise que ele, Secchin, desenvolve.

É exatamente nesse ponto que a aura necessariamente se desfaz: primeiro, a execução da peça, naturalmente, é inviável no ensaio (mesmo a exposição da partitura ainda não seria a canção em ação, evidentemente). Em alguns casos, as editoras disponibilizam um CD anexo ou um *link* para que se possa ouvir a obra referida, mas isso é muito raro e não foi o caso de *Percursos da Poesia Brasileira*. Em outros termos, Secchin precisou:

a) fraturar a obra e converter a canção em poema – perdendo toda a multiplicidade de sentidos que as linhas melódicas, os ritmos e as progressões harmônicas acrescentam à camada verbal. Ele poderia silenciar, frente à impossibilidade circunstancial de desenvolver considerações sobre verbo e música – o que nos privaria de sua análise textual primorosa (a qual demonstra, além de tudo, a considerável autonomia estética da letra de Chico Buarque);

b) agir como o teórico antigo, descrevendo nos detalhes a materialidade criativa do encarte, artefato raríssimo nos dias

1 João Cezar de Castro Rocha, que o admirava, escreveu sobre Faustino no seu referido livro *Exercícios Críticos*. Por sinal, Mário via na provisoriedade um verdadeiro método de trabalho, conforme comentaremos posteriormente, no corpo do ensaio.

atuais – sobretudo porque se trata do invólucro de um elepê, produto rarefeito há mais de vinte anos. O procedimento crítico, então, relativiza a própria ideia anterior de "fratura", mostrando que apenas houve trocas: substituíram-se os vetores musicais pela leitura atenta de signos verbais iconicamente reformulados (as palavras, no suporte do álbum, reescritas anagramaticamente). Após a investigação hermenêutica da letra, Secchin mostrou como a disposição do texto no encarte do álbum (a letra apresentando-se em espelhamento) funciona como reforço do que o próprio texto original atesta.

Ora, é notório o quanto a reprodutibilidade técnica subtraiu esse artefato do alcance do consumo (as plataformas de *streaming*, notoriamente, prescindem de capas anexas ao material destinado à audição) e retirou a criatividade produzida em esteira consideravlemente artesanal. Tudo isso, não há dúvida, se configura como limitação e precariedade para o desenvolvimento do ofício crítico. Entretanto, a imaginação, a descrição e a disponibilidade se tornaram um muro de contenção, impedindo que esse barro do precário nos fechasse os horizontes e soterrasse, em excesso, o campo do intelecto. E o que parece um vício – tratar defectivamente de obras da cultura – logo se converte em virtude: esforçar-se, generosamente, para oferecer o melhor dentro daquilo que será falível. Vale mais resgatar pela palavra minuciosa uma pintura circunstancialmente inacessível do que, sob o argumento de não se dever desauratizar a arte, simplesmente ocultá-la na cautela mesquinha do silêncio.

Por isso, o mencionado Mário Faustino é muito bem-vindo a esse debate, já que a todo instante ele dizia que seus juízos poderiam se modificar no decorrer do tempo. É o que ele sublinha no balanço de um ano de "Poesia-Experiência", página que dirigiu no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil:

> "[...] Acho e declaro que a experiência concretista, em sua própria direção, vai bem mais longe, e mais segura, que a minha. [...] Repito: o principal que nos separa somos nós mesmos, nossos seres, nossas condições. Repito: nossa formação muito nos aproxima.

> Hoje tomamos direções diferentes, a deles bem mais definida, a minha bem menos precisa, amanhã essas direções poderão encontrar-se [...]" (CAMPOS, 2006, p. 195).

Faustino segue bem algumas lições de Ezra Pound, outro crítico dinâmico e modelar para nossa defesa da provisoriedade reflexiva, do abandono de valores quando necessário. Certa vez, ele asseverou: "O crítico honesto deve contentar-se em encontrar uma parcela MUITO PEQUENA da produção contemporânea digna de atenção séria; mas deve também estar pronto para RECONHECER essa parcela, e para rebaixar de posto uma obra do passado quando uma nova obra a supera" (POUND, 2006, p. 85). Camões, em célebre elogio de sua tribo, não disse outra coisa: "Cesse tudo o que a Musa antiga canta,/Que outro valor mais alto se alevanta" (CAMÕES, 2008, p. 9). Pound ainda acrescenta que "não há nenhuma razão para que um homem goste dos mesmos livros aos 18 e aos 48 anos. [...] Graças a Deus há livros que a gente aprecia MAIS antes dos 25 anos e há *outros* livros que a gente AINDA lê aos 45 e ainda espera ser capaz de ler quando estiver batendo os pinos" (POUND, 2006, p. 81). Uma flutuação mínima seria, portanto, algo esperado e razoável no crítico honesto.

***

Convém dizer que a leitura desauratizada é também ação que ocorre na precariedade de nossa cultura pessoal. Todorov (2004) já pontuava, em *Introdução à Literatura Fantástica*: não é necessário – e, de resto, é impossível – conhecer todos os textos fantásticos para que se extraia uma teoria sobre o gênero. Temos, aqui, uma certa defesa da crítica indutivista, como toda leitura necessariamente é. Aliás, com o subtítulo "Da prática à teoria", em *Por uma esquizofrenia produtiva*, João Cezar de Castro Rocha sinaliza tal postura: trata-se expressamente de um percurso, um modo indutivo de se produzir o conhecimento. Podemos pensar num caso luminar: a ambição de se apropriar de tudo o que se escreveu sobre Machado de Assis bloquearia, sem dúvida alguma, a chance de se compor um texto adicional sobre o "Bruxo do Cosme Velho". Todavia, a recolha e a

análise de uma amostragem crítica relevante devem bastar para que o jogo das glosas não estanque e Machado, assim, não venha a fenecer sob a areia maciça do que sobre ele "suficientemente" já se comentou. A ideia se estende à esfera mais pedagógica em sentido amplo: um professor é sempre esse tradutor que comunica ao público o conteúdo de documentos nem sempre à mão dos estudantes; é o orientador que sintetiza o que sobre Machado desconhecíamos, sugere análises que ignorávamos. Porém, é ainda mais do que isso: o ofício docente supõe a *invenção*, em caráter de pesquisa, daquilo que ainda não foi devidamente catalogado pela tradição (denunciando, portanto, a precariedade não mais do indivíduo, senão da própria cultura como ação coletiva). E o professor, aqui, vendo um pouco mais longe pela experiência que acumulou, propõe sendas menos percorridas pela aventura crítica e que o investigador, perseguindo-as, pode contribuir efetivamente como "auctor", no sentido que Ortega y Gasset empresta ao termo[2].

Outro aspecto importante do pensamento crítico de João Cezar de Castro Rocha é a busca, dialética, de uma quadratura do círculo: diante de aspectos aparentemente inconciliáveis (como, no âmbito macropolítico, as ideologias progressistas e os ideais de extrema-direita), ele busca localizar possibilidades de diálogo, a praça pública onde os interesses privados possam negociar. Exemplo dessa quadratura, na esfera universitária, é a sua defesa da mencionada esquizofrenia produtiva – uma atualização do que a retórica clássica já exigia: a escrita de um intelectual deve servir a dois senhores distintos – o público leigo e o *establishment* acadêmico. Em resenha sobre o crítico judeu polonês Marcel Reich-Ranicki ("Literatura, crítica literária e a imprensa. Hoje?"), João Cezar afirma:

> Reich-Ranicki valoriza uma dimensão básica da experiência literária: pensar a condição humana. Em geral, seus leitores não se preocupam com sofisticados jogos intertextuais e metalinguísticos. Pelo contrário, a ficção estimula uma reflexão sobre suas vidas.

2 *Auctor* era o general romano que anexava novos territórios aos domínios que o reino já possuía.

> Já a maior parte da crítica universitária, sugere Reich-Ranicki, trata a literatura como se ela fosse prioritariamente um artesanato intelectual, retirando de seu tecido a preocupação com questões que diariamente afetam a todos. [...] Talvez tenha chegado o momento de uma nova geração de críticos, formada na universidade, romper com tal cisma; insuficiente como todo binarismo. Teríamos, assim, não o retorno "à crítica de rodapé", mas provavelmente a criação de um novo tipo de comentário crítico. Comentário esse que, sem abrir mão das conquistas do ensino universitário, dialogasse com as preocupações típicas do público leitor, cuja maior parte, salvo engano, não frequentou a faculdade de Letras (ROCHA, 2015, p. 474-475).

Mas notemos que esse gesto intelectual só é possível se, falando com Carlos Pena Filho, entrarmos no acaso e amarmos o transitório. Ou se, dizendo agora com João Cezar, desauratizarmos a leitura. Sem admitirmos a provisoriedade e a precariedade como incontornáveis, recairemos na perigosa inação da dialética infinita de Jacques Derrida, no idealismo hegeliano da suprassunção inesgotável na busca utópica pelo Espírito. A ação crítica só pode ocorrer na contingência; certamente responsável e cautelosa, mas ainda contingência.

***

Ora, é justamente por acolhermos a proposta do próprio João que devemos, em certo momento, negá-lo. Em *Exercícios Críticos* (2008), ele observa, redizendo Antonio Candido, a questão da secundidade discursiva do domínio crítico:

> O verbo *theorein* quer dizer 'olhar para', 'contemplar', 'pesquisar', o que supõe um objeto a ser contemplado e pesquisado – e a tautologia é indispensável, pois esclarece o caráter transitivo da atividade teórica na cultura clássica. A *theoria* somente se articula no enfrentamento com um objeto determinado; no caso da teoria da literatura, salvo engano, com a própria literatura – e, mais uma vez, a tautologia é precisa e deve ser valorizada (ROCHA, 2008, p. 59)

Defende o crítico, portanto, que a teoria precisa assumir seu caráter segundo em relação ao texto literário, para que possa contribuir de modo vigoroso. Todavia, também esse binarismo deve ser

rompido e o movimento dialético de idas e vindas precisa ser acionado, embora não indefinidamente.

Tal ideia de secundidade discursiva, defendida por João Cezar, pareceu-nos sempre um tanto problemática justamente por trazer, implícita, a noção de discurso adâmico e, assim, negar (embora involuntariamente) a polifonia da linguagem ou, mesmo, a historicidade da literatura. Ora, o texto literário da última semana é primário em relação à crítica que o abordará, sem dúvida; porém – e a adversativa é fundamental –, é consequência e resposta a toda uma tradição crítica que o antecedeu.

Antonio Carlos Secchin trará, uma vez mais, grande contribuição para entendermos a questão. Em 2012, ele publicou (como organizador e sob o selo da saudosa Cosac Naify) um ignorado livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, extensamente anotado por Mário de Andrade (Secchin deu lume à obra intitulada *Os 25 Poemas da Triste Alegria*). Ou seja, se (além de algumas circunstâncias adicionais) as observações críticas de Mário não tivessem, eventualmente, provocado a rejeição dos textos por parte do próprio criador, o Brasil teria conhecido a primeira obra poética do escritor mineiro em 1924, e não seis anos depois, com *Alguma Poesia*. Os poemas receberam comentários fortemente restritivos do autor de *Macunaíma* – alguns suavizados com o emplastro do humor. Ao se ler a dicção drummondiana do livro de 1930, entende-se o quanto as advertências foram decisivas para certo amadurecimento literário do itabirano, que incialmente guardava um convencionalismo penumbrista.

E aqui retornamos à noção de secundidade discursiva, defendida por João Cezar de Castro Rocha. Ora, o Drummond que escreve depois da crítica de Mário de Andrade aos seus *25 poemas* é um autor alimentado por aquele corpo de juízos e, portanto, em relação a eles é... segundo. Em estudo essencial sobre a écloga camoniana, Maria do Céu Fraga faz observação semelhante: "[...] sendo actividades paralelas, a crítica e a produção literária interagem, condicionando-se mutuamente" (FRAGA, 1989, p. 24). *Last but not least*: se essa influência da teoria sobre a literatura já é verdadeira em qualquer época (os autores sempre estão atentos à crítica literária), na modernidade

– em que numerosos escritores também eram críticos ou tinham formação universitária em Letras, sendo vários dentre eles professores universitários da área – o fato parece ser ainda mais evidente. Portanto, em vez de ontologias segundo as quais categorizações de texto primário e texto segundo se assentariam estavelmente, o que defendemos existir – e, claro, sem sombra alguma de originalidade – é exatamente a precariedade dos textos "contaminados", com vozes entremeadas e sem nenhum contorno real de primariedade. A voz individual se constitui sempre de uma autoria precária, elaborada por singularidades provisórias; antes, se compõe de polifonia robusta e inescapável, mostrando que toda premissa de um silogismo contemporâneo já é consequência de uma rede coletiva de proposições anteriores. Em outros termos, não só a crítica literária deve se assumir como discurso segundo, como a própria literatura precisa antropofagicamente se livrar das ilusões de qualquer timbre adâmico. A contribuição poética se faz tanto maior quanto – numa assunção de sua igual secundidade discursiva – mais conscientes dos débitos formais se tornam os escritores supostamente criativos. É porque entendemos que a reflexão é sempre coletiva, como propôs acertadamente Castro Rocha, que advogamos a inoperância das noções de primariedade ou de secundidade – no contexto em que o crítico as utilizou.

Uma nota de acostamento: trazer, implicitamente, Mikhail Bakhtin para a discussão não poderia ser mais sintomático, afinal também o crítico russo escolheu, preso no Cazaquistão, escrever em vez de calar, valendo-se apenas da precariedade da memória. De igual modo podemos recordar Erich Auerbach – que elaborou o monumental *Mimesis* no exílio em Istambul, sem nenhuma biblioteca mais rica em literatura europeia do que a sua própria lembrança:

> [...] as dificuldades [para elaborar *Mimesis*] eram demasiado grandes; mesmo assim, tratei de textos de três milênios e muito frequentemente tive de abandonar o âmbito que me é próprio, as literaturas românicas. Junta-se a isso, ainda, o fato de a pesquisa ter sido escrita durante a guerra, em Istambul. Aqui não há nenhuma biblioteca bem provida para estudos europeus; as comunicações internacionais estavam paralisadas, de tal forma que tive de renunciar a quase todas as publicações periódicas, à maioria das

> pesquisas mais recentes e, por vezes, às edições críticas dos meus textos dignas de confiança. Portanto, é possível e até provável que muita coisa me tenha passado despercebida, muita coisa que deveria ter considerado, e que, por vezes, afirme alguma coisa que tenha sido refutada ou modificada por pesquisas mais recentes. Espero que entre esses prováveis erros não haja nenhum que afete o cerne do sentido das ideias aqui expostas. Também resulta da escassez de literatura especializada e de periódicos o fato de este livro não conter notas; afora os textos, cito relativamente pouca coisa, e esse pouco deixou-se introduzir facilmente na exposição. Aliás, é bem possível que este livro deva agradecer a sua existência precisamente à falta de uma grande biblioteca especializada; se tivesse podido tentar informar-me a respeito de tudo o que foi feito acerca de tantos temas, talvez nunca tivesse chegado a escrevê-lo (AUERBACH, 2021, p. 602-603)[3].

Dentre tantos mais, poderia ser um bom exemplo de mergulho no precário o romancista russo Fiódor Dostoievski, que preferiu, em situações nada confortáveis, escrever algumas narrativas com certas inconsistências (como se vê na descontinuidade dos perfis em personagens d'*Os Irmãos* Karamázov) a silenciar pelo pudor de excessiva fidelidade estrutural[4].

***

Assim, sintetizamos nossas ponderações com, no mínimo, duas consequências de nossa análise do pensamento de Castro Rocha, as quais se sobrepõem e, em determinado momento, se opõem:

a) é preciso dissolver todo binarismo que pretenda estancar o ato crítico, dinâmico por definição, e acionar movimen-

3 É importante notar que o depoimento de Auerbach, neste epílogo de *Mimesis*, confirma a hipótese que desenvolvemos anteriormente: a ambição da erudição extensa pode configurar uma dosagem excessiva de cautela, convertendo o suposto remédio em veneno, a bloquear a própria criação.

4 De fato, eis o que se lê num primeiro momento no romance: "Mas [Aliócha] amava os homens: parecia ter vivido a vida inteira acreditando plenamente neles, *e entretanto nunca ninguém o considerara nem simplório, nem ingênuo*" (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 33. O grifo é nosso). Mais adiante, flagra-se uma contradição na descrição psicológica: "Oh, ainda que calasse, Aliócha já conhecia o pai de forma suficiente e profunda. Repito; *esse rapazinho não tinha nada de simplório, como todos o consideravam*" (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 54. Grifo nosso).

tos de avanços e recuos. Isso impediria equívocos como os professados por certa crítica de militância política, que, sob a suposta base reflexiva de Jacques Derrida, ontologizou polos que deveriam se articular num jogo vigoroso de contraposições indicadoras de precariedades permanentes (*cf.* PERRONE-MOISÉS, 2007). Em todo pensamento, um "por outro lado" sinaliza a provisoriedade argumentativa que pede novos vieses para se fortalecer a cogência especulativa. A prática nos faria matizar debates antigos e inflamados, como o que se trava a respeito da axiologia e da representividade literárias. Aceitar a provisoriedade supõe, nesse caso, evitar o excesso de se pedir a abertura do que sempre foi aberto, como o cânone literário, cuja natureza se vê confundida com a do cânone religioso – este, sim, fixo e dogmático (cf. SALOMÃO, 2019, p. 11-12). Mas supõe, também, entender que a abertura não é autoexecutável e que historicamente só existe porque ações como as militâncias críticas forçaram o que intelectuais conservadores pretendiam confortavelmente engessado.

b) Entretanto, se o permanente jogo de antíteses é saudável e necessário para que os argumentos se fortaleçam frente à instabilidade que os compõe, a disputa dialética dos valores deve obedecer aos limites do humano. Após considerações responsáveis, uma decisão precária deve ser tomada. Na verdade, sempre o é, mas agora é necessário assumir que isso é feito de modo *consciente*, com valores provisórios, embora indispensáveis ou, mais do que isso, incontornáveis. Sem assumir a precariedade da ação, recairemos no silêncio, que comunica uma medida implícita; ou numa ilusão de objetividade científica como a crítica hermenêutica, por exemplo. E que também, por sua vez, emite um valor.

Em suma, a dialética nos torna críticos. A emissão do juízo na precariedade inevitável nos faz humanos e põe ao fulgor da evidência o risco de todo exercício de inteligência. Misturando um *sapere*

aude kantiano com uma sabedoria tipicamente rosiana, diríamos: instável e precário, mas urgente – pensar é muito perigoso.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Os 25 Poemas da Triste Alegria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2018.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. V. 1.

FRAGA, Maria do Céu. *Camões: um bucolismo intranquilo*. Coimbra: Almedina, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Desconstruindo os Estudos Culturais*. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e Mexe, Nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios Críticos*: leituras do contemporâneo. Chapecó/SC: Argos, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Leituras Desauratizadas*: tempos precários, ensaios provisórios. Chapecó/SC: Argos; Recife: EdUFPE, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Por Uma Esquizofrenia Produtiva*: (da prática à teoria). Chapecó/SC: Argos, 2015.

SALOMÃO, Sonia Netto. *Machado de Assis e o Cânone Ocidental*: itinerários de leitura. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da Poesia Brasileira*: do século XVIII ao século XXI. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora UFMG, 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Crítica Literária*: *seu percurso e seu papel na atualidade*. Floema, Vitoria da Conquista/BA, ano VII, n. 8, p. 29-38, jan-jun 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

5.

Diálogos entre poesia e pintura: Augusto de Campos e Mondrian

Raíra Costa Maia de Vasconcelos

De poesia e pintura

O diálogo entre poesia e pintura não é dado novo nos estudos de arte. Desde o famoso postulado horaciano de *ut pictura poiesis*, a relação entre as duas linguagens é entendida como possível, natural e esperada. Já na contemporaneidade, assistimos a grandes contingentes de artistas ansiosos por transformações, renovações, e a conexão interartística não raras vezes é sintomática de um contexto de invenções. A poesia concreta, como já chegou a afirmar Augusto de Campos em alguns de seus manifestos, tem a terminologia adotada em consonância à definição utilizada pelas artes visuais: ambos os grupos – de poetas e pintores – compartilhavam a ideia de concretude como similaridade, à ideia de as palavras (ou as cores, em relação às pinturas) atuarem enquanto objetos autônomos na poesia (e nas telas), além da recusa a pretensões figurativas da expressão. Do outro lado do Atlântico, no continente europeu, Piet Mondrian e seu grupo criam a estética do Neoplasticismo, em semelhante postura inventiva a que os artistas concretos brasileiros irão mirar anos posteriores. Mondrian tinha como ponto nodal de reflexão a necessidade de uma nova linguagem plástica que se

direcionasse contra as prerrogativas do individualismo e do teor subjetivo das coisas, aproximando-se de investidas à estrutura plástica e interna da obra.

O exercício com a linguagem artística, em suas diversas formas de atuação, foi o objetivo do poeta concretista de Augusto de Campos e da pintura neoplástica de Mondrian, que alcançaram notoriedade pelo vanguardismo de seus trabalhos, em quadrículas e espirais, na poesia; ou as linhas negras e as cores primárias, nas telas do holandês. Contudo, como se sabe, os percursos dos artistas em questão exibem projetos estéticos complexos e ramificados até aportarem em tais eixos criativos celebrados pela comunidade artística. Nosso trabalho, no entanto, irá observar alguns daqueles textos em podemos perceber momentos de transição em suas linguagens, com a coexistência de tradição e invenção.

Para essa abordagem, partimos do entendimento da cultura como um texto construído por diversos sistemas de signos e como um espaço de interação, em que a codificação de um dado sistema semiótico não acontece de forma independente de sua relação com outros sistemas (MACHADO, 2007). Assim, as nossas hipóteses giram em torno de algumas ideias: em primeiro lugar, na existência do compartilhamento de elementos artísticos, como o uso por parte da pintura de estratégias poéticas, como também o uso pela poesia de princípios plásticos; além disso, cremos que o contínuo reconhecimento de ambos os autores em relação ao espaço da construção artística, os brancos da página e da tela, forneceram novas dimensões das artes em questão, e elevaram, ao longo dos percursos artísticos, a dinamicidade dos poemas e das pinturas. E, por fim, que as posturas pelas quais os artistas são continuamente reconhecidos são formuladas através de um longo percurso de trabalho e maturação com/da linguagem artística, conforme apontaremos a seguir.

Augusto de Campos e Mondrian: diálogos possíveis

Ao demarcar o conjunto das produções do poeta paulista Augusto de Campos, observamos que a sua obra é permeada por significativas

transformações, tanto temáticas quanto estruturais. A primeira reunião de poemas em livro, *O rei menos o reino*, traz produções que datam dos anos de 1949 a 1951, apresentando metrificação e versos divididos em decassílabos. Porém, mesmo situado no espaço literário da Geração de 45, aborda em seus poemas uma realidade diferenciada – contrária às investidas deste momento poético – de imensa agonia vivenciada por um eu lírico, que enfrenta um estreitamento interior em meio à vastidão de um cenário desértico. Outros livros do autor ainda demonstram tal caráter lírico apoiado no sentimento da angústia, elementos que serão dispensados em períodos de maior radicalidade concretista. Em lugar da complexidade dos sujeitos, da intensidade expressiva de suas emoções e percepções, a poesia concretista dos anos 60 e 70 centralizará sua atenção nos torneios, possibilidades e dimensionamentos da própria palavra poética. A suposta ausência de lirismo daria voz aos tons do próprio texto em sua *verbivocovisualidade*[1]. Em *Os sentidos sentidos* (1951-52), série de poemas presente na coletânea Viva Vaia, percebemos ainda referências à temática da angústia, presente, especialmente, na figura do poeta, como nos descrevem os seguintes versos: *Ar triste. O Artista. Olho:/ preso entrepálpebras ferrenha*. Porém, neste livro, temos como objeto de destaque uma eroticidade ao longo da tessitura dos poemas, que é promovida pelas primeiras experiências de Campos com a espacialização do poema na página, a partir de quebras com a linearidade do discurso, conforme veremos adiante.

Em Mondrian, de modo paralelo, o naturalismo e o recurso à tradição holandesa podem ser apontados como os principais estilos e temas de suas telas no início do século XX. O interesse pelo tema da paisagem é comum em suas pinturas entre os anos 1905-1907. Nelas observamos a representação de moinhos de vento típicos das cidades holandesas, além de imagens paisagísticas e de prados, quase sempre, com a figura de animais pastando, proporcionando tons bucólicos ao quadro. Mondrian ainda retoma alguns artifícios pictóricos que tinham sido usados largamente por Vincent Van

1 Referimo-nos ao caráter verbal, sonoro e visual da poesia concreta.

Gogh, através, principalmente, de pinceladas mais fortes e de formatos amendoados e espiralados. Mesmo com algumas distinções entre os dois pintores, percebemos que Mondrian cria linhas de representação a partir de sistemas que já tinham sido utilizados alguns anos antes, porém, ele os recodifica criando uma forma nova, mas que é tributária de outras, isto é, traduzindo tradições. Após o contato com tais movimentos vanguardistas, por volta de 1910-12, a tessitura dos quadros de Mondrian, conforme observaremos a seguir, passa a fundir as imagens da natureza com redes de traços negros em substituição às formas amendoadas que marcaram as suas produções anteriores. Neste momento, o pintor desenvolve o tema das árvores, cujos galhos evocam os famigerados traçados negros, tão marcantes em seus quadros mais afamados, típicos do Neoplasticismo.

As formas estéticas de vanguarda verificadas na obra de Augusto de Campos não surgiram consolidadas e acabadas no instante mesmo de apresentação da proposta concretista. Surgida, oficialmente, em 1956, através da publicação de seus primeiros manifestos, a poesia concreta e, aqui, sublinhamos, especialmente, a obra de Augusto, obteve um longo percurso de maturação; isto é, de um percurso poético que se iniciou ainda sob as diretrizes dos cânones poéticos, da linguagem clássica e dos encadeamentos logico-discursivos, até eclodir nas formas propriamente concretistas, a exemplo da espacialização, o uso da fisiognomia e a posterior aparição dos elementos isomórficos, a fragmentação do discurso e os novos arcabouços de tradição. O poema indicado nesse momento de nosso estudo ilustra esta passagem da obra augustiana em direção ao modelo de poesia pela qual o poeta alcançou notoriedade, por parte do público e da crítica, notoriedade esta que se divide entre a celebração vanguardista e a incompreensão vestida de aversão. De forma aproximada, também observaremos pontos de tensão da obra de Mondrian, em que o artista se encontrava num entrelugar, se assim pudermos denominar. Semelhantemente, ao percurso criativo de experiências e transições de Augusto de Campos, com o pintor, a teoria e movimento dos quais fez parte, o Neoplasticismo, foi ensaiado ao longo de um percurso estético que, antes de alcançar

o abstracionismo das linhas negras e do sintetismo das cores primárias, ultrapassou tendências e estéticas diversas[2]. São, portanto, dois percursos artísticos distintos, com materiais próprios, mas que se tocam quando *a liberdade da forma e a fuga aos padrões* tornam-se bandeiras de luta dentro das suas produções. Para entender tais momentos de transição e superação de padrões, temos os textos abaixo que retratam o cruzamento de perspectivas estéticas destes artistas, separados pelo tempo e espaço, mas que podem ser confluídos numa visão sincrônica da arte de vanguarda.

A busca pelo concreto

Inserido na série *Os sentidos sentidos* (1951-52), o poema *o poeta ex pulmões* reúne tradição poética, utilizada por Campos no início de sua trajetória em poesia, marcada pela utilização de versos e por uma tonalidade semântica que envolve angústia e metalinguagem, mas também, agrega algumas alterações no discurso e na estrutura do texto que podem ser apontadas como primeiros indícios de uma tomada de consciência em direção a novas formas de composição. Conforme o próprio título da série antecipa, os textos nela presentes abordam motivos altamente sensoriais: o apelo às sensações e o encadeamento dos sentidos humanos, tato, paladar, olfato, visão e audição, às propostas temáticas de cada texto. São a grande marca da obra. Olhando, em específico, para o poema em questão, *o poeta ex pulmões*, a um primeiro lance de vista, mostra-se ao leitor como pedra de leitura e causa de estranhamento, em função, primeiramente, de sua forma inovadora de exibição. Nova, em primeiro lugar, tanto no conjunto da obra poética do seu autor, como também dentro do próprio livro, por dispor-se em estruturas de organização variadas em cada parte do texto; e em segundo lugar, pelo emprego de linguagem distanciada do que demonstrava o cânone da poesia brasileira pós-geração de 45. Vejamos, portanto, o poema:

2 Conforme podemos perceber em *Composição 2*, de 1920. Disponível em https://www.piet-mondrian.org/composition-number-2.jsp

o poeta ex pulmões
puls'harpas amplorosos
acordeons ao fim dois
ares rarefeitos;

fará aflorábios "amo"
beiará
Lygia por urna fímbria

niña
Voz)

bel

(a língua aravia
ongavia abrevia
pedra pedraria
rei Ofim rei Ouvi-la

ten

(iña Voz veueta
d'or flúor
de vidr'
a l'afalac de l'
amor) e broso
plant'um
ouvido em seu jardim

quem
deplora polos olhos
damor
uma letra
quem
diadema pelos dedos
tâmara
sobre a têmpora
quem
rainha pelos lábios
a m (bem, bem) água

por
um
cal
inho
no seu
meu dedo
dia
a dedo
esmago um amuleto
escrito
“shicksal shicksal”
hu
m
orto
morde o grito

o poeta um pequeno
petit petit petit
tle
dedo
sobre o botão do seio
com uma jóia dentro

o poeta fragrante
narina sobre o flóreo
poro

o poeta uma boca
lalipslíngua contigua
lygia

ah ah oh ah ah ar
amameameambos
com o mesmo galgo
caladoaplacare

o amor amor é mais
que o cio de um esquilo

a morte
amor te
engole
peromnia
augulygia

Como podemos notar acima, o texto abre-se por meio de uma unidade aparentemente tradicional da poesia: a presença da organização em versos chega mesmo a sugerir que a sintaxe discursiva regeria as relações sintático-semânticas do poema. Contudo, mesmo numa organização estrófica, o discurso mostra-se um tanto quanto fragmentado. Em *o poeta ex pulmões/ puls'harpas amplorosos/ acordeons* entendemos que, aqui, há uma referência às novas posturas assumidas pelo poeta, que se afasta da imagem do aedo, do poeta "pulmões", cantador, cedendo lugar ao artista que lança mão de artifícios, de elementos externos a si, como os musicais, para a realização de seu labor. Diante de tal estado de poesia, o próprio eu questiona (se) se a finalidade seria atingida: fará (o poeta) "aflorábios" amo? Beijará a amada (Lygia)? O questionamento da poesia e trabalho do poeta parece ser o argumento inicial do texto, mas exposto de uma forma lacônica, a voz daquele que fala apresenta-se reduzida, estilhaçada, apesar de certo aspecto ordenado nesta unidade.

Na sequência do texto, à medida que aprofundamos a leitura, os estilhaços do discurso vão tornando-se cada vez mais visíveis, saindo de uma situação de latência, exibidos nos versos iniciais, e mostrando-se concretos nas partes posteriores do texto. Após a segunda estrofe, por exemplo, há uma completa quebra no ritmo estrófico com a aparição de palavras, aparentemente, desconexas do trecho anterior, mas também sem uma ligação imediata ao posterior. Além disso, o deslocamento das linhas dos versos seguintes da margem textual, somado à inclusão de termos em outros idiomas desorganizam a estrutura e travam a leitura lógica e discursiva do texto. Chamamos a atenção nesse momento do poema para os seguintes excertos: *a língua aravia/ongavia abrevia/pedra pedraria/ rei Ofim rei Ouvi-la* e *iña Voz veueta/ d'or flúor/de vidr'/a l'afalac de l'/ amor*. Estes versos são distribuídos na página em três níveis de distanciamento em relação ao restante do poema. Em um primeiro nível, como mencionamos anteriormente, a margem da linha é disposta com um pequeno recuo à esquerda, promovendo uma quebra na estruturalidade do texto. Além disso, o deslocamento do trecho é salientado por estar exibido entre parênteses, o que faz sugerir

uma leitura sintagmática alternativa, ou melhor, o leitor tem, ao menos, dois caminhos de fruição possíveis, ao considerar, ou não, num de seus caminhos de leitura, a informação contida nos parênteses. Por último, o discurso em idioma estrangeiro destoa no nível mais elementar para a transmissão da informação que é o reconhecimento da própria língua. Nesse momento do poema encontramos um ponto que pode ser associado às discussões de Uspênski (apud. SCHINAIDERMAN, 2010) acerca das molduras e dos limites de uma obra artística. Relembrando os ensinamentos do teórico, tendemos a ver nesses excertos uma espécie de ponto de vista interno no próprio poema. Ou ainda:

> Com efeito, na obra artística, seja ela uma obra de literatura, de pintura, etc., estamos diante de um mundo especial – com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta – mundo esse em relação ao qual nós ocupamos (de qualquer modo, no começo da percepção) uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Aos poucos vamos penetrando nesse mundo, isto é, familiarizamo-nos com suas normas, passamos a viver nele, vendo "de dentro" e não "de fora"; em outras palavras, o leitor situa-se – de uma ou de outra maneira – num ponto de vista interno em relação a dada obra. Depois, entretanto, tem que abandonar esse mundo – voltar a seu próprio ponto de vista, do qual se havia abstraído consideravelmente durante o processo de percepção artística. Em vista disso, adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das "molduras" da obra de arte. (USPÊNSKI apud. SCHINAIDERMAN, 2010.pág 174)

No campo literário, a função da moldura é preenchida pela passagem ou troca de pontos de vista. A ruptura na estrutura e, especialmente, sua disposição em paralelo na página pelo uso de parênteses, delimitando sua projeção, e de um outro idioma, sugerem uma micro moldura na obra, uma perspectiva interna ao próprio discurso do *eu*. A intromissão de outro (s) ponto (s) de vista confirma a "língua aravia" prenunciada nos versos, isto é, a linguagem confusa e pouco legível do poeta e do poema. Este micro discurso adquire ainda mais relevância quando identificamos nele a fusão de tradição e modernidade, através da fragmentação e da temática amorosa. Os versos em língua estrangeira estão, na realidade,

escritos no idioma catalão, que, em tradução livre, aproxima-se de ideia de uma *pequena voz, de ouro flúor e vidro, a adulação dos amores*. Temos, aqui, um diálogo direto com uma tradição poética em que o canto e as relações amorosas andam em conjunto: a poesia catalã e trovadoresca. Tão cara aos estudos dos poetas concretos, como mais tarde eles difundiriam, a voz do trovador salta à vista do leitor como este micromundo particular que se vincula ao motivo primeiro de *o poeta ex pulmões*: o amor e o exercício do poeta.

Nas demais partes do poema, temos a volta da voz questionadora daquele que fala. Por meio de uma forma muito próxima aos ensinamentos mallarmaicos, em avanços e recuos, ao destacar o pronome "quem" em tom interrogativo, o *eu* questiona sobre uma suposta rainha pelos lábios, que é emoção pelo olhar, fruta nas faces, e lembrada pelo dedilhar nos cabelos. Repara-se que o *eu* sintetiza neste referente diversas sensações associadas aos sentidos humanos, que vão da visão, ao paladar e ao tato. Este referente, que entendemos com sendo Lygia, nomeada desde o início do texto – e presente em outros poemas de Augusto como amante e elemento de desejo – é por quem ele, o sujeito poético, diz abrir mão do destino, da sorte, do "schicksal", num discurso quase sem fôlego, através de uma estrutura sintética, próxima da "prismática", ou ainda daquela propagada por Pound em "Os Cantos" (2002), de natureza em ideograma, por romper com a unidade do verso e verticalizar a leitura, numa palavra ou radical, em diagonal ou ainda por paralelismos sonoros.

A linguagem peculiar que o poema apresenta continua sendo desenvolvida até o seu desfecho. A presença de estrangeirismos, como *niña, d'or; schicksal; little*, associados ainda a palavras em puro neologismo e aglutinação/justaposição de palavras, *aflorábios, petilittle* e *amameameambos*, dotam o texto de um tom quase de gracejo, remetendo à poesia modernista, de seus primeiros anos, em que a ousadia vanguardista esteve associada à irreverência. O poema fecha-se, assim, em elementos simbólicos ao próprio poeta, dito como aquele que segue sempre em busca das sensações, como o tradutor dos sentidos, o pequeno dedo sobre o botão do seio, narina sobre o flóreo poro, a boca e língua contíguas. E o *eu*, que insistentemente

vincula a temática amorosa ao fazer poético, revela, comicamente, que o amor vai além das excitabilidades sexuais, que o amor é *mais que o cio de um esquilo*; o amor é também morte, tudo devora, e, ao mesmo tempo, é tudo ou, como diz o texto, *engole/ pero omnia. O poeta ex pulmões* fecha-se, portanto, numa aglutinação de dois nomes, Augusto e Lygia. A devoração de dois nomes e de dois sujeitos, concernente ao próprio amor.

Entendemos, portanto, que antes mesmo de nascer, oficialmente, como poesia concreta, o trabalho de Augusto de Campos, de acordo com o apontado sobre *o poeta ex pulmões,* já demonstrava certa inovação no trato da linguagem. Imergindo em definitivo nesse roteiro alternativo da poesia brasileira, alguns anos após a produção da série *Os sentidos sentidos*, Augusto de Campos apresenta um trabalho que, hoje, pode ser visto como um dos mais determinantes de sua carreira. Em *Poetamenos*, série composta por seis poemas, o paulista apresenta diretrizes que seriam futuramente aproveitadas pelo Movimento Concretista. Lançado em 1953, este livro traz como objetivo uma poesia que se afasta da tradição poética consagrada pela crítica, especialmente, por meio do distanciamento de determinados aspectos consagrados a tal gênero, como o uso de versos, praticamente abolidos nesse seu trabalho, além de exibir uma atenção aos brancos da página, às espacialidades do material e às possibilidade de inserir margens, molduras, num comprometimento discursivo muito próximo de recursos utilizados largamente por outras tradições, como a pictórica. Para Mondrian, o percurso pictórico também atravessa momentos de tensão, superação e revisão da tradição.

Entre ilustrativo e o abstrato

Ao iniciar seu trabalho pictural no início do século XX, Mondrian projeta-se um tanto quanto tímido nas cenas artísticas europeias, ao exibir obras sem uma grande performance inventiva. As primeiras telas do holandês seguem os preceitos e as padronizações de pintura, sem exibir novidades estéticas que tornassem possível sua diferenciação no âmbito do tradicionalismo plástico. Quadros,

portanto, que apresentam um ponto de vista para a natureza, isto é, que exibem uma perspectiva direta e linear de um observador para o mundo externo, formam a base de uma produção, a qual exibe, basicamente, paisagens típicas do país, com a predominância de imagens de fazendas e rios, além dos famosos moinhos de vento holandeses. Nesta perspectiva, há uma forte tendência ao uso de traços verossímeis nas telas – uma vez que o olhar de projeção sobre a natureza tende a ser o mais próximo da realidade – e à utilização de um colorido suave, com predominância de tons pastéis. Contudo, ultrapassando as fronteiras da arte essencialmente vinculada à reprodução do "belo", e por uma fase ligeira e de breve contato com o Simbolismo e pinturas místicas, é com o movimento cubista que Mondrian vai encontrar a oportunidade de demonstrar as primeiras configurações inventivas de visualidade de formas.

Como é sabido, o Cubismo nascido na França, especialmente na cidade de Paris, centro propagador de novas ideias e tendências artísticas do século XX, teve como nomes fundamentais para a sua propagação, figuras como Georges Braque e o espanhol Pablo Picasso. Em contato com esses pintores e com tais técnicas de vanguarda desenvolvidas por eles, Mondrian produz obras que refletem estas orientações cubistas de representação, como já podemos observar em *Árvore cinza*.[3]

Critérios de representação como a fragmentação, o uso de ângulos geométricos e a redução no uso da cor, caros à estética cubista, estão presentes na configuração da pintura referida. Predominantemente em cores escuras, *Árvore cinza* ainda mantém elos com outra obra do pintor, *Árvore vermelha*[4], de 1908-10, em que o ponto principal da representação é uma árvore e ocupa quase toda dimensão da tela. De forma análoga a este trabalho do início do século XX, *Árvore cinza* é tomada por galhos que se entrecruzam no espaço central da tela, que se propagam até as bordas laterais. Apesar de as formas da árvore estarem perceptíveis ao observador, que reconhece, sem grande entrave, o objeto representado na tela, é possível notar também já certa despreocupação com a completa

3 Disponível em https://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp
4 Disponível em https://www.piet-mondrian.org/the-red-tree.jsp

similitude dos traços. Aqui, a mentalidade vanguardista esboça-se através desse traçado mais rápido e impreciso, e a configuração de ângulos entre um galho e outro, somado ao plano de fundo geométrico, de pinceladas curtas e desordenadas refletem a sintonia de Mondrian com a perspectiva cubista de representação.

Contudo, vale salientar, que apesar de sua investida na proposta cubista, Mondrian destoou do restante de movimento em determinados aspectos. Em primeiro lugar, ele distanciou-se de temas recorrentes nas produções cubistas. A natureza morta e o corpo humano aparecem pouco nos trabalhos do artista[5]. Como podemos notar pela escolha do motivo temático da tela em análise – e de tantas outras de sua obra – as árvores constituem matéria recorrente de sua obra, desde as pinturas mais formais àquelas mais inovadoras, como a em questão. Além desse fato, ao descobrir novas formas de visualidade para seu trabalho, Mondrian parece almejar um percurso próprio, por apresentar ideias de equilíbrio e ritmo não necessariamente conectadas aos princípios do Cubismo, como podemos observar em outra pintura, *Macieira em flor*[6]. Nesta tela, a matéria da pintura é manipulada com arrojo e Mondrian exibe um nível de abstração que vai além dos ditames cubistas e apresenta elementos de composição muito particulares. Diferentemente de *Árvore cinza*, que já dispunha de elementos pouco tradicionais, mas em que ainda era possível reconhecer as partes constituintes do objeto, nesta nova obra, é difícil reconhecer o que viriam a ser os frutos ou as flores as quais o título faz menção. Elaborada, basicamente, por traços elípticos, a tela *Macieira em Flor* também não exibe distinções entre o primeiro plano e o de fundo; ao que assistimos é um alastramento dessas linhas arredondadas por toda a trama da composição. As formas da natureza, portanto, são desintegradas em nome de uma pintura que aposta numa estrutura *mais sugestiva* que figurativa, para a qual o observador vê-se, agora, na posição de *iniciador de leitura e construtor de significados*. É possível buscar certa

5 Destacamos sobre esta questão as telas *Natureza morta com vaso de especiarias I* e *Natureza morta com vãos de especiarias II*, como um dos poucos registros dessa passagem pelo pintor.

6 Disponível em https://www.piet-mondrian.org/the-flowering-apple-tree.jsp

simetria entre os lados direito e esquerdo do quadro, se entendermos os arcos em vertical, na parte central da tela, como ponto de referência. Desta maneira, teríamos, analogamente a *Árvore cinza*, um ponto de vista central diante do dado objeto, mas com o grande diferencial de uma construção em armação elíptica que confere certo equilíbrio na totalidade do quadro. Em tons de cinza, azul, amarelo e preto, a tela vai sendo configurada numa teia gradativa de formas e tons que conferem um conjunto em equilíbrio, apesar da aparente confusão e distorção das formas.

Assim, falar em uma composição que apela para uma visualidade de formas mais sugestivas que imagéticas e na aparição de elementos como ritmo, gradação e equilíbrio de traços e tons é estarmos próximos daquela perspectiva neoplástica de pintura, em que importa menos o objeto externo e sua representação à pintura enquanto signo em si. Ou como diz Schapiro (2001), ao conceituar as formas abstratas enquanto elementares, mas que também possuem vivacidade e potencialidade expressiva, na medida em que são dispostas como verdadeiras metáforas por meio de suas mais primárias qualidades:

> A arte abstrata não se limita, no entanto, às óbvias formas geométricas. Desde o início ela mostrou ter um extraordinário raio de ação, incluindo famílias inteiras de formas irregulares – a marca espontânea e a mancha que se espalha – elementos que correspondem, no seu caráter dinâmico, ao impulso e à sensação e que agem sobre nós por meio de cor e textura definidas. (SCHAPIRO, 2001, p. 14)

E são, exatamente, as perspectivas de ação e dinâmica que estão presentes nas obras abstratas, de cunho neoplástico, de Mondrian. Mesmo configurando suas telas sob a articulação de linhas retas, da cor preta e da síntese ao máximo grau, explícita em cores primárias, o conjunto, ou melhor, o todo da obra é aberto e imprevisível. Mondrian atravessa estilos pictóricos ao longo de sua carreira, saindo do caráter impressionista ao simbólico e tem nas décadas de 20 e 30 as telas que podem causar certo estranhamento, especialmente, no que diz respeito à clausura do pensamento geométrico/matemático e abstrato mencionados acima. Se na poesia de Augusto de Campos, vimos a desintegração da estrutura poética no espaço em

branco da página, com a quebra do verso e a exploração da potência das palavras, em Mondrian, entendemos que a atitude de vanguarda iniciada em paralelo ao movimento Cubista, alcança outro patamar quando o pintor investe na forma expressiva de elementos básicos à pintura, sem a procura da verossimilhança como item e critério de suas composições.

As telas apresentadas, distintas entre si, seja pela escolha da paleta de cores, ou pelos traços adotados, mas que possuem a temática das árvores como selo de proximidade, revelam o caminho percorrido pelo pintor em direção a uma arte que se desliga da convenção descritiva e figurativa, em função daquela que seria uma das mais importantes propostas do mundo das artes plásticas, a da dinâmica de relações e equilíbrio e do caráter artificial da arte, que se contrapõe ao ideal clássico de belo universal. O Neoplasticismo, bem como o Concretismo revelam-se ao século xx como movimentos que nasceram de um longo processo de pesquisa e contínuo amadurecimento, sempre primando pela revitalização de seus traços.

Últimas considerações

É notável como o artista holandês foi um dos grandes responsáveis pela formação da estética denominada Neoplasticismo, que alcançou prática tanto na pintura como na arquitetura e teve como discurso máximo a ideia de abstração e proporção das formas. Porém, compreendemos, que a obra de Mondrian vai além do movimento Neoplasticismo e não se restringe aos princípios da abstração da pintura, pois a arte mondriânica é construída por diálogos e traduções que são retratados ao longo de seu percurso pictórico. Artes de diálogo, revisitação de tradições e vanguardismo. São essas as premissas sobre as quais o presente texto foi construído. Nas pinturas pertencentes a série das árvores mondriânica, observamos trabalhos que, a cada obra, afastam-se da figurativização em busca da essência deles mesmos. Seriam obras que criariam o seu próprio visível.

Essa libertação de amarras e fuga de toda uma tradição vista em Mondrian pôde também ser detectada em Campos, a partir de textos em que se verificam a libertação do procedimento da

enunciação, em especial, por meio do escape aos versos, como em *o poeta ex pulmões,* em que a fragmentação da voz é estilhaçada à própria estrutura do texto. Vimos que a redução do discurso, a decomposição e quebra do texto, bem como a utilização do espaço como elemento integrante à obra são itens em comum compartilhados por ambas as formas artísticas - e que serão potencializados pelo uso das cores em momentos posteriores da poética de Campos e pelos ângulos retos e cores primárias em Mondrian.

Rompimento com modelos consagrados, reflexão sobre a forma, força da visualidade e o caráter de obra aberta, que chama a participação do leitor/espectador, são indicadores dos trabalhos de ambos os artistas que elevam ao máximo grau a potencialidade da linguagem de seus trabalhos.

Referências

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*: poesia 1949-1979. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. FAPESP, 2007.

MILNER, John. *Mondrian*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2011.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONDRIAN, Piet. Composition N.º II. 1920. Disponível em: https://www.piet-mondrian.org/. Acesso em: 9 jul. 2024.

MONDRIAN, Piet. The Gray Tree. 1912. Disponível em: https://www.piet-mondrian.org/. Acesso em: 9 jul. 2024.

MONDRIAN, Piet. The Flowering Apple Tree. 1912. Disponível em: https://www.piet-mondrian.org/. Acesso em: 9 jul. 2024.

MONDRIAN, Piet. Avond (Evening): The Red Tree. 1908. Disponível em: https://www.piet-mondrian.org/. Acesso em: 9 jul. 2024.

MUKARÓVSKI, J. *Escritos de estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas.

SCHAPIRO. *Mondrian*: a dimensão humana da pintura abstrata. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

6.

Necrobrasiliana: necropoder e representação indígena em Thiago Martins de Melo

Tiago Hermano Breunig

Em 2019, com a exposição *Necrobrasiliana*, o artista maranhense Thiago Martins de Melo retratou, com grossas camadas de tinta em telas de grandes proporções, a perpetuação do legado do colonialismo no Brasil e, mais especificamente, a morte e a arbitrariedade com que ela se repete no presente sobre as populações vulnerabilizadas. Chave para o entendimento da exposição, o colonialismo cria a imagem do Outro, contra a qual a Europa, inicialmente, definiu sua identidade, e posteriormente cinde a sociedade que restou, com suas imagens, do empreendimento colonial, de modo que, pela colonização e escravização, o colonialismo instala a alteridade no interior do mesmo, imaginativamente e, sobretudo, territorialmente, administrativamente, socialmente. Assim, o colonialismo produz uma epistemologia que permanece nas ações colonialistas que, atualmente, satisfazem o progresso do capitalismo, recompondo a geografia imaginativa gerada no seio do etnocentrismo europeu, no nexo, como constata Edward Said (2007), entre conhecimento e poder que cria o Outro e o oblitera como ser humano.

1 Texto publicado anteriormente com modificações na revista *Concinnitas*, v. 21, n. 38, Rio de Janeiro, maio de 2020.

A (re)construção das imagens na obra do artista desvela uma metodologia, a repetição, a mesma pela qual, com a contribuição de uma imaginação que justifica a exploração colonial, o colonialismo se impõe ao outro, ao dominar territorialmente a terra e, posteriormente, a cindir racial e socialmente, gerando novas distribuições territoriais no ambiente colonizado. Para tanto, o artista trabalha com imagens que partem desde a iconografia colonial (xilogravuras e gravuras em metal que ilustram os textos dos chamados cronistas do descobrimento), a fotografias recentes, retratando a paisagem da periferia do capitalismo internacional, caracterizada pela economia de exploração legada pela colonização. Thiago Martins de Melo procura compreender, assim, como aquelas imagens corroboraram um ideal colonial, construindo uma imagem do Brasil. Ao sobrepor imagens recentes a imagens do Brasil colonial, permite perceber a perpetuação da morte instaurada pelo processo colonial ou o aspecto permanente da colonização que se revela, assim, presente em eventos, reproduzidos nas telas, separados por centenas de anos, revisando criticamente a construção de uma narrativa visual de mais de 500 anos.

No trabalho de Thiago Martins de Melo, portanto, a composição conforma uma acumulação de imagens dispersas no tempo, geralmente relacionadas com o terror, apagando o distanciamento temporal e moral que protege o presente no interior de um discurso legitimador que, finalmente, revela sua familiaridade com o passado, a sua contemporaneidade. Apreendida na tela como um presente permanente, a sincronicidade das imagens, retiradas de sua suposta sequencialidade, revela, por fim, sob o aparente movimento do tempo, que algo permanece se repetindo estaticamente. Os quadros compõem, assim, a narrativa silenciosa da estaticidade do terror colonial, um tempo parado, a despeito do suposto progresso da civilização ocidental, cujo efeito consiste em fazer perceber a falta de movimento efetivo no tempo. A percepção da imobilidade mobiliza, sem contradição, o pensamento no entendimento do nosso tempo, sem remissão nem redenção do passado ou do presente, ligados na obra de Thiago Martins de Melo por violentas pinceladas de tinta que escorre, na tela, como sangue, com cores que parecem gritar.

A perpetuação da morte, evidenciada pela sobreposição de imagens nas telas de Thiago Martins de Melo, bem como a reação das populações subalternizadas diante do poder de morte, resume a obra que intitula a exposição:

FIGURA 6.1 | Thiago Martins de Melo. *Necrobrasiliana*, 2019. Óleo sobre tela, 260 x 360 cm.

Foto: Bruno Leão

O termo que nomeia a tela e a exposição indica, de certa forma, o procedimento composicional do artista, que coleciona, nas telas, imagens do Brasil, e se trata de um neologismo ao qual se associam os conceitos de necropoder e necropolítica. Proponente do conceito de necropolítica, Achille Mbembe retoma e aprofunda os conceitos de biopoder e biopolítica, de Michel Foucault, os quais considera insuficientes para "explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte" (MBEMBE, 2016, p. 146). Assim, Mbembe

propõe as noções de necropoder e necropolítica para interrogar o direito de matar e compreender a inscrição da vida, da morte e do corpo humano na ordem do poder. Mbembe (2016, p. 123) entende "que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer", razão pela qual "matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais". Mbembe conclui que "a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder" (MBEMBE, 2016, p. 123). E que, em configurações de "ocupação colonial", em que "a exceção proporciona a estrutura da soberania", esta se revela como "a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é 'descartável' e quem não é" (MBEMBE, 2016, p. 135).

A preocupação de Mbembe, ao inquirir a relação entre razão e modernidade, concentra-se nas formas de soberania cujo projeto consiste na "'instrumentalização generalizada da existência humana" e na "'destruição material de corpos humanos e populações'" (MBEMBE, 2016, p. 125). Para tanto, ele retoma ainda o conceito de estado de exceção, de Giorgio Agamben, propondo um paralelo entre a colonização e o estado de exceção, ou seja, o dispositivo tornado paradigma de governo que, pela suspensão indeterminada da lei, constitui, como explica Agamben (2004, p. 13), um "patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo" ou "a forma legal daquilo que não pode ter forma legal" (AGAMBEN, 2004, p. 12). O estado de exceção, deixando de ser excepcional, tornou-se padrão de atuação dos governos para legitimação da suspensão dos direitos, conforme antecipava Walter Benjamin (1994, p. 226) ao constatar que a "tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral".

Mbembe (2016, p. 133) observa que "as colônias são semelhantes às fronteiras. Elas são habitadas por 'selvagens'. As colônias não são organizadas de forma estatal e não criaram um mundo humano". E conclui que "as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da 'civilização'": "a colônia representa o lugar em que a

soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual tipicamente a 'paz' assume a face de uma 'guerra sem fim'" (MBEMBE, 2016, p. 132). E por essa razão, Mbembe (2016, p. 130) postula que

> Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção.

Ao conjugar soberania e biopolítica, analisadas a partir do processo colonial ou, mais precisamente, do imperialismo português, Roberto Vecchi (2007, p. 181), assim como Mbembe, identifica a colônia com o campo ou o estado de exceção, concluindo que "no âmbito colonial o papel duma proteção negativa da vida é bastante evidente a partir da recodificação política, de um *nomos*, da vida ou das diferentes tipologias de vida". Chegando a conclusões semelhantes às de Mbembe, Vecchi assinala que:

> A configuração do xadrez conjugando soberania, biopolítica declinadas pelas temporalidades do moderno, torna também mais legível uma revisão histórico-conceptual do imperialismo português cujas raízes profundas tornam a questão mais complexa e refinada pela instrumentação jurídica representativa que se deve mobilizar. Também por esse viés, como veremos, o imperialismo português se articula como biopolítico e moderno em virtude, poder-se-ia dizer, duma precocidade empírica. As causas são múltiplas e dizem respeito tanto às condições históricas do expansionismo português como às adequações conceptuais da soberania na rede de anomalias desse contexto. Se Foucault aponta para a transformação dos estados territoriais em estados de população como momento de variação dos princípios de soberania e de introdução duma cesura biológica fundamental, diferenciando o âmbito, que ocorreria por volta do séc. XVIII, seria interessante deter-se sobre as condições históricas que tornaram essa subdivisão empírica entre povo e população constitutiva de um colonialismo, como o português, promovido por uma pequena nação periférica dentro dum espaço imperial de dimensões planetárias. É imediato que a assimetria entre o corpo político da nação e o corpo biológico do império introduz logo um divisor funcionando já (ainda que não conceptualmente) como biopolítico (VECCHI, 2007, p. 181).

Para Vecchi (2007), as colônias funcionam, do ponto de vista do direito colonial, como espaços permanentes de exceção, em que a separação da vida nua produz o espaço biológico do campo. Afinal, as colônias antecipam as divisões funcionais que caracterizam a biopolítica moderna, promovendo, pela cesura biológica e desqualificação da vida e da morte, a subdivisão, constitutiva do colonialismo, entre, de um lado, povo, corpo político da nação ou *bíos*, e, de outro, população, corpo biológico do império ou *zoé*.

Para tanto, a "modernidade" do colonialismo português e de suas práticas imunitárias se caracteriza, segundo Vecchi, por um duplo movimento: de desterritorialização do corpo político, soberano da nação, e de imediata reterritorialização simbólica do novo corpo biológico, de reinscrição do exterior no interior. Vecchi conclui que esse duplo movimento gera uma tensão entre as categorias que estão na base da biopolítica moderna, de modo que, podemos inferir, as relações entre colonizado e colonizador, colônia e metrópole se atualizam na organização e distribuição, inclusive territorialmente ou espacialmente, das populações socialmente vulnerabilizadas desde a colonização e o projeto biológico da política colonial que conforma, segundo Vecchi, o caráter biopolítico do colonialismo.

Mas a relação entre a vida e a morte, o "poder de 'fazer' viver e de 'deixar' morrer" que, para Foucault (2005, p. 287), define a biopolítica moderna, essa relação que, para Mbembe, funda a noção de soberania, enquanto capacidade de definir quem deve viver e quem deve morrer, Thiago Martins de Melo a encontra no personagem do poema de Gonçalves Dias. Afinal, I-Juca Pirama pode ser traduzido como "aquele que deve ser morto", e nomeia um guerreiro Tupi que, aprisionado por uma grupo Timbira, escapa ao ritual de morte clamando pela vida em razão do pai cego:

> Meu canto de morte,
> Guerreiros, ouvi:
> Sou filho das selvas,
> Nas selvas cresci;
> Guerreiros, descendo
> Da tribo tupi.
> (DIAS, 2008, p. 1137)

Liberto pelo chefe do grupo Timbira, I-Juca Pirama promete retornar para honrar o ritual de antropofagia, sendo, no entanto, considerado indigno da morte ritual, uma condição, justamente, do *homo sacer*, a condição, como explica Agamben (2002, p. 91), de uma vida "matável e insacrificável":

> - Não voltes!
> É bem feliz, se existe, em que não veja,
> Que filho tem, qual chora: és livre; parte!
> (DIAS, 2008, p. 1141)

afirma o chefe do grupo, que, a seguir, justifica a negação em razão da lógica antropofágica:

> - Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
> E tu choraste!... parte; não queremos
> Com carne vil enfraquecer os fortes
> (DIAS, 2008, p. 1141).

Os rituais antropófagos aparecem, com certa obsessão, nas primeiras representações dos povos indígenas brasileiros. A exemplo da xilogravura de Johann Froschauer, conhecida como *Imagem do Novo Mundo*, que ilustra a primeira edição ilustrada da carta *Mundus Novus*, publicada em Augsburgo, na Alemanha, em 1505, contendo "a primeira ilustração sobre canibalismo no Novo Mundo e uma das primeiras dos habitantes do Brasil" (CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 31). A xilogravura representa Tupinambás antropófagos se alimentando de carne humana, e ao fundo os navios dos colonizadores portugueses se aproximando.

A cena recorda as xilogravuras que representam cenas de canibalismo do livro de Hans Staden, intitulado *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão*, também conhecido como *Viagem ao Brasil*, publicado em Marburgo, na Alemanha, em 1557.

Qual a razão dessa obsessão com a "Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo", para falar com Hans Staden? Trata-se, evidentemente, de representar os povos nativos como figuras bestiais, como ilustra o detalhe do mapa elaborado pelo cartógrafo real Diogo Homem, presente no Atlas de Diogo Homem, de 1558. Na porção identificada como "Brasilis", o mapa representa indígenas, descritos como "canibales", como gigantes monstruosos, "comedores de seres humanos", como diria Hans Staden, que a colonização supostamente deveria salvar, pela conversão ao cristianismo, e civilizar. Para tanto, o mapa não apenas indica o caminho, como demarca aquelas fronteiras "habitadas por 'selvagens'", sem organização estatal e humana, de que fala Mbembe (2016, p. 133). As colônias, com efeito, são essas fronteiras, são o local por excelência em que "a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da 'civilização'" (MBEMBE, 2016, p. 132), e que, funcionando como espaços permanentes de exceção, antecipam, como constata Vecchi (2007), as divisões funcionais que caracterizam a biopolítica moderna. São essas fronteiras que separam "quem pode viver e quem deve morrer", ou "Aquele que é digno de ser morto" e "Aquele que é digno de estar vivo", para falar com Thiago Martins de Melo. Em suas telas, as linhas que demarcam a geografia imaginativa, caracterizada pela divisão que, associada a atividades expansivas, produz separações territoriais, nacionais e raciais, parecem se fundir confundindo a classificação que opera na qualificação do outro, de modo a desestabilizar as convicções produzidas pelas narrativas coloniais. Thiago Martins de Melo retoma criticamente a "ampla reserva de imaginários culturais", como designaria Mbembe (2016, p. 135), produzida pela territorialização do colonialismo, que inscreve um novo conjunto de relações sociais e espaciais, apreendidas nas telas.

Ao interrogar a relação entre necropoder e ocupação colonial, Mbembe articula justamente a territorialização enquanto inscrição de um novo conjunto de relações sociais e espaciais com a produção de imaginários culturais:

> Em configurações como essas, a violência constitui a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania. A "ocupação colonial" em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. (...) O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o *status* de sujeito e objeto (MBEMBE, 2016, p. 135).

No Brasil, aquela "forma original do direito" a que se refere Mbembe define a legislação colonial, caracterizada pela contradição sobre a vida e a morte dos indígenas. Ao analisar as "primeiras disposições do governo português com relação aos indígenas", Julio Cezar Melatti (2014, p. 249) constata que "em tal regimento se dizia que a conversão dos indígenas é que constituía o motivo do povoamento do Brasil". No entanto, o mesmo documento, continua Melatti, "permitia que se combatessem os índios que agiam como inimigos, que fossem mortos ou feitos prisioneiros":

> Seria um nunca acabar enumerar e indicar o conteúdo de todas as leis que se promulgaram a respeito dos indígenas durante o período colonial. Uma contradiz a outra e, mesmo aquelas que concedem liberdade aos índios, sempre apresentam alguma ressalva que permite cerceá-la de algum modo (MELATTI, 2014, p. 249-250).

O exercício dessa "violência do estado de exceção" que, como nota Mbembe, "opera a serviço da 'civilização'", desde o período colonial, quando "o esbulho de suas terras e o apresamento de suas pessoas não raro se fez em ações bélicas permitidas pelo governo metropolitano e até com a utilização de suas tropas" (MELATTI, p. 241), depende da produção dos "imaginários culturais" de que trata Mbembe, os quais relegaram os indígenas a uma condição permanente de objeto. Nesse sentido, Vecchi (2007, p. 181-182) observa que as ordens material e simbólica "são feitas coincidir ao máximo

e antes das transformações disciplinares do corpo e regulamentares das populações (...) mostrando uma consciência adequada do uso da tecnologia simbólica sobre a qual fundamentar o poder sobre a vida":

> Portanto, questionar esses mecanismos de poder, para nós hoje significa basicamente questionar o conceito de representação e suas ambivalências constitutivas, de acordo com as quais, como nos mostra hoje a reflexão crítica sobre a representação, pode ocorrer que a forma seja trocada pelo conteúdo, que o significante (palavras, ações, imagens) possa ser confundido ou abertamente identificado com o significado (VECCHI, 2007, p. 182).

Pouco depois das epopeias coloniais *O Uraguai*, de Basílio da Gama, de 1769, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, de 1781, exaltadas pelo Romantismo pela representação de povos indígenas brasileiros, a literatura brasileira, nos versos do poema *Ode ao homem selvagem*, de Sousa Caldas, de 1785, colocava em suspeita a separação entre "selvagem" e "civilizado"[2] que primeiro legitimou e justificou a violência contra os povos indígenas, a sua exploração e a da terra:

> O homem, que Fizeste? tudo brada;
> Tua antiga grandeza
> De todo se eclipsou; a paz dourada,
> A liberdade com ferros se vê presa,
> E a pálida tristeza
> Em teu rosto esparzida desfigura
> Do Deus, que te criou, a imagem pura.
> (CALDAS, 1820, p. 125).

denuncia a primeira estrofe do poema, indicando a deterioração da imagem do "homem", a qual contrasta, a seguir, com a descrição do "homem selvagem" como uma "imagem de esplendor", influenciada, certamente, pelo mito do bom selvagem e pelo

2 E por isso Gonçalves de Magalhães não o perdoa, escrevendo em seu prefácio a *Suspiros poéticos e saudades* que "Caldas, o primeiro dos nossos líricos (...) causa mesmo dó que cantasse o homem selvagem de preferência ao homem civilizado, como se aquele a este superasse, como se a civilização não fosse obra de Deus, a que era o homem chamado pela força da inteligência com que a Providência dos mais seres o distinguira!" (MAGALHÃES, 1859, p. 13).

olhar europeu da natureza americana, concebida como natureza natural:

> Que augusta imagem de esplendor subido
> Ante mim se figura!
> Nu; mas de graça e de valor vestido
> O homem natural não teme a dura
> Feia mão da Ventura!
> No rosto a Liberdade traz pintada
> De seus sérios prazeres rodeada.
> (CALDAS, 1820, p. 128).

E, adiante, o poema questiona a quem pertence a razão, se ao chamado selvagem ou ao suposto civilizado:

> Ó Razão, onde habitas? ... na morada
> Do crime furiosa,
> Polida, mas cruel, paramentada
> Com as roupas do Vicio; ou na ditosa
> Cabana virtuosa
> Do selvagem grosseiro? ... Dize ... aonde?
> Eu te chamo, ó filósofo! responde.
> (CALDAS, 1820, p. 129).

A pergunta, evidentemente, é retórica, como o comprova o epodo final da ode, que reclama a perda das virtudes teoricamente naturais para os vícios, enaltecidos, inclusive, como sugere o poema, por uma poesia que canta os valores da chamada civilização:

> Cobriram-se as Virtudes
> Com as vestes da Noite; e o lindo canto
> Das Musas se trocou em triste pranto.
> E desde então só rudes
> Engenhos cantam o feliz malvado,
> Que nos roubou o primitivo estado.
> (CALDAS, 1820, p. 131).

A esses valores, o poeta indianista, autor do canto da morte de I-Juca Pirama, nomeou: "– Chame-lhe progresso / Quem do extermínio secular se ufana", escreve Gonçalves Dias (1956, p. 43-44), em *Os timbiras*. E continua:

Eu modesto cantor do povo extinto
Chorarei nos vastíssimos sepulcros,
Que vão do mar ao Andes, e do Prata
Ao largo e doce mar das Amazonas.
Ali me sentarei meditabundo
Em sítio, onde não ouçam meus ouvidos
Os sons frequentes d'europeus machados
Por mãos de escravos Afros manejados...

Com efeito, o indígena, pertencendo a um povo que se dizia prestes a ser extinto, simbolizou o desamparo humano diante da marcha do progresso material. O poema de Sousa Caldas se inscreve, assim, na noção de regeneração que surge no final do setecentos como um projeto espiritual e intelectual em contraposição ao materialismo da cultura europeia. Como constata Said (2007, p. 168), o que importa na noção de regeneração não são tanto os povos selvagens quanto o seu uso para a Europa moderna, como uma sorte de redenção ocidental que devolveria para a Europa um sentido da missão sagrada que teria se perdido: a "antiga grandeza" que "de todo se eclipsou", desfigurando "do Deus, que te criou, a imagem pura" (CALDAS, 1820, p. 125), e "que nos roubou o primitivo estado" (CALDAS, 1820, p. 131).

Aqui, no Brasil, a aparente exaltação dos povos indígenas em conflito com os colonizadores portugueses, promovida pelo Romantismo, em um momento de afirmação nacional e construção da identidade brasileira, esconde, no entanto, a extinção dos povos indígenas como condição do nascimento da nação, tal como alegorizado pela personagem Iracema, de José de Alencar, que, como nota Doris Sommer (2004), morre em nome do nascimento do brasileiro. Como um elemento, portanto, do passado, eliminado seja culturalmente, pela conversão ao cristianismo e ao capitalismo, seja fisicamente, de modo que seu "canto de morte" se fez ouvir tanto quanto ver.

Como, de fato, podemos ver em *Iracema*, de Antonio Parreiras, de 1909, que representa a personagem Iracema, que, alegorizando o processo de colonização do Brasil, morre depois do nascimento de Moacir, fruto de sua relação com o colonizador Martim, de

Portugal; em *Moema*, de Victor Meirelles, de 1866, que representa a amante de Caramuru, do poema de Santa Rita Durão; em *A Confederação dos Tamoios*: *Exéquias de Comorim,* de Antônio Firmino de Monteiro, de 1879, que representa o funeral de Comorim, narrado no poema *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães; em *Lindóia*, de José Maria de Medeiros, de 1882, que representa a morte da personagem Lindóia, que se deixa picar por uma serpente no poema *O Uraguai*, de Basílio da Gama; ou em *O último tamoyo*, de Rodolpho Amoedo, de 1883, que representa a morte de Aimbiré, representante da aliança entre os povos Tupinambá, Guaianases e Aimorés, que, no poema *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães (1857, p. 322-323), brada:

> Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero,
> E livre morrerei. Comigo morra
> O ultimo Tamoyo; e nenhum fique
> Para escravo do Luso: a nenhum deles
> Darei a gloria de tirar-me a vida.

Concluo confirmando o que todos podemos ver: as pinturas todas retratam, figuradamente e literalmente, a "vida nua", aquela que, como definiu Agamben (2002, p. 189), qualquer um pode tirar "sem cometer homicídio", estando "reduzida a uma vida nua despojada de todo direito". Mais do que a vida natural, o que os indígenas representam nessas telas é a vida considerada "indigna de ser vivida", que corresponde, segundo Agamben (2002, p. 146), "à vida nua do *homo sacer*". "Aquele que é digno de ser morto", conforme Thiago Martins de Melo intitula uma de suas telas. E nesse sentido, a despeito da conhecida idealização pelo indianismo, as imagens são precisas. Afinal, o que resta documentado da representação indígena é, como constata Alcmeno Bastos (2011, p. 19), "mais uma 'visão sobre o objeto' do que o objeto, que, assim, 'serve como registro verdadeiro das imagens que dele foram produzidas ao longo dos tempos'". "Em linhas gerais", conclui Bastos (2011, p. 20), "a representação literária do índio na literatura brasileira tem estado sincronizada com a representação que a sociedade brasileira vem dele fazendo ao longo dos tempos".

A obra de Thiago Martins de Melo problematiza, enquanto mecanismos de poder, precisamente tais representações, sobre as quais se fundamenta, como constata Vecchi (2007, p. 182), "o poder sobre a vida", permanecendo invariavelmente associadas com a morte, cuja reprodução deliberada deve ser compreendida em sua relação com o colonialismo e o capitalismo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BASTOS, Alcmeno. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: 7Letras: FAPERJ, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUENO, Eduardo. *Náufragos, traficantes e degredados*: as primeiras expedições ao Brasil. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

CALDAS, Antônio Pereira de Sousa. *Obras poéticas do Reverendo Antônio Pereira de Sousa Caldas*. Paris: Oficina de P. N. Rougeron, 1820.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo*: do maravilhoso medieval ao exótico colonial. Trad. Marcia Aguiar Coelho. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

DIAS, Gonçalves. I-Juca Pirama. In: TEIXEIRA, Ivan (org). Épicos. São Paulo: Editora da USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

DIAS, Gonçalves. *Os timbiras*: poema americano. Salvador: Progresso, 1956.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos tamoyos*. Rio de Janeiro: Dous de Dezembro, 1857.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. 2. ed. Paris: Morizot, 1859.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte e ensaios*: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MELATTI, Julio Cezar. Índios do Brasil. 9. ed. São Paulo: Editora da USP, 2014.

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SOUTO, Alanna. Os indígenas na cartografia da América lusitana. *Bol. Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém v. 12, n. 3, p. 817-837, set.-dez. 2017.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.

VECCHI, Roberto. Império português e biopolítica: uma modernidade precoce? In: MEDEIROS, Paulo de. *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Portuguese Studies Center, Opleiding Portugese Taal en Cultuur, Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, 2007.

PARTE 2

Depoimentos

7.
Escrever, atividade vital

Elizabeth Hazin

"Depor", do latim *deponere*, significava originalmente "pôr de parte", "deixar algo que se trazia", "deixar no exterior de". Passa a significar também "destituir alguém de seu cargo" ou ainda "testemunhar". O ato e o efeito de DEPOR (depoimento), o que devo fazer aqui, assume então o sentido de deixar na página (no exterior de mim) algo que sempre carreguei comigo nessa vida: minha relação com a escrita.

Aprendi a escrever com minha mãe, com cinco anos completos. Quando, logo depois, entrei na escola primária, frequentei primeiramente a alfabetização, por causa da idade, embora já soubesse ler e escrever. Enchia folhas e folhas de cadernos, com palavras e desenhos, ao longo das manhãs tediosas. Todavia adorava o ambiente, os livros, a proximidade com as colegas. A escola me deslumbrava, talvez nela pressentisse algo de muito grande, que não soubesse então dizer o que seria.

A poesia entrou cedo em minha vida. Minha avó me recitava poemas, mal me acordava. Na cama, ainda, enquanto tomava o café trazido na bandeja, ouvia os poetas que ela decorara dos livros e aquela cadência aos poucos foi tomando conta de mim.

Embora gostasse de ouvir e de ler poemas – de decorá-los, inclusive -, só comecei a escrevê-los um pouco mais adiante, quando tinha por volta dos nove anos. Foi quando em 1960 morreu – aos vinte e oito anos de idade – o poeta Carlos Pena Filho. Meu pai que o assistira durante os três dias após o acidente, ficou muito abalado, não só por conta de sua juventude, mas sobretudo por se tratar de um poeta. Recebera da família um livro de poemas de sua autoria, trazido para casa, e foi justamente debruçada sobre esse livro, ciente de toda a história, tão comentada em minha própria casa, que comecei a vislumbrar a ideia de que os escritores eram pessoas comuns. A poesia adquiriu então um novo estatuto, o de algo que poderia ser feito por mim mesma.

O primeiro livro – *Poesias*, 1974 – impresso em uma gráfica do Recife, reunia poemas de tempos diversos, em sua grande maioria, da adolescência. Recém-ingressa na universidade, o livro me transportaria a um espaço inédito, cuja dimensão era o das coisas que ocupavam seu justo lugar: começava a me descobrir, estudava Letras e escrevia poemas.

Em 1977, recebi uma Menção Honrosa do Prêmio Fernando Chinaglia, com um livro inédito, que só viria a lume em 1980, dessa feita, publicado por uma editora do Recife, a Editora Pirata.

Outros livros e outros prêmios se seguiram a esses. Muitos poemas isolados foram sendo, aos poucos, publicados em jornais e revistas. Sentia-me extraindo do real um significado oculto, o que no fundo é a essência mesmo da poesia. Escrevendo, vingava-me: da vida, das frustrações, da falta de emoção imposta pelo cotidiano. Mas tudo isso se dá em um plano que nos escapa e que subsiste por mais que nos recusemos, por mais que procuremos destruí-lo, anulá-lo. Talvez seja esse depoimento algo de difícil registro, pois – a meu ver – definir o que se faz em solidão (por ser impossível simplesmente não fazê-lo), é correr-se o risco de falsear a verdade, além daquele de se deixar assaltar pela sensação de que tudo ainda parece a ser dito. É tão denso, tão forte, tão na borda do indizível, que minhas palavras não querem ultrapassar essas linhas.

Importa aqui dizer, no entanto, que fui aos poucos descobrindo na escrita um país novo, uma nova identidade, um jeito próprio

de ser. Tornei-me eu mesma, a força de escrever cartas, diários, poemas, frases, críticas, teses, projetos, resultados de pesquisas, enfim, de interminavelmente escrever esse imenso texto único, ainda não concluído. Sinto-me uma espécie de Penélope, tecendo uma teia de palavras (afinal *texto* liga-se etimologicamente a *tecido*), sem todavia nada desmanchar.

Cheguei a escrever também livros para crianças, tendo sido publicados *Arco-Íris*, 1983 e 2010 e *Mágica de Carrossel*, 2014. Era um modo de colocar na prática o que eu pensava teoricamente sobre a literatura voltada para aquele público específico.

Durante os dias compreendidos entre 17 e 24 de março de 2007, participei de uma fascinante experiência: organizada por Lucinana Pessanha Pires, no âmbito do ORKUT, uma entrevista a ser feita por todos que dela quisessem participar e a cujas perguntas deveria eu então responder. Nunca achei fácil, ou confortável falar de mim e de minha poesia, mas me dei conta de que tudo se tornaria mais simples se eu usasse minhas próprias palavras imprimidas nas páginas da tal entrevista, que guardei comigo.

Ali começava pelo início de tudo: como descobri a poesia (tema aqui comentado), como me descobri poeta, e a reflexão, consequente, sobre o que faz de alguém um escritor.

***

Nasci no Recife e tenho certeza de que tivesse eu nascido noutro lugar, seria outra pessoa. Nosso lugar, nosso primeiro olhar sobre o mundo, é definitivo, a infância é definitiva. Senão, o que levaria Paul Valéry a escrever: "não aprendi nada na minha vida que já não tivesse aprendido no quintal de minha casa?" Somos forjados, sim, por essas coisas primeiras. A gente cresce, experiencia mil coisas, mas restam em nós fiapos de lembranças ligadas ao tempo mais primeiro: o rio Capibaribe, os urubus da Rua da Aurora em voo raso, os meus avós, o cheiro e a cor do mar, o carnaval, o frevo, os caboclinhos, as feiras do interior, a história que li nos livros (a capitania que prosperou; o príncipe Nassau a dizer que não havia país mais belo sob o céu do que o Recife, o primeiro retrato do continente

americano que a Europa viu, feito por Frans Post, a partir da paisagem pernambucana); e os cajus, e as mangas, as pitombas, as agulhas fritas, o caldo de cana, ali na hora, espremidinho e verde, os canaviais se movendo ao vento.

O que faz de alguém um escritor? De saída, eu diria que é o jeito de olhar o mundo. Faz algum tempo estive no Rio de Janeiro e terminei subindo mais uma vez até o alto do Corcovado. Ao me debruçar na amurada e olhar o panorama, algo novo (até então nunca me dera conta disso) na paisagem me chamou a atenção: de um lado, o cemitério João Batista; do outro, o Jockey; no centro, a lagoa. Tal constatação se transformou imediatamente em uma fórmula: os mortos de um lado, os cavalos do outro. Isso me encantou e comecei a escrever palavras sobre o tema. Não as coloco aqui porque até agora não cheguei onde queria. O escritor procura colocar em palavras algo que ele pressente, por exemplo, a partir desse "olhar sobre o mundo". E aí, "a escrita materializa esse olhar no tecido linguístico, o desejo no significante, ainda que tal materialização seja também a de uma falta que jamais se preenche e o poema represente uma impossibilidade que precede toda letra. É essa incompletude que empurra o escritor, levando-o muitas vezes a modificar seu texto, a perseguir uma espécie de versão ideal, e que de certo modo nunca se concretiza, pois toda palavra já nasce sob o signo da perda, intrínseca à própria condição humana daquele que escreve". Pus entre aspas esse trecho, porque são palavras já escritas por mim em artigo publicado sobre a obra osmaniana. Assim, voltando ao Corcovado, estou no meio do caminho, ainda não considero que cheguei linguisticamente ao nível da revelação que tive naquela manhã no Rio. As palavras no papel ainda não dizem o que senti, e essa é outra coisa importante a definir um escritor: o modo de arranjar as palavras no papel, a fim de que digam de seu "olhar sobre as coisas".

A poesia, portanto, está muito ligada a uma maneira de ser no mundo. Há um ingrediente mais facilmente detectável: a consciência das coisas. É justo essa consciência que nos leva a perceber, com força, o que nos rodeia, é essa consciência que nos dá a medida do mundo e nos leva a ver – em profundidade – o que pode passar despercebido a outros: uma palavra que ouvimos (e que ganha outras

conotações e brilho); uma imagem apreendida (que adquire vida e dança); uma ideia que se fixa (e se transforma, no papel). Lembro que em pequena eu lia muito. mas muito mesmo, a ponto de incomodar, às vezes, a minha mãe, que achava que eu devia fazer outras coisas na vida. Certa vez, na praia (devia ter por volta de 6 anos), ela me fez abandonar um livro na areia, para entrar no mar com ela. Fui em seu colo, a contragosto, até ultrapassarmos, juntas, a linha das ondas e aí, olhando em torno, percebi o reflexo do sol na água, o que me levou a dizer-lhe, extasiada: "mãe, chinês deve ser tão feliz, porque pode ler na água"! Achei que o reflexo se parecia com letras chinesas. É uma espécie de olhar quase mágico, não? Há pouco tempo, recordando esse episódio, fiz um poeminha intitulado "Mar da China" e o dediquei à minha mãe:

> Por sobre as ondas da China
> onde se inscrevem palavras
> todo o alfabeto navega
> só pra você e pra mim:
> no oceano amarelo
> – puro caminho de água –
> tudo é papel e nanquim.
> Da china toda a beleza
> (não fosse o mar, que seria?)
> passa ao Japão das cerejas
> a porcelana e a seda
> as invenções e a arte
> (que norte enfim haveria
> não fossem bússola e letra?)

Para os gregos, poeta significava literalmente "aquele que faz". É interessante, hoje, percebermos a força da palavra para eles, a ação aí implicada. Escrever era agir, fazer. É exatamente isso que penso também: o poeta forja, através das palavras, um mundo que expresse o que ele vê e sente.

Faz 13 anos que pesquiso assiduamente a obra de Osman Lins, sempre tive essa espécie de fidelidade ao objeto de estudo. Pesquisei mais de 20 anos Guimarães Rosa e passei, de repente, ao autor pernambucano. Num de seus romances, *Avalovara*, o personagem Abel diz algo extraordinário, que – alegoricamente – refere-se à

literatura. “Um mapa, para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada”. Assim a literatura para representar o real, jamais pode dizer o real, o que me lembrou um poema que escrevi no início da década de 80, publicado em *Martu*, em que eu pensava exatamente sobre isso:

Testo o texto
tecido frio a frio
e sei que cedo
apenas um milímetro do sonho.
Por medo?
Nunca por medo.
Por não saber dize?
Nunca por não saber dizer.
Por ser o sonho indizível?
Nunca por isso.
O sonho inteiro seria o sonho.
Texto é fenda
por onde vaza a cor mínima:
imensa gota brilhante
na ponta da língua.

Esses versos dão bem a dimensão do que seja a literatura, o poema. Essa cor mínima a que me refiro, acho que lembra o “pas la couleur, rien que la nuance”, de Verlaine, em “Arte Poética”. Literatura é fenda, é brecha, algo que nos permite apenas vislumbrar a Beleza.

Gostaria ainda de citar um exemplo: senti imensa alegria, lembro bem do momento, ao concluir o poema que fiz em homenagem aos que esperavam – em terra – os marinheiros daquele submarino russo, o Kursk, que pertencia à Marinha Russa e que se perdeu em 2000 no Mar de Barents. Aquele caso me impressionou de uma forma, nem sei por que. Quis escrever algo para enviar aos que ficavam, aos que sofriam a morte dos que se haviam ido, e escrevi uma espécie de fala, de discurso dos mortos, um consolo, uma explicação para os vivos. Talvez seja esse um dos poemas meus de que mais gosto, na medida em que nele consegui fazer a exata correspondência entre o que pensei fazer e o que de fato fiz. Seu título é “Voda”, palavra russa que significa “água”, de onde “vodka”, que significa “aguinha”.

Dormi sossegados
todos vós em terra firme:
não se sofre
(nada se pensa)
sob o gélido véu de água.

Na noturna praia a que chegamos
inacessível porto –
soprava a brisa
seu líquido sopro
(ar e água)
e assim
ora peixes, ora pássaros –
flutuávamos
(pássaros e peixes)
à espera de nada.

Não terá sido longa a espera
dormi sossegados:
o tempo que contastes
não era o de nossos relógios
(flores e algas marinhas
no escuro veludo da água)
bebemos até a última gota de espuma
e nem havia correntes
nem ondas
nenhuma lágrima havia
(se tudo já era sal e água
a nos adormentar a memória):
nenhuma infância restou,
sequer um traço vivido.

Dormi sossegados
como agora dormimos
em nossos lençóis de água
pensai sem dor
em nossos líquidos rostos
em nossas vozes submersas
e que estejais certos, todos vós,
de que nada se resgata
(mil vezes nos resgatem os corpos):
como fazer tornar ao pó
o que em água e bruma se tornou?

Dormi sossegados
todos vós
mas se acaso à noite
a lua acender a praia
vos rogamos –
a beleza tem seus desígnios:
olhai compassivos o oceano.

A certa altura da tal entrevista a que me referi no início, Pedro Lyra, então professor de Teoria Literária na UFRJ, me perguntou como eu via a receptividade jornalística e crítica de minha poesia naquele momento: "Pergunto porque você – com uma obra, para mim, bem superior à de muitos nomes com presença maior na mídia e no registro histórico – não tem uma presença equivalente". Mexeu comigo, sim, porque sou de fato uma desconhecida. Isso se deve, acredito, ao fato de não me preocupar com uma vida literária, de pensar que ao longo de todo esse tempo que escrevo o melhor mesmo sempre foi escrever. Publicar, ser conhecida, ser reconhecida, deveria ser uma consequência. Não que me desagradasse tal coisa: me agrada; não que desconheça meu valor: tenho perfeita consciência dele, embora não veja nisso nada de tão extraordinário. Escrevo um poema como outro opera um tumor cerebral ou como outro ergue uma parede de tijolos. O fato de não procurar desesperadamente que escrevam uma resenha sobre um livro meu, ou esperar isso ou aquilo da parte dos críticos, me dá liberdade, uma espécie de liberdade da qual não abro mão, ainda que interfira profundamente na receptividade de minha obra. É, portanto, culpa minha mesmo, sobretudo se penso que vivo em uma época em que há uma imensa quantidade de escritores publicando, inclusive nas redes sociais. Demandaria, claro, um certo esforço, um certo empenho meu, o que não tenho: não faço essa parte.

Publiquei os seguintes livros: Poesias (1974); Verso e Reverso (1980); Casa de Vidro (1982); Arco-Íris (poesia para crianças, 1983 e 2010); Espelho meu (1985); Martu (1987 e 2006); O Arqueiro e a Lua (1994); Lego & Davinovich (em parceria com Davino Sena, 2006); Mágica de Carrossel (poesia para crianças, 2014) e Quadrívio (2017). De todos, o que mais me gratificou foi Martu, livro que preencheu

meu tempo e meu desejo, pouca coisa na vida me tomou daquele jeito. Passei muito tempo me preparando para ele, seguindo um antigo projeto Certa vez um amigo me disse que o considerava inferior aos outros já escritos por ser prosaico, segundo ele mais parecia ficção que poesia. Talvez por haver no livro um narrador, personagens, quase um enredo. Além de ser dedicado ao povo palestino (de quem descendo em linha direta: ambos os avós paternos vieram de lá, no início do século XX), e se referir à luta desse povo pela autodeterminação, dele pode ser dito, ainda, que fala do próprio fazer poético: possui discurso nitidamente metalinguístico.

Como poeta, aliás, pensando em outra questão feita na mesma entrevista sobre a poesia minimalista, confesso que sou antiga, não sei escrever assim, minimamente, como alguns hoje em dia. Adoro os livros longos, largos, os poemas que necessitam de outras leituras, de listas, de palavras de um mesmo campo semântico reunidas. Não sei escrever ligeiro: gosto de namorar as palavras, os versos; ponho-os para dormir e os releio cuidadosamente no dia seguinte, às vezes sonho com eles.

8.

Poesia e crítica: um depoimento

Marcos Siscar

1

Fabio Andrade havia me pedido para falar do "caráter duplo de [minha] trajetória como criador e como crítico, e quais as implicações desse tipo de atuação para a literatura brasileira contemporânea". A segunda parte da proposta, em especial, me parece bastante complexa. Vou preferir, como ponto de partida, alinhavar algumas proposições relacionadas com minha história pessoal, coisas que têm relação com minha condição de poeta e de ensaísta. Minha esperança é que esse relato possa apontar para algumas discussões que interessam à literatura contemporânea.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a proposta já envolve uma ideia prévia sobre as coisas que escrevo: de que a convivência entre poesia e crítica seja algo decisivo na minha escrita. Vou assumir que assim seja, ainda que o dualismo dos conceitos de "criação" e "crítica" pudesse ser objeto de discussão preliminar. Tomando-os do modo como foram colocados, é verdade que há algo nessa proximidade e nessa diferença que é importante para mim.

Quem tem interesse em história literária sabe, inclusive, que tal aproximação evoca uma tradição muito conhecida dos estudos literários: a tradição do poeta-crítico. Criar e refletir são atividades frequentemente associadas na tradição poética ocidental. Os poetas não apenas escrevem sobre sua própria prática (na forma de ensaio, correspondência, diário, manifesto, "poéticas", textos reflexivos diversos), mas também participam de discussões estéticas que frequentemente têm uma extensão política.

Indo mais longe, seria possível dizer, ainda de modo genérico, que existe mais de uma tradição de poesia crítica. Há, por exemplo, uma tradição alemã, de base filosófica, como há uma tradição francesa, que se aproxima mais da ideia que fazemos do intelectual engajado. Porém, o importante aqui é constatar que, historicamente, a sobreposição entre o poeta e o crítico não é um mero acidente – ao contrário, é um traço muito forte, muito característico da modernidade poética. Talvez seja umas das maneiras que tem a poesia de buscar coerência com sua condição de obra de linguagem (isto é, atenta a seus próprios limites) e com a tarefa de discurso mergulhado em seu tempo e sua língua.

É verdade que há muitas formas (não necessariamente intelectuais) de estabelecer essa relação com seu tempo. A convergência entre uma obra artística e um programa estético ou histórico pode, inclusive, não ser imediata. Pode, ao contrário, ser muito *mediada*. Há poetas que sentem verdadeira alergia pela ideia professoral associada à noção de "crítica". Para mencionar um caso mais próximo de nós, na outra ponta do espectro da relação com a crítica, poderíamos mencionar a figura de Roberto Piva – poeta que atacava a figura do professor universitário, defendendo uma relação mais pulsional com a poesia, menos apolínea ou interessada (mais próxima da vida vivida, digamos). Ora, defender uma visão anti-intelectualista de poesia, mesmo que seja esparsamente, em poemas, em fragmentos, em entrevistas, continua sendo uma tomada de partido crítica. Uma maneira de pensar a poesia e de pensar sua relação com a historicidade. Esse caso fora da curva nos ajuda a perceber que, a rigor, a relação entre reflexão e poesia se mantém mesmo em situações em que normalmente estaria excluída.

2

É claro que, no que me concerne, a convivência entre crítico e poeta também está relacionada com minha atividade profissional de professor. Honestamente, não creio que escreveria artigos acadêmicos se não estivesse na carreira universitária. É provável que escrevesse eventualmente textos de reflexão em formato mais livre, mas dificilmente artigos, os quais envolvem uma dificuldade que só faz sentido do ponto de vista científico. Escrever artigos, portanto, tem a ver também com uma circunstância pessoal. Mas a circunstância aqui não é um dado qualquer: é muito significativa. E percebo que ela afeta, positivamente ou negativamente, a recepção daquilo que escrevo.

Um amigo poeta que era também editor me disse, certa vez, depois de um trabalho relativamente polêmico que eu tinha apresentado num colóquio, que o que era para mim o ensaísmo era para ele o trabalho de edição. Algo que se soma ao conjunto da atividade artística relacionada à poesia e à sua recepção. E, de fato, não há como negar que atividades convergentes de natureza intelectual podem conferir alguma legitimidade ao que se escreve. Por outro lado, também é comum que isso gere reações de desconfiança: a expressão "poeta professor", por exemplo, é geralmente usada como modo de insinuar a ausência de uma relação natural, espontânea, aventurosa com a poesia. Como se houvesse nela algo de inautêntico, de artificioso, de elitista, senão de oportunista.

O que posso acrescentar, do ponto de vista da minha experiência pessoal, é que minha atividade crítica, ou seja, minha atuação como pesquisador de literatura, decorre diretamente do meu *interesse* pela poesia e da minha *prática* poética. A poesia surgiu na minha vida na adolescência e foi decisiva na escolha da profissão, nas minhas opções de vida, na constituição da minha própria identidade.

Escolher fazer o curso de Letras, em meados dos anos 1980, tinha uma relação direta com o fato de que eu lia e escrevia poesia. Minha entrada no registro crítico tinha a ver com uma situação muito concreta: era o tipo de trabalho que considerava mais adequado,

mais afinado com minha *condição de poeta*, ou pelo menos com meu *desejo de poesia*. A relação de causa e consequência aqui é outra.

Claro que nem tudo é tão linear. Depois do salto inicial (quando alguém se diz: "gostaria de me definir como alguém que escreve poesia"), o percurso pode acolher surpresas e descobertas. A primeira delas é a própria *existência* de uma carreira universitária, que eu desconhecia completamente antes de entrar na universidade. Não venho da classe média. Sou o filho mais velho de uma família muito modesta de pequena cidade do interior de São Paulo, e fui aluno de escola pública durante toda minha formação. Meus pais cursaram apenas a primeira etapa do ensino fundamental (atualmente, quinto ano). Fui da primeira geração no âmbito familiar a entrar numa universidade pública e a cursar pós-graduação. Tudo isso era muito distante do meu universo de formação, e desconhecido para mim. Então, ao mesmo tempo que dá pra dizer que minhas opções de vida foram *escolhidas*, paradoxalmente, dá pra dizer que suas possibilidades também estavam sendo *descobertas*.

Creio que esse modo de entrada na literatura e no estudo da literatura poderia se estender a mais ou menos tudo o que aconteceu comigo desde então. Diferentemente daqueles que parecem já ter nascido com um projeto para a literatura debaixo do braço, o que eu experimentei na minha trajetória foi uma negociação constante entre a escolha e a descoberta, entre as opções que se constroem na virtualidade do projeto e aquelas que nascem do acaso dos encontros. No fundo, a escolha e a ideia de projeto vão se modificando e se especificando mutuamente à medida que são afetadas pelas circunstâncias. Embora entenda que meu desejo de poesia tenha um papel inaugural, o perfil que tenho hoje é fruto também da minha vivência no meio universitário e literário.

Minha experiência com a atividade crítica e intelectual tem relação com o trânsito que fui fazendo na universidade inclusive por objetos bastante distintos. Comecei pelo estudo de uma forma de poesia popular (a "música caipira", na graduação); depois me aventurei pela tradução de poesia estrangeira (traduzi o simbolista francês Tristan Corbière, no mestrado); em seguida me interessei

por questões mais próximas da filosofia (fiz uma tese sobre a questão retórica em Jacques Derrida, na França).

Embora só tenha publicado o primeiro livro autoral em 1999, não deixei nunca de escrever poesia, durante todo esse tempo. Por outro lado, foi só depois desse percurso de formação que adotei mais diretamente a *questão da poesia* como objeto de trabalho definido. Tenho clareza de que a publicação dos meus poemas (primeiro na revista *Inimigo Rumor*, depois em livro) e a convivência com outros poetas brasileiros foram me estimulando a definir a atividade de pesquisa de modo mais centrado na produção poética moderna e contemporânea. Está claro para mim que a relação que tenho com a escrita crítica resulta das aberturas produzidas por meu envolvimento pessoal com a escrita poética.

Vendo a questão pelo outro lado, também é verdade que, tendo escolhido a carreira como professor e pesquisador de literatura, eu não precisaria necessariamente escrever *sobre poesia*. Considerando meus trabalhos de formação (de mestrado ou de doutorado), eu poderia ter me dedicado a outras áreas, como a tradução literária ou o estudo de problemas teóricos, eventualmente de natureza interdisciplinar.

O que quero dizer é que escrever sobre poesia para mim não vem apenas de um envolvimento preliminar da ordem da paixão, nem tão somente da conveniência profissional: é também, a certa altura, uma *nova decisão*, uma disposição distinta e ao mesmo tempo renovada de assumir determinado lugar, determinada relação com a atividade artística e intelectual. Além de ser uma tomada de partido *pela poesia*, estudar poesia de modo mais centrado é meu modo de entender e de discutir as diferentes configurações históricas do *tomar partido* envolvendo a poesia.

3

Essas duas perspectivas estão relacionadas. Estudar poesia é uma tomada de partido pessoal, mas não apenas: é também uma decisão que tem *sentido público*. Coincide com o desejo de colocar a "poesia" no centro do debate; de dar destaque ao corpus da produção

poética; de considerar a poesia e a poética como um conjunto de textos e de questões relevantes para a discussão, inclusive, de assuntos mais amplos, não imediatamente reconhecíveis como literários.

Escolhas dessa ordem podem parecer simples, *a porteriori*. Mas de fato não são tão pacíficas. Tomar o partido da poesia não é a coisa mais esperada do ponto de vista dos estudos literários, mais ocupados com as questões "realistas" da prosa narrativa; e tampouco do ponto de vista de outros discursos culturais e políticos, que se prevalecem de certa abrangência de raciocínio para colocar em questão a própria tradição artística e intelectual que atende por esse nome: "poesia".

Sei que é um assunto delicado, e até mesmo polêmico, sobretudo quando a produção literária é discutida a partir de conceitos como "hegemonia" e "cânone". É delicado por vários motivos, em primeiro lugar, porque não é simples definir com precisão o que é *hegemônico*. Já faz tempo que leio nos jornais e ouço de colegas – e isso dentro da própria universidade – que a poesia está *em crise*, que está em declínio, que deixou de contar efetivamente em termos culturais. A ideia da "crise da poesia" é um verdadeiro chavão do discurso crítico. Não é exclusividade do século XXI, tampouco do século XX. Se quiséssemos repetir os argumentos que a sustentam, acabaríamos tendo que estender essa crise a várias outras experiências artísticas, e mesmo à arte como um todo, dependendo da escala do argumento e do tipo de comparação que se faz. Como é que ficaria aquilo que tradicionalmente chamamos de pintura, de escultura, de música, de teatro se os comparássemos com outros discursos culturais, com a veiculação dos produtos de "mercado", com a urgência material que caracteriza os discursos econômicos e políticos?

Por isso digo que é uma questão de escala. A poesia nunca foi o eixo material do mundo. Quem fala de *crise*, nesse contexto, frequentemente *idealiza* o passado, deshistoriciza as relações, comparando de modo meio chapado modelos de sociedade que, por serem diferentes, não melhoram nem pioram a natureza da experiência poética. Porém o mais frequente é que esse tipo de consideração demonstre uma visão mal informada, desatualizada e

empobrecida sobre o que é poesia e sobre os acontecimentos relacionados à poesia.

São questões de fundo, mas são questões importantes que, nesse movimento de aproximação entre a prática artística e a prática profissional, contam na minha escolha de *falar sobre poesia*, ao invés de outra coisa. É verdade que fazer crítica, no caso de quem escreve, não deixa de ser um modo de resolver um *problema prático*.

Um problema prático não precisa ser necessariamente um problema criativo muito específico (como resolver uma questão de estilo? se devo escrever em prosa ou em verso, se devo fazer poesia experimental, se devo usar uma linguagem cotidiana etc.). Não precisa ser isso. Essa motivação prática pode estar relacionada com situações mais pessoais, existenciais por assim dizer, que só depois retornam à questão da linguagem. Eu poderia mostrar a coerência estritamente crítica da trajetória que me levou ao meu trabalho de doutorado. Ela existe. Mas, para mostrar o "problema prático", poderia dizer que uma das razões que me levaram a fazer um doutorado sobre um filósofo era o fato de que queria dar maior consistência e amplitude intelectual às coisas que escrevia. E esse foi o modo que encontrei para resolver o problema de ordem prática.

Chegando mais próximo da questão da crítica de poesia, tenho claro que meus temas de pesquisa, sobretudo os mais recentes, têm sido cada vez mais determinados por problemas que também me atingem como poeta. Não foi sempre assim: por um tempo, eu considerei que deveria separar bem as duas coisas, como se essa fosse a única forma de manter uma total isenção em relação ao que escrevia nos livros de poesia. Achava necessário fazer as coisas dessa maneira para não criar mal-entendidos sobre a autenticidade da minha relação com a escrita poética, e sobre a solidez da minha prática como pesquisador.

Foi só a partir do momento em que passei a estudar as questões da poesia moderna e contemporânea que surgiu para mim, por exemplo, a questão da "crise da poesia" (*Poesia e crise* é o nome de um dos meus livros de ensaio). O que isso tem a ver com um problema prático? A relação é bastante indireta, mas existe. Por mais amplo que seja o problema, é evidente que a situação da poesia e do

poeta é fundamental para quem escreve. Isso diz respeito, então, diretamente, à razão do escrever, ou seja, a que ou a quem se destina a poesia. Perceber que essa crise não é só uma *situação dada*, mas que ela é uma *construção discursiva*, que ela se baseia em critérios não necessariamente compartilhados, é algo que pode ser importante para quem escreve, mas também para quem estuda poesia. Por meio dessa reflexão, passamos a perceber que outros poetas, de outras épocas, viveram problema semelhante e a entender como lidaram com ele. Passamos a estar mais atentos, igualmente, ao modo como essa tópica é usada no jornalismo ou na educação para determinadas finalidades, atribuindo novos valores aos fenômenos de cultura e rehierarquizando-os.

Em todo caso, essa foi a maneira que encontrei de lidar com o assunto.

Eu poderia citar mais dois ou três temas específicos que foram aparecendo no horizonte, mais recentemente, e que me parecem ilustrar esses pontos de contato entre a criação e a crítica. A figura, ou a metáfora, da "altura", por exemplo, já aparecia em livros meus de poemas há um certo tempo. Depois, acabou aparecendo também no trabalho ensaístico. Abordei a questão no livro *Da soberba da poesia*, associando-a com a ideia do sublime e da autonomia do artista, a partir de uma discussão sobre o lugar da arte, o lugar que se espera que o artista ocupe em relação à discussão contemporânea.

A questão poética da "prosa" é outra que me interessou recentemente como tema de pesquisa, a partir do modo como é colocada na tradição da poesia francesa. Mas, substancialmente, ela já afetava minha escrita poética desde meados dos anos 2000, quando passei a alternar entre o verso e a prosa na minha escrita poética. Pensar criticamente funcionou aqui como uma forma de dar consistência a uma proposta que aparecia meio intuitivamente na minha prática e que não é suficientemente compreendida, de modo geral.

A questão da destinação é outro dos temas de pesquisa que venho desenvolvendo. Retomo um exemplo mais explícito na sequência, mas digo desde já que tem paralelo com interesse meu antigo pelo uso da segunda pessoa nos poemas – algo que me parece comunicar com a questão da alteridade, com a questão ética etc.

4

Creio que esses casos pessoais de aproximação entre poesia e crítica revelam que não sou daqueles que consideram que a poesia deve ter sentido exclusivamente por si mesma, que ela vive por conta própria, independente dos contextos e dos usos que são feitos dela. Pelo contrário, vivo me perguntando o porquê: por que escrever poesia? por não escrever poesia? por que as pessoas pensam sobre poesia dessa forma, ou de outra? por que acreditar nisso ou naquilo, fazer isso ou aquilo? Se a crítica é algo que ajuda a pensar em problemas dessa natureza, mesmo que de maneira aplicada a casos específicos, ela me interessa muito.

Retomando a questão pelo outro lado, como é evidente, não sou daqueles que considera a crítica como uma atividade inútil, ou *parasitária*. Esse talvez seja um dos preconceitos mais disseminados a respeito da ideia de crítica, e que afeta diretamente as relações possíveis entre o pensamento e a criação. Paulo Leminski, por exemplo, um consolidado poeta-crítico, defendia explicitamente esse caráter parasitário da crítica, citando Pound: "*the best criticism comes from the man who makes the next job*" ("a melhor crítica vem do homem que fará o próximo serviço"), ou seja, a melhor crítica está nas obras literárias que vêm depois, aquelas que retomam a obra anterior e lhe dão sentido. Não no trabalho de reflexão. Entendo a preocupação de Leminski com a lógica interna do sistema literário, mas socialmente considero que é uma tese muito simplista, muito limitada.

Seria possível responder de várias maneiras a essa estigmatização do discurso crítico. Limito-me a lembrar que as coisas mudaram muito desde então. Talvez Leminski estivesse pensando mais diretamente na crítica de jornal, na crítica avaliativa; talvez estivesse em questão para ele mais a *opinião* crítica, a *normatividade* crítica, que a existência da crítica propriamente dita. Seria preciso ir mais a fundo no pensamento teórico de Leminski para concluir alguma coisa. Em todo caso, o que chamamos atualmente de *crítica* está muito mais próxima da atividade universitária do que já estava naquela época. A crítica, isto é, o saber sobre o objeto literário, tem um lugar social, que inclusive não se limita hoje à relação com

o texto literário propriamente dito: tem relação com a *formação intelectual* de quem estuda, tem a ver com a educação, com a política, com a cultura. Não é um discurso que interessa apenas aos poetas e aos artistas. A crítica é aquilo que ajuda a *entreter o debate*, a melhorar o modo como os problemas são colocados, a retirar a discussão dos equívocos do lugar comum.

A crítica é importante, quer ela se dirija aos autores, quer ela se dirija a quem ensina, a quem edita, a quem promove eventos, a quem gerencia as questões relativas à literatura. A crítica traz novas perspectivas sobre o passado, ajuda a entender e a organizar o que acontece. Ela está assentada na possibilidade de divergência e de embate, que são os processos pelos quais se estabilizam ou se movimentam determinados conteúdos de verdade.

Mas há outra coisa, importante para quem transita entre a poesia e a crítica: o que fazer com a concepção que as próprias obras, direta ou indiretamente, têm de si mesmas? Isso me chama a atenção, é claro, porque estou nessa posição não apenas de sujeito da crítica, mas também eventualmente, como poeta, na condição de *objeto* da crítica. É algo que me afeta diretamente. Então, me pergunto: como a reflexão crítica pode lidar com a explicação que um autor ou uma obra oferecem de si próprios? Devemos nos preocupar com isso? Ou devemos manter as duas coisas sempre bem separadas?

É uma questão mais restrita, "metodológica" por assim dizer, mas que me parece decisiva, inclusive no sentido da delimitação daquilo que se considera uma "obra autoral". Imaginemos um poeta qualquer. Esse poeta escreve livros de poesia; escreve artigos para jornal ou tem um blog; escreve cartas ou registra seus e-mails; escreve resenhas para tal revista literária, tem um perfil ativo no Facebook, escreve num fórum sobre cinema, sobre jardinagem, sobre jogos eletrônicos, o que quer que seja, comentando (ou estabelecendo relações com) aspectos que interessam também à sua produção poética. O que chamamos de obra autoral, num caso como esse, é mais do que o livro de poesia que ele publicou: é obra num sentido mais amplo, artístico mas também intelectual. Inclui todos esses "textos", embora eles tenham pesos, retóricas,

lugares discursivos diferentes. Essa não deixa de ser uma questão corriqueira para quem faz crítica literária, mas me parece merecer atenção em todas as suas consequências.

Uma delas é que o "projeto" intelectual de um autor não está dado de antemão para o entendimento crítico. Ele não vem do nada. Supõe um mínimo de trabalho com o conjunto desses escritos. Na medida do possível, é sempre desejável levar em conta a variedade das atividades de um escritor: sua obra criativa, seus textos ensaísticos, seus textos de intervenção, seus documentos pessoais, sua atuação pública etc. E também, é claro, o que ele tem a dizer sobre sua própria obra.

Há casos em que isso acontece muito diretamente, muito naturalmente. Tão naturalmente que talvez atrapalhe um pouco aquilo que há pouco eu chamava de debate intelectual. Por exemplo, houve um momento em que os trabalhos sobre Manoel de Barros ficavam muito restritos àquilo que ele próprio dizia sobre sua proposta criativa, quer seja em entrevistas, quer seja nos próprios poemas. É uma consequência crítica indesejada disso que estou falando. Mas a reação a esse inconveniente não pode ter como ponto de partida a renúncia ao projeto ou à atividade *intelectual* do artista.

No segundo semestre de 2019, ofereci uma disciplina de Pós-graduação sobre o francês Charles Baudelaire. É um caso bastante diferente, a esse respeito. É impressionante como, mesmo no caso de um autor dessa envergadura, já tão estudado no mundo inteiro, há tanto tempo, a questão do projeto intelectual não chega a ser uma questão bem resolvida para a crítica. Não apenas porque é uma tarefa difícil, exaustiva, que precisa ser feita em partes, por temas, por tipos de abordagem etc., incluindo aí a leitura da própria fortuna crítica baudelairiana, mas porque, mesmo em condições ideais, a análise do pensamento ou da obra de um autor (qualquer que seja) seria potencialmente infinita. O que ocorre habitualmente é que o entendimento do projeto autoral não é uma condição considerada necessária, ou apenas parcialmente necessária, para seu estudo.

Em suma, penso que é preciso considerar como *obra* tudo aquilo que um autor escreve. Evidentemente, nem tudo o que um autor diz confirma aquilo que ele supostamente pensa: o que um autor

escreve num lugar pode apresentar diferenças, disparidades, impasses em relação ao que escreve no outro; o que escreve quando jovem pode ser diferente do que escreve em outras épocas; o que ele tenta provar pode ser perturbado por maneiras de dizer que extrapolam aquilo que defende. Mas essas dissonâncias também são elementos de interesse, que valorizam a experiência intelectual e literária. No caso de autores mais conhecidos, podem inclusive renovar a leitura que fazemos da sua produção.

Como crítico, é o que procuro fazer quando escrevo sobre outros poetas, como aconteceu com Ana Cristina Cesar e com Haroldo de Campos. São dois poetas também críticos, cujas considerações sobre poesia contemporânea são essenciais para entender a perspectiva que pretendiam dar à criação literária. E não vejo esse fato apenas como um protocolo metodológico. Trata-se também de levar a sério a constatação de que a significação cultural dos escritores frequentemente extrapola a segmentação que feita entre, por um lado, a obra crítica e, por outro lado, afastada dela, a obra criativa.

Então, para concluir esse ponto, diria de modo um pouco brusco que todo poeta é poeta-crítico. Todo poeta se torna poeta-crítico à medida que emite considerações sobre o que faz, sobre o que os outros fazem, sobre o que seria preciso fazer (ou não fazer) na condição de poeta.

5

Por outro lado (e aqui me encaminho ao último ponto que gostaria de destacar em relação ao assunto), não me parece razoável pensar na poesia como uma atividade que vai *a reboque* do pensamento. Pode soar contraditório em relação ao que disse até agora, mas não creio que seja. Digo que a obra tem sempre uma dimensão reflexiva, ela é sempre poesia *e* crítica (mesmo quando esse pensamento faz parte da própria obra criativa, como "poesia pensante", como se diz na França), mas que ela não deveria ser *determinada*, ou *conduzida*, por um projeto reflexivo.

Embora a poesia também diga respeito ao pensamento, de modo ativo, criativo, ela não pode ficar subordinada a uma ordenação

reflexiva pré-estabelecida. O ato de pensar, em poesia, tem muito a ver com uma experiência ou com uma perfórmance de autodefinição e de autocrítica, que envolve frequentemente a indeterminação e a alteridade. A poesia é pensante, em primeiro lugar, porque ela já é uma aventura do pensamento. Ela está atenta às *aberturas* e não apenas à constituição ou retomada de propostas ou conteúdos, sociais ou filosóficos.

Subordinar uma obra artística a um conteúdo de pensamento é correr o risco de retirar dela o que ela tem de mais desafiador, que é sua tentativa de renomear o mundo, a cada vez *como se* fosse a primeira; de dizer o mundo pela via desse *como se*, concebendo a abertura do sentido pela via da ficção ou da comparação.

Por isso, ao mesmo tempo em que constatamos que poesia e crítica estão sempre ligadas, precisamos lembrar que não são homogêneas. Pelo menos é o modo como vejo a coisa. É preciso alternar o movimento de aproximação com o movimento de distanciamento. A proximidade pode ser muito fértil para ambos, mas (a não ser em condições muito excepcionais) sua prática nunca é simétrica ou equivalente, uma não se deixa absorver pela outra. Por isso, não sou um entusiasta da obediência a projetos estéticos, por um lado, nem do hibridismo total entre poesia e pensamento, por outro.

Os processos da poesia e do pensamento também se enriquecem quando pensados em suas diferenças, em suas tradições e em seus distintos modos de relação com a ideia de "projeto intelectual". Da poesia, espera-se que seja mais imediatamente independente ou, pelo menos, mais imediatamente aventurosa, talvez mesmo *inconsequente*. Claro que, a rigor, com um pouco de ousadia, poderíamos dizer isso sobre o ensaio, também. Mas não podemos desconsiderar os diferentes contextos e as diferentes convenções que sustentam esses modos de escrita, e que permitem inclusive a compreensão mais fina de casos ditos híbridos. Creio que a poesia deve estar muito atenta à necessidade e ao risco de ir até o *fundo* das coisas, ali onde *não dá pé*, como se diz de um lugar fundo do mar ou do rio; de onde não necessariamente conseguiria voltar, pois esse lugar espectral do fundo é exatamente o lugar que a coloca em relação com aquilo que a excede.

Há exceções tão raras quanto apaixonantes, quando o pensamento consegue, de modo articulado e coerente, encontrar algo desse procedimento aventuroso do gesto artístico. Mas, se há diálogo, como disse, há também especificidades. Há momentos, na minha poesia, que remetem a questões críticas; de vez em quando, cito um nome próprio, uso algum termo abstrato, me refiro a alguma ideia que se discute no âmbito da reflexão; João Adolfo Hansen chegou a dizer, a propósito especificamente do meu livro *O roubo do silêncio*, que a minha poesia é "culta e teórica". Por outro lado, quem lê meus poemas pode perceber que há uma ênfase considerável nos episódios da experiência pessoal, da memória, nas percepções voláteis, nos encontros casuais, nas situações afetivas.

Mesmo poemas ditos "metalinguísticos" têm muito a ver com circunstâncias corriqueiras da vida e com lembranças de leitura. Poemas que falam *sobre poesia* não carregam apenas considerações teóricas sobre poesia. São formas de dar conta de determinadas experiências do mundo e da linguagem. Dentro de um poema dito metalinguístico, "poeta" é um outro nome para o humano, um humano qualquer; e "poesia" é, digamos, o seu ideal de felicidade, o resultado do seu contato com as coisas do mundo, o rastro que ele deixa ao fazer um percurso, ao perfazer sua ideia de mundo. Quando um poema fala de "linguagem", ele está falando também dos sentidos de que dispomos para nos relacionar com as coisas do mundo, com os *outros*: poemas sobre poesia também contêm uma ética. Mas a elaboração desses sentidos não está necessariamente dada: são descobertas que fazemos à medida que fazemos o próprio percurso.

Então, embora haja pontos comuns, não considero que minhas posturas como poeta e como crítico tenham a mesma natureza e a mesma razão de ser. A identificação completa entre as duas atividades pode ser tão letal para a poesia quanto para a crítica. Meu desejo é o de que, sem identificarem-se, em algum ponto, em algum momento, elas se toquem, se estimulem, se esclareçam, estejam à altura uma da outra – ainda que à custa de hesitações, de oscilações.

E acrescentaria, para concluir: é apenas porque eu poderia continuar sustentando minhas posições críticas sem a minha poesia

que acho que vale a pena escrever ensaios; e é apenas porque eu poderia continuar escrevendo poemas sem escrever ensaios que acho que vale a pena continuar escrevendo poesia. Se eu precisasse ser crítico para poder escrever poesia, ou se precisasse escrever poesia para poder entender criticamente aquilo que leio, talvez esse fosse o sinal de que alguma coisa está errada.

Sobre as autoras e os autores

Cristhiano Aguiar

Cristhiano Aguiar (Campina Grande-PB) é escritor, crítico literário e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Publicou o livro teórico Espaços e narrativas ficcionais: uma introdução (Editora Mackenzie, 2017) e os livros de contos Na outra margem, o Leviatã (Lote 42, 2018) e Gótico nordestino (Alfaguara/Cia das Letras, 2022). Em 2022, Cristhiano Aguiar ganhou o prêmio Clarice Lispector de Melhor Livro de Contos, da Biblioteca Nacional, por Gótico Nordestino.

Elizabeth Hazin

Elizabeth Hazin (Recife-PE) é poeta e professora aposentada de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília (UNB). Organizou várias coletâneas sobre a obra de Osman Lins, entre elas Palindromia (2014), Números e Nomes (2017) e Descortinando o Teatro de Osman Lins (2019). Como poeta, publicou vários livros de poesia, muitos premiados, entre eles Verso e Reverso (1977), Martu (2006) e Quadrívio (2017).

Fábio Andrade

Fábio Andrade (Recife-PE) é escritor, crítico literário e professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente, coordena o projeto de pesquisa "Diálogos de um Simbolismo Tropical: Cruz e Sousa e a poesia em Pernambuco". Publicou os livros A Transparência Impossível: poesia brasileira e hermetismo (Editora Bagaço, 2010), O Fauno nos Trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco (CEPE, 2014), e o ebook Três Poetas na Periferia do Simbolismo (S/E, 2017). Publicou os livros de poesia Luminar Presença e outros poemas (Edição do autor, 2005) e A Transparência do Tempo (SECULT, 2009).

Marcos Siscar

Marcos Siscar (Borborema-SP) é poeta, tradutor e professor do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP. Pesquisador 1C do CNPq, atualmente coordena o projeto de pesquisa "Ana Cristina César e a Pietà moderna: regimes de alteridade na poesia brasileira de pós-vanguarda". Seus livros de poesia e de crítica literária foram indicados a vários prêmios importantes, tendo recebido o Jabuti de Teoria/Crítica Literária em 2017. Publicou, entre outros, Poesia e Crise: Ensaios sobre a "Crise da Poesia" como topos da Modernidade (Editora Unicamp, 2010) e De Volta ao Fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea (& Letras, 2016); e no âmbito da poesia: Metade da Arte (Cosac Naify, 2003), O Roubo do Silêncio (7 Letras, 2006), Manual de Flutuação para Amadores (7 Letras, 2015) e Isto não é um Documentário (7 Letras, 2019).

Paulo Braz

Paulo Braz é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro do Grupo de Pesquisa "Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros", junto do qual desenvolve o projeto "Deus e o Diabo em Herberto Helder", dedicando-se ao estudo das relações entre poesia, sagrado e ética. É também editor da Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros.

Peron Rios

Peron Rios é poeta, crítico literário e professor de Literatura no Colégio de Aplicação da UFPE. Atualmente, finaliza, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGL-UFPE) sua pesquisa de doutoramento dedicada à poesia e à crítica do escritor Mário Faustino. Sua dissertação foi premiada e transformada no livro A Viagem Infinita: estudos sobre 'Terra Sonâmbula', de Mia Couto (Editora UFPE, 2007). Também publicou A Espiral Crítica (Confraria do Vento, 2020), reunião de ensaios de crítica literária. O autor ocupa a cadeira 28 da Academia Pernambucana de Letras.

Raíra Maia

Raíra Costa Maia de Vasconcelos é professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui Doutorado na área de Literatura, com foco em estudos de poesia, pintura e Semiótica da Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde fez Mestrado e Graduação. Lidera, atualmente, o Grupo de Pesquisa DERIVA (Derivações e Representações Inter Artísticas das Vozes do Atlântico), que se dedica ao estudo e à articulação das literaturas de língua portuguesa, onde coordena a linha Poesia e Cultura. Atua também como professora pesquisadora do Grupo SUTRA (Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais).

Tiago Hermano Breunig

Tiago Hermano Breunig é professor de Teoria da Literatura no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com período sanduíche na Universidade de Yale. Atua nos grupos de pesquisa DERIVA (Derivações e Representações Inter Artísticas das Vozes do Atlântico) e no grupo SUTRA (Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais). Publicou a tradução A Música e as Letras, de Mallarmé (Cultura e Barbárie, 2020).

Título Reflexões à deriva: abordagens da literatura contemporânea
Organização Fábio Andrade

Formato *E-book* (PDF)
Tipografia Tisa Pro (texto), Apparat (títulos)
Desenvolvimento Editora UFPE

Editora UFPE
Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | editora.ufpe.br

UFPE

PROGRAD
Pró-Reitoria
de Graduação