



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IGOR ELIAS GOMES

À SEGUNDA PESSOA: poesia marginal carioca, endereçamento e subjetividades

Recife
2019

IGOR ELIAS GOMES

À SEGUNDA PESSOA: poesia marginal carioca, endereçamento e subjetividades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Fabio Cavalcante de Andrade

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

G633a Gomes, Igor Elias
 À segunda pessoa: poesia marginal carioca, endereçamento e
 subjetividades / Igor Elias Gomes. – Recife, 2019.
 107p.

 Orientador: Fábio Cavalcante de Andrade.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
 de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

 Inclui referências.

 1. Poesia marginal. 2. Endereçamento. 3. Comunidade. I. Andrade,
 Fábio Cavalcante de (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-42)

IGOR ELIAS GOMES

À SEGUNDA PESSOA: poesia marginal carioca, endereçamento e subjetividades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 28/08/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabio Cavalcante de Andrade (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Schneider Carpeggiani (por todo o incentivo), Lucas Sobreira (por estar junto) e prof. Fabio Andrade (pela orientação). Antes de ser meu, este ponto de partida é das minhas avós, Lídia e Gilda.

“Ah! Sol e chuva na sua estrada Mas não importa, não faz mal Você ainda pensa e é melhor do que nada Tudo que você consegue ser Ou nada Lô Borges e Márcio Borges, Tudo o que você podia ser.” (CLUBE DA ESQUINA, 1972)

“Ó corpo a oscilar em música, ó luzente vislumbre, como podemos distinguir o dançarino da dança?”¹ (BOSI, p. 49)

¹W. B. Yeats, Among school children; tradução de José Paulo Paes

RESUMO

Este trabalho analisa as relações entre poesia marginal carioca e o “endereçamento”. Para tanto, são estudadas figurações da subjetividade nas obras de Waly Salomão, Chacal, Francisco Alvim e, a título de contraste, Ana Cristina Cesar. Os trabalhos da autora são marcados por uma intimidade encenada de forma provocativa a partir de elementos da subjetividade da própria poeta e, com isso, consegue dirigir-se a um “tu” genérico. Os outros três também se dirigirão à segunda pessoa, de diferentes formas: por meio de uma aparição especular, com um sujeito que assume personagens (Waly Salomão); pela busca de cúmplices (Chacal); e na observação do mundo a partir da visão do outro (Alvim). O trabalho também propõe um diálogo entre o “endereçamento” e a noção de “comunidade” do filósofo italiano Roberto Esposito; dentro da articulação proposta, o outro a ser interrogado pelas poéticas citadas seria não um “tu” qualquer, mas o “sujeito da comunidade”, que Esposito define não como “o mesmo”, mas sim como “o outro”.

Palavras-chave: Poesia marginal. Endereçamento. Comunidade.

ABSTRACT

This paper analyzes the relationship between Rio's marginal poetry and "addressing". For this, four figurations of subjectivity are studied: in the works of Waly Salomão, Chacal, Francisco Alvim and, by contrast, Ana Cristina Cesar. Cesar's works are marked by a provocatively staged intimacy from elements of the poet's subjectivity, and thus can address a generic "you". The other three will also address the second person in different ways: through a specular apparition with a person who takes on characters (Waly Salomão); for the search for accomplices (Chacal); and by observing the world from the other's view (Alvim). The work also proposes a dialogue between the "addressing" and the notion of "community" of the Italian philosopher Roberto Esposito; According to the proposed articulation, the other to be questioned by the poetics cited would be not just any "you", but the "subject of the community", which Esposito defines not as "the same", but as "the other".

Keywords: Marginal poetry. Addressing. Community

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	DEAMBULAÇÕES ANTES E DURANTE OS ANOS 1970.....	12
2.1	DA CONTRACULTURA.....	12
2.2	LITERATURA, DIVERSIDADE E ALGUMAS MARGENS.....	19
2.3	26 POETAS HOJE.....	21
2.4	EM TORNO DE UMA IDEIA.....	24
2.5	ALGUMA SUBJETIVIDADE ANTES.....	29
3	UMA GALERIA DE SUBJETIVIDADES.....	35
3.1	WALY SALOMÃO: PROTEU, “PROTO-EU”	35
3.2	CHACAL: À PROCURA DE CÚMPLICES.....	51
3.3	FRANCISCO ALVIM: PARALAXE.....	61
3.4	ANA CRISTINA CESAR: ESPIANDO PELA FECHADURA.....	73
4	NA DIREÇÃO DO OUTRO.....	90
4.1	O ENDEREÇAMENTO.....	90
4.2	INTERPELAR O “OUTRO” DA COMUNIDADE: UMA PROPOSIÇÃO.....	95
5	“CHEGOU A HORA DE MUDAR O ESTILO”	102
	REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

Direto ao ponto: esta dissertação propõe uma leitura da poesia marginal carioca à luz da ideia de endereçamento (SISCAR, 2016; PEDROSA, 2014; PEDROSA ET AL, 2018). Como propõe? Pela investigação de líricas presentes em três correntes de “marginais” que a crítica galvanizou para essa poesia (COELHO, 2013). As poéticas de Chacal, Waly Salomão e Francisco Alvim foram escolhidas por representatividade ou disponibilidade. A elas, somo a de Ana Cristina Cesar, porque tem sido o modelo escolhido pela crítica para pensar o endereçamento enquanto estratégia poética. O corte temporal são as produções deles nos anos 1970, década em que esta categoria foi formulada (BRITO, 1997; HOLLANDA, 2004b; COELHO, 2013). Não de graça, é a década que experimenta um fechamento ostensivo do cenário cultural e a imposição das diferentes formas de controlar o corpo: o cabelo, as roupas, a tortura. A partir do endereçamento, proponho pensar um segundo “outro”: o da comunidade, como pensada por Roberto Esposito (2003; 2012). Dentro desta noção, não se interpelam apenas indivíduos específicos, mas sim toda a coletividade. Isso pode revitalizar a noção de “poemão”, criada por Cacaso, que une a diversidade poética da época a partir do contexto social compartilhado, em que todos criariam juntos um grande poema que representaria o período de opressão.

Isto se divide em três partes.

Na primeira (que corresponde ao segundo capítulo) optei por uma visada histórica para situar a discussão dentro de seu tempo. Começo pela contracultura e sua proposta de revolução cultural a partir do trauma da Segunda Guerra. Surgida em meados dos anos 1950, ela só chega ao Brasil na década seguinte e vai reverberar ainda nos anos 1970. Passa, ainda, por disputas em torno da arte nos anos 1960, até culminar na constatação da pluralidade poética do início dos anos 1970, detendo-se um pouco no tropicalismo por sua influência nos poetas marginais cariocas. Daí passo a falar de *26 poetas hoje*, a principal antologia de poesia da década, como um retrato da grande pluralidade do período. A partir dela, delimitarei no mesmo capítulo quem são os poetas marginais. São pensados a partir dos três grupos que Coelho (2013) percebe na crítica literária. Por fim, falarei de forma extremamente breve sobre a subjetividade praticada antes, normatizada a partir de João Cabral e da vanguarda concreta, mas que também tinha poetas de outro talhe (Bandeira ou Vinicius de Moraes, por exemplo). O pano de fundo da opressão não é abordado diretamente, mas se insinua em alguns momentos.

A parte seguinte (terceiro capítulo) é composta pelas análises dos quatro poetas citados. Nelas, ficam evidentes diferentes formas de encenar subjetividade que se encontram pela aposta comum no endereçamento.

Com base no espaço aberto pela anterior, a última seção discorrerá sobre o *comum* que se pode ver na poesia marginal do Rio, a partir de Roberto Esposito. Sua noção de comunidade reúne os seres pelos vazios subjetivos que constituem a todos. Explico melhor lá. Mas adianto que não se trata do endereçamento como exposto até agora, mas de uma outra visão do “outro”. Proponho que a poesia marginal carioca não interpelaria o leitor enquanto outro, mas sim o outro que é, segundo o filósofo, o sujeito da comunidade. Esta interpretação não promova a conciliação da lírica com o desprezo de Esposito pela noção de indivíduo dentro da sociedade neoliberal (que não deixa de se confundir com a “pessoa humana” da Declaração dos Direitos Humanos).

Convém dizer que este trabalho passa longe de algumas discussões que exigiriam espaço maior e que não afetam a análise do material. A primeira delas, sobre a ideia de “marginal” e da pertinência de sua aplicação à literatura aqui estudada, a partir de uma discussão sociológica que envolva pensar a terminologia a partir da opressão sofrida por sujeitos pobres, uma fala que reconheceria a importância dos debates políticos do presente e, quem sabe, propusesse outras formas de pensar a categoria. Como se verá, a designação marginal marca de forma estável o fato de que esses poetas estão em uma margem específica, a editorial – mesmo que eventualmente possam agregar outros tipos de margem (se pensarmos na margem da tradição, por exemplo, da *Nuvem Cigana*, mais ligada a Oswald de Andrade).

Também não investigo a poesia marginal fora do circuito carioca. Isto se deve à facilidade para encontrar publicações e os registros históricos da crítica sobre a produção no Rio de Janeiro; por este motivo, digo “poesia marginal carioca no título”, afinal é apenas dela que falo aqui. Este recorte é vantajoso porque torna possível entendermos esta dissertação como estudo de caso que tenta contribuir para as discussões sobre o endereçamento.

Outro assunto não discutido é a ideia de “geração”, pois o termo, se for buscado nos estudos sociológicos, implica um debate profundo sobre o que caracteriza (é possível prescindir do cruzo entre idade e política? Em caso positivo, como justificar a

proximidade de pessoas, no real, de idades distantes em uma ideia, a de geração, regida por questões de ordem etária?).¹

Por fim, também passo longe de uma proposição sobre a poesia marginal por meio de uma estratégia de valoração. Reconheço nela um esforço para ler aquele presente a partir de elementos que, se não esgotam, localizam dispositivos incontornáveis do discurso poético do período e não se acomodam em apenas atestar pluralidades; antes, busca nelas algumas linhas de força comuns.²

Esta discussão foi pensada não para ser acabada em si mesma. Foi pensada como ponto de partida para pensar o endereçamento e seus diálogos possíveis com as proposições de Roberto Esposito. O texto tenta não ser maçante.

¹ Sobre o assunto, ver ABOIM, S. e VASCONCELOS, P. From political to social generations: A critical reappraisal of Mannheim's classical approach. *European Journal of Social Theory*, v.17, n. 2, p. 165–183. Disponível em <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.922.886&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso: 17 out 2018; JAEGER, H. Generations in History: reflections on a controversial concept. *History and theory*, Middletown (Connecticut, EUA), v. 24, n. 3, p. 273-292, 1985. Disponível em <<https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC573/um/Jaeger.pdf>>. Acesso: 12 dez 2018; FEIXA, C. e LECCARDI, C. O conceito de geração nas teorias da juventude. *Sociedade e estado*, Brasília, v. 25, n. 2, p. 185-200, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/estado/article/view/2710/2269>>. Acesso: 1 dez 2018. WELLER, W. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. *Sociedade e estado*, Brasília, v. 25, n. 2, p. 205-224, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/estado/article/view/2639/2190>>. Acesso: 19 jan 2019.

² A seguinte citação de Marcos Siscar sintetiza o que desejo dizer: “Tenho me interessado de perto por esse aspecto da discussão sobre poesia no Brasil, uma vez que considero problemática a noção de *pluralização* (pluralidade, multiplicidade, diversidade), entendida como tese crítica sobre o presente. Ao mesmo tempo que permite de fato uma abertura, ajudando a legitimar a desrepressão de propostas que não encontravam espaço na discussão muito polarizada da época das vanguardas, ela não favorece a nomeação das tendências e das tensões contemporâneas, a compreensão de seus pressupostos e de seus desdobramentos. Isso que interpreto como uma espécie de desmobilização crítica tem como consequência imediata a carência de proposições fortes sobre a história da poesia do último meio século, que sustentem o debate e ajudem a nomear seus desafios.” (em RIBEIRO ET AL, 2017, p.272)

2 DEAMBULAÇÕES ANTES E DURANTE OS ANOS 1970

2.1 DA CONTRACULTURA

Poetas brasileiros estavam distantes da Europa entre 1939 e 1945, mas parte da nossa poesia canônica tentou representar as angústias e tensões geradas pelo conflito. Em estudo sobre o impacto da Segunda Guerra na poesia brasileira, Murilo Marcondes de Moura (2016) diz que aquilo que Carlos Drummond de Andrade chama de “sentimento do mundo” traduz um estado de participação intensa e íntima de quem acompanha os conflitos à distância, das margens sociopolíticas do planeta. Porque a guerra teria sido um conflito total, que acossa o poeta no presente: *A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais / Os telegramas de Moscou repetem Homero / Mas Homero é velho. / Os telegramas cantam um mundo novo / que nós, na escuridão, ignorávamos*, constata a *Carta a Stalingrado*, de Drummond. A memória ecoa mesmo anos depois, como neste poema de Cecília Meireles, *Pistoia, cemitério militar brasileiro*, escrito em 1955: *Este cemitério tão puro / é um dormitório de meninos: / e as mães de muito longe chamam / entre as mil cortinas do tempo, / cheias de lágrimas, seus filhos*. Pistoia é a cidade italiana onde foram enterrados os pracinhas brasileiros mortos durante o conflito. Já Oswald de Andrade marca sua volta à poesia com o *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942), e seus versos de amor estão firmemente situados no momento presente – *Lá vem o lança-chamas / Pega a garrafa de gasolina / Atira / Eles querem matar todo amor / Corromper o polo / Estancar a sede que eu tenho doutro ser [...] / Atira / Resiste / Defende / De pé / De pé / De pé / O futuro será de toda humanidade*. O poema incorpora o ritmo militar de combate para defesa do amor e se erige em versos que aliam a circunstância individual (o amor pela esposa) à circunstância coletiva (a guerra).

Para esses poetas não soa exagerado dizer que, nas trincheiras do conflito, o que estava em jogo eram as possibilidades de amar (a esposa, os filhos que foram e que, para muitas mães, não voltam mais). Em *A rosa do povo* (1945), Drummond lança *Os últimos dias*, poema que figura os prazeres e agruras de existir em uma vida que experimenta visões de seu próprio fim. Não é possível determinar que se trata, obrigatoriamente, de um poema sobre a guerra. Mas parece existir em diálogo com ela quando o sujeito, diante da perspectiva do fim, pensa nas vantagens e revezes da vida e insiste, sem apresentar motivos racionais, na ligação entre pessoas: *Que a terra há de comer. / Mas não coma já*.

// Ainda se mova, / para o ofício e a posse. // E veja alguns sítios / antigos, outros inéditos.
 // Sinta frio, calor, cansaço; / pare um momento; continue // Descubra em seu movimento
 / forças não sabidas, contatos. // O prazer de estender-se; o de / enrolar-se, ficar inerte
 // [...] O tempo de saber que alguns erros caíram, e a raiz / da vida ficou mais forte, e os
 naufrágios / não cortaram essa ligação subterrânea entre homens e coisas: / que os
 objetos continuam, e a trepidação incessante / não desfigurou o rosto dos homens; / que
 somos todos irmãos, insisto³.

O poema exorta às pequenas experiências como forma de estar no mundo, aludindo à ideia de que “só há um sentido na vida: o próprio ato de viver”, de Erich Fromm (1965, p. 218) em *O medo à liberdade*. Escrito no auge do nazismo, o livro aborda, entre psicologia e sociologia, as relações do homem com as liberdades criadas pelos avanços do sistema econômico capitalista. Livre para fazer e pensar o que acha adequado, o sujeito pode, então, agir conforme seus desejos se souber o que quer, pensa e sente. Não é o caso. Aquilo que Fromm chama genericamente de “homem moderno” está aberto à “presteza para aceitar qualquer ideologia e qualquer chefe, desde que prometa agitação e ofereça uma estrutura política e símbolos que supostamente deem significado e ordem à vida do indivíduo” (p. 213). A liberdade pode ser um peso difícil para quem não sabe para onde ir. A esse ser humano “livre” em um sistema político-econômico que limita suas capacidades ao potencial de consumo, Fromm chama de “autômato”.

Em contraponto a essa liberdade que guia à escravidão, visível no consumo desenfreado e em ideologias como fascismo e o nazismo, haveria uma outra, representada pela espontaneidade. Se esta for a base da ação humana, “o indivíduo abraça o mundo” (p. 217). Essa espontaneidade, para existir, pede algumas experiências, em particular a do amor. Mas apenas aquele amor que se traduza na “afirmação espontânea de outros, com a união do indivíduo com outros base de conservação do ego individual” (p. 217). O que importaria, no dizer de Fromm, não seria o resultado da ação espontânea, mas ela em si, o processo.

Marcuse, no ensaio *Eros e civilização* (1955), visita o legado freudiano, colocando-o em diálogo com estudos de ordem socioeconômica (destaque para o marxismo). Questiona a ideia de liberdade para o ser social quando lembra que a liberdade em relação a um sistema leva à prisão em outro. A libertação dos vassalos pelos suseranos

³ DRUMMOND, C. A. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 193-196.

no feudalismo levou os primeiros a se submeterem “ao império da lei, mas da lei dos outros” (MARCUSE, 1975, p. 15). O que ele chama de “servidão voluntária” é a “colaboração em reproduzir uma sociedade que tornou a servidão cada vez mais compensadora e agradável ao paladar” (p. 15). Em suas variações históricas, a servidão é tema da filosofia desde, pelo menos, o século XVI (com La Boétie e o seu *Discurso contra a servidão voluntária*, de 1533). Seus fundamentos são localizados, ao menos no Ocidente, em uma retórica que alia humanidade e obediência (GROS, 2018). O século passado, graças a seus processos históricos particulares, abriria outras perspectivas para entender a questão.

A experiência do século XX, a dos regimes totalitários e dos grandes genocídios, inquietou, perturbou, ou antes fragmentou, rompeu essa evidência cultural maciça que vincula, de maneira cerrada, capacidade de obedecer e afirmação de humanidade. (GROS, 2018, p. 31)

Ainda com Gros (2018), é possível perceber a passagem de uma modernidade que vai da obediência guiada pela razão (lançada por Kant), que seria necessária para alcançar do *status* de civilizado, para aquela que demanda o subalterno como autômato (regimes do século XX), em que a justificativa para que se cometam atrocidades é o “estava apenas obedecendo ordens”. A *desobediência* seria monstruosa ou mesmo diabólica porque o “pecado original nos leva de volta ao real” (p. 71): mostra que, ao contrário do que disse Santo Agostinho, chefes solícitos ou sensíveis com empregados, ou dirigentes competentes e responsáveis diante das relações de poder, são uma exceção.

Para Marcuse (1975), a direção do “progresso” só seria retomada pela humanidade quando as pessoas ativassem necessidades orgânicas e biológicas, que teriam sido suspensas pelo processo civilizador. Com isso, poderiam investir contra um Estado que, guiado pela ideia de progresso, limita a liberdade real dos sujeitos. Era caso de “fazer do corpo humano um instrumento de prazer, e não de labuta” (p. 16). Somente quando “novas” necessidades emergirem em oposição às antigas vai ser possível concretizar alguma mudança social. Empregar categorias psicológicas para pensar a sociedade seria, diz Marcuse, empregar categorias políticas: “a perturbação particular reflete mais diretamente do que antes a perturbação do todo, e a cura dos distúrbios pessoais depende mais diretamente do que antes da cura de uma desordem geral” (p. 25). Se a repressão de necessidades orgânicas e biológicas é o que caracteriza a cultura, e é conveniente para que seja possível estruturar uma vida em grupo, ela estaria em níveis excessivos graças a uma moralidade altamente castradora. Isto causaria mais bloqueios à felicidade.

Eros e civilização foi “um livro de extrema relevância para os jovens daquele momento” (DUARTE, 2018, p. 69), alcançando *status* de referência para a contracultura (DINIZ, 2017). No mesmo ano de seu lançamento começaria a Guerra do Vietnã, conflito por procuração entre Estados Unidos e União Soviética que duraria vinte anos e marcaria aquelas décadas. No prefácio à reedição do ensaio (1966), Marcuse compara: “há fotografias que mostram filas de cadáveres seminus, assim dispostos em honra dos vencedores no Vietname [sic]: assemelham-se, em todos os seus detalhes, às cenas de cadáveres mutilados e esquilidos que nos chegaram de Auschwitz e Buchenwald” (1975, p. 19). Mais do que a Revolução Cubana (1959), a Guerra do Vietnã consegue confrontar o sentimento anticomunista vigente nos Estados Unidos (DINIZ, 2017), a essa altura consolidados como potência econômica mundial. Mas daí também surge uma crítica sistêmica ao marxismo, corrente teórica que serviu de fundo ideológico para revoluções que deram luz a regimes autoritários, dividiu espaço com forte crítica de costumes. Essa visão ganhou parte significativa da juventude do Ocidente.

A partir dos resultados da Segunda Guerra, o movimento conhecido como contracultura surge com força nos Estados Unidos nos anos 1950. Na verdade, é possível pensá-lo não como “movimento”, mas como conjunto de valores que representava um desejo de operar um “reencantamento do mundo” para confrontar o “apodrecimento social do capitalismo” (SCHWARZ, 1992, p. 72) do qual os Estados Unidos são ícone. A literatura e o rock serviram como referências de primeira ordem. No Tio Sam, a agitação ficou concentrada em torno de jovens que já criavam ficção, como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti e Gregory Corso. Diniz (2017, p. 31) desenha as linhas gerais que caracterizavam o grupo, conhecido como “beat generation”, que seria considerado precursor dos hippies da década seguinte:

Drogas, sexo livre, desdém pelas instituições, fascínio pelo jazz e tradições orientais (seguindo a trilha aberta por Rimbaud, William Black [Blake] ou William Yeats) são assuntos que permearam suas vidas e literatura, na contramão do beletismo e do formalismo acadêmico. *On the road* (*Pé na estrada*, 1957), *best-seller* de Kerouac de caráter confessional, e, mais ainda, “Howl” (“Uivo”, 1956), poema no qual Ginsberg comparava “o capitalismo e o imperialismo americano ao monstro Moloch, deus sanguinário e canibal” – protesto que não emanava de Marx, e sim do inconformismo de Black [Blake] –, instigaram o comportamento libertário de parte significativa da juventude estadunidense.

Pouco depois de seu lançamento (1956), *Uivo e outros poemas*, de Ginsberg, foi recolhido pelas autoridades sob acusação de obscenidade. Isso catapultou obra e autor à fama. Mais do que a expressão da homossexualidade de Ginsberg, e mais do que pensar questões subjetivas que alcançavam pontos importantes para interpelar a sociedade

americana, *Uivo* (*Howl*) pertence a uma tradição poética que remonta a inflexões importantes para a poesia ocidental por retomar “a longa linha convulsiva e profética da poesia de Whitman e Blake em clave moderna. Um verso marcado também pelo jazz, pela ‘prosódia bop’ da prosa de Kerouac e pelo poema *Zone*, de Apollinaire”, resume Rodrigo Garcia Lopes.⁴

A invenção do LP e a rebeldia representada pelo rock também ajudaram a espalhar bastante essas ideias de protesto. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Rolling Stones, mas também (e talvez principalmente) o folk de Bob Dylan e Joan Baez (DUARTE, 2018) esracam entre os principais ícones contraculturais. O questionamento da realidade tinha contornos existencialistas e sempre parecia procurar o reencanto do mundo, como nesta conhecida música de Dylan, de 1963: *Yes, and how many years can a mountain exist / Before it is washed to the sea? / Yes, and how many years can some people exist / Before they're allowed to be free? / Yes, and how many times must a man turn his head / And pretend that he just doesn't see? // The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind.*

Onde quer que tenha se instalado, a palavra “contracultura” confundiu e incomodou instituições e tradições de acordo com as especificidades do país. Era ambígua, pois muitos dos seus agentes tensionavam aspectos da cultura dominante sem se desvincular dela (os músicos filiados a esse ideário que permaneciam ligados a grandes gravadoras por meio de contratos de trabalho, por exemplo).

Na América Latina, a contracultura era vista como menor se comparada à dos Estados Unidos. Lá, esse conjunto de valores se une a lutas por direitos civis, movimentos pacifistas e descontentamento com a vida industrial. Aqui, ele investiu contra o governo autoritário, contra a moral católica e o patriarcado (DINIZ, 2017) e encontrou no tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e do álbum *Tropicália ou panis et circenses* (1968) uma importante referência. (DINIZ, 2017; DUARTE, 2018). O LP conseguiu transformar a estrutura ambígua do Brasil, marcada pela união entre uma modernização galopante com desigualdade social profunda, em crítica. As letras, cheias de imagens estilhaftadas da identidade nacional, eram interpretadas em composições com uso completamente heterodoxo (para a época) de guitarras; coros dissonantes em consonância com arranjos sofisticados, também. São exemplos, no disco manifesto *Tropicália ou*

⁴ Em LOPES, Rodrigo Garcia. O uivo vivo de Allen Ginsberg. *Revista Cult*. São Paulo, s.d. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-uivo-vivo-de-allen-ginsberg/>>. Acesso em: 26 de maio de 2019.

panis et circenses, a presença de letras sobre violência social (*Miserere nobis*, de Gilberto Gil), a interpretação séria e compenetrada de um repertório desprezado por sua época (*Coração materno*, de Vicente Celestino, cantada por Caetano Veloso), a crítica à classe média na música homônima ao álbum (interpretada por *Os mutantes*) e o bumba meu boi que sintetiza uma visão tropicalista do Brasil: *Geleia geral*, de Torquato Neto e Gil (DUARTE, 2018).

A literatura foi influência para o tropicalismo. Waly Salomão e Caetano Veloso, por exemplo, eram leitores da vanguarda concreta dos anos 1950. As disputas entre o realismo socialista do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC), que defendia a suspensão de valores estéticos em favor de uma arte mais pedagógica e engajada, e as visadas estéticas da vanguarda, dialogavam com as disputas em torno da presença da guitarra na música brasileira e a orientação “sociologizante” e didática das canções de protesto. Os Festivais da Música Brasileira e programas televisivos como *O fino da bossa* (1964-1967), apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, levavam a música para primeiro plano no cenário cultural brasileiro. Também o Cinema Novo, em especial com Glauber Rocha, conquistou projeção nacional com suas representações das violências do país, muitas vezes numa qualidade de imagem baixa, mas de alta voltagem simbólica (COELHO, 2010; DUARTE, 2018). As artes plásticas, em especial com Hélio Oiticica, ganham caráter performático, desligando-se da lógica dos quadros e alcançando a dimensão do corpo por uma proposta artística e ética calcada na convivência produtiva com diferentes sujeitos e espaços sociais. Ainda completa o cenário artístico do período o trabalho de José Celso Martinez Corrêa, que encena pela primeira vez, em 1967, a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Distante das proposições engajadas de Augusto Boal no show *Opinião* (criado por egressos do CPC, tornado ilegal após o golpe), Zé Celso encontrou em Oswald de Andrade a visão necessária para criação de montagens nas quais atores (não raro nus) compunham peças longuíssimas, muitas vezes interagindo com o público e lançando uma visão crítica da realidade brasileira. A partir da montagem de *O rei da vela*, Oswald volta à vitrine como ícone de uma tradição de contestação que boa parte dos artistas do período vão se identificar.⁵

⁵ Beatriz Azevedo, a partir de declarações de Marília de Andrade (filha de Oswald), afirma que é a partir desta encenação que ocorre a retomada dos escritos do autor, que passaria à posição de “pai do tropicalismo, inspirador de Caetano e exemplo para os críticos literários”. Ver AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. 2012. 199 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria

A dinâmica social efervesce e nela o corpo é, cada vez mais, alçado ao lugar de protagonista na arte e na vida. A androginia dos cabelos grandes, o uso de drogas, a liberdade sexual e a reunião em patotas são exemplos de outras disposições do corpo que, muitas vezes, são transpostas aos espaços da arte, sejam eles os palcos (os cabelos grandes de Caetano Veloso, por exemplo, ou o trabalho de Zé Celso) ou as ruas (como o *Parangolé* de Helio Oiticica)⁶

Com o trabalho desses artistas, vários deles migrados da Bahia para o Rio de Janeiro e São Paulo, se desenvolve uma linguagem que abre mão de maniqueísmos e escolhe a margem como lugar no debate político e estético. O tropicalismo recusava o autoritarismo dos engajados e a alienação da Jovem Guarda (ainda que muitas vezes em fértil diálogo com esta). A escolha do trópico como signo crítico compôs uma cena que ficaria conhecida como *marginália*. O termo, lançado em reportagem publicada poucos dias antes do AI-5 (em 1968), propõe a automarginalização de artistas da época como um programa de ação definido. Apesar de não trazer a face mais coerente da *marginália* (Jards Macalé e Waly Salomão, por exemplo, ficaram de fora, enquanto os irmãos Augusto e Haroldo de Campos estavam dentro), o termo passa a funcionar como designação para uma comunidade intelectual política e esteticamente ativa em fins dos anos 1960 (COELHO, 2010).

Com o AI-5, a forma de a ditadura lidar com a produção cultural de esquerda radicaliza. Segundo Roberto Schwarz (1992), até 1968 “Nos santuários da cultura burguesa, a esquerda dá o tom” (p. 62): as movimentações estudantis, as livrarias abarrotadas de marxismo, as produções artísticas e parte mais socialmente preocupada da Igreja eram povoadas pela esquerda. A forma de lidar com essa produção não era sufocá-la, mas cortar seus contatos com o grosso da população, transformá-la em gueto, ao penalizar qualquer propaganda que envolvesse conteúdos socialistas e no chute dos movimentos estudantis para a clandestinidade. Em dezembro, no final de um ano agitado para o Ocidente, marcado de forma especial pelo Maio de 1968 francês, o sufoco passa a ser clima reinante no Brasil, imposto pela institucionalização formal e informal da censura e da tortura, respectivamente, como procedimento de controle social das dissidências.

Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Aspas extraídas da página 9 do trabalho.

⁶ Os *parangolés* são capas que se colocam no corpo e se desenvolvem, como se fossem extensões do mesmo corpo. Por meio destes, o samba dançado nos morros foi inscrito no campo artístico, o que subverteu hierarquias entre o que se supunha serem alta e baixa culturas, além de outras nuances de sentido. A esse respeito, cf. ANJOS, 2012.

O *ethos* da contracultura continuou presente mesmo depois do AI-5, nas páginas da imprensa alternativa. Bernardo Kucinski (1991) escreve que esses jornais estavam, grosso modo, ligados a dois grupos. Ou eram baseados no marxismo dos movimentos estudantis, usavam linguagem próxima à da mídia hegemônica e defendiam uma moral vista como pudica, com integrantes atentos aos perigos da política econômica e às desigualdades sociais; ou, então, estavam fundamentados numa crítica de costumes e ruptura cultural. Talvez o mais conhecido periódico daquele momento, *O Pasquim*, de 1969, represente a reunião dos dois grupos. Esse jornal era, na visão de Kucinski, especialmente influente graças à coluna *Underground*, de Luiz Carlos Maciel, página de culto à produção da contracultura dos Estados Unidos. De 1974 a 1977 (ou até a ascensão política do movimento operário do ABC Paulista), a história das esquerdas se confunde com a desses jornais.⁷ Para eles escreviam nomes que ainda aparecerão por aqui, como Cacaso ou Ana Cristina Cesar.

Além de estar relacionada à ideia de “cultura marginal”, a guinada existencial proposta pela contracultura ainda encontrou, no Brasil, outros nomes: “‘desbunde’ (ou curtição), *drop-out* (‘cair fora’), *udigrudi* (corruptela para *underground*), cultura alternativa, cultura subterrânea”, termos que não se excluem, apesar de diferirem entre si em alguns usos (DINIZ, 2017, p. 27). Representam o conjunto de valores que norteou o comportamento “anti” dessas pessoas que encontravam no capitalismo e na repressão ao corpo duas correntes cada vez mais insustentáveis.

2.2 LITERATURA, DIVERSIDADE E ALGUMAS MARGENS

Em artigo de 1973, Cacaso (BRITO, 1997, p.70-73) identifica um fechamento do mercado editorial para novos artistas em virtude da “capitalização intensiva” (p. 71) que o atinge. Neste sentido, soluções como a “autopublicação” de forma independente era a principal saída encontrada pelos escritores para se lançarem. O padrão foi reproduzido em várias partes do país — “Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, etc” (p. 71). Outra solução vista seria o consórcio de escritores, “que já funciona há um tempo entre nós”. Cacaso dirá que este contexto força o artista à condição de marginalidade.

⁷ O projeto do *Opinião* (1972-1977), um dos mais conhecidos da época, foi submetido ao comitê central da Ação Popular da juventude católica; o *Movimento*, outro cujo nome circulava bastante, torna-se um “quase-partido” (KUCINSKI, 1991, p. XVIII) após a chacina da Lapa, empreendida pelo exército na sede clandestina do Partido Comunista do Brasil, ancorando um trabalho de base junto a ativistas.

A profusão de publicações no início da década de 1970 valerá um texto escrito por Antonio Candido (1977), *A literatura brasileira em 1972*. Não se trata de pesquisa, mas de uma palestra em que o crítico esboça um olhar sobre a complexa produção do período. Ele se debruça sobre a coexistência de diferentes vertentes: “temos, atualmente lado a lado poetas de vanguarda, criadores e seguidores; poetas que continuam o que foi vanguarda nos anos 20 e 30; poetas da Geração de 45 e seus seguidores; e, muito curiosamente, alguns grandes modernistas ainda vivos e atuantes.” (p. 9). Reconhece a existência da simultaneidade de tendências e gerações, mas, por vezes, essa pluralidade parece “falta de capacidade para criar um novo estilo que predomine. Da mesma maneira por que hoje não há padrões regulares na moda, nem nas convenções, assim também na literatura florescem lado a lado as manifestações mais díspares” (p. 9). Depois de passear por ideias sobre as vanguardas (Concretismo, Práxis, Processo) e velhos amigos, como Drummond, Bandeira, Murilo Mendes e Pedro Nava, chega a “certas obras de definição difícil” (CANDIDO, 1977, p. 12). Identifica a presença da subjetividade (em Gerardo de Mello Mourão) e de sucatas da cultura em Waly Salomão – este, na visão do crítico, faz “literatura anti-literária”, “violentamente anti-convencional” para traduzir “uma espécie de erupção inconformista” (p. 12). O artigo apenas menciona a pluralidade dos poetas que estão distantes das editoras, mas deixa claro que a diversidade literária (o meio literário como um todo) em 1972 era considerável.⁸

Há que se mencionar o atraso da chegada da contracultura à literatura. Para Silviano Santiago (2019, p. 149-169), em *Os abutres* (1972), a “curtição” afeta tardiamente a literatura, se comparada com a música ou o cinema. A partir de Waly Salomão e Gramiro de Matos, o ensaísta mostra a subversão de valores literários, a exemplo da solidão necessária à leitura (trocada pela andança em grupo), a filiação à tradição literária (desprezada pela desconfiança em relação à palavra e à ordem social imposta) e que se expõe de forma aforismática, lembrando, por isso, Oswald de Andrade, Machado de Assis ou mesmo Nietzsche. O leitor poderia, na visão de Santiago, fruir o livro a partir de uma “estética da curtição”, marcada pelo “obscurecimento da forma, aumento da dificuldade e maior duração do processo de apreensão” (p. 153), mas também por uma forma barroca em que frase e palavra são manuseadas para serem excessivas. Eram despreocupados com “estilo de autor” e ciosos de “inserir no contexto universal

⁸ Somente os nomes mais próximos do cânone, como os poetas citados e outros (Érico Veríssimo, Antonio Callado e a canção de protesto de Chico Buarque) já eram suficientes para demonstrar considerável diversidade, de acordo com Candido (1977).

aqueles valores que foram marginalizados durante o processo de construção da cultura brasileira” (p. 162). Isso dialoga com o tropicalismo: um exemplo é *Batmacumba*, nome inventado por Gilberto Gil que une o sagrado afro-brasileiro com um herói dos quadrinhos americanos, o Batman. Do tropicalismo, Waly foi ativo participante.

Se entendidos como características da poesia marginal carioca, os termos levantados por Santiago são aplicáveis apenas aos textos que analisa, como será visto no próximo capítulo. Por outro lado, ele marca de forma mais explícita, se comparado com Antonio Candido, as possibilidades de uma sensibilidade “contracultural” que, mesmo aportando tarde na literatura, subverte padrões literários. Algo que ele verá em *O assassinato de Mallarmé*, de 1972 (2019, p. 219-232). Silviano identifica uma contestação à vanguarda concreta e o descuido pelo valor cultural institucionalizado em jovens poetas cariocas da zona sul que andavam pelos picos de diversão para vender livrinhos mimeografados; eles teriam largado a biblioteca em favor dos *mass media* como influência na criação de seus poemas, que parecem anotações de experiências do cotidiano.

2.3 26 POETAS HOJE

“Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia”. Uma frase que poderia ser dita por um quitandeiro sobre o que está disponível na sua banca *naquele momento*. Não é o dia do futuro, o do presente. Amanhã – quem sabe? – não mais. Talvez essa imagem atravessasse o esforço de se fazer uma antologia sobre *o dia*. A frase citada abre o prefácio escrito por Heloisa Buarque de Hollanda a *26 poetas hoje*, de 1976, uma das seletas mais conhecidas da literatura brasileira do século XX e que, pode-se dizer, tentou organizar algo da diversidade poética que reconhecidamente marcou a primeira metade dos anos 1970.⁹

Escolheu não publicar as vanguardas (Concretismo, Práxis, Processo) e colocou na vitrine uma produção limitada geograficamente (presença maciça de artistas do Rio de Janeiro), e expandida esteticamente, em virtude da altíssima heterogeneidade circunscrita aos limites do Rio e cidades próximas (Curitiba ou São Paulo, por exemplo). O que veio depois é conhecido: debates acalorados, resenhas, polêmica: “Os jornalistas se

⁹ A primeira antologia concebida de forma mais próxima à poesia marginal foi publicada no primeiro número da revista *Malasartes* (COELHO, 2013). Ela reuniu alguns poemas sob o título *Consciência marginal*, com curadoria de Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena. *Navilouca*, apesar de reunir nomes que a crítica associa à poesia marginal, continha também poetas de vanguarda (Augusto de Campos), artistas que trabalhavam com outros suportes (Hélio Oiticica) além de Chacal, Torquato Neto e Waly Salomão.

entusiasmassem com uma ‘novidade’ para os espaços melancolicamente vazios de seus cadernos e suplementos culturais. Os professores e críticos dividiam-se frente a uma possível ‘agressão’ à instituição literária” (HOLLANDA, 2009).

“Agressão à instituição literária”: como o enquadramento proposto pela antologista se converte numa visão coesa e coerente do período, colocando lado a lado poemas como estes?

A mulher de um marinheiro trucidado conta ao pai de uma menina presa, aguardando julgamento, a depressão nervosa de um amigo comum, deputado federal, que agora vive no Chile. Será que o Allende vai dar certo... As chicrinhas [sic] vão pela sala, de mão em mão, há uma bandeja de bolo e outra de doce de leite. Lá fora, imensa e silenciosa, a dança fantástica do outono incendeia a tarde fria. O garoto brincando no tapete já nasceu em Paris. Aqui e ali o murmúrio é interrompido por uma expressão mais nortista. Um menino loiro, que participou no rapto dalgum embaixador, pede açúcar para por no chá. Na vitrola Caetano canta a sua Asa Branca. Todos ficam quietos. (Roberto Schwarz, *Emigração* 71. In: HOLLANDA, 2004a, p. 92)

[...]
minha poesia é o pânico
a quarta dimensão terrível
da vida consumada no porto da barra pesada
das penitenciárias dos hospícios
do pervintin da maconha da cachaça
do povo na rua
– do povo de minha laia.

minha poesia é o hino
dos libertinos
q conspiram na noite dos generais... (Adauto, poema sem título. HOLLANDA, 2004a, p. 251)

vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça (Charles, *Colapso concreto*. HOLLANDA, 2004a, p. 233)

E ainda sob o argumento de que tamanha diferença pode ser agrupada pela “recuperação do coloquial numa determinada dicção poética” (HOLLANDA, 2004a, p. 13)? A antologia, de acordo com Heloisa, não pretende ser um panorama da produção poética, mas “a reunião de alguns resultados reais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica” (p. 13).

Um momento conhecido dos debates é a entrevista publicada na revista *José*, de 1976¹⁰. A todo tempo se busca tanto a coesão e coerência pautadas pela ideia do *comum*. “Até agora, uma coisa fica bem clara: não é possível ver a antologia como representando

¹⁰ Entrevista feita por Jorge Wanderley, Luiz Costa Lima e Sebastião Uchoa Leite com Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro e Eudoro Augusto. A íntegra da conversa está disponível em *Poesia Marginal* (2013), de onde tiro as referências a essa conversa (as aspas reproduzidas estão nas páginas 140 e 141 da publicação citada).

uma coisa unitária”, diz Jorge Wanderley. Pouco depois, Sebastião Uchoa Leite insiste: “Mas acho que a gente tem de procurar ponto em comum”. A resposta é de Ana Cristina Cesar: “Há sim, um traço anticabralino, antiformalista...”, para depois afirmar serem Drummond e Cabral “forças geradoras” dentro da seleta. “Isso parece extremamente literário”, interrompe Luiz Costa Lima.

Jorge Wanderley, a determinada altura, diz: “Fica, então, mais claro o diagnóstico: Por força das circunstâncias literárias de que trata, é muito mais uma antologia-arquipélago que uma antologia-ilha”. A expressão acolhe não apenas a proposta anunciada pela antologista, inegavelmente vista no corpo da seleta, como dialoga com o que ela dirá mais de 20 anos depois, no posfácio escrito para a segunda edição (de 1998): “O que realmente me atraiu material não foi a unidade que eu dizia ao procurar defini-lo para justificar o conjunto dos participantes da antologia, mas, muito pelo contrário, o claro direito ao dissenso que este material começava a reivindicar em nossa produção cultural” (HOLLANDA, 2004a, p. 260).

Ainda muito associada, no senso comum, à ideia de que seria uma antologia de poesia marginal, *26 poetas hoje* está mais próxima de um possível *portrait* daquele momento, que desde o início assume os problemas de seu enquadramento. A marca da poesia marginal, entretanto, é inegável; a autora tenta, no prefácio, organizar um perfil para tal produção e, além disso, seria o momento de institucionalização dessa mesma poesia. Também deixa, no futuro, uma dicção do passado, trabalhando, portanto, na dimensão de registro histórico (COELHO, 2013).

Três alas dentro de *26 poetas hoje* galvanizaram o debate sobre poesia marginal nos anos posteriores, segundo Frederico Coelho (2013). A primeira seria composta por Roberto Schwarz, João Carlos Pádua, Geraldo Carneiro, Francisco Alvim e Cacaso. São relações de antes: Schwarz se aproxima de Cacaso ainda nos anos 1960, unidos pela crítica à Poesia Concreta (segundo depoimento a PEREIRA, 1981). Alvim e Schwarz se conheceram no Brasil, também nos anos 1960 e se encontrariam posteriormente. Cacaso e Clara Alvim, esposa de Francisco, trabalhavam juntos na PUC-Rio. João Carlos Pádua e Geraldo Carneiro, mais jovens, eram alunos de Letras na mesma universidade. O grupo compôs a coleção *Frenesi*, publicada em 1974 de forma independente. São diferentes entre si: Alvim, Schwarz e Cacaso, mais velhos, tinham vida cultural ativa nos anos 1960; João Carlos e Geraldo, mais jovens, na casa dos 20 anos, passaram a produzir naquele momento.

A segunda frente, mais enxuta, integraria Waly Salomão e Torquato Neto, egressos da *marginália* dos anos 1960. Situa uma perspectiva particularmente marginal (andança pelos morros, cabelos grandes e, no caso de Waly, ficha criminal) com uma atuação polivalente (música popular, jornalismo, poesia, cinema, artes visuais). A terceira agregaria Chacal, Charles e Bernardo Vilhena, além de Ronaldo Santos e Guilherme Mandaro (estes dois não participaram da antologia), integrantes do coletivo *Nuvem Cigana*, que também passa a editar livros e, posteriormente, a realizar eventos intersemióticos chamados *Artimanhas*.¹¹ São jovens na casa dos 20 anos e, à exceção de Bernardo e Guilherme, já tinham publicado livro em mimeógrafo anteriormente. São os que se convencionou chamar de “geração mimeógrafo” (COELHO, 2013). Os outros quinze poetas do livro estavam dispersos em propostas diferentes.

À exceção de Schwarz, Waly e Torquato Neto, os grupos passaram a interagir de forma mais próxima, agregados pela figura de Cacaso, conhecido comum a todos (POESIA MARGINAL, 2013).

2.4 EM TORNO DE UMA IDEIA

Uma das críticas a *26 poetas hoje* era a falta de um perfil “ilha”, mais delimitado em torno de um critério consistente e tradicional. A opção pelo “arquipélago” trouxe consigo uma heterogeneidade cujas poéticas não pareciam, em determinada perspectiva, estáveis. Isto permite ver aquilo que Cacaso chamou de *poemão*:

Existe uma continuidade profunda de experiência entre os poetas, que de alguma forma se manifestará na produção de cada um, com os poemas se interpenetrando, se confundindo uns com os outros, como se fossem partes complementares de um mesmo poemão que todos, sem qualquer combinação prévia, estivessem compondo juntos. A poesia um pouco como *sintoma*. (BRITO, 1997, p. 81-82, grifo do autor).

Os três poemas citados antes não dialogam em estética ou perspectiva. Em Schwarz, os versos expõem um sujeito que observa uma reunião de exilados, cada qual com seu perfil (a esposa de um marinheiro, um menino que raptou um embaixador, o

¹¹ “Eu achava”, diz Chacal sobre as *Artimanhas* (AS INCRÍVEIS ARTIMANHAS, 2016, 29’30”), “aquilo muito próximo de um comício na Central do Brasil. Um comício na Central naquela época era o auge da manifestação política, até por mexer nessa coisa da pólis, da cidade”. Uma torção norteada pelo desbunde, que surge de forma espontânea (para ser posteriormente roteirizada, com espaço para o improviso), e vai crescendo – como as publicações em mimeógrafo. E que, por tabela, os colocava em um palco, à moda dos cantores de rock e do tropicalismo que norteiam seu fazer poético. “A gente formou uma banda de rock de poetas”, completa Chacal (35’10”).

garoto já nascido no exterior, o pai de uma menina presa, acepipes para lá e para cá), confabulando com desconhecidos sobre perspectivas de futuro. A quietude parece indicar a contingência de uma situação pesarosa que, além da mesma geografia, é o elemento agregador de pessoas. Em Adauto, parece ser mesmo o poeta a falar não mais do exterior, mas de dentro da *vida consumada no porto da barra pesada*, em que o poema tanto denuncia tal situação quanto se propõe um enunciado coletivo dos *libertinos / q conspiram na noite dos generais*. Por fim, Charles evoca a mesma experiência ao criar um poema que traduz, em metáfora sintética, a experiência bruta de viver sob um afeto opressor (o medo). O *troço* que pode cair a qualquer momento parece aludir a um tom circunstancial e imprevisível da vida, mas também conjuga a banalidade de um cotidiano em que está “tudo abaixo do nível do mar, alguns metros”, para usar a expressão de Francisco Alvim (em POESIA MARGINAL, 2013) sobre 1971 no Brasil — ano que titula o poema de Schwarz (os dois se encontraram antes em Paris, cidade do poema). O poema de Charles foi originalmente publicado em 1975, no livro *Creme de lua*.

A ideia do poemão desconsidera diferenças estéticas; atenta para as possibilidades de ler esses poemas em relação à situação política do país, como diferentes vozes entoando uma história que nem sempre se revela de forma direta. Esse caráter gregário se reforça em encontros e proximidades temporais. O poemão parece dialogar mais com o desejo de abertura para o livre exercício da palavra em um período no qual ela é propriedade do Estado (tanto a censura quanto a letra da lei especialmente representada nos Atos Institucionais).¹²

O compromisso desses grupos, diz Coelho (2013, p. 24), não se dava com programas estéticos. Estes não existem, o que importa é o “programa de ação”, expandindo o sentido da expressão “valor de atitude”, usada por Heloisa Buarque e Cacaso para pensar a produção do período.¹³ Isso torna possível ver sua influência em grupos que agem de forma “coletivista, transdisciplinar e vitalista” (p. 22), sem detalhar o que seria isto. Claudio Lobato e Paola Vieira, em seu filme *As incríveis artimanhas da Nuvem Cigana* (2016), insinuam serem coletivos artísticos (teatro, poesia, performance) de fundo político. Estão próximos ao grupo mais jovem (Chacal, Charles, Mandaro etc) que, a partir de 1975, passou a fazer circular o próprio trabalho com as Artimanhas.

¹² Isso será abordado no texto sobre Waly Salomão.

¹³ No artigo *Nosso verso de pé quebrado*, de 1974, os autores afirmam: “[...] os critérios propriamente literários de avaliação passam para segundo plano, e nos defrontamos com um fenômeno que tem, sobretudo, valor de atitude” (BRITO, 1997, p. 54).

Além da ideia de poemão, outras ideias costumam ser levantadas ao se falar da poesia marginal. O mimeógrafo, suporte alçado a seu símbolo, já era usado desde os anos 1950 na poesia brasileira, ainda que isoladamente. Como lembra Silviano Santiago (2019), a edição artesanal de livros foi feita décadas antes por João Cabral de Melo Neto. Não era inédita. Zuca Sardan, também, publicou em mimeógrafo nos anos 1950.¹⁴ O mimeógrafo marcou a produção apenas de uma das três alas citadas, a mais jovem, compostas por universitários cariocas que *transavam* o livro, faziam circular de mão em mão esse objeto materialmente precário e cujas letras se mantêm longe de referências à tradição. A produção dessas obras era feita coletivamente. Veja-se a descrição que Silviano Santiago (2019, p. 220) faz de *Preço da passagem* (1972), de Chacal:

Publicado com tiragem de mil exemplares, que se apresentava, sobretudo se compararmos o produto final (31 folhas mimeografadas dentro de onde se carimbou porcamente o título) com as produções tridimensionais e as “caixas” de Augusto de Campos, com os cartazes-desenho-industrial de Décio, com o papel e mancha gráfica perfeitos de Mário Chamie, ou ainda e finalmente com as execuções em acrílico do poema processo.

O mimeógrafo não durou: em 1975, quando o modelo de impressão e circulação já se aproximava do esgotamento, passa-se tanto às Artimanhas quanto a livros mais elaborados, agora com a marca *Nuvem Cigana*, do coletivo fundado no início da década por Ronaldo Bastos.¹⁵ Esse tipo de produção já era observado na ala composta por Schwarz, Cacaso, Alvim, Eudoro Augusto e João Pádua, que lançaram em 1974 a coleção *Frenesi*.¹⁶

A precariedade do suporte e a responsabilização do autor pelas etapas de produção e distribuição dos livros leva diretamente à ausência de lastro de mercado dessa poesia: não havia editoras por trás, o que limitava a distribuição. Por conta disto, Cacaso, em artigo de 1973, fala em uma margem de cunho “institucional”, em que “a posição marginal do poeta, que um dia decorreu da ‘esquisitice’ [...] tornou-se algo completamente objetivado: é marginal porque as editoras, cujos critérios são empresariais, não o publicam” (BRITO, 1997, 70).

Outra instituição, no entanto, abriu espaço para o movimento: a universidade. No posfácio a *26 poetas hoje*, de 1998, Heloisa Buarque (2004a) fala de um “surto de poesia”

¹⁴ Informação extraída do prefácio de *Ossos do coração* (1993). SARDAN, Z. *Ossos do coração*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. Página 9.

¹⁵ Ronaldo Bastos é compositor e fundador da *Nuvem Cigana* junto com Cafi, em 1972. Naquele ano lança *Canção de búzios*. Com o deslanche da carreira como produtor e compositor (vinculado, entre outros, ao grupo mineiro Clube da esquina), ele progressivamente se afasta. Ver *As incríveis artimanhas* (2016) e Cohn (2007).

¹⁶ Compunham a *Frenesi* os livros *Passatempo* (Francisco Alvim), *Corações veteranos* (Roberto Schwarz), *Motor* (João Carlos Pádua), *Grupo escolar* (Cacaso) e *Na busca do Sete-Estrelo* (Geraldo Carneiro).

que pode ser situado entre 1972-1973. O evento de 1973, *Expoesia I*, realizado na PUC-Rio com organização dela e de Cacaso, tenta acolher essa pluralidade por meio do encontro entre artistas das mais diversas filiações (da Geração de 45 ao que era produzido naquele ano). O texto *Nosso verso de pé quebrado*, assinado pela dupla e publicado em 1974, funciona como saldo geral do evento e já traz os principais argumentos que serão vistos (de maneira mais ou menos direta) na produção crítica deles sobre o momento. Nele não se usa a expressão “poesia marginal”, mas se fala das estratégias de autores para conseguir publicarem seus livros: a realização de consórcios de escritores e dos “planos os mais variados de produção independente” o que denunciaria o surgimento de “uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição” e que, naquele momento, o que preocupava os autores eram “os sintomas reveladores de uma retomada mais geral de nossa produção poética, aquela que vive o risco de marginalidade” (BRITO, 1997, p. 54).

A marginalidade de mercado seria, então, compulsória (BRITO, 1997), o que não parece corresponder de forma confiável à realidade. Lembra Chacal: “por desconhecer os caminhos que me levassem a uma editora e por achar muito mais legal fazer um livro artesanal, optei pelo mimeógrafo” (MARQUES, 2004, p. 56). Em entrevista a Cohn (2007, p. 101), Ronaldo Santos conta que se recusou a entrar em *26 poetas hoje* por convicções políticas: “Falei: ‘Pô, peraí, tem alguma coisa esquisita nisso tudo, nós somos poetas paralelos a um sistema, confrontando ele, então de repente vem uma pessoa e vai fazer uma antologia, para ser editada por uma editora comercial, com nossa poesia?’. Aquilo me dividiu”. E Francisco Alvim, cuja opção pelas publicações à margem do mercado foram vistas como políticas por Ana Cristina Cesar e Italo Moriconi (CESAR, 2016, p.224-230) em artigo de 1977, lançou uma antologia com Zuca Sardan no Peru¹⁷. A ideia de uma marginalidade compulsória não alcança todos os nomes que a crítica vinculou à poesia marginal.

Outro fator listado como característica da poesia marginal seria a distância da tradição e precariedade estética. Como exemplo, neste sentido, recorro ao trabalho de Iumna Simon e Vinicius Dantas publicado em 1987 sob o sugestivo nome de *Poesia ruim, sociedade pior*. No artigo, a ausência diálogo com a tradição literária é lida como filiação acrítica às dinâmicas da sociedade de consumo. Eles entendem a produção como “calcada em clichês e posturas de irreverência e inconformismo, não assumindo abertamente

¹⁷ ALVIM, F., SARDANA, Z. *Poemas*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978. Na época, Zuca Sardan (Carlos Felipe Saldanha) assinava como Zuca Sardana.

posições obscurantistas frente a uma sociedade que vive o fardo massacrante do conservadorismo e do autoritarismo” (p. 50).

A ‘nova sensibilidade’ ganha, desse modo, um padrão de expressão poética adequado às novas solicitações de modo de vida, comportamento, afetividade, no momento em que a experiência subjetiva, prescindindo de uma realização estilística diferenciada, funde-se ao anonimato da experiência coletiva em que não é mais possível a singularidade individual (SIMON e DANTAS, 1987, p. 49-50).

Essa produção, aproximada no texto a uma espécie de vanguarda tardia, marcaria “o sentido regressivo da poesia brasileira” (p. 49) em que mesmo o rock, um repertório dessa produção (que não é dela como um todo, mas apenas de um dos grupos), seria esvaziado de sua rebeldia contrária às normas. Essas características, pelo artigo, não são exclusividade da poesia marginal; antes, são especialmente representadas por ela. Os ataques são desferidos de forma assertiva, mas há o senso de pesquisa que reconhece ser necessário se debruçar sobre essa produção como etapa incontornável das avaliações sobre as mudanças no estatuto cultural da poesia. Os autores questionam o tom político dado por Cacaso e Heloisa Buarque às alternativas de circulação das obras, pontuando que a cotização de artistas para produção de obras não era incomum no país. A produção é, enfim, como “pastiche”, ou seja, uma “paródia lacunar” (p. 55), em que o conteúdo crítico da paródia seria inexistente.

Simon e Dantas (1987) negam a complexa pluralidade da categoria e atentam apenas para sua inegável fragilidade historiográfica. O artigo reproduz em sequência poemas de todas as vertentes citadas e inclusive de poetas que a posteridade reconheceria como não marginais (ainda que o senso comum insista nisso), como Ana Cristina Cesar. Não realiza uma discussão estética sobre cada um dos artistas, investigação que poderia revelar discrepâncias gritantes escamoteadas pela informalidade encenada a partir da subjetividade e da linguagem coloquial. Rastros da tradição literária podem ser flagrados nas poéticas de Alvim e Eudoro Augusto. A poética de Chacal, apesar da abundante presença da coloquialidade e do registro experiencial do cotidiano, não prescinde de pensamento formal em alguns momentos.¹⁸

Ao menos nos comentários produzidos antes e na década seguinte, é sob o signo da precariedade que parece se erguer, de forma ambígua, essa categoria da historiografia literária: “precariedade” estética/literária, precariedade no suporte e precariedade institucional dialogariam com a precariedade política e econômica da ditadura, que

¹⁸ No próximo capítulo, vale lembrar, debruço-me sobre alguns exemplos das poéticas das três vertentes e a de Ana Cristina Cesar (f. 72-88).

afetam o mercado editorial e os usos da palavra. Cada autor ou grupo estaria vinculado a algumas precariedades ou a todas.

2.5 ALGUMA SUBJETIVIDADE ANTES

Quando surgem as primeiras publicações da poesia marginal carioca, o grupo de autores investido de autoridade no campo literário é a vanguarda concreta. O impacto de seu surgimento, na segunda metade dos anos 1950, representou um ponto de inflexão particular por sua “cultura” e “espírito crítico” (MELO NETO, 2007, p. 761), “sofisticou bastante a consciência técnica do poeta jovem no Brasil entre 1955 e 1970 – e além disso provocou sensível apuramento na *tradução* de poesia” (MERQUIOR, 1990, p. 319, grifo do autor). Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, da cidade de São Paulo, não são os únicos poetas concretos mas são os mais representativos. Dedicaram-se continuamente à revisão da história literária, deslocando eixos de interpretação. É o caso de Oswald de Andrade, reabilitado a uma condição positiva primeiro no paideuma¹⁹ concreto, cerca de dez anos antes de José Celso Martinez Corrêa encenar, em 1967, *O rei da vela*. Conseguiram reabilitar nomes até então esquecidos pela crítica, como Pedro Kilkerry ou Sousândrade.

Pela leitura de Mallarmé a poesia concreta, em seu primeiro momento, agiu com base na “desaparição elocutória do eu”. A subjetividade expressa é preterida, no poema, em favor da exploração do significante como imagem. “poesia concreta: responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. Contra uma poesia de expressão subjetiva e hedonística” (HOLLANDA, 2004b, p. 176)²⁰. O verso passa a ser inconveniente, pode-se dizer, por ser repleto de elementos redundantes. Estes são “os nexos” (CAMPOS, 1977, p. 152), que podem ser absolutamente tudo, como se vê em poemas compostos por duas palavras em determinada disposição, e também naqueles que são imagens (não a palavra como imagem, em sua dimensão de ideograma) graficamente dispostas. “O artista é um *designer* da linguagem, ainda que marginalizado – e especialmente” (PIGNATARI, 2004, p. 32). A linguagem não é outra coisa senão uma práxis ou uma tecnologia que deve se

¹⁹ Ver POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. Pound define “paideuma” como “a organização do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (p. 185).

²⁰ Todos os textos de vanguarda e do CPC que são citados neste trabalho foram extraídos das versões disponibilizadas em Hollanda (2004b).

deter não nas coisas, mas na relação entre elas: “Não os eventos, mas a estrutura” (p. 173). Ser *designer* da linguagem é ser um *configurador de mensagens* – ou melhor, um ‘diagramador da linguagem’” (CAMPOS, 1977, p. 142).

Essa autoridade avessa à lírica existia junto a poéticas líricas ou antilíricas de forma particular. Para ficar em exemplos conhecidos, alguns já mencionados: Manuel Bandeira ainda vivia (morre em 1968); Carlos Drummond, Murilo Mendes e João Cabral estavam consagrados; Vinícius de Moraes e Mário Quintana já eram poetas de alcance. Destes, escolho três para breve ilustração.

A alta densidade de linguagem de João Cabral contrasta com a dicção simples de Bandeira e com as marcas da prosa em Drummond, resume Flora Süssekind (1998). Esta constatação informa algo porque os três, por mais diferenças que possam ter entre si, entendiam o trabalho de linguagem por leitura mallarmaica²¹: não realizar uma obra que revela um poder estranho, mas uma que atente para a poesia das ruas e dos cotidianos, aliada a uma preocupação formal com a palavra enquanto significante. Bandeira e Drummond, diz José Guilherme Merquior (BRAYNER, 1978, p.125)²², ainda estão comprometidos com o “compromisso satírico-afetivo” de Mário de Andrade, situação representada também por Jorge de Lima. Drummond, por sua vez, levaria o humor a níveis mais altos de acidez. João Cabral, leitor atento de ambos²³, escreveu em cima dos ombros de gigantes: “Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, todos esses escritores foram meus mestres e apenas eu tentei, a partir deles, criar uma obra original, e não reagir contra eles” (MELO NETO, 2007, p. 761).

Bandeira localiza sua lírica entre a aceitação da perda e o acicate do desejo, segundo Merquior (1990). É diferente do sujeito lírico em Drummond, que, não raro, representa uma separação entre o eu e o mundo, seja no “individualismo exacerbado” de

²¹ *Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível./ Nada sobrou para nós senão o cotidiano/ que avilta, deprime*, diz um poema do último Drummond, o de *Corpo* (1984). “Mas ao mesmo tempo compreendi, antes mesmo de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias ou sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia”, afirma Bandeira (1984, p. 30) em seu *Itinerário de Pasárgada*. Veja-se, a título de breve exemplo, a epígrafe de *Pedra do sono*, livro de estreia de Cabral (1942): *Solitude, récif, étoile*, do conhecido *Salut*, de Mallarmé.

²² Texto de José Guilherme Merquior, que integra a edição organizada por Sônia Brayner (1978) para inaugurar a coleção *Fortuna Crítica*, dirigida por Afrânio Coutinho. Do mesmo livro são os textos citados de Mário de Andrade e o de Mário Faustino.

²³ Ver as declarações do poeta em Cabral (2007, p. 764-765). Ele relata situações pessoais com Bandeira em que o poeta mais velho, apesar de reconhecer Drummond, ainda teria o trabalho do mineiro em conta menor do que o de Augusto Frederico Schmidt. No final da vida, ele teria compreendido, segundo Cabral, o peso da obra de Drummond.

Alguma poesia (1930), constatado por Mário de Andrade (BRAYNER, 1978, p. 67-72), seja nos versos participantes de *A rosa do povo*, que reposicionaram a retórica na nossa língua, segundo Mário Faustino (BRAYNER, 1978, p. 88-97); destes, à lírica meditativa identificada a partir de *Novos poemas* (1948), que chega no memorialista de *Boitempo*. Drummond instaurou uma complexidade psicológica, marcando a ampliação intelectual da poética modernista, segundo José Guilherme Merquior (BRAYNER, 1978, p. 123-145) A ironia é a ponte possível entre sujeito e mundo.

Cabral tirava lições da pedra. Primeiro da *Pedra do sono*, com elementos noturnos e sombrios, “mas com extrema plasticidade na elaboração de imagens de cunho surrealista”, no dizer de Antonio Carlos Secchin (MELO NETO, 2007, p. XXII). Nos anos 1960, a pedra passa a sintetizar o radical procedimento de denotação que o autor operou ao longo de sua carreira (BARBOSA, 1974). Afiar a palavra-faca na pedra para alcançar uma voz “inefável”, como no poema *A educação pela pedra*. Imaginar uma faca que seja só lâmina, sem punho para que alguém interfira ou controle seu movimento e que, ao mesmo tempo, essa faca signifique uma condição humana, uma ausência de cunho íntimo. Poeta mão-de-vaca, sua economia de metáforas opera com desdobramento de um único proceder analógico ao invés de fixar uma ou muitas analogias, caso da faca e da pedra. Com isso forja sua antilira, mais preocupada em pensar a “poesia como exploração emotiva do mundo das coisas, e como rigorosa construção de estruturas formais lúcidas, lúcidos objetos de linguagem” (MELO NETO, 1998, p. 135). No tête-à-tête com a palavra, passando de significante em significante, rejeita seus sentidos dados e, com isso, busca uma outra forma de ativar a realidade com sua exploração. Interpelar o significante divide o investimento do poeta com a interpelação da História (*Auto do frade*, 1984) ou da sociedade (*Morte e vida severina*, 1956).

Demoro mais em Cabral porque, ao contrário dos outros, ele não diz “eu”. Ao liquidar o lirismo, o poeta abre espaço para que se possa, novamente, procurar por ele (BARBOSA, 1974, p. 159). Graças ao exercício da palavra em direção ao impessoal, afirma-se como poeta no limite da linguagem, avesso a qualquer truque ou a qualquer visada transcendental. Em um contexto no qual a ideia de poesia se confunde com a de lirismo, como ele mesmo pensava segundo pelas declarações dadas ao longo da vida (MELO NETO, 1998, p. 51-70; p. 133-135), recusar a si mesmo não era apenas uma

forma de dar identidade a sua obra²⁴: é também recriar condições de fazer poesia e marcar, assim, uma criação que é sua, mas que bebe na obra dos “mestres” a que ele se referiu em citação mais acima. Para tanto, *empregar o seco/ porque é mais contundente* (MELO NETO, 2007, p. 227)²⁵, em lição colhida da pedra, que [...] *dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura flutuante, fluvial/ açula a atenção, isca-a com risco.*²⁶ Cabral integrará o paideuma concreto ao lado de nomes como Mallarmé, Oswald de Andrade, e.e. cummings, James Joyce e Pound.

Nos anos 1960, o acento engajado ganha destaque. Os Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE (União Nacional dos Estudantes), criados em 1962, colocaram em discussão uma arte revolucionária não tão preocupada com questões estéticas. Heloisa Buarque de Hollanda (2004b) lembra que os anos 1950 foram de ímpeto modernizador estimulado por pressão internacional, época em que as elites e classes emergentes dividiam o poder sem a predominância de um grupo político específico. Na década seguinte, essa convivência pacífica é abalada, pois a população, fiadora desse estado modernizador, agora se porta de forma crítica à divisão de poder entre as classes economicamente mais confortáveis. O nacionalismo surge como marca do discurso de esquerda e parte da ideia genérica de “povo”, que escamoteia a diferença entre as classes sociais. Esse cenário foi favorável, no início da década seguinte, ao surgimento do CPCs como lugar de referência para discutir e impor assuntos da arte engajada no período pré-ditadura.

Em meio ao amálgama de poéticas nos anos 1960, surgiram obras alinhadas com o pensamento cepecista e que desejavam participar politicamente da sociedade. Como o critério é criar uma arte de fundo didático, marcam distância dos concretos pois estes, já nos anos 1960, desejavam fazer uma arte participante por meio de seus próprios critérios estéticos²⁷. Sujeitos em situações de opressão social são protagonistas comuns vistos a partir da terceira pessoa do singular; finais com mensagens positivas, ou de exortação à participação política na sociedade, são comuns. A coleção *Violão de rua* foi a publicação oficial do CPC. É composta por três antologias poéticas organizadas por Moacyr Félix, criadas para serem – é dito na introdução ao terceiro volume – “participantes mas não

²⁴ Digo isso a partir de Flora Süssekind (1998, p. 263), que pontua a rejeição de Cabral a expressar-se ao articular trechos de cartas dele a Clarice Lispector e Drummond. Sobre escrever cartas, o poeta diz ter problemas porque nelas é difícil “evitar-se”.

²⁵ Versos finais de *A palo seco*, do livro *Quaderna* (1960).

²⁶ Versos finais de *Catar feijão*, de *A educação pela pedra* (1965).

²⁷ Ver PIGNATARI, 2004, p. 99-119, texto de 1961 em que Décio afirma: “A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando – e quem – não se sabe” (p. 117).

partidárias” e que se destinam a “ajudar a extirpar as raízes daquele artesanato que não diz nada só porque foi soerguido para justamente nada dizer” (HOLLANDA, 2004b, p. 168;171).

Portanto, na primeira metade dos anos 1960 o discurso estético passa a ser confrontado pela demanda de engajamento. Ferreira Gullar ocupa um espaço interessante pela peculiaridade de sua trajetória, que, segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004b), representa bem os impasses artísticos do período. Ele vai de uma proposição a outra em espaço razoavelmente curto de tempo (cerca de 2 anos). Em 1962, lança dois poemas, *Quem matou Aparecida* e *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*. Rompido com a vanguarda concreta desde 1959²⁸, passa a fazer parte do CPC. Mesmo depois do fechamento arbitrário dos centros, imposto pela ditadura em 1964, Gullar continuará defendendo a importância de uma arte engajada em um regime de exceção e, principalmente, de subdesenvolvimento econômico. Em sua nova concepção, que duraria mesmo após o fechamento dos CPCs (em 1964),

[...] o processo social brasileiro (de que os concretistas não tomaram conhecimento) tornou insustentável a defesa de posições meramente esteticistas a partir de [19]61-[19]62. A ascensão das massas trabalhadoras, a luta pelas reformas impuseram a ação. [...] A renovação [poética] não significa romper com todo um patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária [...] é a forma que nasce como decorrência inevitável do processo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, não o contrário. E a prova de que furtar-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais.²⁹

As poesias *Práxis* e *Processo*, dissidências da vanguarda concreta, orbitavam os anos 1960 e adentraram os 1970. Em linhas gerais, a primeira, com a figura central de Mário Chamie, foi lançada no início da década e tentava conciliar demanda estética com demanda participante por meio de uma releitura do passado recente (Geração de 1945 em diante) em que absolutamente tudo é descartado. Volta ao Modernismo como base de comparação: enquanto no antigo se abordavam “temas”, na *Práxis* se abordam

²⁸ O neoconcretismo surge em fins dos anos 1950 como dissidência da vanguarda concreta. Retirava a ênfase da construção espacial e a investia no tempo. Ver GULLAR, F. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 [Edição Kindle]. Segundo suas próprias declarações, Gullar produziu poemas neoconcretos até os anos 1960. Seriam uma tentativa de fazer uma poesia longe da “velha subjetividade” (GULLAR, 2015, posição 424), que fosse além do materialismo pleno dos concretos, guardando, em sua materialidade, um elemento transcendente, mais próximo de “organismos vivos” (posição 663) que de “máquina” ou coisa objetivamente tomadas. O último deles, lembra, não tinha uma única palavra: era “uma placa redonda, pintada de branco, com uma série de traves coladas nela, menos uma, de cor vermelha, que podia ser retirada e, sob esta, via-se um ponto de interrogação.” Isso gerou uma dúvida: “que passo dar adiante agora?” (GULLAR, 2015, posição 476).

²⁹ Página 21 de GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Coleção Perspectivas do Homem, v. 57.

“processos”. Propõe um poema projetado, que deveria ser criado a partir de um “levantamento estético” que consiste na escolha de assuntos (não raro de teor social) para serem pensados dentro do poema, e os versos deste seriam construídos a partir do léxico que envolve tais assuntos. A poesia Processo, surgida na segunda metade dos anos 1960, se organizou em torno de um programa que radicaliza proposições dos concretos. O poema agora é um produto, deve ser “funcional e, portanto, consumida [o]. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando (projeto), não necessitando de interpretação para sua justificação”, escreve Wladimir Dias-Pino em 1968 (HOLLANDA, 2004b, p. 205). Radicalizou ao querer abolir a palavra, ainda valorizada pelos concretos e pela Práxis, que agora deveria ser substituída por signos não verbais, que tinham mais potências a serem exploradas. (p. 205-206). Os poemas processos são imagens como as de uma ilustração em que a presença da palavra não é obrigatória.

Essas poéticas ou tinham caráter programático ou já canônico (caso de Bandeira, Drummond e Cabral). As primeiras sempre buscaram um referencial de ordem intelectual, teórica, para proporem suas visões de poesia. Todas normatizadoras. Na virada dos anos 1970 surgiram outras formas de lidar com a herança das vanguardas e com a tradição. Não havia consenso sobre esse tratamento: cada um com sua dicção. Participam disso algumas publicações independentes, parte delas em mimeógrafo, que se configuraram a partir de alguma convivência em grupo e do encontro entre grupos.

3 UMA GALERIA DE SUBJETIVIDADES

Passo agora a uma breve análise da obra de quatro poetas: Waly Salomão, Chacal, Francisco Alvim e Ana Cristina Cesar. A escolha dos três primeiros dialoga com a divisão exposta na parte anterior, proposta por Coelho (2013). Não esgotarei as questões sobre as figurações da subjetividade nessas poéticas. Vou expor elementos delas para embasar a terceira parte desta dissertação.

Quanto a Ana Cristina Cesar, considerei interessante inseri-la para expor mais da diversidade do período. Apesar de andar com as *patotas* citadas anteriormente (PEREIRA, 1981), sempre manteve uma distância delas no momento de produção; obviamente, fora reuniões de poemas como *26 poetas hoje* ou ainda o primeiro número da revista *Malasartes* (1975).³⁰ Retomarei esta questão na abertura do capítulo a ela dedicado.

Também não se pretende negar, com esta seleção, outras subjetividades surgidas na década ou em paralelo. As escolhas obedecem a questões circunstanciais: a poesia completa dos quatro autores é localizável em livrarias ou sebos. Quanto à de Chacal, antecipo aqui que possui questões de intervenção em relação ao original, mas insisto em sua permanência por conta da importância do poeta para o movimento e porque o que localizei na produção dele não se choca com o que os intérpretes de primeira hora acharam. Eles possuíam o material original, livros em mimeógrafo ou, posteriormente, mais bem-acabados e ainda em empreitadas independentes.

3.1 WALY SALOMÃO: PROTEU, “PROTO-EU”

Ao contrário da concisão kodak que se cristalizou genericamente como marca da categoria “poesia marginal”, Waly Salomão, em sua obra de estreia, publicou poemas longos em que são operados deslizamentos dos gêneros, oscilando entre poema, ensaio, jornalismo, propaganda. Em meio a isso, revelam questões sobre criação artística e sobre um sujeito cujo constante deslocamento parece encontrar a condição do poeta como leitor e como personalidade desviante em um regime de exceção. Dados os tamanhos dos poemas, escolhi para cá apenas dois dos mais curtos do livro. Abordarei a construção da

³⁰ Ver nota 9.

som”. *A arte é extensão do corpo. Eu expliquei pro polícia tudo: acompanha ele até o Flamengo*, diz um sujeito encurralado pelo poder institucional noutro poema (SALOMÃO, 2015, p. 69)³². Diante da imagem repetida pelas palavras, cabe-nos apenas fazer como Franco e voltar a elas para senti-las interferir no corpo e no espaço, dentro e fora. Esta dualidade entre corpo (real) e imagem (representação) se expressará ao longo de todo o livro.

No parágrafo seguinte, a ausência de pontuação dentro da primeira sentença requer leitura lenta para que não se perca o ar. Obriga a saborear as palavras. A falta não interfere no sentido: verbos de ação indicam a postura decidida de “um habitante”. É um outro, não o sujeito do poema. O corpo se inscreve mais uma vez, não somente porque a esterilidade encontrou apelo sensorial na quentura da febre, como também pelo fato de que a atividade abre espaço para a possibilidade, ainda pelo verbo no futuro do pretérito (“conferiria”), de alcançar um mistério divino dentro de uma existência em meio à ausência de visão. O ato criador é divino.

A presença das maiúsculas em tipografia diferente e escura é constante em *Me segura...* Interfere na visualização, na leitura mental e na leitura em voz alta – é ênfase verbivocovisual, sugerindo que o autor tenha lido os poetas concretos ou James Joyce. A leitura de outros poemas indicará os dois casos.³³

A religiosidade é intensificada. A sentença seguinte indica que estamos diante do relato sobre um renunciante. A repetição da expressão “com muita dor” dá carga dramática porque mostra a saída progressiva do mundo: primeiro, deixa-se de representar o que está fora (fotografar), depois deixa-se o mundo de forma mais vertiginosa, pois não é apenas uma retirada espacial; é, também, temporal (século). O sujeito leva o próprio corpo para longe da convivência e de si, pois, para realizar o que deseja, é preciso renunciar a si mesmo. A dramaticidade é levada adiante pela expressão “Sem nome”, que pede repetição pausada, enfatizada de modo especial na segunda vez. “Pra se inscrever como escrivão copista da vontade divina”: o ritmo se dá pelas parselhas inscrever/escrivão e copista/divina (esta é rimada). O sentido é ampliado, pois “inscrever” significa

³² Apenas os dois pontos marcam a mudança do oprimido para o opressor. A pontuação ocupa o espaço das rubricas em diversos poemas, de forma mais ou menos explícita. A citação pertence a um parágrafo em que esses deslocamentos de personagem ocorrem de forma não explícita, exigindo uma leitura mais atenta. Reforça a ideia de *máscara*, alinhada à psicanálise, vista logo mais no correr do texto. O poema em questão é *The beauty and the beast* (SALOMÃO, 2015, p. 66-76).

³³ Diz-se em primeira pessoa: “pretensioso de Sousândrade Oswaldiândrade Guimarães ou seja leitor do corte certo dos concretos” (SALOMÃO, 2015, p. 96) e “X X X X X / Welcome o life”, em citação direta a *Retrato de um artista quando jovem*, de James Joyce. (p. 63)

“escrever”, “colocar” a si mesmo como escrivão. Registro de si como “registrador” de um ímpeto criador, ele mesmo é um criador, como sugere a rima entre “copista” e “divina”. Escrever é criar e, no poema, quem se lança a tal ato se assemelha a Deus. O tom solene é quebrado, na frase, pelo registro coloquial do seu começo: a preposição “para” na forma “pra”. O dever divino é realizado ao rés do chão.

“Lavro e dou fé” sugere um corte finalizador como o dos documentos judiciais. O sujeito do poema aparece aí com função normatizadora, é fiador dos fatos narrados até então. O escrivão da vontade divina tem sua história narrada pelo escrivão da delegacia, talvez. Voltarei a este ponto em breve.

Uma leitura rápida do que vem a seguir, no poema, pode sugerir que Lino Franco e “um habitante” são a mesma pessoa; não é o caso, como se descobrirá no parágrafo seguinte. Mais uma vez o poema impõe ao leitor a volta às palavras com atenção, à procura de possíveis sentidos.

Lino também se dedica à dita **OBRA** e a senha para alcançá-la é a perda dos traços do rosto. Na forma do poema, essa perda é performática; nela, algo é deixado de lado para que se ganhe outro porque, ao contrário de “um habitante”, Lino Franco não perde o nome, mas sim o rosto. Não é o nome que se perde, mas uma máscara; “sob que máscara retornará o recalcado?” (SALOMÃO, 2015, p. 229)³⁴, indaga verso publicado noutra obra. Não é apenas “outro” rosto, mas “o outro” – o artigo definido pontua a força do inconsciente e do repertório psicanalítico.³⁵

No parágrafo seguinte, a verve mística/religiosa volta com a grandiosidade da passagem dos anos e deslocamentos físicos. A passagem do tempo é testemunha do levante e da ruína da civilização. O ritmo mostra sua importância ao condensar tamanha visão em uma frase apenas por uma repetição (“Anos e anos”), ausência de pontuação e

³⁴ Sigmund Freud, em *Introdução ao narcisismo* (1914), entende o narcisismo como um movimento, no sujeito, de unificação das pulsões espalhadas pelo corpo em um todo pulsional. Elas se unificam em um sujeito que vai se desprendendo do resto, se individualizando. Quando, neste indivíduo em formação, pulsões que desejam existir no real se chocam com a norma social já introjetada, começa-se a operar um mecanismo de defesa chamado recalque. Este separa o evento do afeto que ele satisfaz; o fato empírico vem à mente, mas sem força psíquica, enquanto a energia inicialmente associada a ele permanece retida no inconsciente. Essa energia, porém, consegue escoar no real por meio de atos falhos, chistes e afins. Ver FREUD, S. *Introdução ao narcisismo*. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução e notas de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 13-50.

³⁵ Por outro lado, o poema citado fragiliza a ideia antes sugerida, ao reconhecer que o sentido da palavra “recalcado” é fechado, consolidado. O poema é reescrito sobre si, rasurado, e o “recalcado” some do verso final. Movimento ambíguo de sugestão e negação, mais disposto a revelar influências que estimular associações estritas que domestiquem o poema. Opero, aqui, recusando a indicação do autor para alcançar algo sobre o(s) sujeito(s) que ele delineia em seu primeiro livro.

a constância do gerúndio, que impõe movimento de enormes proporções temporais. Noto que a civilização tem papel ativo no curso de sua existência, marcado pelo pronome oblíquo “se”. Mas enquanto o mundo se movimenta, Lino Franco permanece em sua condição de renunciante e *leitor monumental* (“volumes e volumes”). Para ele, o tempo está próximo do fim (“diante da ampulheta quase vazia”) e o poema continua a condensar toda a grandiosidade em ritmo célere, mas desta vez situando-a no nível do solo (“tinha dado língua à mesma febre estéril”). Dentro desse movimento vertiginoso, em que apenas uma vírgula separa o rumo do mundo do rumo do indivíduo, “se revela que nenhum mago pode lhe sobrevir: – o império é o absoluto e a queda”. Alguém revela ou Lino revela a si mesmo? O pronome oblíquo, na ausência de um outro, impõe uma dúvida, que o poema, em sua forma, trata de tirar: Lino revela a si mesmo o limite de seu esforço como criador – não apenas Deus está ausente, mas ele não perdeu seu nome, como mencionado.

O ímpeto criador permanece na sentença não apenas pela presença de uma sentença hermética e aforismática (“o império é o absoluto e a queda”), mas também pela figura do mago. As referências a elementos esotéricos ou ocultistas são vistas regularmente no livro e dialogam com o amplo interesse nesses conhecimentos, pautado pela contracultura (WILLER, 2010). O místico russo G. O. Mebes, ao apresentar a carta do mago (a primeira do tarô), afirma:

Notamos que ela representa *um Homem de pé*, postura que corresponde ao elemento positivo. Isto nos servirá para o título do Arcano. Os esoteristas chamam-no “Magus” (Mago); na linguagem comum, seu nome em francês é “Le Bateleur”, ou seja, um prestidigitador popular que atua nas feiras. Para nós, ele representa um *ser individual ativo*. (grifos do autor)³⁶

Ainda que tenha atingido o cume, Lino Franco se pergunta “E agora vazio e saciado que vou fazer de tudo que não me tornei?”. Diante do fim do tempo individual, marcado pela ampulheta, e dos tempos, pelo movimento da máquina do mundo, sua condição se expressa em linguagem: o que fazer com as possibilidades que deixei para trás? Mais uma vez o conteúdo psicanalítico se impõe, pois é traço desta corrente de conhecimento lidar com a sustentação de suas escolhas e consequências a partir do seu desejo³⁷; impõe-se, também, uma responsabilidade a Franco – é preciso agir para preencher esse vazio.

³⁶ O trecho está na página 18 de MEBES, G.O. *Os arcanos maiores do tarô: curso de enciclopédia do ocultismo*. São Paulo: Pensamento, 2010. Tradução de Marta Pécher. Na introdução do livro, Pécher afirma que G. O. Mebes foi um místico russo perseguido pelo governo bolchevique, que o deportou a um gulag em 1926. Lá, faleceu anos depois. O livro citado reúne palestras suas realizadas em São Petersburgo em 1911 e 1912. A tradução se baseia numa edição em russo publicada em Xangai, em 1937.

³⁷ Para Freud, o eu se constitui a partir do “Id” e este é regido pelos desejos. Nos *Três ensaios sobre a teoria sexualidade*, o sujeito freudiano se constitui como sujeito incompleto, que deseja aquilo que falta. Logo, o

Mas a situação é ambígua, pois também há saciedade. Será o prazer do texto? O leitor que não se excluir desse livro exigente testemunhará as oscilações entre prazer e angústia que o atravessam. Boaventura (2009), lendo Salomão à luz de Nietzsche, identifica traços de crueldade na poesia do autor; uma crueldade que afugenta o que o filósofo alemão chama de “homens de rebanho”, mas desperta a exuberância da alegria em outros guerreiros. Não é a violência da dor que tornaria a existência intolerável, mas a falta de sentido. O desprezo pelo corpo e seus sentidos, agenciado pelos antigos gregos (Platão, em especial), teria transformado o viver em punição. Para Nietzsche, a humanidade um dia fora cruel e jovial, o que, segundo Boaventura (2009), quer dizer *alegre e inocente*.

Também leitor de Nietzsche, Silviano Santiago (2012) afirma que é exatamente a dissociação entre felicidade e prazer que nos permite entender que, como diz um verso de Mario de Andrade, *A própria dor é uma felicidade*. “A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor”, diz o ensaísta (posição 288). Seria essa alegre afirmação em meio à repressão a principal ideia “na boa literatura pós-64” (posição 288). O verso do poeta talvez aponte para uma condição humana mais complexa (de acordo com o filósofo alemão), não disjuntiva, e que também alude às condições de enunciação da criação artística nas margens geopolíticas do mundo, lugar onde a palavra, naquele tempo, era propriedade do Estado ditatorial, torturador e assassino. Reafirma-se, portanto, a conhecida divisa oswaldiana: “A alegria é a prova dos nove”.

Lino Franco continua falando só pra ouvir a vibração do seu som e porque assim se joga mais livre, e o logro é mais difícil. Sem cadência, o verso conta a ausência de resposta e implica apenas a continuidade da enunciação. Sem conseguir sair deste mundo, ao criador-poeta só cabe continuar criando. Mais uma vez, a criação também alcança a ordem do corpo. A dualidade é sugerida pela dupla livre/difícil, pois se *enunciar* dá liberdade ao enunciador, não é garantia alguma de vitória no mesmo jogo. O lúdico e a dificuldade de logro, por fim, continuam a apontar, na economia do poema, para o ato da leitura. Aqui, saborear a palavra é sugerido pela ideia, não pelas palavras ou organizações frasais em si (como anteriormente).

desejo entra como aquilo que impulsiona o ser. A completude nunca pode ser alcançada porque foi perdida no processo de se constituir no Ego. O personagem, apesar de ter tudo, não é completo. *O que fazer?* Algo falta. Ver FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Freud (1901-1905) Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Obras completas, v.6. Tradução de Paulo Roberto Souza. Pp. 13-170.

Mais uma vez, o “Lavro e dou fé” aparece, recolocando claramente o eu no poema com a mesma a força legitimadora de antes.

A partir de então, JUÍZO FINAL, um parágrafo e, depois o sujeito repete LAVRO E DOU FÉ, encerrando o poema. Aqui, parece possível irmanar os dois termos pela semelhança tipográfica, o que força aproximá-los dos outros em situação similar (duas menções a OBRA e uma a DEUS). Impondo-se da mesma forma na folha em branco, o eu reitera seu papel judicial, de legislador, espécie de fiador da narrativa alheia, responsável pela sua inscrição nos autos da História. Esse caráter dialoga com o sequestro da palavra pela burocracia, processo radicalizado no Ato Institucional número um³⁸ (Zular, 2005)³⁹ e pela censura. O eu, portanto, assume não a condição ora divina, ora mundana de Lino Franco, mas aquela que representa o poder autoritário e violento de seu tempo. É a primeira máscara surgida no livro, que, graças a uma sugestão de significado das outras palavras grafadas da mesma forma, ganha contornos dramaticamente absolutos e que surgirá em outros momentos. *O império é o absoluto e a queda.*

O parágrafo que sobra traz uma espécie de regra de tom nietzscheano, influência nominalmente marcada no poema. Não é raro encontrar no livro versos surgirem como aforismos éticos em defesa do combate à mediocridade intelectual e de comportamento. A passagem é situação do julgamento. A primeira parte é marcada por uma oralidade fluida, criada pelo diálogo entre rimas (“altas”/“medidas”; “leviandade”/“eternidade”), gradações (“no jogo, na farsa, na leviandade”) e ausência de pontuação. Aqui se confirma, também, uma crítica moral: *criar condições para que o delírio seja a medida do universo* (SALOMÃO, 2015, p. 85), ação prospectiva de uma das máscaras do sujeito no livro (“Guerreiro”), é criar uma alta medida *para si* em uma gradação que sugere os lados ficcionais da obra poética e da vida — jogo (lúdico), farsa (teatro como arte e, ao mesmo tempo, a encenação de padrões de comportamento), leviandade. Nesta se insinua a sensibilidade da curtição que marca o desembarque atrasado da contracultura na literatura (SANTIAGO, 2019), mas com a qual Waly já convivia na década anterior. Uma sensibilidade leviana porque insensata: descompromissada com a norma e avessa aos que

³⁸ Trecho do AI-1 (grifos meus): “A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação. A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, *a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma*. Ela destitui o governo anterior e tem a capacidade de constituir o novo governo. *Nela se contém a força normativa*, inerente ao Poder Constituinte. Ela edita normas jurídicas sem que nisto seja limitada pela normatividade anterior à sua vitória”. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm>. Acesso 29 mar 2019.

³⁹ O autor usa a palavra “monopólio” para designar o controle do regime sobre a palavra.

sequestraram a palavra. Pode caracterizar, também, a *leviana ternura* / *maliciosa ternura*⁴⁰ de que fala Nietzsche em *A gaia ciência*, sugerindo aquilo que a palavra, enfim, alcança: consegue representar a ambiguidade do sentimento terno, porque surge junto com um adjetivo que comporta sentidos positivos e negativos, a depender da perspectiva.⁴¹

Loucura pode ser levar essas sugestões de sentido para a vida e a eternidade, o indivíduo e o infinito, entre o diminuto e o atemporal. A segunda parte apresenta um impedimento à enunciação, pois jamais algo poderia ser caracterizado como loucura sem que fosse a domesticação de uma experiência (o “comentário”), atitude a qual o “deus incarnado” não se permite. *Todas as anotações excessivamente babacas. Crisol ondas. O texto como progressão de uma leitura instintiva – esses cheiros suspeitos, esses ventos virados anunciadores de uma agitação mais profunda – do nosso tempo* (SALOMÃO, 2015, p. 23). Aqui, impõe-se uma interpretação erótica da leitura, sensorial porque parte da materialidade do poema e dispensa a busca de tantas semioses, como propõe Susan Sontag no ensaio *Contra a interpretação*. Talvez isso ajude a entender – e o sujeito do texto coincide superficialmente com seu criador, Waly Salomão; o poeta destratava ou beirava o destrato com figuras acadêmicas.⁴²

O convite, nesse ponto do poema, pode ser apenas ao hermético ou ao intuitivo. Insisto, no entanto, em sentidos possíveis para poder me aproximar deste eu. A variante “incarnar” configura, talvez, uma redução da polissemia sugerida pela sua outra modalidade, “encarnado”, que significa também “vermelho”. Aqui é o deus com “d” minúsculo feito carne, que tem corpo e é um criador, ainda que não seja o **DEUS** que surge imponente no início do poema. Escrivão copista da vontade divina que perdera o nome e, com ele, seu desejo? Mas como, se há presença diminuta da divindade no parágrafo? É um deus ao rés do chão: *nenhum mago pode me sobrevir*. A referência indica se tratar de um aforisma sobre o demiurgo, criador não que não é o Criador. O aforisma

⁴⁰ Aqui reproduzo as duas aparições do termo conforme vistas em duas traduções, respectivamente as de Paulo Roberto de Souza (NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; p. 9) e a de Antonio Carlos Braga (NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Editora Escala, 2008; p. 15).

⁴¹ A ideia de perspectiva será importante mais adiante no livro, com o surgimento de duas máscaras, o já citado Guerreiro e o Poeta, que serão retomadas adiante. No jogo entre ambos, reencontramos Lino Franco, aquele que trabalhou pela saída de seus traços e surgimento de outros.

⁴² Ver o texto de Silviano Santiago na edição completa da poesia de Waly Salomão (SALOMÃO, 2015, 521-525).

chega ao poema após o fim de tudo (**JUÍZO FINAL**) e sugere uma fala em *off*⁴³ entre a última cena e a inscrição **LAVRO E DOU FÉ** (leia-se **THE END**)⁴⁴ de um filme.

A figura do demiurgo não é novidade para a literatura moderna e contemporânea. Claudio Willer (2010) lembra que André Breton celebrou a descoberta de manuscritos gnósticos em 1949, evento que marca o reaparecimento dessa doutrina dois mil anos depois de seu surgimento. Reaparecimento material, pois sua influência teria se perpetuado ao longo da História nem sempre de forma fiel, mas sim como “sensibilidade” que marcaria a poesia moderna e contemporânea. O século XX foi palco da consagração do gnosticismo. A geração *beat*, uma das agenciadoras da contracultura, se apropriou destes conhecimentos pela via universitária (um professor de Kerouac teria indicado a leitura dos manuscritos, e depois o budista Ginsberg⁴⁵ também os acessaria). Pois bem: o demiurgo, o “pequeno deus”, (WILLER, 2010, p. 114) seria, dentro do gnosticismo, criador e regente do mundo. Um ser feito de características negativas – “cego, arrogante e obtuso” (p. 114), que se autolegitimaria como espécie de “deus da totalidade”. É uma especificidade do gnosticismo esse deus mal porque ele não é o Incrriado, o Princípio Primeiro, *Deus desconhecido* representado nas escrituras por paradoxos e a “um passo da declaração de sua ausência” (p. 120). Tentar encontrar essas referências de forma estrita no poema é difícil, se não impossível, dadas as instabilidades que as figuras podem alcançar nos versos⁴⁶. Portanto, pode-se aventar um conjunto de sentidos. Aqui, posso falar em um “criador imperfeito”, “pequeno deus”, como Huidobro fez com seu *Altazor* (WILLER, 2014, p. 99), uma restauração do poeta ao lugar do “infinito”, dimensão destruída pela ironia baudelaireana.

Mas se Huidobro, em seu poema, confunde hierarquias e os mundos imanente e transcendente – talvez operando, de certa forma, a tarefa que G. O. Mebes diz ser a do

⁴³ As referências a cinema ou televisão são uma constante em todo livro, no qual “tv é linguagem, e não língua” (SALOMÃO, 2015, p. 54). A voz em *off*, recurso comum a ambas, entra expressamente no mesmo poema da sentença (p. 56), intitulado *Roteiro turístico do Rio* (p. 52-65).

⁴⁴ **THE END** surge, em *Um minuto de comercial* (SALOMÃO, 2015, p. 94-101), indicando um final inútil (pois, exceto em uma inscrição, o poema não acaba de fato) que marca mais uma inflexão crítica do sujeito poético com o livro e sua circulação no mercado. O efeito é de ridicularizar o sujeito poético ali tentando vender a própria obra. O poema ora assume o lugar de *press kit* para a imprensa, ora de propaganda escancarada da obra, depreciando a crítica literária e beirando a mendicância no discurso publicitário. Boa parte das imagens surgem com marcações televisivas/cinematográficas (rubricas de roteiro), tal qual roupa com costura à mostra.

⁴⁵ Willer (2010) lembra que Ginsberg, no poema *Plutonian Ode* (1978), traz deidades gnósticas apostrofadas. E que em ‘*Gnostic consciousness*’ o poeta percorre traços do gnosticismo na literatura ocidental em Blake, Melville, Whitman, Emerson e Thoreau.

⁴⁶ A figura do profeta, abordada mais à frente, é um exemplo dos deslocamentos de sentido que um mesmo personagem pode ter dentro da obra de Waly Salomão.

magos, a neutralização do binário Espírito/Matéria — temos aqui Lino Franco, criador imperfeito que se desloca entre máscaras. Estas são vistas ao longo de todo livro e, por vezes, basta apenas um marcador simples para a mudança entre elas. *Dans un réalisme du rivage* (“Em um realismo da fronteira”) é verso que surge no livro (SALOMÃO, 2015, p. 17) em associação a *Individualidade aberta* (imitação, sucessão) (p. 16), na qual o sujeito, em tom ensaístico, pondera que o eu de uma pessoa é constituído por elementos que “pertencem a um mundo dentro e fora dele”. *A ideia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais do que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral?* (p. 16), indaga. O pequeno deus de Salomão opera na fronteira entre o interno (que também pode ser o literário, o melancólico, o alegre, o autônomo), e o imanente (o real complexo, opressor, mas também cheio de embriaguez). Não é possível a ele transigir a fronteira para confundir hierarquias.

Ainda de acordo com Willer (2010), nos anos 1970 muitos historiadores consideravam o gnosticismo algo “esdrúxulo, bizarro e um desafio ao racionalismo” (p. 23). Não de graça teria interessado a Breton, liderança de um movimento que buscou

reencontrar o segredo de uma linguagem cujos elementos cessaram de se comportar com destroços na superfície de um mar morto. Importava para isso se subtrair a seu uso cada vez mais estritamente utilitário, que era o único meio de emancipá-los e de lhes restituir todo seu poder. Esta necessidade de reagir de modo draconiano contra a depreciação da linguagem, que se afirmou aqui com Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé — ao mesmo tempo que na Inglaterra com Lewis Carroll —, não deixou de se manifestar imperativamente desde então.⁴⁷

Caso siga este fio de Ariadne, precário guia dentro de um labirinto de linguagem *torto oblíquo de través* e **MEÂNDRICO** (SALOMÃO, 2015, p.46), mais uma vez o leitor estará diante da lógica de opostos como elemento fundante desta poesia. A ética proposta prescinde de tempo e espaço na sua representação; mas só se torna possível por seu avesso no real, por ter como elementos fundantes seu tempo (anos 1970, influência contracultural) e espaço (Brasil e “Terceiro Mundo”, margem geopolítica). **YLAWSAID OAMOLAS** diz um verso (p. 80). O nome do artista está diante do espelho. Só pode imprimir a si mesmo no poema de forma *oblíqua*. Ainda que seja o verso do real, a imagem cria reflexividade tanto quanto o uso do pronome oblíquo numa frase como *representar a si*. Não é de graça que esse poema, *Ariadnesca* (p. 77-80), começa com uma foto do autor editada, em que sua imagem surge fragmentada, e encontra nos versos

⁴⁷ BRETON, A. Do Surrealismo em suas obras vivas. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad.: Luiz Forbes. Pp. 221-231. Citação nas páginas 221 e 222.

essa figura especular do autor ao contrário, digamos. Deslocada, a imagem de Waly faz com que o poema se debruce sobre si, característica que também é do livro.

Encontro, então, o que primeiro se anuncia no poema: seu título, *Profecia do nosso demo*. A palavra “profecia” e a sonoridade de “demo” sugerem *Profecia do nosso tempo* (ZULAR, 2005). A figura do profeta aparece noutros momentos dentro do livro: “Senhor de todas as situações, incorporando as informações dos outros = profeta” (p. 46) e “remember trecho de Maquiavel sobre profeta armado que deu título de livro” (p. 81). O sentido de ambos coincide: o profeta a que se refere Maquiavel é o profeta armado, aquele que se impôs diante do povo de forma absoluta, que aplica a retórica sabendo que, caso não seja efetiva, terá de lançar mão da força. Disso seriam exemplos Moisés, Ciro, Teseu e Rômulo. O livro em que isso consta é *O príncipe*⁴⁸, no qual há instrução para se criar e manter um governo centralizador. Aqui reencontramos o eu dono da palavra que atesta a veracidade: *Lavro e dou fé*.

Dentro do poema convivem comparativamente três criadores: um sujeito comum (“um habitante”) que perdeu seu nome para conseguir receber a vontade divina, alguém que já não existe como sujeito dentro da coletividade; Lino Franco, que seguiu seus passos – é demiurgo fadado ao constante deslocamento, ao qual resta apenas criar e lidar com o “jogo”; e, por fim, o sujeito absoluto, que aparece apenas três vezes com função jurídica ou burocrática. Assim, é criado um contraste que permite entender a trajetória de Lino Franco como visão do caminho percorrido pelo sujeito que diz *Me segura*.

No poema abaixo (SALOMÃO, 2015, p. 92-93), há três personagens. A marcação cênica é mais evidente. Também podemos entender melhor a riqueza sensorial ofertada pelo poema, rico à moda barroca; e modos pelos quais podem surgir influências estéticas de outros autores.

DIÁRIO QUERIDO

eden edénias edenidades:

Gosto de zanzar zanzar feliz zanzar no aprazível ar passeios grandes espaços latifúndios nalma, dia inteiro sentado no alpendrado da casa sobre a lagoa passei relendo voz alta João Grande Sertão: Veredas; notinha noitinha saio me sentindo mateiro solitário leitor, assim quando apareço, sertanejo leal sem ânimo competitivo sem jagunçagens sincero sério sereno sertanejo leal devagaroso destes que aprenderam a ler o escrito das coisas licenças rogando ramo jasmim branco sem peçonhas cheiroso nas todas duas mãos pra trás sem figurar fera escrita parecença nenhuma se sabendo vezeiro nos usos fiduciais desusados, defronte dos ditos amigos carieocos, mesmo fogem assustados do leão do meu coração.

⁴⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução de Maurício Santana Dias. A ideia em questão consta na sexta seção (“Dos principados novos que são conquistados por virtude e armas próprias”, p. 44-47).

Sailormoon: este sumo retrato, o dedo de Deus no gatilho: Sailormoon:

— Valei-me Prinspe peixe do mar.

Guerreiro, sob matraquear de metralha, retruca recupera fala:— De primeiro, pingüoso, só perdia ponto; agora, mateiro matreiro, ganhei malícia malandra. lutar em todas as frentes: andar sobre as águas e saber o caminho das pedras. sereno doido manso ouriçado: um só e todos. sadio sarei sanei — cicatriz não trago, eu quando estou cansado durmo. sadio — tomo minha dor de cabeça como prova de que tenho cabeça cuca pra dependurar peruca. venho vindo: errando e aprendendo, como no livro da Maspero sobre cemitérios andinos. quebrando as caras cavando outras caras. Hoje apresentei um grande defeito: estou forte num reino mor mar de mesquinharias desconfianças cansaços. mas nem esse gênero grande trágico trago: organismo vivo — meus olhos abertos agitados criando esquemas de agir num grande centro. estou todo jogando pra diante, enfim.

Poeta: demarcando o tamanho do círculo que vou dançar no centro, minha fé: vou morrer no momento certo. Minha fé: vou durar o tempo certo pra desenrolar ainda algumas coisas no mundo. Durante certo tempo: quietude **ESTADO DE GRAÇA LUZ DE DEUS** se movendo em meu rosto coração se expandindo nos afetos afinidades — nenhuma raiva, só satisfaz. provisória precária alegria

ALEGRIA

Alegria pra apreciar as coisas

Entra em ação — Tabaréu arrojado.

(recolhido no fragor das batalhas — copyright Groovy Promotion)

Ao lado do poema *Self-portrait*, o que consta acima coloca, no livro, a representação narrativa de si em primeiro plano. Há oscilação entre sujeitos, marcada por rubricas: Sailormoon, Guerreiro e Poeta. Por um momento, o primeiro eu a enunciar (“Gosto de zanzar...”) pode ser entendido como uma quarta pessoa, por não haver marcação explícita de que se trata de Sailormoon. A leitura de *Self-Portrait*, entretanto, sugere a coincidência dessa máscara com a que primeiro enuncia no poema acima. **“CORAÇÃO DE LEÃO / SAILORMOON / SAL OR MOON / Foto minha com roupa e numeração de presidiário”** (SALOMÃO, 2015, p.32). Em *Diário querido*, o sujeito surge primeiro pela imagem edênica, sugestão religiosa de um *estado de graça*.

A tipografia do primeiro parágrafo (“Gosto de zanzar...”) é diferente daquela que aparece com o Guerreiro. Isso sempre visto nas entradas do personagem no livro. O eu que se afirma alegremente, já abordado, aqui surge no personagem Poeta, ciente da precariedade e provisoriedade de sua emoção. O fluxo, em diversos momentos do poema, é ditado por aliteraões e repetições de palavras. No primeiro parágrafo, o uso calculado da pontuação fica evidente: vírgulas indicam a passagem do interior para o exterior, e vice-versa, enquanto o ponto e vírgula marca a pausa temporal que separa manhã e noite. *Dói muito, é insuportável, se tudo não se passar no plano de uma aventura da linguagem* (p. 48), sugere outra passagem do livro. A leitura, aqui indicada não apenas pela menção direta a Guimarães Rosa e seu *Grande sertão*, também surge nos adjetivos e imagens mencionados logo depois por Sailormoon.

Longe de preposições e conectivos que pudessem dar maior razoabilidade a uma cadeia de imagens que se repete (“sertanejo” duas vezes, e o duo “escrito”/“escrita”, que

duplica a aparição da escritura), a primeira máscara surge, lançado sua heterogeneidade com o mundo animal e vegetal (um eu “jasmim branco sem peçonha”) possível não apenas da literatura, mas da experiência de leitura, como indicará, no seguimento da leitura da obra, o último poema. Neste, a paisagem da lagoa volta como ambiente de leitura externo/interno. *Um local solitário para minhas leituras* (p. 59).

Seu éden, sua experiência de reintegração, ocorre pela construção de imagens via literatura. Mas isso se quebra diante da incompreensão oca (“carieoca”) do mundo, que se assusta com esse ser oblíquo, Sailormoon. Coincidiria, por isto, Sailormoon com o já referido simulacro **YLAU SAID OAMOLAS**? Este é caracterizado como *professor de austerofilismo*, enquanto aquele surge em *Apontamentos do PAV Dois* — poema que, dentro do livro, é o manancial de imagens e proposições éticas; os poemas seguintes podem ser vistos lá — desta forma (SALOMÃO, 2015, p. 25):

EU, SAILORMOON, de sangue indomárabe, Sirio desponta de dia = **DILÚVIO**, todos os inimigos feridos no queixo e quebrados os dentes e flechado fígado coração rins e esmigalhados — pau na moleira — por uma barra de ferro perversa nas minhas mãos e por esta minha modernidade forçosamente desfibrada e com medo dos grandes bandidos da ordem neste cemitério onde estou preso com a classe média carcerária.

Na leitura, é deste simulacro do autor que parecem surgir os outros personagens. Não é o autor mesmo, jamais poderia sê-lo; no poema, ele surge com nome inteiro apenas uma vez, em *Roteiro turístico do Rio* (p. 59). Entra no poema por uma imagem esvaziada de si mesmo. Indica angústia ao professar uma espécie de liberdade afetiva como forma de estar no mundo (“território livre de meu coração”). Seu esvaziamento é, também, uma ironia sobre o narcisismo:

Já não conheço mais os traços do meu rosto **SENHOR** eu sou mais humilde dos seus servos nada mais se esconde sob este nome **WALY DIAS SALOMÃO** não tenho nenhum mistério não aprendi nenhum truque nenhum grande segredo do eterno não tenho nada a preservar — instituído território livre no meu coração: o artista nasce da morte.

Um simulacro pode entrar no poema e conseguir ficar estável. Sua estabilidade se dá ao expor seu desfibramento pela modernidade em frente ao espelho. Eu oblíquo e professor de austerofilismo; austero porque rigoroso em sua convocação imperativa ao leitor (*Me segura*); rigoroso porque a vida estava normatizada por Estado censor e autolegitimador, e somente pelo estranhamento com a palavra, pela demonstração de vida na leitura corpórea-porque-verbivocovisual e no deslocamento constante, é que se consegue enunciar. “De certa forma era solicitude minha uma situação excepcional que me desentranhasse da familiaridade como no sonho da viagem no vapor barato Pirapora/Petrolina. Tinha todas as ferramentas pra essa vida conventual, confinada mas

também tenho todos os contravenenos” (SALOMÃO, 2015, p. 23). O que me faz voltar a um já citado: *A arte é extensão do corpo. Eu expliquei pro polícia tudo.*

Talvez essa cadeia de sentidos consiga tocar em um sujeito lírico que se organiza no poema de forma frágil, mal organizada porque oblíqua, sempre à beira de um “troço”, mas consciente de si. No último poema do livro, o sujeito lírico diz: *Simples e calmo mas não alegre nem triste:/ inexistente. não ME sinto: ‘sou’ feixe de sentidos.* (SALOMÃO, 2015, p. 105). Na década seguinte, em *Gigolô de bibelôs*, Waly Salomão traria novamente Sailormoon, numa situação em que foi torturado por um aparelho repressor. Acorrentado e submetido a violências, diz, no poema, aos que os torturam: “Não ME sinto nem sou feixe de sentidos. Sou um monte de carne. Não tenho nada pra revelar” (p. 133). Com isso, irmana-se a ditadura ao esforço crítico que busca sentidos mais estáveis. De ação domesticadora, ditadura e crítica pesariam sobre um eu que insiste em se fragmentar. Entretanto, o ato falho do primeiro poema (o último de *Me segura*) parece validar algumas proposições, ainda que isso implique em constranger o personagem — e aqui *cadeia de sentidos* ganha significado ambíguo.

O que essa cadeia pode alcançar, em *Diário querido*, também é o instante em que esse sujeito realiza o seu ritual de deslocamento: — *Valei-me Prinspe peixe do mar.* A partir de então, uma outra máscara se impõe e exerce sua subjetividade. Essa sequência de imagens permite vislumbrar o procedimento do autor de revelar as costuras de seu próprio texto (ZULAR, 2005), o que não se daria apenas numa investigação genética (procedimento de uso evidente em um autor que marca excessivamente suas leituras), mas também pelas aparições/reaparições das máscaras e os sentidos possíveis que orbitam no fluxo de ações, sentimentos e ideias que existe em torno delas. Fluxo que só existe pela linguagem (amor) e na linguagem (construção). O autor, ao costurar seu texto considerando nele a participação ornamental de pontas soltas (as rubricas, anotações esparsas que parecem ter sido esquecidas no rastro do poema), deixa mais dinâmicos os trânsitos desse eu. É um procedimento religioso ou mágico proferir “Prinspe peixe do mar”. O que se pode estar invocando é a disposição de Proteu, deus marinho e polimorfo filho de Oceano (este aparece em *Apontamentos do PAV Dois*), que surge no final de *Algaravias* (1996), em *POetry* (SALOMÃO, 2015, p. 263-264). Este poema se organiza visualmente na página em tipografia grande, e diz: “O que é poesia: / — Poesia! / esta ideia / tal e qual Proteu... / *Edgar Allan Poe*”. No verso, uma nota explica de onde se desentranhou a frase transformada em poema, e explica quem é Proteu. A polimorfia

desse “eu Proteu” se encontra também na página anterior (p. 262): “— O que você quer ser quando crescer / — poeta polifônico”.

Entra em ação o Guerreiro, inscrito primeiramente por uma inserção rubricada (“Guerreiro, sob matraquear de metralha, retruca recupera fala”) que compõe o cenário de sua enunciação. Daí em diante, o personagem desfiará uma narrativa entre passado e presente, relatando uma mudança de um comportamento “pinguiçoso” para outro “mateiro mateiro” de quem tem malícia malandra”. O ritmo é determinado por palavras que produzem sons semelhantes e pela pouca presença da pontuação. Isso faz as pausas se imporem mais (pelo ponto e vírgula e ponto final) ou menos fortes (a presença de travessões, dois pontos e vírgulas). É com esse ritmo, mais pleno de interferências, que o Guerreiro expõe sua própria moral (“andar sobre as águas e saber o caminho das pedras) e sua disposição para a *industrialização da dor* (p. 81), como ele diz noutro poema, também surge (“tomo minha dor de cabeça como prova de que tenho cuca pra pendurar peruca”). O errar e o aprender, a referência à biblioteca (o livro da editora francesa Maspero). *quebrando a cara cavando outras caras*: não seria isso errar e aprender? O Guerreiro, esse que é *um só e todos*, que está em deslocamento (*sereno doido manso ouriçado*), está sempre em combate. Sua questão é “o que fazer” neste mundo (*meus olhos abertos agitados criando esquemas de agir num grande centro, estou todo jogado para diante, enfim*), e se precaver constantemente aprendendo com os erros. Assim, permanece forte em meio a um *reino mor mar de mesquinharias*. O Guerreiro, assim como o Poeta, surge no poema homônimo ao livro (SALOMÃO, 2015, p. 81-84). Sua narrativa tem mais pontuações que, por impor variações de velocidade, operam como mudanças de marcha — nos poemas, é constante a remissão à vida citadina como algo negativo, e seu esforço em sempre tirar proveito disso para sua sobrevivência. “otário é quem acumula a dor sem reinvestir, sem capitalizar, sem aplicar e tirar lucros” (p. 83). Para isso, ele cada vez se isola mais, busca minimizar relações de dependência. Veja-se esse trecho (p. 82):

Guerreiro: dificuldade de manutenção nas grandes cidades. problema de fiador. acuado pela ofensiva inimiga. despreparo. subúrbio antes de voltar. Ao interior, enxotado, debilidade: confiar só nos músculos no pique na raça; carência de programas/ planos/ projetos/: desarmado diante dos obstáculos: dilapidação dos recursos encontráveis: lance de todas as forças duma só vez: inexistência duma política de reserva e antidispersão de forças: fraqueza indolência moleza formação provinciana do espírito.

Testemunha das margens, esse eu insiste. A cidade é sua adversária. Não há nada que o contemple: *carência de programas/ planos/ projetos*. Incorpora algo da linguagem do mundo normativo do negócio e do trabalho. *Heil. minha luta por uma cara bem-sucedida. // Heil. senão sou expulso da cidade.* (SALOMÃO, 2015, p. 84). Estamos

falando de um homem da margem que, a julgar pelo que já se viu e pelo que vem a seguir (p. 83), comporta as origens de Waly Salomão, baiano de Jequié. Vincula, portanto, a questão das condições de enunciação à geopolítica nacional e talvez mundial, pela entrada do nome estrangeiro vinculado a uma iniciativa de mercado:

*Guerreiro: nasci no interior do Brasil —minha dor é minha dívida de dinheiro — toda minha ação são peças jurídicas advogando meu direito à alimentação. campeão. batalho. vou fundar uma empresa **GROOVY PROMOTION** que oferecerá serviço de tradução às editoras, série de reportagens aos grandes jornais, bole faixas slogans frases pra camisas, glossários para pesquisadores [...].*

A informação, em *Diário querido*, de que **GROOVY PROMOTION** é empresa do Guerreiro desloca o entendimento do poema: ali está algo recolhido no calor da hora e que foi transformado em produto. Por outro lado, são três subjetividades habitando o mesmo diário; existe alguma presunção de unidade nesse emparelhamento. A etiqueta sugere que apenas como produto essa subjetividade poderá despertar interesse do outro. Quem sabe assim ele não atende ao chamado “*Me segura*”?

Em *Diário querido*, o Poeta é o avesso do Guerreiro. Movimenta-se não pela cidade, mas pelas zonas que estabelece para si. Não dança, mas *vai* dançar. Sua personalidade é passiva: enquanto o Guerreiro enfrenta obstáculos e cada vez mais depende apenas de si para existir, o Poeta apenas acredita em um futuro. Ele não tem obra, mas crê que vai “durar o tempo certo pra desenrolar ainda algumas coisas no mundo”. Que coisas? Não se sabe. Sua qualidade passiva, numa leitura desatenta, parece fazê-lo acessar algo divino, uma satisfação que ele, refletidamente, entender se *provisória precária*. Um trecho de poema anterior (*Me segura qu’eu vou dar um troço*) para deixar a questão mais evidente:

Poeta: início o dia sabendo diante do espelho que é difícil demais manter a posição “Sem medo” da divisa “Sem medo nem esperança”. Já acordo me sentindo cansado. sou muito novo e fiz pouco esforço na vida pra ter perdido o embalo. Minha ocupação é inventar metas pra atravessar. Ver através — exemplo atual: anarcisismo. (SALOMÃO, 2015, p. 83).

Talvez por isso que a **ALEGRIA** expressa pelo Poeta soe artificial. Qualidade empregada apenas para a contemplação do que está externo (“Alegria pra contemplar as coisas”) e encontrada apenas no limitado círculo de afinidades que o poeta traçou para si (“**ESTADO DE GRAÇA LUZ DE DEUS** se movendo em meu rosto coração se expandindo nos afetos afinidades”). O “anarcisismo” como meta parece estar longe de ser alcançado. O Guerreiro consegue agir no mundo, sair da zona de conforto, mas se brutaliza e frustra constantemente, e o Poeta se limita a repetir “minha fê” para tentar enfatizar sua crença. Sua premissa de inércia é que algo ou alguém agirá por ele; por outro lado, sensível ao ambiente (a gradação “rostos, coração, se expandindo”, que o totaliza e

o faz sair de si), ele consegue captar o que há de sombrio no tempo da ditadura. Apesar de sua limitação de ação, capta a atmosfera opressora de seu tempo e a representa pela linguagem. Ele tem o *trágico trago* que o Guerreiro conhece apenas nominalmente. Incapaz de sair de seu próprio estado de medo, só resta crer em um *Deus Ex Machina* e vivenciar a precariedade da alegria provisória.

Por fim, o autoirônico *Um minuto de comercial* (SALOMÃO, 2015, p. 94-101) apresenta o livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*:

É assinado pelo poeta-guerreiro descido em mim — **SAILORMOON**.

A pontuação delirante e a construção atomizante (por certo procedimentos suspeitantes “vanguardistas”, atrasados e repetidos) não escondem que o autor derrapa no mito colonializador do grande artista. (p. 95).

Em que se evidencia um sujeito anterior a Sailormoon, por este possuído, ocupado. Mais uma vez, o autor impõe uma referência direta a si na obra de forma esvaziada e dentro de contexto irônico. Ainda que se note o gosto de Salomão pelo autobiográfico (SANTIAGO, 2019), ele é um prestidigitador que escamoteia a si mesmo. Quando finalmente pensamos tê-lo localizado, ele opera seu próprio vazio. Torna-se possível entrevistá-lo apenas rápida (pelo seu metamorfo representante Sailormoon) e obliquamente, como nas imagens estampadas dentro do livro (no já citado *Ariadnesca*) e na capa.

3.2 CHACAL: À PROCURA DE CÚMPLICES

Ricardo de Carvalho Duarte, o Chacal, é, dos autores abordados nesta dissertação, o que mais publicou na década de 1970. Foram sete livros: *Muito prazer, Ricardo* (1971), *Preço da passagem* (1972), *América* (1975), *Quampérius* (1977), *Nariz aniz* e *Boca roxa* (os três em 1979). Seus dois primeiros foram publicados em mimeógrafo e são referenciais dentro da ideia de “poesia marginal”. Nestes é que se vê “o descuido como marca” (SANTIAGO, 2019, p. 224), tanto na linguagem quanto no suporte. Continua publicando de forma independente e, em termos de suporte, de forma mais elaborada a partir de *América*, livro que integra a coleção *Vida de artista* mas que foi adotado pelo selo editorial *Nuvem Cigana*, do coletivo homônimo que passou a ser mais atuante em publicações a partir de 1975.

Alçado a um papel de destaque do movimento, foi publicamente elogiado por Waly Salomão na coluna *Geleia geral*, de Torquato Neto (de 8 de janeiro de 1972), detida em *Muito prazer, Ricardo*: “aquilo foi um aval de uma turma forte do tropicalismo, que é uma grande influência minha”, diz Chacal em depoimento (POESIA MARGINAL,

2013, p. 151). Também participou da revista *Navilouca* (1974), ao lado de Waly, Torquato, Augusto de Campos, Hélio Oiticica e outros artistas. Em 1975, participa da renovação do modelo esgotado da venda em mimeógrafo com o desenvolvimento das *Artimanhas*, recitais performáticos em que os jovens poetas liam seus trabalhos e faziam *performances*. Silviano Santiago (2019, p. 224) o chama de *globe trotter*, indicando-o como síntese do *ethos* marginal na literatura produzida no Rio de Janeiro.

Para análise, disponho da edição publicada em 2016 da poesia completa do autor, pela Editora 34. Também possuo um fac-símile de *Muito prazer*, Ricardo, lançado em 2017. O cotejo do fac-símile com a coletânea indicou interferências em poemas, a exemplo da ausência dos desenhos e de alterações: modificações quanto à presença de maiúsculas e pontos finais, distinções entre versos e títulos de poemas, alteração de um verbo, correção de um acento gráfico e quebra de versos longos. Isso abre uma brecha para que se pergunte: que tipo de interferência na leitura – e não só a de *Muito prazer*, mas também a dos demais livros – essa diferença opera?

A comparação entre as duas versões de *Muito Prazer* informa que as alterações não provocam significativas mudanças nas possibilidades de leitura. Os desenhos do *designer* Sergio Liuzzi são simples (traço de lápis ou caneta no papel, sem preenchimento de cor) e sempre repetem o sentido referencial dos versos soltos ou em conjunto (neste caso, o poema). Ainda assim, não é possível garantir que, mesmo no tocante ao texto, não exista uma defasagem em relação ao original. Insisto na obra e no autor por trazerem elementos referenciais para a categoria “poesia marginal” desde os anos 1970. Além disso, os elementos que aqui trarei concordam com o que já foi visto nas primeiras análises. Desta forma, para esta dissertação não implica interdição continuar trabalhando com Chacal (2016).

Se o mimeógrafo não era novidade na poesia daquele tempo, o confronto da vanguarda concreta o era (SANTIAGO, 2019). “Concretismo: dez em matemática. Dez em política. Zero em português. Poesia marginal: zero em português. Dez em biologia. Zero em matemática”, diferencia o poeta (MARQUES, 2004, p. 50). Afirma ter escrito muito até a adolescência, sem ter se aproximado da poesia. Se encontro com os versos de Oswald de Andrade possibilitam uma forma peculiar de criar: o poema curto, que nele (assim como em vários da época) toma contornos circunstanciais, anotações da experiência vivida. “A gente [Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Ronaldo Bastos] não

tinha esse amor pelo livro do pessoal da[s] letras. Eu não queria ser Drummond, Bandeira. Queria ser Mick Jagger, Bob Dylan, Caetano, Gil, Chico.", lembra.⁴⁹

Se, como visto em Waly Salomão, a ditadura rouba a legitimidade da palavra, e o concretismo a ela impõe normatizações, não espanta que um grupo alheio tenha aberto, casualmente, espaço para que tantos se expressassem (ao menos no Rio de Janeiro), como ocorrera principalmente entre os anos de 1972 e 1974. “com a loucura no bolso, orlando entrou / na biblioteca estadual [...] / orlando disse mais tarde: / não faço isso never more” (CHACAL, 2016, p. 326), dizem versos de *Preço da passagem*.

Aquilo que Cacaso (BRITO, 1997, p. 27), dirá do poeta em 1978 ainda soa válido: a imagem do poeta para Chacal aproxima-se da imagem do *jogador*, do sujeito que brinca e faz malabarismos com a bola e com a palavra”: *essas são as coisas que eu faço com prazer/ achei que você podia saber e brincar/ com elas./ taí*, diz um dos primeiros poemas do original mimeografado (CHACAL, 2017, s.p.).⁵⁰

Muito prazer, Ricardo é, a bem dizer, um cartão de visitas, como sugere seu título. É endereçado a um leitor hipotético que precisa estar aberto a romantismos (“para corações apaixonados”, diz a dedicatória da obra) como o sujeito lírico está. Lá estão a negligência com a tradição e descuido com o suporte e os poemas que são levantados a partir de linguagem referencial, nos quais figuras de linguagem apenas criam sonoridade, pouco se prestando a polissemias. Sem pudor de ser sua própria régua para medir o mundo, o eu lírico coincide com o do poeta e, em sua juventude, tenta abraçar o todo (CHACAL, 2016, p. 337):

meu amor se esparrama pela grama
meu amor se esparrama na cama
meu amor se espreguiça
meu amor deita e rola no planeta

e (p. 343):

chegou a hora de amar desesperadamente
apaixonadamente
descontroladamente
chegou a hora de mudar o estilo
chegou a hora de mudar o vestido
chegou atrasada como um trem atrasado
mas que chega

⁴⁹Declaração disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787961-ana-c-nao-e-contracultura-e-supercultura-diz-o-poeta-chacal.shtml>>. Acesso 24 abr 2019.

⁵⁰ Suprimido da antologia e presente no fac-símile. Uso aqui por reforçar diretamente a proposta dessa poesia de endereçar-se a um outro, já presente de forma bastante clara no título do livro.

Longe da divisa mallarmaica da “desaparição elocutória do poeta”, e mais próximo de uma perspectiva vitalista (“Dez em biologia”), Chacal chega a criar, em *Preço da passagem* um declarado *alter ego* chamado Orlando Tacapau que, segundo ele, toma inspiração no *Serafim* e *João Miramar* oswaldianos (COHN 2007; POESIA MARGINAL, 2013). A aproximação parece se dar no uso do fragmento em uma narrativa contínua. Chacal (2017, p. 360), na autobiografia *Uma história à margem*, conta que foi abordado por policiais em um bar (“vieram em cima das nossas cabeludas presenças”) e, na ausência de documentos com foto em estado decente — “mostrei uma carteirinha [...] rasgada, amassada e sem foto” (p. 360), situação real representada nas primeiras páginas de *Preço*. Em linhas gerais, traz a história de um sujeito em trânsito por lugares que mais rejeitam que acolhem, em uma forma particular se de levantar contra a dinâmica social. A narração em terceira pessoa se distancia do protagonista Orlando, mas não em uma visada reflexiva. O narrador relata as peripécias de Orlando e as complementa, na maior parte das vezes, com máximas que poderiam ser atribuídas à convivência em uma *patota* regida por um *ethos* contracultural — “*let it brisa*” (p. 319), expressão que é uma espécie de *laissez faire* e tanto alude a uma vida mais concentrada no imediato, sem preocupações com o futuro, quanto aponta para o efeito psicotrópico do uso da maconha (*brisar* é *chapar*). É evidente que o sujeito se sente igual e distante dos outros por sua situação à margem das normas de comportamento. Abaixo (p. 331), o narrador do poema finalmente coincide com o personagem e marca essa situação de proximidade e distância:

Apresentação

num banco da praça estava eu repousando esses dias
quando chegou correndo um cara e berrou:
— orlando é você.

junto à minha orelha esquerda.
disse eu:
— erro seu, meu irmão, orlando é você.

tava nisso. orlando passeando por acaso passeava e
murmurou:
— orlando sou eu. Aqui está meu cartão

Também em *Preço da passagem* se insinua de forma mais consciente a relação do poeta com a linguagem, ora fluida...

Dia primeiro e último

perdi o medo
perdi o metro
acho graça (p. 330)

... ora tensa:

[...]
daí a carcaça cansada voltou de novo
à velha inquietação: a tradução
à eterna bagagem: a linguagem (p. 323)

Juntos, os versos indicam uma angústia cuja solução é uma poética achada, arrisco dizer, tanto “ao acaso” como “no acaso”. “Ao acaso”: a passividade inerente ao verbo “perder” no passado perfeito dialoga com a rusticidade dessa poética pouco afeita à biblioteca, algo visível em seu primeiro livro e nas histórias que conta a respeito de sua aproximação com a poesia. Essa característica se choca, entretanto, com o esforço declarado de usar a linguagem para “traduzir” as próprias experiências. “No acaso”: a intenção é sempre estabelecer um diálogo de igual para igual com o leitor, sem referências cifradas. Por mais inconstante que seja essa poesia, cheia de altos e baixos, não dá para dizer que ela prescindia de algum esforço formal na construção dessa informalidade. O poeta aponta algo nesse sentido quando afirma seu método (ESCRITA *apud* NUERNBERGER, 2014, p.109)

Eu fiz poesia concreta, faço e farei (...) Acho que você pode fazer poesia concreta como uma coisa absolutamente fácil, não precisa você chegar a ter três leituras e fazer todo um conceitual em cima daquela poesia (...) Então, continuando, eu me fascino pelo texto e aí entra uma coisa assim que me esquizofreniza bastante. Fico pensando, no caso, tô fazendo esse livro, tenho insônias por causa da colocação de uma vírgula ou de uma letra maiúscula no texto. É uma preocupação visual, espacial, então fico pensando: “que popular é esse que tem insônias por uma vírgula?”

Veja-se este poema, de *Boca roxa* (CHACAL, 2016, p. 223):

Zoom in

Um pássaro sobrevoa em círculos
uma aldeia de esfomeados
uma lâmina goda encarnece
uma garganta animal
gume goma gama
uma aldeia de esfomeados
uma lâmina goda encarnece
uma garganta animal
um grito gutural
goma gama gume
uma lâmina goda encarnece
uma garganta animal
um grito gutural
uma gota encarnada
gama gume goma
uma boca encarnada

As imagens criadas oscilam entre um plano geral e um plano fechado, e as anáforas do artigo indefinido, as repetições de palavras que criam rimas (gume goma gama), sempre retomando os mesmos elementos (sejam os sentidos, sejam as letras) criam

uma redundância angustiante entre significados violentos. O poema repete o movimento circular do pássaro, mas não em um sobrevoo distante, e sim nas oscilações. Observe-se termos como “goda”, sinônimo de “bárbara”, e “encarnece”, “tornar vermelho”, registros consideravelmente sofisticados para uma obra notoriamente marcada pelo registro coloquial. Culmina o poema na gota de sangue e na boca ensanguentada que nada enuncia. A presença do significante “goma”, cujo sentido não dialoga com o das demais palavras, tanto reforça a sonoridade quanto insere uma abertura por ser estranho dentro da economia de imagens do poema. O efeito de “zoom in”, o caminhar da câmera de uma perspectiva ampla para uma focada, próxima, não é alcançada no poema: a passagem do plano geral para o fechado é determinada por um corte brusco, não pelo avançar da imagem sobre a ação que deseja focar. Apesar disso, ao fim da leitura os versos, sem tempo e espaço graças ao artigo indefinido, fazem pensar tanto em um passado (a lâmina dos antigos germânicos e, numa possível extrapolação, o processo colonizador brasileiro) quanto no cotidiano das periferias que são violentas.

“AS PALAVRAS // novo lançamento Estrela”, diz a abertura de *Muito prazer, Ricardo* (p. 335), tratando a palavra tanto como algo comercial (a notória imitação do reclame e o “Estrela” com inicial maiúscula, como que apontando para o nome como marca), quanto romântico (os corpos celestes). *Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto, / Que, para ouvi-las, muita vez desperto / E abro as janelas, pálido de espanto.* As estrelas são colhidas não mais na ausculta do céu, como na célebre estrofe de Bilac, mas na vivência das ruas.⁵¹ A palavra é exposta, muitas vezes, artificialmente processada pela convivência com os *mass media*. “A janela que se deseja abrir é para o outro”, denunciam os poemas e a forma de fazê-los circular: cara a cara com potenciais leitores e fazendo com que o livro *transasse* de mão em mão.

Volto aos poemas em que surge um sujeito. É constante, na poesia de Chacal, a presença de temas amorosos (frustração, desejo e paixão em curso) e políticos, ou ainda, como detectou Heloisa Buarque de Hollanda (2004a) em *26 poetas hoje*, o “*flash cotidiano*” (p. 11) – aqueles destinados à experiência imediata do presente, do dia a dia. Tudo ocorre em um plano aparentemente despretensioso. Os dois poemas abaixo são exemplos de lírica amorosa. O primeiro, marcado por uma reflexão na primeira pessoa do plural, é de *Olhos vermelhos* (p. 259):

⁵¹ “[...] absorvo impressões / de outros / que caminharam por mim / em minha caminhada / pelos outros // paisagens / urbanas / suburbanas / superurbanas / me constroem / o tempo todo [...]”, diz um poema, bem posterior ao *corpus* aqui trabalhado, de *A vida é curta para ser pequena* (2002).

Amor puro

nosso amor puro
 pulou o muro
 caiu na vida
 jamais seremos
 o par romântico
 que outrora fomos

O que informam a sonoridade sugerida pelas duplas puro/muro e seremos/fomos (esta explora duas modalidades temporais diferentes do mesmo verbo)? E a metáfora do amor que pula muro e cai na vida? Nada além da constatação de uma experiência de frustração cuja cadência torna dinâmica a leitura dos versos? Mas o que informa a repetição de “r”, “p”, “o”, “m” e, principalmente, “o” e “u”? Acredito que seria a ideia de construir beleza por meio de uma metáfora que tanto deixa claro um caráter desobediente do amor (pular o muro) quanto a queda deste no real da vida. Na representação que faz o poema de Chacal, a realidade não corresponde à expectativa romântica, mas a linguagem corresponde à expectativa de condensar algo da vida como poesia. O esforço, para retomar mais uma vez a expressão, é para tirar “Dez em biologia”. As metáforas de fácil acesso também contribuem para isso.

O segundo poema, desta vez na primeira do singular, é de *Boca roxa* (p. 221). Gravar a vida de alguém aqui surge com o sentido de gravar no poema.

Pronto pra outra

gravei seu olhar seu andar
 sua voz seu sorriso
 você foi embora
 e eu vou na papelaria
 comprar uma borracha

O sentido do verbo “gravar” ganha a importância da presença de uma pessoa na memória. Os detalhes do segundo verso ajudam a imprimir esse tom de relevância. O terceiro verso, no entanto, é uma dobra: ao passo que reforça o *crescendo* romântico que vem antes, é adicionado (e não contraposto) ao sentido do verso seguinte, que chega encadeado com o último. Os poemas de amor do final da década representam, não raro, o choque da realidade com a expectativa do desejo romântica. Mas é um jogo. Uma gradação une o primeiro e o segundo versos, que se esbarram no muro do terceiro. A conjunção aditiva “e” coloca tudo ao rés do chão, expõe o momento de superação dessa paixão. É o “momento”, mesmo, graças à mudança do tempo verbal do passado perfeito (ou seja, acabou no passado, não tem a continuidade do pretérito imperfeito) para o futuro; não se representa a transição do passado perfeito ao futuro, o corte não explora a melancolia do fim. “Pronto”: o adjetivo no masculino do título limita a leitura do eu a

esse gênero. Ao contrário do poema anterior, nesse a indeterminação existe de forma mais reduzida, já que sabemos, sim, ser um homem (e não homem *ou* mulher), mas não sabemos *qual* homem.

O eu lírico político ora se detém em crítica à designação “poesia marginal”, como em *Preço da passagem*, ora no contexto amplo da ditadura e do conservadorismo da sociedade, além de alguma crítica histórica. Poemas dessa cepa são, também, espaço de revide. Três exemplos ajudam a entender a variedade. O primeiro, de *Quampérius*, traz um diálogo entre o personagem homônimo e um jornalista iniciante. Inicialmente avesso ao diálogo, ele resolve conversar com o “foca”. Quampérius é quase um Orlando Tacapau, mas o livro marca claramente a diferença entre narrador e personagem, sem encontros posteriores entre si e com o outro (como visto em *Preço da passagem*). Entretanto, o que se vê abaixo é um dos vários momentos em que o protagonista se aproxima do autor. Reproduzo uma parte do extenso poema. As pontuações são inseridas de acordo com uma conversa oral e banal (CHACAL, 2016, p. 295):

— Alô, é Quampa?

[...]

— é ele mesmo. quem tá falando?

— aqui é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.

— ahhhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal para mim é novidade. você que é bem informado, me diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?

— que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo.

— mas isso não é novidade. desdado... ou você acha que alguém perde o paraíso e fica calado. nem o antônio

— é verdade. mas deve haver algum motivo pra todos chamarem essa poesia de marginal.

— qual, essa? eu tô achando até bem comportada. sem palavrão, sem política, sem atentado à moral cristantã.

[...]

Acima estão inseridos: uma crítica à categoria “poesia marginal” pelo questionamento do sentido do termo; a ideia da poesia como discurso em resposta a uma “queda” – cujo significado negativo é amplo, mas pode sugerir a mudança no quadro cultural e político do país pós-1968 de que falou Schwarz (1992); o valor contracultural (moral cristantã).

Os demais exemplos de poemas políticos não trazem um sujeito que coincida com o autor, mas marcam suas visões críticas. Desta vez, um de *Muito prazer* (2016, p. 346):

Papo de índio

veio uns ômi di saia preta

cheiu di caixinha e pó branco

qui eles disserum qui si chamava açucrí

aí eles falarum e nós fechamu a cara

depois eles arrepitirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles.

Digo, com Cacaso (BRITO, 1997), que nestes versos se insinuam um valor moral que põe em risco a capacidade de transcendência da expressão poética, “sua capacidade para generalizar”. Esse seria um valor positivo para o autor. A leitura dos livros de Chacal informa uma despreocupação com essa transcendência, talvez um indício de negligência quanto a ela. Os versos são povoados por críticas pontuais que valorizam aqueles que costumam ser enquadrados nas diversas margens da sociedade. No caso do poema acima, o revide histórico dos indígenas chega pela antropofagia literal em uma linguagem colhida nas ruas. O uso do registro coloquial talvez tencione criar uma aproximação entre o marginal urbano de classe média e o indígena, o que não ocorre, a meu ver, pelo descuido de não presentificar uma visão mais coerente com o indígena de seu tempo. Cria-se, desta forma, uma bem-intencionada caricatura de fraca voltagem crítica.

Outras construções, entretanto, são mais bem-sucedidas, a exemplo de *Zoom in*. Como não sentir a sombra de Drummond⁵² (em termos de visão, não de estrutura) neste jogo lapidar entre título e verso que também prescreve o revide contra a norma: (CHACAL, 2016, p. 229)

É proibido pisar na grama
o jeito é deitar e rolar

O poema abaixo (p. 259), histórico, é marcado pela repetição do nome do bicho (“cavalo”) e pela inversão no primeiro verso, assim como a rima e ausência de vírgulas e preposições no quarto, imprimem ritmo. Pessimista, o poema aponta para a necessidade de reparação histórica, entendendo que ela só será possível quando houver mudanças. Apesar do último verso, cume da crítica, soar excessivamente genérico, o poema, se comparado com *Papo de índio*, consegue se impor por sua simplicidade na linguagem, pela acessível metáfora que une competição e do cavalo para abordar uma sociedade desigual. Em suma, trabalha com uma realidade comum e, com isso, alcança força crítica:

Grande Prêmio Brasil
o cavalo que a corrida ganhar,
ganhará a medalha da ordem do cruzeiro.
o cavalo que chegar por último
será chamado capenga molenga asno.
o cavalo que não chegar

⁵² “[...] PROIBIDO PISAR NO GRAMADO / Talvez fosse melhor dizer: / PROIBIDO COMER O GRAMADO / A prefeitura vigilante / vela a soneta das ervinhas [...]”, diz o poema *Jardim da Praça da Liberdade*, de *Alguma poesia* (1930).

terá uma estátua equestre
quando mudarem as coisas no país.

“Poesia seria, então, uma mistura de acaso cotidiano [...] e registro imediato [...] submetidos a uma instância todo poderosa [...] o ‘eu’”, diz Flora Süssekind (2004, p. 116). Bem, talvez nem tanto, a julgar por alguns dos exemplos aqui elencados. Mas talvez valha explorar mais o lado exposto por Süssekind, o mais notório dessa poesia. São mais constantes nos livros de 1979 e no *Muito prazer*. Começo com este, ainda um pouco distante das características citadas pela autora:

Respeitável público

apresento muy desabutinadamente
uns textículos que acabo de fazer:
os meus... mexidos.
(não repito esse número, a não ser
a pedido do 14 bis e seu aeroplano) (CHACAL, 2016, p. 251)

O humor é facilmente acessível e tenta usar o ridículo de si para afetar quem o lê. A elipse do termo sugerido certamente colabora com o poema, que cairia numa vulgaridade que soaria estranha em meio aos demais elementos. A elipse é norteadada pelo termo homófono e presença das reticências, o que cerra as leituras do poema. Sem as reticências, o humor talvez não fosse apreendido de imediato, porque ela materializa o esforço elíptico. Os dois versos entre parênteses, como que um comentário que escapa ou uma rubrica, ou ainda uma anotação, dão reflexividade ao sujeito, incorporam o erro ao humor e ajudam a delimitar o circo como espaço do poema, como sugerido pelo título. Este efeito de delimitação também se sugere pelo primeiro verso, em que “muy desabutinadamente” indica um excesso de mesura diante de uma plateia. Outro do mesmo livro (*Olhos vermelhos*):

Hindumentária

acho que vou lançar um gorro azul na cabeça

Um gracejo em forma de fragmento (CHACAL, 2016, p. 255) que compara o uso do gorro ao turbante indiano, expresso pela aglutinação, no título, da letra “h” à palavra “indumentária”, criando assim uma associação com a conhecida cultura asiática. Notação banal e graça cotidiana, como informa o verbo na primeira pessoa do presente. Nada demais? Nada. Entretanto, o verso final de *Muito prazer* (p. 347) ajuda a entender a superficialidade: *grato pela tensão dispensada*. Longe de uma depuração vanguardista e próxima de um romantismo “descabelado” (SANTIAGO, 2019, p. 227), esta poesia *convida*. É por dispensar (prestar atenção) atenção que se dispensa (manda sair) a tensão de um cotidiano que os achatava. Estamos diante de uma poesia que buscou cúmplices.

Um último poema para deixar um pouco mais claro esse desejo pela palavra em trânsito da conversa (p. 239):

Outro papo

Vamos conversar, comunista meu cumpadre
mesmo que não seja comunista, minha irmã
vamos conversar trocar ideias coisas vividas.
figurinhas.
vamos confessar nosso amor dividir
nossa dor aumentar nosso prazer.
vamos conversar francamente
sobre todos os nossos pecados
e sobre o vir a ser.

Se for esse tipo de poesia que Simon e Dantas (1987) qualificam de forma negativa, vale pensar com Marcos Siscar qual a função histórica desse tipo de valoração que instaura um discurso da crise. Talvez seja possível pensar de outra forma. Em entrevista (RIBEIRO ET AL, 2017, p. 273), ele abordou uma crítica feita (coincidentemente) por Iumna Simon de que a geração de poetas a qual ele pertence faz uma “retradicionização frívola” da poesia brasileira. Para questionar o valor que a crítica propõe, ele argumenta:

Nomear o fracasso, acusando-o de futilidade, é um modo de confirmar indiretamente aquilo que vem sendo assumido como perspectiva pela poesia brasileira: após o esgotamento, não apenas das vanguardas, como se costuma dizer, mas igualmente dos temas que sustentavam o debate da época das vanguardas, como fazer sentido historicamente sem ter que se alinhar a tais valores?

Substituir a acusação de “futilidade” pela de “clichês” (SIMON E DANTAS, 1987, p. 50) ajuda a aproximar a citação da poesia marginal. Se a geração de Siscar tenta ler os antigos, e se há, na poesia marginal, quem os leia também, como fazer sentido historicamente sem ter que se alinhar aos valores de Cabral ou dos concretos? Para alguns, a solução pode ser, a princípio, não ler ou ler menos.⁵³

3.3 FRANCISCO ALVIM: PARALAXE

Eu sou ninguém; meu nome é ninguém
Toda coisa que existe é uma luz
(Alvim, in: *Passatempo*)

Talvez por conta do trabalho como diplomata, Francisco Alvim pôde exercer no real uma disposição que é marca reconhecida de sua poesia: a atenção ao outro e ao alheio

⁵³ Digo isso para pontuar o desenvolvimento posterior da poética de Chacal, que não é objeto desta dissertação.

por meio da escuta. Verdade ou não, fato é que ao menos em trânsitos dentro do Brasil o poeta era forçado, segundo ele mesmo, a considerar a escuta: “Nem em Minas [me sentia identificado com o lugar], lá meu apelido era Carioca, quando eu vinha pro Rio meu apelido era Mineiro, ou seja, eu era um despaisado”, lembra em entrevista. (POESIA MARGINAL, p. 157). Alvim é de Araxá, interior de Minas.

Passatempo (1974) foi seu segundo livro e integra a coleção *Frenesi*, idealizada por Cacaso e responsável por reunir um grupo de poetas marginais que liam a tradição literária, marcado pela presença de poetas mais velhos (Cacaso, Schwarz) e mais novos. Sobre a obra, Alvim dirá ser uma defesa da subjetividade “que, no meu modo de ver e sentir, sofria de restrições nas poéticas que dominavam o período, tanto a poética dos Centros Populares de Cultura, os CPCs, quanto da vanguarda concreta” (SUSSEKIND E DIAS, 2018, p. 249).

É em *Passatempo* que se insinuam primeiramente os poemas concisos que o aproximam da *Nuvem Cigana* (SÜSSEKIND, 1989; BASTOS, 2014), mas ainda sem o protagonismo que adquiririam em *Dia sim, dia não* (1978), sua obra seguinte, escrita em parceria com Eudoro Augusto. Na poética do autor, a lavra de longos poemas evidente em *Sol dos cegos* (1968), sua estreia, vai cedendo parte de seu espaço, na poética do autor, ao saldo da convivência com os jovens cariocas:

É, também havia a coisa da forma, que eu achava que tinha uma novidade, o poema curto, coloquial. A coisa política também estava lá, mas, de certa maneira, era muito diferente daquela vivida nos anos 1960, também tem isso, a coisa da política sentida em escala menor, num tom menor, não aquela coisa da proposta de um discurso, da retórica, mas algo que vivia muito introjetado naquela célula corriqueira do dia a dia [...]. (POESIA MARGINAL, 2013, p. 157)⁵⁴

Em termos sensoriais, na obra de Alvim a escuta divide espaço com a visão. As imagens comportam deslocamentos de espaço e de tempo, ora com marcações rítmicas sonoras, promovidas por aliteraões, principalmente; ora dentro de um jogo com tempos

⁵⁴ Para complementar, transcrevo aqui uma longa citação, na qual Alvim relata como seu contato com a poesia de Waly Salomão foi importante. Waly não fazia versos curtos, mas entra na categoria poesia marginal. Consta em Süssekind e Dias (2018, p. 251-252). “Estava também uma vez passeando pelas ruas de Copacabana, num dia belíssimo do inverno carioca, com aquela luz de maio ou junho, e vi, numa banca de jornal, um livro com uma capa muito curiosa: *Me segura qu’eu vou dar um troço*, do Waly Salomão. Foi em 1972. Comprei logo o livro, comecei a ler, e fiquei tão fascinado que o li praticamente ali, de pé, encostado num poste. Sinto que aquele livro me deu algo semelhante ao que recebera do servente do botequim: um sentido de libertação. É como se houvesse uma cobra muito perigosa nas proximidades, uma sucuri. Em vez de ficar olhando para o olho dela, o que se deve fazer [...] é olhar para o outro lado, ver outras coisas. Não se trata de esquecer que a cobra está ali ou de fingir que ela não existe. Porque ela está ali e como existe! Mas é um pouco como o que se passa entre a vida e a arte: há necessidade de criar entre as duas um distanciamento, pois não há revide sem distância, sem espaço.”

verbais que ao invés de trazer opostos de forma vertiginosa, os aproximam de forma delicada. É o caso deste poema sem título, extraído de *Passatempo*:

Encostei meu ombro naquele céu curvo e turvo
No lago as estrelas molhavam-se
Sussurravam que meu abraço
contivera a terra inteira e os ares

Pequeno poema de quatro versos que mostra um procedimento, comum no livro, para guiar a leitura: o uso de maiúsculas, como que a fornecer algum indicativo de leitura ante a ausência de pontuação. Do passado perfeito (“encostei”), a ação segue para o passado imperfeito (“molhavam”, “sussurravam”) até chegar ao mais que perfeito (“contivera”). Por seus verbos, o tom desta memória é o da contenção, do comedimento — o que torna delicada a inversão de lugares entre o homem e as estrelas (ele no alto, elas na água). A atribuição de ritmo não está em um ritmo sonoro, mas no ritmo do deslocamento do espaço e do tempo na imagem. O som, aqui, tem outra importância. A dupla “cur” / “tur” no primeiro verso reforça a grandiosidade e opacidade indicadas pelo significado das palavras. Já “molhavam” / “sussurravam” criam uma continuidade que ameniza o corte da imagem de um plano mais geral para um mais fechado. No último verso, as letras “e”, “i”, “t”, “r” e “a” se repetem quando a imagem passa de um ato no plano fechado (“meu abraço”) para uma dimensão grandiosa, panorâmica (“contivera toda a terra e os ares”). Não se opta por algo metafísico, mas por uma breve imagem da totalidade, sugerindo um sonho com tempos anteriores à modernidade, em que o humano coincidia com o mundo. Apesar disso, o ritmo do poema arrefece qualquer grandiosidade. A rima toante entre “molhavam-se” e “ares” não é muito sonora em virtude da inversão na posição das letras. Assim como as repetições de letras, esta rima ajuda a conferir uma cadência ao poema que o exime, no conjunto, de qualquer noção de sublime. Isto não implica perda de força poética, apenas um reposicionamento: os deslocamentos e imagens lançados pelo poema ganham um caráter modesto, despretensioso.

O sujeito está totalmente evidente no poema? Trata-se de um eu que não se expõe como identidade, apenas como agente. A primeira pessoa no passado perfeito (1º verso) e do pronome possessivo (3º verso) indicam ser *alguém* que age e que detém alguma qualidade. O poema se torna comum porque, sem se expor, este sujeito oculto se confunde com qualquer um.

Outro:

Muito obrigado
Ao entrar na sala
cumprimentei-o com três palavras

boa tarde senhor
 Sentei-me defronte dele
 (como me pediu que fizesse)
 Bonita vista
 pena que nunca a aviste
 Colhendo meu sangue: a agulha
 enfiada na ponta do dedo
 vai procurar a veia quase no sovaco
 Discutir o assunto
 fume do meu cigarro
 deixa experimentar o seu
 (Quanto ganhará esse sujeito?)
 Blazer, roseta, o paí voltando-lhe
 no hábito do anel profissional
 Afinal, meu velho, são trinta anos
 hoje como ontem ao meio-dia
 Uma cópia deste documento
 que lhe confio em amizade
 Sua experiência nos pode ser muito útil
 não é incômodo algum
 volte quando quiser

Aqui, outro recurso bastante usado por Chico Alvim: a teatralização (SÜSSEKIND, 1989). O poema poderia ser encenado. À medida que a amizade vai se firmando, a primeira pessoa é assumida pela segunda ou a mimetiza; sem marcações ortográficas, o poema se presta a uma incerteza. O poema é uma memória e o dono dela se expõe não apenas pela elipse do sujeito, mas pelo surgimento dele como objeto no pronome oblíquo (“sentei-me”, “cumprimentei-o”). Estamos diante de um eu reflexivo.

Um outro assume a primeira pessoa no décimo segundo e décimo terceiro versos, saem e voltam no décimo sétimo para não sumir mais. A memória passa trazer a voz desse outro em cortes rápidos para imprimir um ar pitoresco à narrativa. Esta, por sua vez, é novamente marcada por um tom genérico, sugerindo marcadores espaciais (“sala”) e temporais (“meio-dia”, “trinta anos”, “hoje”, “ontem”) imprecisos. Não se trata, também, de um poema com pretensões atemporais: “Blazer, roseta, o paí voltando-lhe / no hábito do anel profissional” indicam o bacharelismo histórico do Brasil, mas sem realizar juízo de valor. São fornecidos apenas elementos genéricos de espaço, tempo, identidade e enunciação. O eu, percebe-se, continua discreto.

O poema não permite muitas interpretações sobre os atos. Mais uma vez, a linguagem é operada de forma a conter qualquer elevação das imagens. A metáfora é recusada delicadamente em favor da presença: “Colhendo meu sangue: a agulha/ enfiada na ponta do dedo/ vai procurar a veia quase no sovaco” — a poeticidade é mantida pela personificação (a agulha que procura), e o registro coloquial (“sovaco”) insere o comum, o cotidiano. Desde o início, a obra de Francisco Alvim expõe aquilo que Roberto Schwarz

(2002) perceberá em *Elefante* (2000): o coloquial é inserido no poema com leveza e se constitui como elemento que “desuniversaliza” as imagens; isso faz com que “o encontro do olhar com o tempo e o sempre, que não estão longe, se dê como que entre conhecidos, ali na esquina, onde tudo para, sem destino [...]”. O tom humorístico se insinua pelo pitoresco da situação de amizade dos recém-conhecidos. Não é o protagonista da situação, mas faz, no poema, com que se conjuguem uma visada poética e suave, dotando o poema de suavidade.

A presença ali valorizada não é de ordem corporal, como em Waly Salomão. Na obra de Francisco Alvim, a presença é a atenção ao outro. Ao elidir-se nominalmente nos versos e expor a si apenas por modulações verbais e pronomes possessivos, o eu convida o leitor à alteridade pelo uso do verbo em primeira pessoa como se fosse seu, já que não sabe quem de fato o profere.

Estes casos abarcam, também, um poema como *Luz* (ALVIM, 2004, p. 243), que abre o livro. Trata-se de um convite, pela leitura, à observação de um ambiente que está inscrito no tempo de forma discreta:

Luz

Em cima da cômoda
 uma lata, dois jarros, alguns objetos
 entre eles, três antigas estampas
 Na mesa duas toalhas dobradas
 uma verde, outra azul
 um lençol também dobrado livros chaveiro
 Sob o braço esquerdo
 um caderno de capa preta
 Em frente uma cama
 cuja cabeceira abriu-se numa grande fenda
 Na parede alguns quadros

 Um relógio, um copo

A descrição do quarto em *Luz* é fundada na elipse de verbos e pronomes pessoais, oblíquos ou possessivos. O inventário de itens já no segundo verso esbarra em um importante pronome indefinido, “alguns”. Retoma a enumeração nos versos seguintes — e somos forçados a fruir as toalhas, uma verde e outra azul, além do caderno, que tem a capa preta. Percebe-se, portanto, que o critério de representação oscila: há objetos detalhados por cor ou pela sua disposição (“dobrado”), por sua quantidade (“uma”, “duas”, “três”) ou mera presença (“alguns”). Mais uma vez, apesar de existir sonoridade no poema, o ritmo não é ditado pelo som, mas pelos cortes criados entre o sentido das palavras e as ausências citadas (especialmente as de pontuação, que aceleram o ritmo da

leitura). Isso reforça o apelo visual dos poemas de Alvim e sua disposição para a observação.

O poema nunca escondeu incorporar o sujeito lírico que o enuncia. Só o pontuou discretamente: os pronomes indefinidos, que desestabilizam a precisão de outros elementos, marcam um caráter ativo de um eu na construção da imagem, pois, como dito noutro poema de *Passatempo*, *lembrar é colecionar* (ALVIM, 2004, p. 291). Além disso, um verbo (“abriu”) no antepenúltimo verso entrega o caráter passado da imagem, marcando a presença da memória. O sujeito se comporta, novamente, de forma discreta. O poema compartilha a força poética da imagem com um outro pela fruição instável (alguns são detalhados, outros não), sem se impor às claras. Compartilha-se, assim, um ponto de vista.

Nos versos, uma ausência é materializada pelos objetos. Vê-se, como diz Lu Menezes (2013), um cenário anódino marcado pela rotina austera de quem lá mora. “Alguém sobre quem o poema, como que restrito a inventariar, praticamente nada revela” (p. 61). A metáfora está presa à materialidade construída pela imagem, conferindo um caráter poético ao comum. Esse caráter duplo foi sintetizado por Roberto Schwarz (2002) e evidencia a conciliação, no poema, de visadas ambíguas: “Como é óbvio, a peça [o poema] não é bem isso [uma reflexão profunda], embora não deixe de sê-lo um pouco”.

Ao contrário do que diz Bastos (2014), para quem a poética de Francisco Alvim é marcada pela dificuldade de dizer “eu” ou por um “desejo de não falar”, a construção do sujeito no autor parece mais pautada por uma “etiqueta” de anfitrião em que a discrição e a materialidade seriam forças motoras. A questão não é deixar de falar, mas sim como falar com a voz do outro. Não há, nos dois livros citados (*Passatempo* e *Dia sim, dia não*), a angústia/dificuldade de enunciar ou a busca por condições de fazê-lo.

Flora Süssekind (1989, p. 191) sintetiza o comportamento deste eu nos poemas de Francisco Alvim quando analisa sua primeira coletânea de poemas (de 1988):

Se não há lugar para uma concepção metafísica de sujeito, nem literatura é auto-expressão; se a consciência da perda de uma linguagem homogênea entre artista e público e das divisões inconciliáveis no interior do público é irreversível, se o sujeito não é mais uno, todo-poderoso, sua afirmação só pode se dar “em relação”. Em relação a um outro, a um interlocutor.

A isto aproximo uma entrevista com o poeta, de 1982, (apud Bastos, 2014, p. 71, grifos da autora), na qual lembra como desenvolveu um elemento importante de sua obra – o que expõe coerência entre seu projeto e os poemas dele originados:

No meu caso, há uma série de filtragens, pois aos 20 anos eu era dominado pelas leituras do suplemento do Jornal do Brasil, que trazia artigos do Mário Faustino, das vanguardas tardias, concretos, práxis, e aquela maravilha de agitação. Admirações profundas, que ao mesmo tempo me acuavam, porque criavam problemas atrás de problemas. A única coisa que eu sabia era que o “eu” e o referente eram importantíssimos para mim, que a experiência era uma coisa fundamental; eu sentia que era daí, de minha vida, que tinha de partir para levantar qualquer coisa que almejasse – e eles estavam em conflito com isso, pois queriam uma poesia do “antieu romântico”. Eu queria continuar essa vertente “romântica”, mas sabendo que o sentimento não poderia ser o mesmo.

Eu discreto sempre situado ante a materialidade das coisas por meio do exercício da observação, escuta e lembrança, em que o tom cômico, quando presente, confere leveza (também sugerida pelo título do livro, *Passatempo*) e reforça a poeticidade dos encontros, daquilo que é fortuito. Endereçado a um outro, este eu é constituído na linguagem. Seu tom despretensioso escamoteia os critérios conscientemente estabelecidos que fundamentam sua criação.

Por outro lado, em Alvim temos um lirismo menos observado. A partir da leitura de outras obras do poeta, Miguel Conde (2018) nota o que em *Passatempo* já se anuncia: um eu desabrido, propenso a epifanias e inflexões mais rebuscadas, como no poema sem título que iniciou a análise do poeta. Essas manifestações surgem com um “repertório rarefeito de termos que tendem a apagar as circunstâncias particulares da experiência e dar-lhe um ar de símbolo arquetípico: água, sol, corpo, olhar, céu, lago”, diz o crítico. A esta lista não deixaria de acrescentar figuras como as do amor e do exercício da memória, para ampliar o alcance dessa vertente que Chico Alvim sustenta em sua obra desde *Sol dos cegos*, e que pode ser vista no poema sem título que abre esta análise.

Com a ampliação do alcance posso afirmar que este outro sujeito, em verdade, são vários. Outras líricas surgem se levantarmos o olho para além dos poemas curtos que trazem a voz alheia. Líricas amorosa e metafísica, que “desrealizam” o real ou trazem algo romântico para o centro do poema, conforme Lu Menezes (2013)⁵⁵. Essa pluralidade de líricas toma, em variada proporção boa parte de *Passatempo* para si. Aparecem com frequência consideravelmente menor em *Dia sim, dia não*.

Ainda Lu Menezes (2013) lembra que é pela dupla presença de lirismos, um de lavra antiga em contraste com os fragmentos alheios, que a poética de Alvim será vista algo marcado pelo jogo de contrários, em que a face mais jovial incorporara a diferença

⁵⁵ Aqui, Menezes (2013) se opõe a Sússekind (1989), como se pode depreender da citação há pouco transposta da crítica carioca. A segunda analisou apenas *Lago, montanha*, mas enfatiza apenas os poemas que incorporam a voz alheia. Neste sentido, as afirmações não se chocam pois aqui Menezes indica a limitação da leitura de Sússekind, que é aplicável apenas aos poemas cujo estilo tornou famoso o poeta.

social, e a mais velha marcaria as várias formas de performar sua leitura erudita, que pode ser enxergada como identificação do poema com a classe social original do poeta⁵⁶. Menezes despreza essa hipótese, afirmando que o “giro social” que marca os fragmentos da fala alheia (diferentes lugares sociais são contemplados pelas falas dos poemas mínimos) também se aplica a essa lírica mais rebuscada. Difícil falar em identificação ou não; isso fica, porém, nesses poemas mais desconhecidos e rebuscados surgem as marcações da memória familiar do poeta, como se verá brevemente mais à frente.

Apresento exemplo de um tipo de giro social empreendido pelo poema curto para mostrar a importância do procedimento da montagem na obra do poeta:

A força do direito

Comigo não é bem assim
meu direito é a força

Véspera

Amanhã sai o recesso
depois cassações
eleições indiretas
tudo combinadinho
tudo combinadinho
é mas agora eu vou é
cuidar da vida

Disseram na Câmara

Quem não estiver seriamente preocupado e
perplexo
não está bem informado

Os dois primeiros, marcados de forma mais direta, nos forçam primeiramente a um lugar de opressão, depois a um lugar em que se está fora do poder, mas consegue enxergar a dinâmica dele — e como não ver a indignação desse sujeito? Ela está presente na repetição de “tudo combinadinho”, em que o diminutivo, procedimento frequente em Alvim, ganha tons de raiva para depois cair sobre a própria incapacidade de perceber como a teoria nem sempre se converte em prática, indicando uma cidadania castrada e passiva diante de uma realidade de exceção. Por fim, o terceiro traz uma observação altamente genérica e mesmo óbvia, com mais jeito de ter sido colhida nas ruas que nas alcovas, como as outras duas. Não deixa de ser possível observar o terceiro poema como uma ironia sobre a visão genérica sobre o absurdo do regime totalitário, sugerida talvez

⁵⁶ A análise é de Vilma Arêas, que Lu Menezes incorpora ao seu ensaio. O pai de Alvim foi prefeito de Araxá, onde a família tinha fazendas. Além disso, teve duas irmãs poetisas (Maria Ângela e Maria Lucia Alvim). Disto se depreende que sua origem social é, de alguma forma, próxima à elite econômica.

pelo *enjambement* do primeiro para o segundo verso. Em conjunto, os três poemas soam como críticas a três formas diferentes de se posicionar socialmente.

Os dois últimos poemas me conduzem à leitura do primeiro como uma marcação do comportamento autoritário da ditadura. A elipse de sujeito faz com que o poema se adeque às mais diversas situações de opressão, como machismo e o racismo que já eram problematizados naqueles anos por militâncias surgidas a partir da articulação de minorias políticas identitárias (feminismo e movimento negro). Desta forma, a poética do autor parece indicar ainda a potência de leituras e releituras dos poemas por um esquema de montagem cinematográfica, à moda da experiência de Kuleshov, empreendida na Rússia nos anos 1910 para testar as possíveis semioses engendradas por uma sequência de imagens. Nela, submeteu-se uma plateia a uma série de diferentes sequências cênicas em que cenas diversas (um prato de comida na mesa, uma criança morta num caixão, uma mulher deitada em divã) são justapostas, por meio de corte (montagem), ao rosto de um ator que empreende uma expressão genérica. Após uma sequência (prato de comida-rosto), surge outra (criança morta-rosto). O que guia a interpretação, mais do que uma expressão x ou y, é sua disposição dentro de uma cadeia semântica. Daí, começa-se a entender que a montagem é, no cinema, um dos principais recursos de significação.⁵⁷

Também esse é o caso dos poemas logo adiante, de *Passatempo*, dispostos no livro nesta ordem. Ambos são da lavra antiga e marcam a presença da poeta Maria Ângela Alvim, irmã mais velha do poeta que morreu jovem.

Água

Quando olho para você vejo uma árvore
molhada de chuva
Meu coração se aquieta
terra onde chovesse
uma água verde

Ângela

O Amor, o amor é água

Tua face de um branco descorado, caliça de um muro humilde
Teus olhos onde a tristeza é ainda apenas uma sombra líquida

⁵⁷ Veja-se *Jantar*, um dos poucos poemas diminutos de *Passatempo* (ALVIM, 2004, p. 289): “Entre uma espada e outra espada / entre uma manga espada e outra manga espada”, em que o título norteia a presença da faca e da fruta, mas também empreende um corte imagético à moda do cinema pela inserção da fruta, em que o poema incorpora uma paródia de si. Ainda lembro aqui dos versos iniciais de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, talvez indicando uma incorporação personalizada, adaptada para si, das imagens da espada e da fruta: “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta/ por uma espada.” Sobre a experiência empreendida por Lev Kuleshov, o vídeo que ele passava à audiência está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc>>. Acesso 24 abr 2019.

escorrendo da íris
 Tua boca alegre, ingenuamente alegre — de um rosa aguado
 Tua fronte alta, curva, vaga
 Teus cabelos envolvendo teu rosto
 como se molhados estivessem

A figura da água ajuda a criar correnteza de um poema para outro. Nela, eles podem ser lidos como formas de experimentar a visão de uma fotografia. A leitura do segundo poema como referente à irmã é inevitável pelo título e pela epígrafe, um verso criado por ela.⁵⁸ O resto são descrições que prescindem de muitos dados referenciais, o que impede que recriemos o rosto de Maria Ângela Alvim. Com indicações genéricas, o poema, evidentemente, se endereça ao leitor por recriar sua melancólica presença, e não sua face. Isso norteia a leitura de *Água*, em que rosto e árvore, ambos ligados, de uma forma de outra, ao mesmo estado (molhados) se aproximam para marcar a altivez, afetividade e estabilidade (ou solidez) daquela presença. É importante notar que, na leitura de *Ângela*, não é o sujeito que é melancólico, mas sim o outro que ele vê. A repetição da segunda pessoa, via pronome de posse, marca a distância. Se for possível mesmo aproximar os dois poemas, estaríamos, no primeiro, diante de um sujeito lírico que denuncia seu comportamento contemplativo (e não melancólico) e, na correnteza, ele contempla a imagem de Ângela, esta sim uma presença melancólica. Esta leitura, obviamente, não encerra as possibilidades dos dois poemas, que podem ser lidos de forma independente, por exemplo.

Ainda destaco, como exemplo de uma das explorações metafísicas de sua lírica, o poema abaixo, de *Passatempo* (ALVIM, 2004, p. 244):

Um corredor

Um corredor enorme
 este em que vejo todos caminhando
 que todos me veem caminhando

Um enorme enorme corredor enorme
 este que tanta gente caminha
 eu todos caminham

Um corredor que caminha
 eu todos a gente
 Um corredor se caminha

Os verbos compõem um índice especial neste poema: o da espacialização do tempo. É pelos gerúndios do primeiro terceto, associado à ação de ver, que se demarca a passagem do tempo. O eu é um indivíduo que se confunde com a multidão, todos na

⁵⁸ Do poema *Carta ao cortador de linho*.

mesma situação. As redundâncias lançadas pela repetição do adjetivo “enorme” criam uma circularidade que remete à vertigem de um tempo infinito gasto em um labirinto que o último terceto, por não indicar soluções, aponta para uma condição sem perspectiva de mudança. Essa redundância é reforçada pela avareza com as palavras, criando uma repetição em que a economia de sujeitos, objetos e ações evidencia uma aposta na alta voltagem simbólica que pode surgir da reunião desses elementos (“eu”, “todos”, “corredor”, “caminhada”) ao mesmo tempo genéricos e potentes. A prosopopeia do último terceto, quando o corredor passa a atravessar a todos, marca o “clímax de linguagem e pensamento” do poema (MENEZES, 2013, p. 80), quando a passagem do tempo antes imposta pelos verbos ganha dimensão existencial.

Em seu conjunto, a obra de Alvim é um memorável território plástico-verbal (MENEZES, 2013), como atesta um conhecido poema de *Elefante* (2000): “**Quer ver?** // Escuta”.⁵⁹ Neste, o sujeito indica a importância da atenção à visão (observação) e à audição (escuta), pontuando o caráter contemplativo e, ao mesmo tempo, estético, graças ao uso inteligente e extremado da elipse, ocultando-se do procedimento poético. Este eu é provocativo por sua pergunta e prescritivo/convidativo pela resposta. Mas também pode ser uma conversa desentranhada do cotidiano, como se pudesse dizer “Você quer ver? Então escute isso”. A indeterminação se dá não pela supressão da segunda pessoa, ou pela imposição da terceira, mas sim pelas elisões que não deixam o poema ter identidade.

A elipse é, arrisco dizer, o recurso que mais visivelmente marca a obra de Alvim, em especial seus poemas curtos. Ela “transforma em poesia o anedótico característico da nossa cultura” (MENEZES, 2013, p. 38). Se a presença de Drummond o sidera desde a juventude (CONDE, 2018), talvez seja possível entrevê-lo tanto nessa disposição para observar quanto no senso de humor irônico e crítico oriundo de um lugar *gauche*, resultado em jeito deslocado de estar no mundo. Algo que o itabirano expõe em sua estreia (*Alguma poesia*, 1930) e que tomará diversas facetas ao longo de sua carreira.

“**Luta literária** // Eu é que presto” é um dos mais famosos poemas de *Dia sim, dia não*, exemplo de ironia em meio às disputas dentro do campo literário. Segundo o poeta (apud MENEZES, 2013, p. 38), a elipse é “ferramenta para criar ‘gaps’ no episódico, lacunas das quais os ritmos material e psicológico do poema dependem” e o uso constante dessa figura de linguagem marcaria sua distância dos pequenos poemas piadistas que Carlos Drummond de Andrade tomou do modernismo paulista.

⁵⁹ Em negrito, o título do poema.

L'etoile aux éléphants

- Você continuou a leitura de Proust?
- Não, posso lê-lo na volta
- Li Graciliano: *Caetés* e *São Bernardo*
- Você se lembrará de mim?
- Não, não me lembrarei
- O velho Nabuco tinha razão
- lembrar é colecionar

O poema acima é de *Passatempo* (ALVIM, 2004, p. 291). Proust, assim como Eliot, foi leitura a que Alvim se lançou durante a forja de *Sol dos cegos* (1968) (SÜSSEKIND E DIAS, 2018, p. 218). No poema, não interessa se concluiu ou não, mas sim o freio na opulenta e exigente memória proustiana, mais atenta a sensações que a uma linearidade contínua, tradicional. O freio é Graciliano Ramos e sua segura, escritor que, segundo poema de João Cabral de Melo Neto, opera com apenas com vinte palavras, forma de atentar para a pão-durice dele com a língua. São dois romances, *Caetés* e *S. Bernardo*, narrados em primeira pessoa, mantendo a subjetividade na proa da narrativa.⁶⁰ Essa segura atravessa o poema, como deixa evidente o quarto verso e o corte deste para o quinto. Também se mostra o sujeito, como é regular nesta poesia, indeterminado. Ler, lembrar e colecionar, além de promoverem, em seu jogo, um ritmo pela repetição do “l”, do “e” e do “r”, interessam também por terem seus sentidos aproximados em versos que, ao trazerem uma paráfrase⁶¹, apontam para o exercício de construção de um *paideuma*: “Lembrar é colecionar”.

A poesia de Alvim parece se dispor a uma disjunção entre a rua, sugerida pelos poemas fragmentos mais abertos ao coloquialismo cotidiano e algo, digamos, mais “fechado” (a introspecção que se vê quando se aborda a literatura, a família e mesmo paisagens), como parecem dizer o que venho chamando aqui de “poemas de lavra antiga”,

⁶⁰ *Caetés* é romance cuja narrativa é vista sob as asas de um realismo português, como o de Eça de Queirós.

⁶¹ A origem pode estar no prefácio de *Minha formação*, de Nabuco. A relação entre lembrança e coleção não é explícita, mas sugerida por uma passagem escrita muito antes pelo autor, e que sintetiza (diz ele) tanto as páginas que ali estavam quanto as que faltavam. Transcrevo na íntegra: “Esta manhã, casais de borboletas brancas, douradas, azuis, passam inúmeras contra o fundo de bambus e samambaias da montanha. É um prazer para mim vê-las voar, não o seria, porém, apanhá-las, pregá-las em um quadro... Eu não quisera guardar delas senão a impressão viva, o frêmito de alegria da natureza, quando elas cruzam o ar, agitando as flores. Em uma coleção, é certo, eu as teria sempre diante da vista, mortas, porém, como uma poeira conservada junta pelas cores sem vida... O modo único para mim de guardar essas borboletas eternamente as mesmas, seria fixar o seu vôo instantâneo pela minha nota íntima equivalente... Como com as borboletas, assim com todos os outros deslumbramentos da vida... De nada nos serve recolher o despojo; o que importa é só o raio interior que nos feriu, o nosso contato com eles... e este como que eles também o levam embora consigo.”. O livro está disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000052.pdf>>. Acesso 20 jul 2019. A citação está nas páginas 28-29.

com um tom lírico menos aberto a coloquialismos. Essas duas frentes parecem se encontrar na forma como forçam o leitor a se deslocar.

O poeta, ao buscar uma forma de falar sobre sua obra em Sússekind e Dias (2018), declama o imenso (para seus padrões) poema *Paralaxe* (ALVIM, 2004, p. 335-345), de *Sol dos cegos*: neste, imagens desconjuntadas em cores diversas surgem carregadas de sinestésias, aliteraões e prosopopeias, e a linguagem cotidiana divide espaço com a densidade de um fluxo sempre interrompido e depois retomado. O poema ora expõe a primeira pessoa do singular, ora a segunda e, também, a primeira do plural. Seu tempo é o presente, ainda que fale, também, do passado. A linguagem se direciona ora para as questões que envolvem esse eu e esse tu, ora se lança a outras imagens, desta vez do país. Neste se condensam lírica amorosa, metafísica, social. É um microcosmo do livro e do que viria depois, metamorfoseado pelo contato com o mundo e com a literatura.

“Paralaxe”, na astronomia, é a diferença na posição de um objeto visto de locais distintos. Esta posição é aparente, ou seja, depende do observador, não se constitui como fato na natureza. Duas pessoas observando, de pontos distintos, algo muito distante apontarão para direções diferentes se quiserem mostrar onde o objeto se encontra. Mede-se, a partir do uso da paralaxe, a distância da Terra às estrelas. No poema, *as estrelas espiam/ a fome/ o vazio/ as fezes da cobra* (p. 342). Entre o aqui e o acolá, entre a conotação e a denotação, entre o bicho e a gente, a puta e filho do notário, além da profusão de cores, é o poema pode apontar para uma nuance importante dessa poética: ela se volta para o outro e para a diferença. Eis os versos que podem condensar essa proposta (p. 343):

olho
no
olho
a luz do mundo só se ilumina
quando soma tua visão e a minha

3.4 ANA CRISTINA CESAR: ESPIANDO PELA FECHADURA

Pistas, tal e qual detetives perseguem, são desprovidas de sentidos totalmente estáveis na literatura feita por Ana Cristina Cesar. Ela costuma ser reunida aos poetas marginais cariocas dos anos 1970, mas aqui desconsidero essa classificação. A poeta circulou, por vários momentos, com esses autores. E publicou, como eles, de forma

independente; participou de seletas poéticas com eles. Mas lança seu primeiro livro, *Cenas de abril*, apenas em 1979 e longe dessas “patotas”.⁶² Apesar de valorizar o poema curto, como se verá adiante, a autora criou poemas que marcam distância dos usos dessa modalidade por parte de seus amigos e colegas (CESAR, 2013, p. 333):

A lei do grupo

“todos os meus amigos
estão fazendo poemas-bobagens ou poemas-minuto”

Diferenciou-se, também, pelo tom misterioso de seus poemas, o que se chocou com a visão do “bom leitor” Cacaso (PEREIRA, 1981). Este defendia textos mais acessíveis. A isso se soma um trato particular com a tradição literária que, pode-se dizer, está na raiz de seu modo de produção, como atestam seus escritos sobre tradução (SÜSSEKIND, 2007).⁶³ Seus trabalhos encontram conforto tanto no verso-fragmento como nos poema em prosa⁶⁴, passando por textos em que exercita formas poéticas canônicas, como o caligrama.⁶⁵

Para a análise, escolhi um extenso poema de *Cenas de abril*, ao qual vou aproximando os livros seguintes da autora. O poema é cheio de detalhes cuja significação é limitada pelo tom crítico a determinadas formas de ler a literatura. Por fim, discorro brevemente sobre a questão da mulher, do mistério e da tradução na construção dessa obra. Adianto que não farei uma análise dos argumentos da autora à luz do feminismo, seja o de sua época, seja o atual. O que interessa é pensar como a visão dela escoa para dentro das ficções.

O poema (CESAR, 2013, P. 39-40):

Jornal íntimo

à Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

⁶² Note-se, também, a ausência do nome dela na divisão tríplice citada no capítulo anterior. A crítica especializada não a trata como “marginal”, apesar de não perder de vista as relações dela com os envolvidos nesta nomenclatura. Sobre a relação dela com o grupo que comporia o *Nuvem Cigana*, ver POESIA MARGINAL (2013, p. 165), em que Heloisa Buarque, Charles e Chacal chamam ela de “presa”, “trancada” e “tímida”. “Era muito tímida com a gente, pelo menos, e a gente com ela”, diz Chacal. Ao publicar *Cenas de abril*, sua “patota” – se puder assim ser chamada – é outra: Sergio Liuzzi, Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda são alguns dos nomes que se envolveram na produção do livro.

⁶³ Flora Sussekkind (2007) ainda atenta para o papel da cor nos rascunhos que a poeta criou nos anos 1980, a proximidade entre ensaios de tradução e poemas em processo, em especial aqueles que dizem respeito a Emily Dickinson.

⁶⁴ A título de exemplo, destaco seu segundo livro, *Correspondência completa* (1979), constituído de uma única carta para alguém tratado apenas como “My dear”.

⁶⁵ Vide Cesar, 2013, p. 189. Na página, um caligrama produzido entre 1975 e 1981.

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada [obnubilada]. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei O jardim de caminhos que se bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao

Clara, a quem o poema é dedicado, possivelmente é Clara Alvim, professora de Ana na PUC-Rio e amiga íntima. Surge a partir da menção ao diplomata que, segundo esta associação, poderia ser o poeta Francisco Alvim, esposo de Clara. Fará sentido pensar desta forma se tomarmos a declaração que finaliza a introdução de *Correspondência incompleta*, reunião das cartas da poeta a amigas. Na apresentação deste livro, Heloisa Buarque e Armando Freitas Filho afirmam serem eles os amigos Gil e Mary de *Correspondência completa*, segunda obra de Ana Cristina Cesar. Por meio de Gil e Mary, Ana Cristina ventila questões sobre a leitura. Volto a elas mais à frente. Por ora interessa perceber uma possível nuance da subjetividade da poeta no poema: ela incluía, acreditando em Freitas Filho e Hollanda, alusões (talvez recados?) aos amigos em seus escritos.

Mas logo é desmentido ser a própria Ana Cristina quem diz “eu” no poema. Apesar da pluralidade de referências — Borges, pelo conto *O jardim dos caminhos que se bifurcam*⁶⁶; Poe, pela presença estranha do corvo; Molière, pela *Escola de mulheres*,

⁶⁶ Para o conto de Borges, ver BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Trad. Davi

e, ainda, a *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, filme roteirizado por Robbe-Grillet, do *nouveau roman* — que podem remeter ao caráter leitor da poeta, a linguagem denuncia uma espontaneidade simulada que afasta a ideia de *alter ego* tão marcante em Chacal, por exemplo.

A disposição das *cenas* em montagem por dia simula a entrada de um diário, como atesta o título e o tom descritivo de quem relata dias e disposições. Também quanto cria um tipo de peça teatral ou filme em que a obediência cronológica entregaria, de cara, o incômodo do sujeito lírico com sua situação – a possibilidade de escolhas, assim como o fragmento da narrativa de si (levantadas pela referência ao conto de Borges), em associação com o fato de que Binder⁶⁷ a toca errado. Algo de errado havia antes, mas é a entrada “25 de junho” que permite entender com mais consistência a situação emocional do sujeito lírico. A entrada condensa o clímax, aqui materializado pela certeza de que algo está fora do lugar, com um anticlímax: o fato de que seu parceiro só a afaga (toca? afeta?) de forma equivocada. Talvez por isso a menção ao jardim dos caminhos que se bifurcam, indicando outras possibilidades, sejam as do relacionamento, sejam as da ficção. A isso se soma a ausência de diálogo (“Não consegui fazer as reclamações devidas”, quarta entrada). Após isso, os registros voltam em uma ordenação cronológica comum até findar no ridículo de Célia e na incompletude da narrativa.

O sujeito do poema é indeterminado; dele se conhece apenas o gênero: é mulher, como denunciam os adjetivos (“obnublada”, “vadia”, “sincera”). Marcada pelos verbos na primeira pessoa do singular (nos tempos presente e passados perfeito e imperfeito), ela se indetermina de seu “relato de si”, também, por uma economia sintática imposta pela profusão de pontos finais. As imagens, ideias, estados e ações são justapostas de forma seca, evidenciando um tédio (pela reunião e pela dinâmica com Binder) ou irritação (delineada claramente a partir de Célia).

Arrigucci Jr. Sobre a presença deste conto, é possível entrever algum diálogo com o poema na presença de uma entrada do mesmo dia, “30 de junho”, tanto no início quanto no fim. Vejamos o que diz um personagem do conto, o sinólogo Stephen Albert: “Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro processo a não ser o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente” (p. 89). Neste diário, a entrada de fim e início é a mesma, mas com registros diferentes. A página só é a mesma circunstancialmente, mas aquele dia, na narrativa, não acabou. “Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações.”, continua Albert. Ao deixar o diário em aberto, o sujeito lírico parece convidar ao acolhimento de todos os futuros possíveis. Mas sinto que estou extrapolando o sentido.

⁶⁷ Binder: “fichário” em inglês, oriundo do verbo “bind” — amarrar, ligar. Também é sobrenome de origem alemã. E, atualmente, designa uma faixa compressora para os seios, de uso frequente por homens transexuais.

O sujeito como mulher indeterminada se aproxima de *O ano passado em Marienbad*, indicado no poema. No filme, os personagens não recebem nome, a trama parece sempre andar em círculos e está repleto de frases que aludem a estados emocionais. Ainda que ofereça um rosto, as únicas determinações são de gênero e classe. Nos versos, talvez a principal sombra da obra de Resnais e Robbe-Grillet seja o entrelaçamento entre memória (um registro, em tese, do passado, como o do diário) e lirismo.

Segundo Anitta Costa Malufe, o sujeito desta poesia é criado para estar em fuga. E esta

consiste exatamente em saltar de uma mera exposição subjetiva para a construção desta intimidade sem sujeito – saltar do mero extravasar de uma interioridade privada para aquilo que, a partir de Blanchot e Deleuze, entenderíamos como uma intimidade voltada para fora, para as forças do fora, do exterior. (2008, p. 68)

Exterior — “Dentro dessa perspectiva do desejo do outro é que queria colocar minha insistência com o diário”, diz a poeta em um depoimento que será bastante citado neste texto, proferido a uma classe em 1983⁶⁸ (CESAR, 2016, p. 295). Continua:

Quer dizer, não é que [o interlocutor de seus poemas em *A teus pés*] seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, o que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina — e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher.

Como dito, abordarei a questão da mulher, mas em breve. Por ora, volto ao poema para buscar mais elementos:

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

O choque da sobriedade com a prosopopeia de uma negatividade (qualidade que parece acolher vários dos sentidos de “obscurecimento”) marca a ambiguidade da relação de ambos, algo que permite lembrar do significante “corvo” em relação ao poema de Edgar Allan Poe.⁶⁹ Um caráter soturno, talvez melancólico. Na segunda entrada: “Passei

⁶⁸ O depoimento foi dado em curso ofertado por Beatriz Resende, “Literatura de mulheres no Brasil”, em 6 de abril de 1983.

⁶⁹ Em todo caso, é mais um estranhamento que se insere por meio da aparição de uma ave dentro do poema. *Ave, palavra*, como diz obra de outro escritor, este citado por Ana Cristina como um homem que consegue fazer escrita feminina (CESAR, 2016, p. 295). Outras duas aparições de ave surgem na obra. Em uma delas, Patinho é uma pessoa (CESAR, 2013, p. 38), provavelmente Paulo Venâncio Filho, curador, professor (UFRJ) e crítico de arte que é conhecido por este nome entre seus amigos (SUSSEKIND E DIAS, 2018, p. 251). Ele está presente nos créditos de *Cenas de abril*. O outro poema com ave é o que encerra o livro, *Na outra noite no meio fio*, no qual Jack Kerouac, referência literária ligada à contracultura nos EUA e influência marcante para o grupo *Nuvem Cigana* (ver CHACAL, 2016, p. 283), se confunde com uma incômoda mariposa (p. 43). Ainda há uma prosopopeia que com voo em um terceiro poema, indeterminando

a tarde obnubilada”; erro da edição (na transcrição dos poemas) ou letra extra inserida pela poeta, a grafia do adjetivo (“obnubilada”) faz com que o estado sonolento da mulher se confunda com um “clima” (obnublada/nublada), aqui entendido tanto como o céu da tarde quanto como estado de espírito (“estou sem clima”, “o clima fechou”, “o clima tá pesado” são algumas expressões).

Os verbos delineiam o que é satélite e o que é planeta no poema:

29 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

Os verbos no passado perfeito (“cantei”/ “dancei”/ “tivemos”/ “voltou”/ “escreveu”) delineiam o cenário e impõe o andamento das imagens ou ações. Ambientam o leitor. Verbos no presente (o elipsado verbo “ser” em “recurso mofado e bolorento”/ “chama”/ “levanto”/ “subo”/ “faço”/ “entupo”) demonstram a força emocional sentida pelo sujeito, numa gradação que culmina na imagem absurda do ralo entupido com goiabada (que ajuda a compor o tom adolescente da representação desse eu, também proporcionado por “Cantei e dancei na chuva”).⁷⁰ O uso dos tempos pretéritos implicam distanciamento do acontecimento. O tempo lírico no presente aproxima o sujeito do acontecimento.

Apenas um verbo surge no passado imperfeito: “recusava”, em que também se ambienta uma ação que continua no passado (“Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes”), impondo, também, uma ambientação. Mas é curioso pensar que os dois verbos citados são os únicos, no poema, em sua modalidade temporal, porque podem se relacionar à forma como surgem os personagens: a antipatia expressa por Célia se realizaria num espancamento apenas em sonho, em que espertamente a autora delega o sonho a ela (Célia), e não ao eu, esquivando-se de um clichê (depois do fim da entrada anterior, seria caricatural e óbvio demais dizer que o eu sonhou agredir Célia) e inserindo

qual seria a natureza da comparação (se máquina ou ave): “O navio desatraca / imagino um grande desastre sobre a terra / as lições levantam voo, / agudas / pânico felinos debruçados na madrugada” (CESAR, 2013, p. 30).

⁷⁰ Difícil entrar em qualquer mérito sobre esta ação, já que o poema informa que Binder xingou o sujeito lírico, apontando uma nuance abusiva da relação. Não julgo, aqui, a reação enquanto necessidade imediata de resposta a esse tipo de embate. O sujeito responde à agressão sofrida como lhe é possível. Entretanto, pela leitura do poema é possível entender que as ações também jogam com a infantilidade do eu lírico apontada pela recepção de suas atitudes.

um humor maldoso (na leitura em sequência com a entrada anterior); Binder é frustrante por não cumprir as expectativas do eu, sequer na hora de alimentar o estranho corvo.

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

O ato de se expor, notar o desconforto e ser diretamente colocada em um lugar infantil faz com que o eu volte a esta situação momentaneamente. Os demais verbos, no passado perfeito, conduzem o que vem antes e depois da demonstração de força emocional da situação, ajudando a situar a narrativa misteriosa.

A montagem do poema — não cronológica porque é ora regressiva, ora progressiva — nos conduz a obscuros *sketches*, brechas mesmo, por onde tentamos “fisgar” informações sobre essa mulher. Podem ser vistos, sob certa medida, como uma compilação de poemas curtos. Estes, segundo ensaio de Ana Cristina, “pode[m] ser encarado[s] como a forma literária mais condensada que existe” (CESAR, 2016, p. 465). O ensaio é sobre a tradução do poema curto. Não deixa de ser esse exercício um aprendizado: nele a autora expõe suas questões com esse ofício a partir dos princípios de concentração a partir de Pound.⁷¹ No ofício de tradução, é preciso mapear os recursos usados no poema e escolher quais nuances devem permanecer e quais serão descartadas, em relação ao original. É fazendo escolhas que se consegue concentrar força no poema curto, deixando o perigo da “inflação” na tradução mais longe. “Sinto um interesse especial pela tradução do poema moderno”, diz Ana Cristina (p. 466-467). Analisando traduções do *Salut* mallarmaico, ela ressalta que, em uma delas, o tradutor caiu na “tentação de exhibir seus méritos interpretativos” (p. 469). “Não se pode ultrapassar o mundo de um poema, com suas referências e chaves. As soluções poéticas têm que estar confinadas dentro dos limites de decifração exata” (p. 471)⁷².

⁷¹ Cf. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013. Tradução de José Paulo Paes e Augusto de Campos. Para Pound, a poesia é a “mais condensada forma de expressão verbal.” (p. 43). Neste sentido, é possível dizer que ela ocupa lugar especial dentro dos gêneros literários, uma vez que a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o mais alto grau possível.”

⁷² Esta noção certamente não é tão definitiva quanto sugere a afirmação da poeta. No debate contemporâneo, há ideias sobre a tradução como uma criação à parte, liberta do original pela incapacidade de definir seu valor (Rosemary Arrojo); e outras que a entendem como algo necessariamente atrelado ao original, distante da criação literária e passível de juízos de valor – e, assim, não apenas podemos usar critérios objetivos para pensar uma tradução, como devemos fazer isso (Paulo Henriques Britto). Ana se aproximaria da segunda visada, certamente, e o que importa aqui é pensar que esse critério é o que escolhe para dentro de seus trabalhos de tradução. Entretanto, não é uma visão única, sendo mais uma dentro da teoria da tradução. Cf. ABES, Gilles Jean. Tradução, autoria e original: potências do rizoma. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 44, p.25-40, jan. 2018. Quadrimestral. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/25/934>>. Acesso em: 26 maio 2019.

No mundo de *Jornal íntimo*, um estranhamento surge em palavras (o exótico “pato” no almoço) ou imagens e ações (“Me deitei no chão sem calças”, “Seriam culpas suaves” ou ainda “De leve recito o poema de cor”), algo que a autora parece priorizar em sua poética e que cria abertura dentro do poema (MALUFE, 2008). No depoimento de 1983, Ana Cristina e o público discutem os possíveis sentidos para a palavra “pato” no poema: pacto, páthos, bicho. “Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros. Acho que a gente pode puxar. Quanto mais puxar melhor, não é?” (CESAR, 2016, p. 301). Essa abertura é de sentido e está disposta a associações diversas. Reforça o mistério sugerido pela leitura dessa intimidade indeterminada (*Jornal íntimo* de quem?). Estamos espiando alguém pela porta, é esta a posição em que o poema nos coloca.

“A intimidade é provocativa ou provocante porque solicita a reação”, diz Marcos Siscar (2016, p. 117) sobre a poesia de Ana Cristina. Se a mulher que constitui o eu lírico do poema não é Ana Cristina, nem por isso deixa de ter algo da vida dela. Mas ali não está exatamente a poeta. Elementos são dispostos em linguagem para criar um jogo, um *passatempo*. Como se dá essa disposição? Vejamos Célia: “Célia é uma obsessiva”. Tal adjetivo não pode qualificar, sob a ótica do senso comum, uma ação como “Datilografei até sentir câimbras”? Como o eu lírico carece de reflexividade, dedicando a avaliar apenas os outros (Célia) ou as ações dos outros (Binder e Célia), abre-se espaço para que o leitor caia no truque e ficar preso neste outro engenhoso.

“Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”, diz a primeira entrada do poema. “Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável”. O desdém de Célia (“muxoxo”) não é confiável? Ela, posteriormente (quinta entrada), classificará o estilo do sujeito lírico como “ambíguo e sobrecarregado” e cheio de “excessos”. Binder prefere entender a questão como “sedução”. E a referência é a que tipo de estilo? Que reunião é essa? Não deixa de ser possível ver aqui a antecipação das questões trabalhadas em *Correspondência completa*. Nesta, surge a questão da leitura do poema, que Ana Cristina, seguindo indicação de Silviano Santiago (CESAR, 2013, 452-463)⁷³, vai operar a partir dos já mencionados Gil e Mary. O primeiro busca notas biográficas na obra, a segunda mitifica “o que há de literário no poema (mas não só de literário vive um poema, poderia lhe dizer um Gil mais lúcido)” (p. 462). Gil “não perdoa o hermetismo” (p. 50). Mary, por sua vez, “não entende as referências diretas” (p. 50). As nomenclaturas são diversas,

⁷³ A obra de Ana Cristina e este ensaio de Silviano Santiago, *Singular e anônimo*, são base para uma discussão teórica trabalhada por críticos literários, a do endereçamento. Voltarei a ela na terceira parte desta dissertação.

mas é possível perceber aí a questão do *mistério*, o que é ambíguo ou sedutor, subjetivo ou objetivo.

O sujeito lírico de *Jornal íntimo*, assim como a Julia do segundo livro da autora, é avesso a olhares que operem de forma disjuntiva. O fato de haver o nome “Julia” já insere diferença considerável: enquanto *Jornal íntimo* se presta à adequação do poema a pessoas diversas (e a leitora/ leitor que faça as correlações entre os personagens e o real em que vivem), o outro estabiliza o emissor ao oferecer um nome e relativiza o interlocutor. Mas relativiza, mesmo? Julia é um nome vazio: Quem é Julia? É apenas um nome, um significante comum. “Célia” e “Binder” também são nomes. Por meio deles, a poeta antecipa as questões de leitura de *Correspondência completa*. Binder coincidiria com Gil, por só enxergar o artifício. Célia, por outro lado, acha o estilo ambíguo, “não entende as referências diretas”. Não saber afagar esse eu, como Binder não sabe, é não saber ler o poema. Não saber lidar com o corpo do poema.

Dentro do poema, é possível sugerir, por exemplo, que Binder alcança a mulher, mas pela via do desprazer: a urticária; “e a somatização, melhorou?”, pergunta a Julia de *Correspondência completa* a seu interlocutor (CESAR, 2012, p. 49). A urticária advinda dessa leitura só passa quando ela se refere, na entrada seguinte, à *Escola de mulheres*: uma peça que traz a história de um sujeito que, após anos enganando mulheres, deseja casar-se, mas teme ser enganado pela escolhida. Trabalha para que uma jovem cujo crescimento acompanhou seja sua futura esposa. Ele providencia para que seja instruída apenas o necessário, para que permaneça com horizontes mentais mais restritos. Torna-se uma mulher de comportamento infantilizado, mas que consegue burlar a opressão ao ser apresentada a outra possibilidade de masculinidade, encarnada pelo jovem filho de um amigo do futuro esposo. Em *Jornal íntimo*, o fim da urticária se dá quando o corpo é exaurido em uma transcrição *no original*⁷⁴ até a câimbra. O corpo, neste poema, é acessado de forma pacífica por um outro que não é o masculino, mas o literário que dialoga, de alguma forma, com sua condição de mulher.

“De leve *recito* o poema até sabê-lo de cor”, “*Recitei* a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço”: o uso do verbo equaliza poema e

⁷⁴ Em resenha escrita (1982) sobre o romance *Mulheres de Tijocupapo*, de Marilene Felinto, Ana Cristina Cesar pensa, a partir da presença do inglês na obra analisada, a língua estrangeira como forma de ampliar o estranhamento causado pelo texto literário (2015, p. 285): “literatura é de um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua das nossas pessoas.” Talvez possa dizer que o mesmo ocorre com a perfeita e desgastante transcrição de Molière do original, em que a protagonista proclama a cura após lidar com o distanciamento imposto pela palavra francesa escrita.

fantasias; é referência à leitura (obsessiva?) e aos devaneios que têm impacto físico pela imagem sensual do arrepio (“pelos subindo pelo pescoço”). Binder, que desdenha o estilo dela (mesmo a observando como sensual), não a satisfaz nesse sentido. Proporciona a ela menos deleite que uma *ficção* em seu duplo estatuto de “mentira” e de “forma de elaborar o real”. “A ficção não é o oposto da realidade, mas a construção de um senso de realidade”, diz Jacques Rancière⁷⁵.

Observar o vocabulário mostra mais um recurso para criar o efeito provocativo notado por Marcos Siscar (2016). Há pouca coloquialidade e pouco rebuscamento. Em um poema longo, elas surgem ora discretamente, ora claramente: “deu de” (5ª entrada), “mexericar o diário”, “Me levanto com dignidade”, “recurso mofado e bolorento!” (os três na 8ª entrada) e “obnublada” (3ª entrada). As duas últimas, antigas – “Sou uma mulher do século XIX/ disfarçada de século XX”, diz um poema de *Inéditos e dispersos* (1985) sem data (CESAR, 2013, p. 247); as demais, próximas do trato comum da língua. Em conjunto, expõem uma representação duplamente tomada do literário e do cotidiano. Caso dissesse, ao contrário, “levanto-me com dignidade”, em obediência à norma gramatical, alcançaria um tom artificial pelo notório desprezo a tipo de ênclise na fala cotidiana. O sujeito impõe sua artificialidade quase que copiando/colando um trecho de narrativa antiga dentro do poema.

Cito o caso específico reaparição do “pato” na última entrada, não em seu significante, mas como “aquela ave”. É um contraponto à sua presença na entrada “25 de junho”. Se na primeira o pássaro insere mais um estranhamento àquele dia povoado por urticárias, leituras e constatações, e a letra “o” cria uma discreta circularidade à imagem exótica (“o corpo. Comemos pato no almoço”); na segunda, a troca do substantivo masculino por um feminino que o reproduz genericamente obedece a um esforço literário de imprimir certo ritmo pela repetição das letras (vez/ave, aquela/almoço).

Em contraste com o vocabulário, a espontaneidade que finaliza o poema, na última entrada, suspende a pequena aventura que ele representa. Devolve o leitor no real com o descaso de quem joga uma toalha no fecho da porta, ou que some para outro aposento. Mas até nisso as possibilidades de significação sobre o eu são controladas: “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”, diz um verso de *A teus pés*.

Por tudo isso, a noção de que não se pode aferir a força do texto por meio da verossimilhança parece estar na raiz de sua visão crítica. Isso aparece em textos não

⁷⁵ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/a-escrita-e-invencao-nao-um-processo-de-aplicacao-de-ideias-diz-jacques-ranciere.shtml?loggedpaywall>>. Acesso em 21 abr 2019.

literários. Em resenha publicada no *Jornal do Brasil* em 1977 sobre *Cartas de Álvares de Azevedo*, ela critica o uso, por parte do organizador da obra, das missivas como termômetro de verdade que permitiria “corrigir a falsa imagem que os poemas veiculam. A correspondência é, assim, lida ingenuamente, como reflexo fiel do autor, a ser contrastada com seus insinceros versos...” (CESAR, 2016, p. 232). “A insinceridade porém não se detecta”, completa a poeta, “cotejando o documento com a literatura de um autor, mas dentro da própria produção literária, como um problema intrinsecamente literário, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes” (p. 232). Como diz Siscar (2016), o intento da biografia é fracassado porque a vida não pode ser escrita e a escrita é resultado da vida – mas “teríamos aí, antes, uma dupla dificuldade: algo como dois quartos vazios” (p. 121). E continua: “O que [...], a meu ver, se constitui como obra em Ana C. [...] é uma instância de interlocução, que aparece desde os primeiros poemas, de fato impregnados por uma herança romântica, mas já abalada, já transformada em objeto para si mesma” (p. 121).

A questão do “hermetismo” que costuma ser atrelada a essa poesia foi explorada por Silviano Santiago no ensaio *Singular e anônimo*. “Nem detetive [como a busca por pistas biográficas no poema], nem vestal [a aceitação incontestada dos mistérios lançados pelos versos] – os dois”, diz o crítico (p. 460), para aludir a uma espécie de lição de leitura que o segundo livro de Ana Cristina, *Correspondência completa*, lança. “Ler é meio puxar fios, e não decifrar”, afirmou a poeta no citado depoimento de 1983 (CESAR, 2016, p. 301). Se em Waly Salomão encontro um autor arredo à hermenêutica, aqui, parece, estou diante de quem joga com a interpretação, ofertando, de antemão, uma poesia que jamais se prestará à decifração completa. Neste sentido, vale entrar no jogo e puxar os fios que sua obra, Ariadne de seu próprio labirinto, enceta.

A indeterminação do sujeito de sua poesia abre espaço para que se encene algum mistério a fim de capturar o interesse do interlocutor. Não raro, esse indivíduo aparece sem marcações identitárias (gênero, raça, classe social, sexualidade, por exemplo). Mas a encenação pode manter o mistério mesmo quando entrega certos elementos, como o eu na condição de mulher.

Em textos não ficcionais, Ana Cristina Cesar provoca a respeito de uma “dicção feminina” que existe em possível contraponto a uma masculina. O assunto é abordado de

forma mais direta em *Literatura e mulher, essa palavra de luxo* (1979), texto motivado pela leitura de novas (à época) reuniões das poesias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Questiona a presença delas no cânone, especialmente a da primeira (“Cecília é boa escritora, pois tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira”), uma *toujours femme bien élevée* cuja produção marcada por “nobreza, lirismo e pudor” que devem caracterizar a escrita de mulher (CESAR, 2016, pp. 260-261). Investe contra a “feminização” da produção feminina, lembrando que

a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais [...] que diferenças físicas (CESAR, 2016, pp. 259-260).

No mesmo texto, investe contra autoras que, contestando essa visão estanque e masculina do que seria “literatura de mulher”, realizam apenas uma inversão “dos pressupostos bem-comportados” (p. 264) da linhagem feminina, em que se prioriza de forma vazia “secura, rispidez, violência sem papas na língua”, a “prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada” e outros elementos que desestabilizariam (na visão das escritoras que os usam), apenas por sua menção, a imagem que o cânone impôs. Desta forma, a questão se resumiria, novamente, a impor um espaço e um tom sob os quais a “mulher (agora moderna)” (p. 264) deve fazer literatura.

No texto *Riocorrente, depois de Eva e Adão...* (1982), Ana Cristina indaga provocativamente sobre a poesia de Angela Melim: “Tenho medo da minha mão pesada, da grossura da minha pergunta, mas não posso mentir, ela diz assim: Angela virou homem?” (CESAR, 2016, p. 275). No texto, afirma que trabalhos de Melim anteriores a *Os caminhos do conhecer* (1981) impunham-se como femininos a partir da presença de “certos caprichos, cheiros, gestos nos anéis, lavandas, véus pretos [...], na irrupção cada vez mais constante o ser mulher como tema e motivo de texto”; entretanto, a questão era especialmente vista no seu “tom íntimo, nessa sintaxe infantil, meio segregada, meio caprichosa na sua indisciplina” (p. 277). *Os caminhos*, por sua vez, teriam páginas “disciplinadas, sóbrias, monocordes [sic], em terceira pessoa, a imagem da gravata impôs-se com a impertinência de um lugar-comum” (p. 277). A autora frisa, para tornar complexa a questão, que levantou elementos da narrativa sem relacioná-los com o fato de a autora ser uma mulher. “Era esse o tipo de texto que eu identificava como de tonalidade tipicamente masculina?”, indaga-se (p. 277). “Como falar de mulheres se estamos lidando

com texto, e não com a pessoa do autor — essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão?” e “em nome de que a gente chama a atenção para o fato de que esta autora é mulher?” (p. 280).

Neste texto, a autora introduz o feminismo a partir de um recurso irônico: a criação da personagem Sylvia Riverrun, síntese de vários elementos do debate engajado da época, classificada no texto como uma brasilianista. Por meio dela, a poeta expõe as limitações do feminismo para dar conta de uma questão complexa. O uso declarado de dois homens (Joyce, em tradução de Augusto de Campos), no nome da personagem (em diálogo direto com o título do texto) indica algo de sua limitação. As saídas lançadas por Riverrun dão conta de uma questão feminista, mas não literária: “Acredito que uma das preocupações de Sylvia nesse momento era simplesmente falar o que não era assunto dominante à mesa. ‘Essa é escritora é mulher, sim’, era menos afirmar uma diferença do que furar um silêncio consentido... dizer o que não se sabia dizer sem cair no essencialismo insatisfatório de alguns críticos” (p. 281) — apesar de marcar politicamente um elemento que, segundo o próprio texto, sempre foi negligenciado pela crítica literária em seus compêndios (encarnada nominalmente por Antonio Candido), não resolve o problema do que seria uma dicção de mulher em literatura.

Sem responder ao que seria uma dicção feminina ou literatura de mulher, Ana Cristina lança, no texto sobre Cecília e Henriqueta, o nome de Adélia Prado como alternativa, arriscando dizer que ela alcança outras complexidades porque “*supera a feminização do universo imagético pela feminização temática*” (CESAR, 2016, p. 263, grifo meu). Em uma citação *fake* dentro do texto sobre Angela Melim, a pergunta sobre “o que é escrever como mulher” é retomada a partir do exemplo de Prado, no qual se completa que, na produção da autora de *Bagagem*, a presente questão não seria uma discussão exterior ao texto, mas sim interna a ele.

“Bom, eu acho que existe um falar feminino”, diz a poeta naquele depoimento de 1983. Lembra, sem dar exemplos, de mulheres que escreveram igual aos homens na história da literatura. E que há “autores do sexo masculino que teriam um texto feminino”. Prossegue, pontuando que Cecília Meireles, que “escreve dentro duma perspectiva do que se poderia esperar que fosse o feminino”, é um senso comum. Sobre outras possibilidades para o feminino, além da citada preocupação com o interlocutor (algo que ela enxerga em Guimarães Rosa, como mencionado em nota), ela também cita “uma escrita obcecada” (p. 295). Sobre *A teus pés*:

[o livro] tem uma sensibilidade meio caótica [...]. Ela é uma sensibilidade talvez meio histérica. A mulher é histérica por tradição. Mulher histérica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? [...] Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo. (CESAR, 2016, p. 310)

Noutro trecho: “Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso [Cecília Meireles e sua produção]. *Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra*” (p. 307, grifo meu).

Veja, agora, como a autora explica o seu *Luvras de pelica*, lançado em princípios dos anos 1980. A fala foi colhida por Heloisa Buarque de Hollanda (em CESAR, 2013, 443):

Sem dar a menor atenção à verdade fisiológica, diz-se que o óvulo, imóvel, fica à espera do exercício tumultuoso e valente de espermatozoides para ser fecundado. Ninguém fala da longa e perigosa viagem solitária percorrida pelo óvulo através de túneis obscuros [...] Esse livro que aborda as viagens pelo lado do confinamento é uma contribuição à biologia do segredo e à maldade desse tom.

Pouco importa a verdade fisiológica, o que importa é a visão da autora (colhida não se sabe onde) sobre a trajetória do óvulo e seu desejo de colocar mais um tijolo nisso que chama “biologia do segredo”, e a uma maldade nela presente. O referido livro, digo com Heloisa Buarque, “parece se aproveitar intencionalmente daquilo que é rejeitado como ‘universo de mulher’. Luvras, perfumes” (p. 443). Aproveita-os com uma fina (pouco grossa e elegante) separação entre quem manuseia e o que é manuseado: luvas de pelica. A capa original, com uma mulher tão maquiada e artificial e sedutora, situada entre o *fancy* e o *kitsch*, parece reforçar o caráter ficcional da subjetividade lançada pela autora. “Não é que não queira, é que a intimidade... não é comunicável literariamente”, diz (CESAR, 2016, p. 296).

A construção da “biologia do segredo” pode ser relacionada tanto com a questão das leituras, seja em processo de tradução ou não. Em artigo sobre o ato de traduzir, Ana Cristina chega, a determinado momento, na tradução de uma elegia de Donne feita por Augusto de Campos e cantada por Caetano Veloso no álbum *Cinema transcendental* (1979). O texto é de 1980, portanto posterior ao *corpus* deste trabalho. Valho-me como exemplo do papel iluminador do contato da literatura para a autora. Reproduzo algumas partes da tradução cantada (CESAR, 2016, p. 270-271):

Deixa que minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, embaixo, entre
Minha América, minha terra à vista
[...]
Minha mina preciosa, meu império

Feliz de quem penetre o teu mistério
 Liberto-me ficando teu escravo
 [...]
 Nudez total! Todo prazer provém
 Do corpo (como a alma sem corpo) sem
 Vestes. Como encadernação vistosa, feita
 Para iletrados, a mulher se enfeita,
 Mas ela é um livro místico e somente
 A alguns (a que tal graça consente)
 É dado lê-la.
 Eu sou um que sabe.

Sobre a elegia, diz a poeta: “É um festejar do corpo, um poema de sacanagem em grande estilo, um tira roupa meu bem com o que tem de melhor nos poetas metafísicos” (p. 270). Ela nota a polissemia criada por Caetano, por meio da qual o corpo da amante passa a se referir, também, à recém-descoberta (na época de Donne) América, já naquele tempo invadida pelo processo colonizador. Ana Cristina indica que ambos, corpo de mulher e continente, se confundem pela leitura conjunta do poema no papel e no LP. São lidos, desta forma, como “mapas metafísicos do poder”.

O poema de Donne continua, segundo a poeta, por um pedido expresso de que a mulher abra as pernas “tão liberalmente quanto para uma parteira” (CESAR, 2016, p. 272).⁷⁶ “Ao fechar as imagens de leitura a frase [citada] dá o gancho para o desejo por pernas abrindo-se literalmente. O desejo fica enfim em foco. *Não é mais mediado metaforicamente pelo gesto de abrir um livro*” (p. 272, grifo meu). Antes do verso que dispensa a metáfora, a abertura de pernas é entendida como a abertura de um livro.

Donne interessa, aqui, por lançar o mistério do corpo de mulher. Ainda que se diga, com Caetano e Augusto, talvez, conhecedor desse corpo, Ana Cristina despreza, no texto, isso. Segue para um trecho da música (“Eu sou um que sabe”) e outra canção de Caetano (*Pecado original*, de 1978), “A gente nunca sabe o que quer uma mulher...”, para pontuar (CESAR, 2016, p. 272):

De “Pecado original” a “Elegia”, a passagem da incerteza para a afirmação; não preciso mais de ironia para deslindar a *self-pity*. O mistério não dá mais pena de mim. Me afirmo no mistério, e não tenho pena nem pudor. Não preciso dizer mais. Estratégia do silêncio de ouro e da esfinge que canta.

“Nem detetive, nem vestal — os dois”. Nem a leitura biográfica, nem aquela totalmente rendida aos encantos do segredo. Nem o fácil, nem o difícil, mas o poema. O fio que puxo nos leva de volta à autora em sua recusa das entrelinhas do texto, em

⁷⁶ Em *Elegia*, Caetano Veloso não canta essa parte.

indicação da necessidade de atentarmos à materialidade dele. “O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? Pode existir o não dito, o que não... Mas entrelinha acho que não existe [...] o texto é muito aquela materialidade que está ali” (CESAR, 2016, p. 299). Posso dizer, com Malufe (2008), que essa é a estratégia que Ana Cristina lança em sua poesia e que resulta num ataque ao significado, ação que, ao invés de obscurecê-lo, o amplia. Considerar o texto apenas como “hermético” implica aceitar que existe nele uma falta, o que permite supor uma decisão pela exclusão do leitor daquela leitura. Isso não ocorre.⁷⁷

O desejo pelo outro é construído entre leituras, traduções, a própria subjetividade, aqui incluso seu próprio corpo. Cabe citar, mais uma vez, Marcos Siscar (2016, p. 112-113). Ao pensar sobre o contraste entre espontaneidade e hermetismo na obra de Ana C., diz:

Uma hipótese para explicar o descompasso seria a de que a presença desses lances de intimidade *provoca* (isto é, tanto desafia quanto estimula) uma tradição poética na qual a intimidade ou o exibicionismo da intimidade não apenas como paradigma romântico, mas igualmente como um modo negativamente marcado de escrita, um modo “feminino”.

Não deixa de ser a isso que se referem os seguintes versos (CESAR, 2013, 206):

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. E [sic] difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meio seio.

Abri esta seção afirmando que Ana Cristina Cesar não é marginal. Deixo, aqui, uma visão outra da marginalidade dessa obra, a título de provocação. No exaustivamente referido depoimento de 1983, ela lança o que chama de “perspectiva feminista” (CESAR, 2013, p. 306) sobre a presença do diário em sua obra:

numa perspectiva feminista, em que você está interessada em mulher, você saca que as mulheres, historicamente, elas começaram a escrever no âmbito particular. Toda produção feminina inicial foi feita dentro do lar.

A marginalidade a encontra não em sua forma de publicação ou presença da tradição, não por uma filiação em algum grau ao contracultural, mas sim por operar, a

⁷⁷ “[...] o suposto hermetismo em Ana C. não espera a decifração, ele não remete o leitor à vida íntima do autor mas, pelo contrário, ele propõe ao leitor aquela outra tomada de postura” (MALUFE, 2008, p. 76). Os poemas criam a ideia de brechar o outro, mas propõem entrar num jogo de linguagem.

partir de um sujeito eternamente indeterminado, o que determinadas mulheres vivenciaram. Agora, o seu escrever para um interlocutor é, por meio de performance literária, objeto de interesse público. O feito da mulher na alcova, *historicamente à margem*, é posto em lugar privilegiado pelas mãos da poeta, visada que nos conduz, em alguma medida, a pensar questões políticas sobre as formas da estrutura patriarcal operar sobre o corpo e sobre as práticas das mulheres.

4 NA DIREÇÃO DO OUTRO

Direto ao ponto, mais uma vez: a partir do que foi discutido no capítulo anterior, falo sobre a questão da ênfase no endereçamento como estratégia poética, esboçada hoje pela crítica a partir da obra de Ana Cristina Cesar. Depois, proponho uma possível aplicação do endereçamento para a ideia de comunidade como proposta pelo filósofo italiano Roberto Esposito.

4.1 O ENDEREÇAMENTO

Poesia: eu e tu
(Octavio Paz, in: *O arco e a lira*)

“Objeto de interesse público”. O que tem interessado à crítica na poesia de Ana Cristina Cesar? Ela tem servido de base para uma discussão sobre estratégias poéticas contemporâneas. É o eu em direção ao outro, *endereçamento*, característica discursiva que pode ser localizada na poesia brasileira a partir dos anos 1980 e que a investe de um “potencial de produtividade” (PEDROSA, 2014, p. 70). Ana Cristina Cesar parece ser o material ideal para se pensar a questão, uma vez que não apenas sua poesia nos provoca ao abismo dos significados de pequenos gestos e detalhes de quem nos faz espiar. O (já citado) texto *Singular e anônimo*, de Silviano Santiago, está entre as leituras indicadas por Celia Pedrosa (2014) como possível lastro histórico para a discussão por focar na leitura dos poemas da autora. Ali já se mostra a indeterminação do leitor e do desafio imposto a ele pelo poema.

A escolha mais óbvia é pensar a presença da segunda pessoa nos poemas (o tu, o você), esta que pode ser qualquer um com o qual se possa ter familiaridade. O sujeito poético seria nada mais que um gesto (PEDROSA ET AL, 2018, p. 104), um movimento, um ato político porque endereçado. Neste sentido, dirigir-se ao outro é empreender, em versos, um deslocamento, uma conversação.

Outro ponto da discussão que Pedrosa levanta é o texto de Marcos Siscar (2016), *Ana C. ao pé da letra*, já citado. Nele, o crítico propõe pensar a exposição da intimidade a partir de uma visada ética: “provocar aquilo que se apresenta como sinceridade diz respeito a uma política da alteridade, ao estabelecimento de uma *relação*, algo como um traço ético da subjetividade” (p. 113). Isso não ocorre de forma meramente teatral, mas

dramática, pois envolve a cumplicidade e irritação do outro. Provocante, essa intimidade interessa porque expressa algo como uma dobra ao se valer de preocupações formais sem deixar de arrastar novamente o sujeito para o centro do poema. O espontâneo criado de forma apolínea, em contraste com as proposições antilíricas de João Cabral, por exemplo. Para Siscar, se a poesia marginal é anticabralina (ele pensa essa categoria a partir de uma declaração da própria Ana Cristina sobre essa poesia), o é não por dispensar preocupação formal, mas sim pela presença de “temas idiossincráticos, rebeldes à homogeneização esteticista” (2016, p. 109). Ainda segundo o crítico, é por questionar a homogeneidade temática do “cabralismo” (questionar dissonâncias, a unidade do sujeito) que se questiona, também, sua linguagem.

Quando defende o aceite de encomendas pelo poeta à guisa de desafio, ou tenta de reconstruir a relação autor/público a partir de repertórios históricos e sociais (em alusão aos valores que considera estruturantes das “épocas de ouro da poesia”, Cabral parece buscar a proximidade por meio do coletivo, pois “remeter ao coletivo seria responder ao outro no atendimento de sua expectativa” (p. 112). Veja-se, também, como ilustração, a epígrafe de *O rio* (1953): *Quiero que compognamos yo y tu una prosa*, do castelhano Gonzalo de Berceo (MELO NETO, 2007, p. 94). A diferença entre o pernambucano e Ana Cristina seria de procedimento, pois ambos construiriam poemas para mobilizar o outro em torno do poema. A espontaneidade do autor não está mais associada, como pensa Cabral em *Poesia e composição*, à ideia da experiência pessoal como algo intocável. Enquanto ele atenderia expectativas, Ana iria ao interlocutor em rota de colisão (SISCAR, 2016).

Esboçada a questão, seria possível pensar ela a partir dos poetas aqui analisados: Chacal, Waly Salomão e Chico Alvim não expressariam, também, um uso dessa lógica do endereçamento?

No “Eu-Proteu” de Waly, que entra em metamorfose no ritmo frenético das luzes de um caleidoscópio e diz *Me segura*, permitindo-se entrever o poeta de forma especular (foto de si na capa, foto fragmentada de si no interior do livro, uso de seu nome e dele ao contrário dentro dos poemas), como se sua imagem espectral performasse diversos personagens (O poeta, o guerreiro e, antes deles, Sailormoon). Também, em seu texto, as influências eruditas são lançadas de forma mais evidente, inseridas no texto com costura rústica⁷⁸, de forma a aproximar mais o leitor do sujeito do poema. O frenético eu muda

⁷⁸ Retomo dois exemplos já citados: “pretensioso de Sousândrade Oswaldiâdrade Guimarosa ou seja leitor do corte certo dos concretos” (SALOMÃO, 2015, p. 96) e “X X X X X / Welcome o life”, de

como, na sociedade globalizada, quem muda o canal da TV e, em algum momento retorna aos mesmos canais (por isso voltam os personagens e surgem propagandas no meio). Mallarmé, como aponta Pignatari (2004, p. 101), revela em seus poemas forte influência da disposição narrativa do jornal, uma reunião de mensagens descontínuas e simultâneas que evidencia o caráter ideogramático da palavra — é, portanto, verbivocovisual. Waly Salomão toma essa lição, mas pela via do sujeito: a subjetividade fragmentárias e descontínua, teatral (como vários “personagens”) ou esquizofrênica (como várias “subjetividades”), é construída a partir do esvaziamento de seu próprio rosto e nome. Esvaziar a subjetividade em personagens é mostrar a impossibilidade de se alcançar um significado estável para ser um sujeito daquele tempo. Por isso, é simuladamente antiliterário (ou antinarrativo), se formos lembrar o que fala Antonio Candido (1977) sobre ele em 1972. Esse sujeito só pode existir se construído por meio de sucata, uma “sucata de cultura”, como diz Candido (p. 13), colhida na biblioteca e nas ruas. Em sua época, cumpriu função espectro que assombrou esses dois espaços (o livro e o vivo) porque os aproximou; hoje nos revela um sujeito descontínuo (que se expõe em um “descontínuo de sujeitos”) que toma o outro de surpresa em seu frenesi — diz, logo de cara a qualquer um que o vê, *Me segura qu’eu vou dar um troço*.

Em Chico Alvim, o sujeito ora fecha um olho para representar o mundo a partir do outro, ou seja, está *fora*, e ora fecha o outro olho para representar questões de ordem íntima (memórias familiares, desejos eróticos etc), portanto *dentro*. A diferença de perspectiva que essa operação proporciona é a paralaxe. Seu principal recurso é a elipse que, aplicada ao sujeito, cria uma teatralização que mantém o leitor próximo e distante, ao mesmo tempo. Distante porque não é o sujeito do poema, aquilo (seja como memória, como situação cotidiana ou observação de espaços) não ocorreu com ele. Próximo, porque ele poderia ter testemunhado aquilo, por exemplo. São perspectivas que estão unidas e esse local ambíguo ou deslocado é sua força. Somente se pode com o pé a partir de dois lugares diferentes: o de eu e o de outro, porque a situação é vista a partir dessas duas perspectivas.

O sujeito próximo de uma representação da própria subjetividade, como criado por Chacal, que expressa a si numa possível tentativa de unir em bloco poesia e cotidiano, dialoga de forma mais estreita com o *ethos* da contracultura. Busca cúmplices tanto pela

Retrato de um artista quando jovem (Joyce). (p. 63). A repetição do X em duplo destaque (maiúscula e escurecida) remete, visualmente, a uma linha grosseiramente passada entre tecidos, como que a uni-los em costura.

presença do eu representado às claras dentro do poema quanto pela busca expressa do outro nas formas de circulação. Tento expandir o sentido disso por meio de uma associação. É curioso pensar, por exemplo, um livro como *Muito prazer, Ricardo* como uma performance em que não um livro, mas um retrato, um *portrait* circule fisicamente entre pessoas a partir da mão do próprio poeta. Cartão de visitas, pelo título, direcionado a um público específico (seja o dos “picos” da zona sul do Rio ou os “corações apaixonados” da dedicatória), ele diz em seu verso: *grato pela tensão dispensada*. Em óbvio trocadilho com “grato pela atenção dispensada”, ela fecha a performance poética como uma cobra que morde seu rabo: o livro chega pelas mãos do poeta, em apresentação; este, depois de lido, faz voltar a atenção do leitor para a imagem do poeta (não na presença dele, necessariamente) agradecendo como se faz ao fim de performances teatrais. *Tensão/atenção* vêm juntas como opostas complementares e indissociáveis, pois é pela atenção ao outro que se dissipa a tensão. Sem especificar qual a tensão e qual o mal-entendido (p. 343), deixa em aberto: pode ser tanto o do primeiro contato com o outro quanto a tensão do ambiente ditatorial que voltará com ênfase no *alter ego* do livro seguinte, *Preço da passagem*.

Friso que a discussão não está concentrada em pensar o endereçamento como algo radicalmente novo ou, de outra forma, uma simples novidade dentro de um sistema. Pedrosa et al (2018) discorrem sobre como as artes visuais também se lançam, atualmente, de forma mais explícita em direção ao outro. Também questionam se esse recurso faz parte apenas da enunciação poética ou se é algo que diz respeito à literatura como um todo, em referência ao que expõe *A hora da estrela*, de C. Lispector, romance no qual o narrador se coloca em posição marginal por não ter leitores que o compreendam. Mesmo assim, a narrativa é feita.

Surgido na mesma década das obras analisadas por esta dissertação, *A hora da estrela* (1977) poderia sugerir, de maneira incipiente, um surgimento em bloco do endereçamento em uma década inteiramente vivida na ditadura – com palavra sequestrada, exílios, torturas, projeto de modernização falido, o processo de globalização avançando a galope. Não acredito que seja esse o caso.

A partir dessas leituras, a questão do endereçamento é esboçada não como o *endereçar-se* inerente à publicação, ou seja, à colocação de uma obra para circular aleatoriamente, à disposição de qualquer um que se permitir ler. Ela está na ênfase dessa característica na forma poética. Em contraste com Ana Cristina, Celia Pedrosa (2014) identifica o endereçamento em vários poemas de Marcos Siscar, mas empreendido com

outros meios.⁷⁹ Ainda sobre a poeta, Siscar (2016) mostra que colocar a questão a partir do prisma estético é mostrar que a questão é *colocar-se diante do outro* não pela via da expectativa, mas de um “confronto” mais direto em uma operação que conjuga forma textual e subjetividade.

E não ocorre o mesmo com os outros três poetas citados? Neste caso, a questão que eles expõem é, a meu ver, a mesma que Siscar identifica em Ana Cristina: criar poemas de forma apolínea a partir de elementos da própria subjetividade, em que a preocupação formal não deveria redundar num expressionismo vazio. Os três se valem disso, como dito, ainda que a poesia de Chacal, longe da biblioteca, tenha sido (inclusive aqui) interpelada quanto à sua capacidade crítica. Mas é inegável que, enquanto enunciação poética, sua tentativa de se aproximar do outro em sinceridade, sem artifícios literários de grande complexidade (o que não indica despreocupação estética, como visto), é uma radicalização dessa busca que ocorre não pela via do diário “egolátrico-geracional”, que diz Sússekind (1998, p. 174) em óbvia chave negativa, mas pela abertura do espaço de enunciação pela via do ímpeto e da dessacralização. Não é uma abertura programática, que aponta caminhos determinados (como a das vanguardas), mas encontra seu valor no fato de ser um *espaço* e mostra que é possível a outros abrirem os seus, também. Uma abertura que ocorre com ajuda da *patota* na feitura do livro e que se direciona a um outro: só é possível estando junto, pelo desejo de estar junto. Para abrir o espaço, a opção não é ler o passado de outra forma; é simplesmente não ler. Com isso, não quero dizer que Chacal, especificamente, cumpra esse papel, mas que ele representa, como disse Silviano Santiago (2019), figura exemplar de um tipo de produção que ganhou visibilidade no início dos anos 1970 e que estava em diálogo com a contracultura.

Quanto à presença do endereçamento como estratégia retórica em outras modalidades narrativas, lembro que *Grande sertão: veredas* é um romance que está em direção ao outro, pois devemos prestar atenção a Riobaldo não apenas pelos fatos que conta, mas na exigente forma em que os relata. A noção de linguagem como travessia para o outro, expressa por Silviano Santiago em *Singular e anônimo*, reverbera a *Travessia* que encerra e sintetiza o romance rosiano. A remissão a um outro é, ainda na

⁷⁹ “A partir da poesia de Siscar, somos convidados a pensar num modo de expansividade que, à semelhança do que ocorre com o interior psíquico, geográfico, geológico, parece constituir-se por um movimento ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto, entre o horizontal e o vertical, entre o impulso de escapar e o de retornar” (PEDROSA, 2014, p. 80).

direção de Silviano, convite à leitura ou à interlocução e, por isso mesmo, inerente ao uso da linguagem. O endereçamento não parece ser apenas da enunciação poética.

4.2 INTERPELAR O “OUTRO” DA COMUNIDADE: UMA PROPOSIÇÃO

Quase agora vi um valor positivo na primeira produção de Chacal, um que se contrapõe às críticas estéticas à sua obra que surgiram na época e que esta dissertação ecoa, também. Esse valor positivo retoma a lógica do *poemão*: o “surto” de poetas (da primeira metade dos anos 1970) no qual a pluralidade de singularidades é pensada numa formulação ao mesmo tempo conjunta e dissonante acerca do existir naquele tempo de exceção. A partir do diálogo entre as ideias de “endereçamento” e as de “comunidade” e “imunidade”, propostas pelo filósofo italiano Roberto Esposito (2003; 2012), talvez seja possível reforçar o valor positivo da ideia de *poemão*. A relação entre essas ideias não é nova (PEDROSA ET AL, 2018).

A obra Esposito, pouco traduzida no Brasil⁸⁰, é concentrada em uma releitura de clássicos da filosofia política para pensar os sujeitos em seu estar junto. Para isso, empreende uma releitura do léxico político, no qual enxerga uma inflexão metafísica adquirida ao longo do tempo ou mesmo na raiz de sua primeira conceituação (ESPOSITO, 2012). Não apenas a comunidade é repensada a partir de sua origem etimológica, mas também termos como imunidade e liberdade. Esposito também se destaca por reler a categoria de biopolítica, proposta por Michel Foucault, à luz da ideia de imunidade. O jogo entre essas três noções – comunidade, imunidade, biopolítica – é entendido como sua principal contribuição ao debate político atual (RADOMSKY, 2017). Seu trabalho se insere no protagonismo que foi investido na questão da comunidade por filósofos ocidentais, primeiramente italianos e franceses, como lembra Jean-Luc Nancy no prefácio a *Communitas* (ESPOSITO, 2003, p. 9-19).

Ainda que suas proposições findem por apelar não a uma pluralidade de sujeitos, como se verá mais adiante, mas sim a um diálogo dos sujeitos com o vazio constituinte da comunidade, é possível pesar a interpelação do “outro” em que este não é o sujeito, mas este vazio comum (que ele chama de “o outro”). Seus trabalhos partem não da busca de elementos na materialidade da vida para pensar filosoficamente, mas sim do uso de grandes instâncias desestabilizadoras (o “outro” é a principal, ainda que propositalmente

⁸⁰ As duas obras que ajudam a construir essa seção são traduções do italiano para o espanhol. As passagens que aparecem aqui foram traduzidas do espanhol ao português por mim.

jamais receba uma definição específica). Mesmo sua proposição de imanência ocorre a partir de uma sugestão abstrata no mundo real, como se verá adiante. Quando cita exemplos, vai para a História: cita ou se debruça sobre o Holocausto, o 11 de Setembro ou a queda do Muro de Berlim.

Segundo Esposito (2012), a distinção entre sociedade e comunidade não é pertinente porque a comunidade não seria, como pensou o sociólogo Ferdinand Tönnies, algo anterior à sociedade. Essa visão se instaurou como paradigma para se pensar o termo. O que o autor pretende fazer é redefinir categorias do léxico político a partir de uma visada que recusa uma lógica disjuntiva para valorizar o ambíguo, o contraditório e o arredio ao pensamento como estrutura. A palavra *communitas* revela, a partir da análise etimológica do componente *munus*, um sentido em que a comunidade passa a ser o compartilhamento de dons – e não os dons recebidos, mas sim os dons feitos, empregados. Importa perguntar *qual o comum* que poderia motivar essa implicação do sujeito numa responsabilidade perante o outro. Ele seria a falha estrutural de cada ser humano: nossa finitude, que não anula nossas singularidades, mas nos pertence a todos desde o primeiro respiro. Não é por sermos todos finitos que devemos pensar a relação com os outros sob a forma de um “ser-para-a-morte” (ESPOSITO, 2012, posição 493), mas sim pelo modo concreto que isso assume: a forma de um cuidado recíproco.

Ao contrário das filosofias utilitárias, nesta o cuidado não é um interesse. Está articulado pela noção de liberdade. Citando Benveniste, Esposito (2012) lembra que a raiz da palavra “liberdade” é a origem para a palavra amor (“*liebe*”, “*love*”) e afeto/amizade (“*friend*”, “*freund*”) (posição 1259). Aproximada de um sentido afetivo pautado pela doação e responsabilidade, a liberdade deixa de ser o primado do individualismo que a vê como “propriedade subjetiva” baseada na instância metafísica do “indivíduo” (posição 1236), “que se dirige à liberdade como se fosse um objeto por defender ou conquistar, possuir ou expandir” (posição 1231). A liberdade, propõe Esposito, agora pode ser algo que se é, “aquilo que libera a existência à possibilidade de existir enquanto tal” (posição 1313), uma “necessidade que livremente necessita” (posição 1249). É no exercício desta liberdade que está fundada a comunidade. O autor toma como pedra fundamental de comunidade a ideia do “nada em comum”, que alude ao vazio que nos une: vazio da morte, mas também um vazio que a existência no exterior, no fora de nós, demanda: um “menos” de subjetividade para que se possa estar junto e que é igualmente compartilhado. A comunidade não enseja relações entre seres, ela é uma

forma de relação: não se pretende, portanto, preencher o nada, o vazio que nos une, porque ele é constituinte desse tipo de relação. Assim, a palavra ganha contornos ontológicos.⁸¹

A comunidade torna-se um modo de ser comum, uma relação baseada no “nada em comum”, em que os sujeitos dão conta de suas carências ao reconhecê-las como feridas e como aberturas para o contágio com outros sujeitos, com a diferença. A comunidade é a exposição do sujeito “ao que interrompe sua clausura e o que o vira para o exterior, uma vertigem, uma síncope, um espasmo na continuidade do sujeito” (ESPOSITO, 2003, p. 32). “Com-partilhar” as ausências, as lacunas e também os dons, as disposições. Se estamos diante de uma relação, são dispensáveis comparações com a ideia de “sociedade” porque

A comunidade não está nem antes, nem depois da sociedade. Não é o que a sociedade suprimiu, nem o que ela deve propor a si mesma como objetivo. Assim como não é resultado de um pacto, de uma vontade ou simples exigência que os indivíduos compartilham. Mas tampouco é o lugar arcaico de que estes provêm e que abandonaram. E pelo simples fato de que não existem indivíduos fora de seu ser-em-comum (ESPOSITO, 2003, p. 156).

A isso se contrapõe a noção de imunidade, que Esposito (2003; 2012) afirma estar vinculada às democracias como as conhecemos. Se *munus* diz respeito ao dom que o eu deve compartilhar com os outros, a *immunitas* corresponde à suspensão da responsabilidade, seu sentido orbita em torno da ideia de isolamento. Na biologia, designa a capacidade de combater um corpo estranho, avesso ao contágio; na letra da lei, refere-se à suspensão de responsabilidades em relação aos demais cidadãos (“imunidade diplomática”, por exemplo). A imunidade tem dois sentidos: um positivo, o de salvaguardar um indivíduo, mantê-lo saudável; e outro negativo, o de isolar o indivíduo do pertencimento comum. Em seu sentido negativo, ela tem movido projetos homogeneizantes como o do fundamentalismo islâmico e o de um Ocidente “empenhado

⁸¹ Essa visão só é possível graças a uma articulação de Heidegger com Bataille. Do primeiro toma a noção de vazio, algo localizado no trato da coisa como essência comum. Esse trato tem duplo sentido. O primeiro diz respeito à sua existência como coisa insignificante, ao alcance da mão; o segundo, em que tal insignificância custodia o ponto vazio no qual a coisa encontra seu sentido menos óbvio. A coisa que, em sua insignificância, escapa mais obstinadamente ao pensamento. Ou isso faria parte da essência da coisa? A “coisidade da coisa” consiste no vazio. O vazio é a essência de todas as coisas. Heidegger, ao invocar, no texto *A coisa*, a expressão antiga “thing y dinc”, lembra que na origem da palavra “thing” (coisa) está o significado de “relação” (ESPOSITO, 2012, posição 842-852). Bataille faz a passagem do nada do indivíduo ao nada coletivo. Se o sujeito não se comunica, se destrói no vazio que é a vida que se isola. Se quer se comunicar, se arrisca igualmente a perder-se entre outros. Podemos observar o ser externo aos nossos limites (o outro) apenas desmanchando-o, e identificando-o com a falta. Isso ocorre porque o ser, em sua origem, carece de si mesmo desde o momento em que o fundo das coisas não está constituído por uma substância, mas por uma abertura originária. Isso são as experiências subjetivas do vazio que as origina: um grande buraco cheio de muitos buracos (posição 884-923). Uma conversa entre duas pessoas é uma conversa entre ausências, carências.

em excluir o resto do planeta da possibilidade de compartilhar seus bens” (ESPOSITO, 2012, posição 1471). A noção de liberdade como objeto, algo unívoco a ser expandido ou conquistado em salvaguarda de sua subjetividade, é um instrumento característico do empreendimento negativo da imunidade porque isola o sujeito ou interioriza o exterior, como fazem as ditaduras ou os nacionalismos.

De acordo com Esposito, a estratégia dos totalitarismos e nacionalismos é preencher “o nada em comum” de forma fantasmática. É possível dizer que nacionalismo, de maneira geral, preenche os vazios da comunidade explorando de forma incisiva o caráter nacional, e essa identidade daria conta, também, dos vazios de sentido individuais dos sujeitos quando diante da diferença. Isso cria uma lógica destrutiva, pois primeiro afeta aqueles eleitos como inimigos dentro e fora do país, para depois passar à destruição de si mesma. Com isso, a fratura do sujeito só é fechada (ou o “nada em comum” só é preenchido) de forma aparente, pois ele ruirá sobre essa saturação de identidade. Impedindo o contágio e a diferença, a lógica imunitária tem norteado democracias e perspectivas filosóficas por meio da instituição metafísica do “indivíduo”. O filósofo dirá, com Elias Canetti, que o medo do indivíduo moderno é o medo de ser tocado (ESPOSITO, 2003; 2012).

É curioso pensar as possibilidades de endereçamento em diálogo com essa noção de comunidade, pois esse cruzo só é possível a partir de um desvio de rota. Para Esposito (2012) é preciso suspender a noção de “pessoa” em favor de uma “radical desconstrução da identidade pessoal” (posição 2560). Essa noção de pessoa é a de fundo jurídico, surgida no pós-1945 e da qual resulta a “pessoa” do Artigo VI da Declaração Universal de Direitos Humanos.⁸² Essa noção deveria substituir a então datada ideia de “cidadão”, restrita ao interior das nações, em alusão aos expatriados com o fim da Segunda Guerra. A noção de pessoa é mundial, reivindicando humanidade independentemente de critérios biológicos ou culturais. Também a partir desse prisma a bioética discute a pertinência do aborto: quando o feto é uma pessoa? A discussão expõe como a ideia de “pessoa” é um estatuto conferido antes mesmo do nascimento. A isso, o filósofo contrapõe a falência das garantias do status de “pessoa” a vários sujeitos que, pelo mundo, são coisificados em diferentes formas de opressão. Ele não cita dados, toma essa realidade como algo notório. Do contraste entre a defesa religiosa de união entre alma e corpo (discutida pela bioética) com a falência do instrumento jurídico (o Direito) chamado “pessoa”, Esposito percebe

⁸² “Todo ser humano tem o direito de ser, em todos os lugares, reconhecido como pessoa perante a lei.” Disponível em < <https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/declaracao/>>. Acesso 1 jul 2019.

se tratar não mesmo de um estatuto, mas de um dispositivo usado para decidir quem é e quem não é humano (ESPOSITO, 2012, posição 2422-2630). A partir disso, se erige a metafísica do indivíduo, de lógica imunitária.

Se a biopolítica é a entrada do corpo no mundo do jurídico, das formas de controle social da materialidade do humano, o termo “imunidade”, ao articular as noções da biologia e do Direito, consegue propor uma revitalização da ideia de biopolítica ao pensá-la por meio da ênfase em um aspecto que não pode ser chamado de negativo (o termo “imunidade”, em si, já é negativo, mesmo em sua acepção “saudável”), mas que pode ser entendido como destrutivo. O imune é “aquele que está a salvo de obrigações e perigos que afetam ao resto. É aquele que quebra o circuito da circulação social colocando-se fora da mesma” (posição 1398).

Essa rede de ideias, aqui brevemente esboçada, o permite reivindicar uma filosofia do impessoal, pensada a partir não das noções de Eu e Tu, mas da impessoalidade da terceira pessoa. No tocante ao ato de escrever, ele recorre a Blanchot, que postulou a impessoalidade da terceira pessoa como uma característica que penetra na estrutura da obra, expondo-a uma contínua saída de si. O impessoal não seria a negação da pessoa; seria aquilo que, dentro da pessoa, “bloqueia o mecanismo de discriminação e separação em relação a todos aqueles que todavia não são, que já não são ou que nunca serão declaradas pessoas” (posição 2582). Por fim, propõe a ideia de um humano cuja humanidade se revele no “tornar animal”. “A vida, antes de qualquer subjetivação, constitui o ponto indivisível no ser em que o ser do homem (sic) coincide perfeitamente com seu modo, no qual a forma — a forma de vida — é a forma de seu conteúdo mesmo”, explica o filósofo (posição 2621), em indicação de uma perspectiva imanente da vida. Isso constituiria uma biopolítica afirmativa.

Manter o sujeito, mas dispensar a “pessoa” a partir de uma radical despersonalização que ocorre pela reivindicação de uma animalidade que permita não anular a subjetividade, mas vivê-la de outro modo. Se pensar desta forma mantém a força política do ser ao buscar o político no biológico, prescindir, como Esposito faz, de exemplos concretos no real impõe de cara um problema de execução. Não é amparado na imanência, mas busca imaginá-la por meio de proposições amparadas em indeterminações (por exemplo, o que é esse “fora” ou “exterior” que ele tanto fala como condição da comunidade?). Sustento o foco no autor por sua articulação do político com o biológico a partir da imunidade, e do confronto dela.

Como fica a possibilidade construtiva de endereçar-se a um outro que é, virtualmente, cada um, a partir de uma figuração lírica? Tento pensar a partir da perspectiva de que a subjetividade era o novo recurso a partir do qual se construiria uma poesia que desejava nova forma de se apresentar à interlocução, perspectiva que Marcos Siscar (2016) abre para Ana Cristina Cesar e que aqui proponho ser extensível à poesia marginal carioca. Entendo o endereçamento explícito (os usos da segunda pessoa ou da primeira do plural) como uma condição de época: interpela outros sujeitos, leitores, numa época em que o fechamento político impôs uma série de mordanças ao cenário cultural do país. Uma ditadura marcada pelo “Brasil, ame-o ou deixe-o” e pela imposição da tropicalidade como valor metafísico por representar a relação de equivalência entre exuberância da natureza e futuro promissor que a *Carta de Pero Vaz de Caminha* impôs; a música *País tropical*, de Jorge Ben Jor, é exemplo prático do que digo. Eleitos os inimigos de dentro e saturados os indivíduos com o discurso nacionalista, o regime começa a ruir de dentro, engolfado pelo fracasso do “milagre econômico”, crise do petróleo, corrupções internas, e novo fracasso no projeto desenvolvimentista do país.

Nos anos 1970, década que começou e terminou testemunhando o auge da repressão (no pós-1968) e seu declínio (a anistia gradual a partir de 1979), a circulação de poéticas que se dirigem ao outro não apenas em sua existência, mas enfatizando o caráter naturalmente endereçado da arte e tramando-o com a própria subjetividade (mais explícita em uns do que noutros, tornada mais complexa em um do que em outros), longe dos aparelhos censores, pode ser visto como uma forma de atentar a lógica imunitária frontalmente: *Muito prazer, Me segura..., a luz do mundo só se ilumina / quando soma tua visão e a minha*. O outro é requisitado pelo cumprimento (Chacal), pela convocação urgente (Waly), pela confissão da dependência (Alvim).

Uma forma de diálogo possível entre a noção de comunidade e o endereçamento dos poetas marginais se dá pela noção de interpelação do “sujeito” da comunidade. Para Roberto Esposito, o sujeito da comunidade não é um sujeito, mas sempre o outro. Para estarmos juntos, devemos nos expor à tensão de “nossos próprios limites individuais” (2012, posição 742) porque só assim nos somaremos ao nosso “fora”. É nesse sentido que a comunidade ganha um contorno ontológico. Em função desse processo de tensionamento que está direcionado o discurso. Por isso, o sujeito da comunidade não é o “mesmo”, mas o “outro”, “uma cadeia de transformações que não se fixa nunca em uma nova identidade” (posição 744). Se a comunidade está regida por uma lógica imunitária, usar de recursos estéticos para interpelar um indeterminado (a identidade da segunda

pessoa não é determinada, especificada) é chamar a atenção para essa cadeia de transformações. O outro é qualquer um-. O eu fala ao aleatório e qualquer leitor é seu interlocutor. É na instauração do leitor no fora de si que se configura, ao menos no grupo aqui pensado, algo como o *poemão* que, senão todos, ao menos alguns estariam criando juntos em tempos de limitação cultural e violenta biopolítica. Neste sentido, o *sintoma* (BRITO, 1997, p. 82) do poemão pode ser interpelar este outro a partir do endereçamento à segunda pessoa.

5 “CHEGOU A HORA DE MUDAR O ESTILO”

[...] a poesia brasileira hoje tem como horizonte o cotidiano banal, este mesmo e desagradável do presente. O panorama parece catastrófico, do ponto de vista das linguagens poéticas criadas, reduzidas a uma espécie de gíria rotineira, incapazes de se abrirem para os múltiplos saberes e as múltiplas linguagens que povoam este horizonte; porém, no que diz respeito à sua existência social elas não inspiram idealizações, nem prometem o que não podem cumprir — mudar o mundo com as formas.

Acima, uma afirmativa de Simon e Dantas (1987, p. 60) sobre o “estado da poesia brasileira” nos anos 1980. Sob a sombra da década anterior, os autores desferiram golpes contra a poesia marginal, categoria que representaria, para eles, a pobreza poética do período. Na ideia de poesia marginal deles está inclusa Ana Cristina Cesar e excluídos Alvim e R. Schwarz. Baseados em uma discussão sobre os usos da linguagem, indagando-se como a poesia poderia passar “incólume às intempéries da barbárie” (p. 60) e reconhecendo o “nexo entre poesia e público” que essa poesia teria (em sua visão) restaurado longe da intertextualidade com outros autores e linguagens, atestam: “O panorama parece catastrófico”. A quem interessa afirmar essa crise?

Marcos Siscar (2016) nos lembra que o juízo de valor sobre uma obra está sempre implícito no discurso sobre ela. Esse juízo é, inevitavelmente, hierarquizante. Se um dos aspectos que fundam o discurso da crise é uma estratégia de substituição, cabe analisar os valores desse discurso. Se o investimento dele é na suposta evidência, para dizer de forma sintética, de uma “pobreza” poética a partir dos usos da linguagem, o que esta dissertação pensou até aqui é a possibilidade de enxergar toda a precariedade constitutiva dessa designação (ela mesma composta por uma série de precariedades que não se aplicam de maneira uniforme aos poetas) sob uma chave positiva, a do endereçamento explícito. Elementos de sua subjetividade são parte significativa da matéria usada para construir sua poética; o sujeito entra na roda da poesia de forma não programática, em busca um outro indeterminado. Mas é uma indeterminação que, longe da indiferença da terceira pessoa, vai direto ao corpo a corpo com o tu.

Se os totalitarismos achatam os sujeitos ao normatizar a vida, a *diferença* que esta categoria representa é confronto direto à lógica imunitária imposta porque confronta a linguagem da lei ao ironizá-la (como em Waly Salomão), incorpora poeticamente o desvio do olhar para a pluralidade (Alvim) e vai circular pelas ruas de forma ficcional e literal (Chacal). No dissenso e pelo dissenso, essas posturas (conscientes ou não) procuram se chocar contra esse sistema.

Entender a forja dessa busca pelo outro nos diferentes usos da linguagem direciona à noção de outro de Roberto Esposito. A lírica ainda é forjada no comum da linguagem em direção ao outro comum – este, um deslocamento contínuo que não se fixa numa identidade. Ele interpela *diretamente* um outro virtual que é todos e nenhum, ao mesmo tempo: o sujeito da comunidade. O advérbio merece destaque porque se o endereçamento é parte da arte por ser dividido/exposto/publicado, só é válido como estratégia a partir da importância dada, no caso da poesia marginal carioca, à segunda pessoa construída dentro do poema. “Chegou a hora de mudar o estilo”, diz um verso de Chacal (2016, p. 343) Como a poesia se endereça ao outro quando o país galopa nos retrocessos? Nos anos 1970, um conjunto diverso de poetas foi em direção ao outro às claras; como isso ocorre hoje?

Caso se resgate uma indagação já vista, ainda se consegue propor uma possibilidade de busca. Pedrosa et al (2018) perguntam, como visto, se o endereçamento não é algo da literatura como um todo, não apenas da poesia. Se forem corretos os exemplos de *A hora da estrela* e *Grande sertão: veredas* como romances que também se valem do endereçamento explícito, o que os une? Lispector problematiza o lugar de privilégio da literatura com o narrador do romance, que se coloca à margem pela ausência de leitores para lê-lo. “Os pobres não o entendem, a classe média o teme e os ricos o odeiam. E assim mesmo a narrativa se produz. Mas para quem fala o narrador desse romance?” (p. 106). Guimarães coloca o sertão verde e universal, com linguagem opulenta e exigente no meio do projeto modernizador do país, representado pelo governo JK e palco de surgimento da vanguarda concreta, das *Formações* de Antonio Candido (*da Literatura Brasileira*, de 1959) e Celso Furtado (*Econômica do Brasil*, 1959), além da bossa nova (também em 1959). Também foi a década em que morreu Getúlio Vargas, que cometeu suicídio em meio a contenda política dramática. Teria a ver, então, com o que causam os solavancos da ordem política e econômica no país? É possível estabelecer esse tipo de relação?

Quanto ao discurso de crise, Siscar (2016) opina que ele impõe à poesia o lugar do recalcado ou silenciado, seja pelo argumento de que nada acontece nela, ou dizendo que algo acontece, mas de forma ineficaz. “Falar de poesia, como falar de manifestação artística, é falar do nosso *ethos* político”, diz o poeta (p. 196). O mundo não foi mudado com a linguagem dessa poesia; elas, de fato, não inspiram idealizações. Ou, quem sabe, apenas uma: que o poema seja recriado coletivamente pela leitura.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, Francisco. *Poemas (1968-2000)*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. Coleção Às de colete, v. 8.
- ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, 10(20), 2012, pp. 22-41.
- AS INCRÍVEIS artimanhas da Nuvem Cigana. Direção de Claudio Lobato, Paola Vieira. Rio de Janeiro: Uh Tererê Diversão e Arte, 2016. (80 min.), son., color.
- BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e metalinguagem em João Cabral. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 137-159.
- BASTOS, Laise Ribas. *Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim*. 2014. 245 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/128705/328280.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- BOAVENTURA, Flávio. *O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BOSI, Viviana. “A imagem na poesia de Jorge de Lima”. In: _____. CAMPOS, C.A.; HOSSNE, A. S.; RABELLO, I. D. (orgs). *O poema: Leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BRAYNER, S. (org). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Coleção Fortuna Crítica, v.1.
- BRITO, Antonio Carlos de. *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Campinas: Editora da Unicamp, 1997. Org. de Vilma Arêas.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 98-99, p.1-12, jan. 1977. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3206/3388>>. Acesso em: 11 jun. 2019.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CHACAL. *Muito prazer, Ricardo*. Rio de Janeiro: Edição do autor, s.p.
- _____. *Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CLUBE DA ESQUINA. *Tudo o que você podia ser*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Disponível em: [youtube.com/watch?v=0rJz-tazK4I](https://www.youtube.com/watch?v=0rJz-tazK4I).

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Quantas margens cabe em um poema? – poesia marginal ontem, hoje e além*. Disponível em https://www.academia.edu/26637039/Quantas_margens_cabem_em_um_poema_Poesia_marginal_ontem_hoje_e_al%C3%A9m. 2013. Acesso em 16 jan. 2019.

COHN, Sérgio (Org). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

CONDE, Miguel. O metro nenhum de Chico Alvim. *Suplemento Pernambuco*. Recife, p. 12-15, jun. 2018. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/2099-o-metro-nenhum-de-chico-alvim.html>. Acesso em: 19 abr. 2019.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos "anos de chumbo" (1969-1974)*. 2017. 224 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/331542/1/Diniz_SheylaCastro_D.pdf. Acesso em: 12 fev. 2019.

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou panis et circensis*. São Paulo: Cobogó, 2018 (série Livro do Disco).

ESPOSITO, R. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

_____. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2012 (Edição Kindle)

FROMM, Erich. *O medo à liberdade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965 (Coleção Biblioteca de Ciências Sociais).

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu, 2018 (Coleção Exit).

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004a.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde(1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004b.

_____. *Escolhas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: SCRITTAD, 1991

LOPES, Rodrigo Garcia. O uivo vivo de Allen Ginsberg. *Cult.* São Paulo, s.p., s.d. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-uivo-vivo-de-allen-ginsberg/>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

MALUFE, Anitta Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. 2008. 282 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270291/1/Malufe_AnnitaCosta_D.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2019.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARQUES, Fabrício. *Dez conversas: diálogos com poetas contemporâneos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.

MELO NETO, J. C. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica (1964-1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

MENEZES, Lu. Apresentação. In: _____. *Francisco Alvim por Lu Menezes*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013. Coleção Ciranda de poesia. p. 1-100.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. 2014. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04022015-111548/pt-br.php>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, A. e GARRAMUÑO, F. (orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Pp. 69-90.

PEDROSA, C., KLINGER, D.; WOLFF, J.; CÂMARA, M. (orgs). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004

POESIA MARGINAL: palavra e livro (2013). São Paulo: Instituto Moreira Salles.

RADOMSKY, G. Roberto Esposito: comunidade, biopolítica e imunização. *Política e sociedade*, Florianópolis, v. 16, n. 35, p. 459-473, na-abr 2017. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2017v16n35p459/34253>>. Acesso 19 jul 2019.

RIBEIRO, Gustavo Silveira; VERAS, Eduardo Horta Nassif; PINHEIRO, Tiago Guilherme. As responsabilidades e as respostas da poesia: Uma conversa com Marcos Siscar. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 3, n. 26, p.259-277, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/12685/10756>. Acesso em: 20 jul 2019.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura pós-64 — reflexões. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Rocco Digital, 2012. Posições 72-293 (Edição Kindle)

_____. *Uma literatura nos trópicos (edição ampliada)*. Recife: Cepe Editora, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. O país do elefante. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 mar. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2019.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. *Remate de Males*, Campinas, v. 7, n. 1, p.95-108, jan. 1987. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636328/4037>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. *Até segunda ordem não me risque em nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*, São Paulo, p. 175-192, jun. 1989. Trimestral.

SÜSSEKIND, F., DIAS, T (orgs). Carlos Vergara – Chico Alvim. In: _____. *Cultura Brasileira Hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v. 1, p. 201-259.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010. 461 p ISBN 9788520009468.

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o Me segura qu'eu vou dar um troço, de Waly Salomão. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 8, p.46-59, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19618>>. Acesso em: 10 abr. 2019.