

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A ÉTICA DO REAL EM DUAS ESTÉTICAS AUTODESCRITAS

POESÍA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA: LA ÉTICA DE LO REAL EM DOS ESTÉTICAS
AUTODESCRITAS

Gabriel de Melo Lima LEAL²²

RESUMO: Este artigo propõe apontar, no âmbito da poesia brasileira contemporânea, dois aspectos da lida com o real: um que pretende trazer ao poema a violência da nudez do real inhóspito, *locus adversus*, ainda que se sabendo quem desse real; outra que articula a realidade dentro do poema em direção oposta a um desejo de pura significação do signo linguístico. Nesse caso o que surge como ponto comum é uma ética da paixão pelo real que se materializa em diferentes estratégias de contato e mediação linguística. A autodescrição de um procedimento estético particular – ou pelo menos, sua sugestão – que consta em metapoemas ora analisados foi tomada como atalho crítico do estudo de como o real é articulado no espaço do poema hoje.

PALAVRAS CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Metapoesia. Paixão pelo real.

RESUMEN: En este trabajo se propone apuntar en el contexto de la poesía brasileña contemporánea, dos aspectos de tratar con lo real: una que pretende acercar la desnudez violencia del poema inhóspito, *locus adversus*, aunque sabiendo que el verdadero corta; uno que articula la realidad dentro del poema en la dirección opuesta a un deseo de sentido puro del signo lingüístico. En este caso lo que aparece como un punto en común una pasión ética por lo real que se materializa en diferentes estrategias de contacto y la mediación lingüística. La auto-descripción de un procedimiento cosmético en particular - o por lo menos su sugerencia - contenida en metapoemas aquí analizados fue tomada tan crítica como la evaluación del impacto del acceso directo se articula en el espacio poema hoy.

PALABRAS CLAVE: la poesía brasileña contemporánea. Metapoesía. La pasión de verdad.

1. INTRODUÇÃO

Em se tratando de traçar qualquer tipo de análise ou comentário sobre a produção poética contemporânea, chama atenção primeiramente a ausência de

²² Mestrando em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS; e-mail: gmlimaleal@gmail.com

tensionamentos programáticos, de linhas de força predefinidas esteticamente que magnetizem determinados poetas ao redor de si e que, dessa forma, ponham a cena da poesia contemporânea em frentes opostas a se embaterem. Conforme nos diz Marcos Siscar:

Diferentemente dos momentos que a precederam, quando as questões poéticas e políticas estavam bem definidas para seus atores, a poesia posterior ao período militar no Brasil mantém-se sob uma luz difusa. (...) Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de força mestras. (SISCAR, 2010, p.149)

Pois bem, ausente está essa dinâmica dicotômica. A última vez em que houve, pode-se dizer, foi com o advento da poesia marginal que trazia consigo a ênfase no papel da experiência pessoal do sujeito no processo criativo assim como certo pendor à espontaneidade textualista como meio de levantar oposição à centralidade dada pelo concretismo aos aspectos formais da poesia, sua assepsia e concisão, assim como resistir também à antissubjetividade dos herdeiros da antilírica cabralina e sua concepção laborativa de poesia.

A noção histórica de movimentos literário ou escola vai cada vez mais se mostrando um monstro anacrônico assim como as produções programáticas – característica tão marcante das vanguardas e que vinham orientando o entendimento da arte e da crítica produzida até então: “são talvez os próprios valores do modernismo brasileiro (nacionalismo, humanismo utópico, relação com a ‘modernização’) que se abalam, que não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre” (id., p.151).

Essa ausência de estandartes, de grupos que tomem partidos antagônicos acerca de uma discussão propriamente central no âmbito da produção poética pode ser notada na própria quantidade de antologias e resenhas que buscam entender essa produção, sintoma da falta de apreensão de linhas gerais dessa produção por parte da crítica.

Mostra-se extremamente conveniente nesse momento de retomada democrática a noção de “pós-utopia”, proposta por de Haroldo de Campos em seu ensaio “Poesia e modernidade” para dizer uma “pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997) depois de um esgotamento das vanguardas, referindo-se a uma poesia não mais do presente, mas da “agoridade” (id., ib.),

embora permaneça discutível quanto ao diagnóstico, essa tentativa de dar conta da poesia posterior às utopias coletivas não deixa dúvida sobre a disposição de deixar em aberto a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma multiplicidade mais ou menos informe. Em todo o caso, o ensaio [“Poesia e Modernidade”] é emblemático do esgotamento dos paradigmas de uma época. (SISCAR, 2010, p.152)

Utilizando-se de um recorte temporal que é dos poucos consensos críticos da atualidade, tomaremos aqui os meados dos anos oitenta como início do que chamamos contemporaneidade. É nesse momento que a poesia marginal, com a abertura política e a redemocratização, abandona os suportes alternativos de texto – parte do que a tornou *marginal* –, começando a habitar os catálogos de grandes editoras em edições organizadas e prefaciadas por críticos e editores já consolidados no mercado editorial brasileiro.

Há, na crítica contemporânea, os que veem no abandono das ideias modernistas um descomprometimento da poesia para com o mundo e uma consequente decadência em termos de qualidade; outros julgam exatamente o contrário e tratam como profícua a emancipação dos moldes da tradição por meio de um reaproveitamento crítico – agora sem barreiras, sem grupos fechados – de tudo quando há nesse enorme arcabouço da tradição; há ainda outros que acusam uma parcela de certa “retradicionalização frívola” (SIMMON, 2015), que seria gerada pela convivência academicista com as estéticas já demarcadas dentro da nossa tradição literária, uma vez que é perceptível certa guetificação da produção poética dentro das paredes universitárias.

Independente das análises tecidas e dos partidos tomados, há que se notar o discurso da multiplicidade da produção ao lado de outro que nos atesta uma elevação do nível médio da poesia brasileira: há muita poesia diferente e muitos poetas bons. Se a lida com as heranças mais próximas temporalmente como a concretista, a cabralina e a marginal não se dá de modo unívoco, programático, a profusão dessas poéticas fala por si e busca novas convivências com a tradição.

Não se tome essa aqui essa *novidade* no sentido que há dentro do pensamento vanguardista, mas em direção à conformação de poéticas que não se importam em propor diálogos em que não são tomados partidos dentre determinadas filiações estéticas.

Interessa-nos portanto, nesse artigo, não o destaque de filiações ou a explicação de influências senão uma leitura breve de alguns aspectos de certa produção contemporânea, mais especificamente, de como essa poesia lida com o real, com a materialidade cotidiana do mundo e de como ela se vê impelida ao estabelecimento dessa relação. Para tanto utilizamo-nos de um atalho crítico: alguns metapoemas dessa mesma produção.

A metapoesia é dos tópicos mais visitados ao longo da história da literatura. A criação poética – ou, mais amplamente, artística – é tema de poesia desde há muito. Ao longo do tempo foram tecidas as mais variadas noções de composição e, conseqüentemente, de arte; das mais familiares entre si às mais antagônicas, abrangendo todo o espectro crítico de definições que temos até hoje.

Se elaborar artisticamente o próprio ofício/condição/delírio (seja qual for a concepção de poema/poesia de cada poeta) é historicamente uma prática comum, na contemporaneidade não seria diferente. Hoje, inclusive, parece-nos um “tipo” de poesia particularmente privilegiado para análise: vista a já mencionada guetificação acadêmica levar a/surgir de uma condição material de produção em que se concentram nas mesmas pessoas as figuras de teórico, crítico e poeta, espera-se e se percebe, ainda que seja metodologicamente pertinente a separação dessas *personas*, o porquê de ser a metalinguagem poética – momento em que o poema tangencia a

crítica – um *topos* privilegiado para uma análise da atual produção. Uma reflexão mais extensa a respeito do papel da metalinguagem, entretanto, é por si objeto mais que suficiente para um outro trabalho – e acreditamos na possibilidade de que futuramente se teca um interessante e frutífero panorama do que se publica nos dias de hoje por meio da metapoesia desse período.

Aquí os metapoemas aparecem, portanto, como meros atalhos críticos para a análise que de fato nos propomos, não sendo conveniente nos atermos mais do que já foi exposto, à metapoesia e suas especificidades enquanto recorte possível *per se*: efetuaremos análise de alguns metapoemas de diferentes poetas da cena atual, cotejando o que pode ser entendido enquanto proposta com os aspectos do que é de fato realizado enquanto poema. Vale destacar também que na escolha dos poemas levamos em consideração, com relação aos autores, essa junção de *ethos* mencionada, poeta-crítico.

2. A PAIXÃO PELO REAL NA NUDEZ DA VIOLÊNCIA

Partimos primeiramente de um poema de Tarso de Melo, que consta no livro *Lugar algum – com uma teoria da poesia*. O poema em questão é justamente o que traz como título o subtítulo do livro, “Teoria da poesia”:

Teoria da poesia

É pouco o que as poças dizem
Sobre a chuva, é mínima a memória
Que os mapas guardam do mundo

O suor na camisa, na calça, nas meias,
Tudo trai a violenta passagem do sol (MELO, 2007, p.7)

Tomamos como ponto de partida de nossa leitura do poema exatamente o adjetivo que há no último verso: “violenta”. O mote da violência, do choque, da realidade como mais violenta, mais impactante²³ do que a ficção jamais poderá ser é lugar constante não apenas na produção de poesia mas também nas narrativas de muitos escritores contemporâneos tais como Marcelino Freire e Fernando Bonassi. A arte surge aqui como tentativa pálida de trazer para dentro do espaço do poema a realidade, aquém de qualquer pareamento com ela (“é pouco o que as poças dizem/sobre a chuva”), de qualquer possibilidade de apreensão/reapresentação de fato de um real necessariamente traumático: é “violenta” a “passagem do sol” e não simplesmente quente ou iluminada.

Se a poesia trai o que há de violência em si, é porque justamente admite-se seu caráter figurativo da realidade, mero “suor na camisa”. Aqui não cabe a concepção segundo a qual poder-se-ia tomar o poema como um duplo do universo, cujo foco estaria no próprio trabalho dentro do mundo da linguagem e cujo resultado poderia obter certa autonomia com relação ao real – o que era muito caro às vanguardas. Da mesma forma também o era a dissociação entre memória e mundo que aparece no poema na figura do mapa, mas, ao contrário dos modernistas, aqui a posição da memória e do mapa, da poça e do suor em relação ao sol, à chuva e ao mundo, é concebida como aquém como podemos detectar nas expressões “pouco”, “mínimas” e “trai” utilizadas no poema: é mínimo o poema, por mais violento, ante a violência do real.

A “paixão pelo real”, conforme tratada por Slavoj Žižek em seu livro *Bem vindo ao deserto do real* (2003) traz como significação mestra a paixão não no sentido cristão ou camusiano – o de padecimento –, mas no de atração mesmo, de desejo que empurra em direção a. Žižek nos fala que, enquanto o século XIX se

²³ Aqui poderia ser estabelecida uma relação entre essa violência, entre esse desejo da arte de causar impacto e um extremo da noção de estranhamento de Chklovsky – em seu célebre texto “A Arte como procedimento”. Algo como um prenúncio desse procedimento aqui notado na contemporaneidade nas ideias de desfamiliarização, descontinuidade, desautomatização, na apologia dos choques enquanto essenciais a e valorativo da arte, com a observação de que aqui se toma tal estranhamento como modo de diálogo com o real.

encaminhava em direção a visões utópicas, positivistas, nacionalistas, o século XX buscou, com uma “paixão pelo real”, a “coisa em si”,

a realização direta da esperada Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade. (ZIZEK, 2003, p.22)

Justamente essa noção de que o real se encontra enquanto experiência direta sob a retirada de várias camadas – que podem ser, por exemplo, as camadas cotidianas da “realidade social diária” – é que merece ser especialmente pensada.

Pode-se depreender de tal atitude uma deturpação da lógica sacrificial: se o sacrifício é a troca de um sofrimento, uma perda, em troca de uma benesse, o processo de desvelamento (por meio sempre de alguma violência, alguma dor) da realidade cujo núcleo é completamente opaco, consiste da troca *de uma perda por uma desilusão* – o que é muito estranho, pois quer-se negar a metafísica creditando-se um mecanismo holístico de recompensa, seja pelas mãos do pensamento, que entraria em contato com esse suposto real, produzindo conhecimento, ou por uma impressão de reconhecimento com a opacidade do centro, sua “nudez” de “experiência direta” que é, no entanto, *a priori* tomada como intangível ao poema.

A partir da nudez, podemos pensar que essa “paixão pelo real” considera assim, real *de verdade*, apenas a nudez – em oposição à roupa, à maquiagem, à retórica, destituindo de estatuto ontológico tudo que não uma “matéria crua”, concedendo em troca apenas a existência enquanto ilusão, engano, fantasia, ficção. Serão todas essas coisas não cruas realmente irreais? E, independentemente de serem irreais, seria a violência a única (ou melhor) via para se chegar ao real?

Como exemplo desse procedimento de retirar camadas para se chegar à *coisa em si*, Zizek cita:

E a figura mais extrema da paixão pelo real não seria a opção que nos é oferecida pelos sites pornográficos de observar o interior da vagina do ponto de vista de uma minicâmera instalada na ponta de um pênis artificial que a penetra? Nesse ponto extremo ocorre uma mudança: quando se chega muito próximo do objeto desejado, as fantasias eróticas se transformam em repugnância diante do Real da carne exposta. (id, p.23)

E ainda com relação ao que seria o real e qual o tipo de violência a ser utilizada no processo de desvelamento, Zizek lembra de Terry Eagleton e condiciona o tipo de violência, de tragédia (no sentido jornalístico), ao tipo de sociedade em questão:

Recentemente, Terry Eagleton chamou atenção para os dois modos opostos de tragédia: o Evento grande, espetacular, catastrófico, a irrupção abrupta vinda de outro mundo, e a árida persistência de uma condição sem esperança, a frustrante existência que continua indefinidamente, a vida como uma longa emergência. Essa a grande diferença entre as grandes catástrofes do Primeiro Mundo, como o 11 de Setembro, e a árida catástrofe permanente dos, por exemplo, palestinos da Margem Ocidental. O primeiro tipo de tragédia, a figura contra o cenário “normal”, é característico do Primeiro Mundo, ao passo que, em grande parte do Terceiro, catástrofe designa o próprio cenário sempre presente. (id. p.13)

Fica claro que no caso do Brasil a tônica dessa violência é exatamente a da “árida persistência de uma condição sem esperança”, conforme podemos conferir nas obras citadas. Dessa forma a arte acaba por tomar partido no mundo em que se insere por meio de uma espécie de ultrarrealismo, ou de um “realismo traumático”, na expressão discutida por Hal Foster em seu livro *O retorno do real* (2013), do que os processos miméticos trazem normalmente figurações dos cotidianos das grandes cidades, das mazelas vivenciadas pelas parcelas menos privilegiadas – e porque não, marginalizadas – da população.

Essa estética, conforme nos informa Sebastião Uchôa Leite, vem de uma linhagem que, se não foi fundada, encontrou um ponto histórico de inflexão na poesia

de Baudelaire e de sua convivência na Paris que sofria as reformas do então prefeito do Sena, o Barão de Haussman.

Baudelaire nos lembra que as cidades são “vivas”, justamente porque são habitadas. E, por serem vivas, elas mudam. O progresso é a sua nêmesis. A visão pessimista baudelaireana, pós-e-neo-romântica a um tempo, instala, em plena consciência, uma disjunção fundamental na visão moderna da urbe: a sensação de estar em oposição ao *topos* clássico do *locus amoenus* (o lugar aprazível), a descoberta do espaço urbano enquanto *locus adversus* (o lugar adverso). (LEITE, 2003, p.15)

Leite nos remete, além de Poe e seu “homem da multidão”, especificamente a François Villon, que viveu no século XV, como outro grande nome dessa linhagem de poetas citadinos e ainda nos diz que “seria preciso destacar, aliás, nos dois poetas aqui referidos, a preferência pelos níveis considerados inferiores dos estratos sociais” (id., p.17).

A grande cidade, *locus adversus*, e hoje especialmente suas periferias, aparecem então como local por excelência para a observância desse real violento e traumático. Tais inclinações e preferências são verificáveis hoje no cenário nacional especialmente nas narrativas, não só em literatura como no cinema e nas telenovelas do que podemos citar as produções Globais²⁴ *Avenida Brasil* (2012 – o conflito principal da novela nascia em um lixão, habitado pelas personagens centrais), *A Regra do Jogo* (2015 – a maior parte dos núcleos eram de personagens que moravam no morro da Macaca, Rio de Janeiro) e *Verdades Secretas* (2015 – há um núcleo que passou boa parte da trama na cracolândia paulistana) além das produções cinematográficas nacionais *Tropa de Elite* (2007) e *Cidade de Deus* (2002) – ambos se passando mormente no interior de favelas cariocas e centrado-se na violência urbana dessas regiões dominadas pelo narcotráfico.

²⁴ Que, apesar de apresentarem enquanto produtos de consumo de massa, certo tom “açucarado” na maioria mesma dos casos citados, torna-se também objeto de interessante verificação do eco dessa “paixão pelo real”.

Além disso, tal *topos* ocupa também um espaço de destaque na produção poética nacional de hoje, do que podemos destacar o desnorteante poema “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, constante em seu livro *Margem de manobra* (2005), que termina com uma bala varando a cabeça de uma criança; o livro *Junco* (2011), de Nuno Ramos, que traz fotografias de cadáveres de cães às margens das rodovias metropolitanas semioticamente pareados a imagens de troncos trazidos pelo mar às praias, uma verdadeira “máquina do mundo cão”, como nos diz Flora Sussekind na orelha do livro; poemas vários de Régis Bonvicino, como por exemplo os constantes nos livros *Página órfã* (2007) e *Estado crítico* (2013), conforme atesta Alcir Pécora na orelha do livro:

Desde *Página Órfã*, radicalizada neste Estado Crítico, não vejo poesia que faça crítica mais implacável da poesia e, ao mesmo tempo, melhor se reafirme como poesia, do que a de Régis Bonvicino. E é assim não porque esses livros falem de poesia ou teorizem sobre a crise da poesia, mas porque se movem taticamente em torno de seus impasses, implantando-se num terreno no qual os versos ocupam *as vias mais hostis da metrópole*. (destaque nosso)

Poemas também de Fábio Weintraub, por exemplo de *Baque* (2007), cujo título já evoca a estética virulenta, e de seu último livro *Treme ainda* (2015), do qual Naomi Jaffe comenta que, em sua leitura,

Fica-se entre o horror, o desconsolo e certa comoção. (...) Olhando para o mundo fora de si, feito de zeladores, mendigos, prostitutas, carroceiros, transeuntes quaisquer, amantes e cabeleireiros, a poesia de Weintraub não poupa nada: nem aos retratados e nem ao leitor que, sob a lâmina fina dos acontecimentos, pede um alento que não vem. (JAFFE, 2016)

Para fecho dessas menções, citamos boa parte da produção do próprio Tarso de Melo, de quem deixamos aqui mais um poema, este do livro *Exames de rotina* (2008), a título de ilustração:

Cadáver

aquele que o frio abraçou, o filho
da bala perdida, o que encontrou
abrigo sob o metrô, o amigo íntimo
da alta tensão, o que foi morar no
fundo do rio, o que recebeu a visita
demorada da fome, o que continuou
dormindo no carro, aquele que guardou
os projéteis no peito e aquela que
virou manchete: “acidente mata um
e complica o trânsito da cidade”,
um dia, talvez, deixem-se enterrar (MELO, 2008, p.19)

Fica claro tratar-se em todos os casos listados no poema de mortes anônimas – diferentemente das mortes de celebridades ou de membros das classes mais abastadas. Isso porque a naturalidade da linguagem funciona em oposição a uma grande tragédia, a um evento grandioso – que seria qualquer morte humana –, mostrando a realidade de um mundo hostil que persiste, no qual a desumanização acode na irrelevância concedida à morte daqueles que formam as camadas mais desfavorecidas da sociedade.

O anonimato das mortes (“aquele”, “aquela”), o incômodo não da morte, mas da situação para o seguimento da vida normal do restante da cidade até lembra os versos de Chico Buarque em “Construção” (“morreu na contramão atrapalhando o tráfego”), tudo convergindo para o desvalor das tais vidas perdidas e que não se deixam enterrar justamente porque quem lamenta tais mortes, pessoas próximas a esses anônimos cadáveres, não recebem préstimo qualquer de humanidade, o que faria parte do processo de “enterrar os mortos”. O fim do poema é uma denúncia do “trânsito” que se incomoda com a morte, devido somente à condição de “intratável” – como o cacto de Bandeira – que adquirem os cadáveres.

Com relação à linguagem em si, vale destacar no poema uma prevalência de processos prosaicos de *mimesis* em detrimento do *enjambement*, que aparece nesse caso sem gerar um processo de significação entre a sintaxe da frase, apenas interrompendo-a, como uma gagueira, de forma a potencializar a impressão de violência sobre o leitor, o que poderia se desfazer caso se optasse por uma rarefação de referenciais. O que podemos notar é a prevalectimento de uma proximidade com a prosa visando justamente uma clareza da linguagem.

Em consonância com a sua “Teoria da poesia”, portanto, o poema se manifesta como denunciante dessa realidade, sabendo-se, entretanto, aquém do que há de mais dorido no núcleo opaco da vida real nas grandes cidades. Podemos vê-lo também no poema “Exames de rotina” (id. p.12), do mesmo livro que o poema transcrito acima, em que somos confrontados com a dureza cotidiana (“imigrantes ilegais ateam fogo ao próprio corpo/ (...) o vocabulário é persistente: fome, seca, sede guerra”) em contiguidade a um “poema, estranhamente, mudo”.

Claro que, nesse caso, a mudez do poema relatado pode ser tanto a mudez de tantos outros poemas – que não tratam dessa hostilidade do mundo – quanto do próprio poema em que se inscreve, já que, uma vez confrontado com aquilo que denuncia, o poema se torna quase nada, uma poça, que pouco diz da chuva, o suor nas roupas, que trai a violenta passagem do sol.

Nisso podemos ver a paixão pelo real como uma forma de a produção poética se projetar em direção a essa realidade – ainda que se sabendo batalha perdida o poema busca esse contato e essa figuração: há aqui, nesses poemas e nesses poetas, uma ética que se pretende oposta à da torre de marfim, oposta à mudez da poesia em relação ao mundo e à sociedade que o circunda.

3. A PAIXÃO PELO REAL NA TRAVESSIA DO POEMA

Se podemos ver nesse grupo de poemas uma predileção pela linguagem prosaica, em consonância a uma noção mimética de clareza muito mais ligada

tradicionalmente à prosa do que propriamente à poesia, tomemos agora o sentido contrário.

João Alexandre Barbosa, em seu ensaio “Exercícios de definição” aborda especificamente a questão mimética que está tipicamente ligada à poesia, de forma que, ainda que não exista propriamente uma *pura designação* conforme discutida no Crátilo, é tendência da prosa tradicional – especialmente da que se propõe de cunho realista – uma linha de força atuando na linguagem de tal modo que esta *deseja* essa cristalinidade das representações, enquanto que no poema, preferencialmente, a representação tende a transformar-se, via articulação no espaço do poema, em objeto:

Na verdade, o poema realizado pressupõe basicamente não apenas uma escolha por entre os filões possíveis da linguagem como a transformação dos objetos representados por força das relações estabelecidas no espaço do poema.

O nascimento da metáfora é, por isso, a morte da *pura designação* – se é que ela existe. Assim, enquanto, por um lado, o poema aponta para uma experiência que é linguística, nisto fazendo o autor retomar à condição de inventor, por outro lado, é para as próprias estratégias de articulação que o poema conduz, estabelecendo-se não mais como representação mas como objeto, coisa, máquina de linguagem. (BARBOSA, 1974, p.9-10)

A *metáfora* a que Barbosa se refere, portanto, e que nasce no poema enquanto artifício da linguagem, vai de encontro à noção de desvelamento do real que pudemos acompanhar pelo pensamento de Žižek nos poemas analisados anteriormente – ao passo que, é claro, não se trata meramente da metáfora “figura de linguagem” conforme gramaticalmente definida. Se essa “máquina de linguagem” que é o poema traz para dentro de si a realidade, o faz por meio de complexa figuração de elementos linguísticos que, ao invés de buscarem uma representação propriamente dita do real, visam sua apresentação ou emulação no espaço do poema via mobilização de mecanismos que se poderia dizer semioticamente mais complexos.

O parentesco entre mito e metáfora trazido por Barbosa nas palavras de Hedwig Konrad é aqui conveniente:

A metáfora e o mito são duas variedades de um mesmo mecanismo que serve à formação de muitos fenômenos diversos: trata-se sempre da tendência fundamental em descobrir parentescos entre os objetos e em uni-los sob um aspecto novo. (apud id. p.16)

Portanto não seria o caso de que o poema se proporia assim, enquanto objeto, à realização de um *outro* mundo: ainda que não seja mimeticamente o mesmo, a máquina do poema é mecanismo de auxílio na construção e entendimento dessa mesma realidade.

Enfrentar o mundo, trazê-lo para dentro do poema é o que podemos também encontrar, portanto, mas de forma diversa, em outro aspecto que traremos agora à discussão. Para tanto partiremos da análise do metapoema “Um desenho”, de Fabiano Calixto, constante no seu livro *Sanguínea* (2009).

um desenho

cada toque, cada pouso, muralha
delicada de nanquim – não trancá-la
na pérola da paisagem desnuda,
mas, conduzi-la, lunar, à tensão

do espaço. enquadrá-la não, mas deitar,
sobre seu corpo nascente, colunas
que, calculadas coreografias
de gestos, remuneraram-se a si –

assim, ao pássaro do movimento
permitem-se voos contidos, tanto
que, iludindo o espelho, todo o corpo
dança no ar como solto no recesso

do papel. a passagem dos minutos,
em que o corpo vaza definitivo
à lanterna do contato, nenhuma
raia da caligrafia retoma

seu sentido claro. luzes nas coxas
engendram-se a raiz – o referente
(pedra transcendental de cada traço)
anula-se por todo instante.

dentro, percepção singular, um quase
lapso, concepção interior: sùmula
de si. sua erupção repara, elide
oceanos, como a pele aos tecidos.

o desenho encanta por não haver
um fim em que se possa acorrentar
sentido ou razão. nudez porque pálpebras
incendiadas por algum crepúsculo. (CALIXTO, 2007, p.81)

Podemos perceber que o poema trata dos mecanismos de articulação dos espaços no âmbito do poema, conforme mencionados por Barbosa (BARBOSA, 1974, p.13). Desde os primeiros versos já temos uma oposição desses mecanismos com relação ao que seria uma pura representação. A “muralha delicada de nanquim”, sendo não mais que o próprio objeto que é o poema, não deve ser trancada na pérola da paisagem – aqui algo como “reduzida à sua representação” – mas conduzida, “lunar” (metaforicamente, analogicamente) à tensão.

Ora, tal tensão não poderia ser mais que o trânsito no limite dos espaços da linguagem em que consiste a lógica do poema: “do mesmo modo que a negação da transitividade é o limite para o qual aponta o poema enquanto máquina de linguagem, a negação da intransitividade é o limite do poema enquanto sistema articulador de experiências” (BARBOSA, 1974, p.19).

Essa oscilação, tensão que se forma entre as negações de transitividade e intransitividade, é descrita no poema pela contraposição entre a “lanterna do contato”, que “nenhuma caligrafia retoma”, quando o “referente/ (pedra transcendental de cada traço)/ anula-se por todo instante”, e o fato de haver, entretanto, no desenho, uma “súmula de si”.

Podemos, portanto, pensar que a eleição de um desenho para exploração do processo de produção de poesia traz consigo não a noção popular de que este ‘vale mais que mil palavras’, enquanto explicação mais eficiente do que a verbal, mas justamente a noção de imagem dialética de Benjamin (1989) – da que temos o exemplo do *flâneur*, imagem dialética através do qual o teórico procede a análise da sociedade parisiense da época de Baudelaire –, visto que este desenho “encanta [justamente] por não haver/ um fim em que se possa acorrentar/ sentido ou razão”.

Há aqui, portanto, uma predileção por tal procedimento não pela distância em absoluto que toma da realidade, mas justamente porque a nudez que é buscada via desvelamento violento se apresenta aqui encontrada “porque pálpebras/ incendiadas por algum crepúsculo”, ou seja, há aqui uma fenomenologia poética como mediadora de apreensão/sentimento da realidade. Tal método de “pseudoengano” representa-se na ilusão que o “pássaro do movimento” (o poeta), seus “voos contidos” (poemas, versos) pregam ao “espelho”. Qual figura representaria melhor a noção de mimese enquanto pura designação do que o espelho? Não há ausência de roupagem sobre o corpo nesse tipo de nudez, há o corpo, “sua erupção repara, elide/ oceanos, como a pele aos tecidos”.

Não é, portanto, uma questão de “enquadrá-la”, à realidade, mas de buscar alcançá-la, rearticulá-la no espaço do poema, por meio de “calculadas coreografias/ de gestos, (que) remuneram-se a si”.

Podemos ver, então, que não seria o caso de opor tais procedimentos à paixão pelo real em si: ela também está presente aqui, o poema inteiro trata justamente de como não abandoná-lo, o real. Há ao fim a “nudez”, só que atingida de outra maneira,

uma que poderíamos associar dentro do pensamento de Žižek à noção que este importa de Lacan, a de “atravessar a fantasia”:

Assim, “atravessar a fantasia” não significa que o sujeito de alguma forma abandona seu envolvimento com os caprichos ilusórios e se acomoda a uma “realidade” pragmática, mas exatamente o contrário: o sujeito se submete ao efeito da carência simbólica que revela o limite da realidade diária. Atravessar a fantasia no sentido lacaniano é ser mais profundamente exigido pela fantasia do que em qualquer outra época, no sentido de ter uma relação cada vez mais íntima com o núcleo real da fantasia que transcende a imaginação. (BOOTHBY apud ŽIZEK, 2003, p.34)

O título do capítulo da obra em que Žižek discute essa questão chama-se “Paixões do real, paixões do semblante”. Com relação ao próprio título do capítulo, podemos ver que os dois elementos objetos da paixão funcionam como oposição, o binômio da base dialética do ensaio. Aqui a questão do semblante, se refere às aparências, ao convencionalizado enquanto parte do que se vê no torpor coletivo, o que se oporia exatamente à noção de real enquanto Ato, Evento ou Efeito, sendo esta noção ligada por contiguidade à de real enquanto persistência de um mundo hostil.

Em meio à dialética do semblante e do real, pode parecer oportuno que sua suspensão dialética seja a busca, a paixão pelo real, em um sentido “realista” ou “ultrarrealista” ou afim da noção de desvelamento violento do real visto a enorme virtualização, esvaziamento a que estamos socialmente submetidos e que Žižek identifica, por exemplo, em produtos esvaziados de si tais como o café sem cafeína, o sexo virtual (sexo sem sexo), o leite sem lactose, os doces sem açúcar, etc. Entretanto o real que surge, especificamente, impede que o movimento dialético termine aqui: é um real que, por seu caráter excessivo, não pode ser diretamente inserido em nossa noção de real; deve ser *transvestido* de fantasia. Nesse ponto,

Geralmente dizemos que não se deve tomar ficção por realidade [mas] aqui a lição da psicanálise é o contrário: não se deve tomar realidade por ficção – é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos

como ficção, o núcleo duro do real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. Resumindo, é necessário ter a capacidade de distinguir qual parte da realidade é ‘transfuncionalizada’ pela fantasia. (ZIZEK, 2003, p.36)

Há no uso do termo “fantasia” aqui uma ligação com a de fábula, narrativa. Entretanto, pensando-se analogicamente, faz-se evidente a pertinência dos questionamentos viabilizados por essa *metáfora crítica* – no dizer de Barbosa (1974) – tomando-se o trabalho com a linguagem do poema como uma fantasia em oposição ao realismo virulento do desvelamento da realidade via desejo de *pura designação*.

Calixto se utiliza desse processo em vários outros de seus poemas do que podemos citar “Maria Angela Biscaia, as mãos” em que a impressão das mãos de Angela é trazida para o poema por meio de uma única e sensível metáfora ao invés de qualquer longa e realista descrição, “suaves como papel/ umedecido/ por flocos de neve” (CALIXTO, 2007, p.95).

A sensação de maciez é aqui evocada por meio de uma associação de imagens – a lisura de um papel, a maciez da imagem da neve, a delicadeza do verbo “umedecer” – muito mais do que pelo que seria a materialidade factual da metáfora evocada: um papel umedecido por neve derretida, que seria o mesmo que papel molhado por água, provavelmente enrugado, o que não evocaria jamais o efeito pretendido.

Além disso, podemos ver a noção de “fantasia” propriamente dita em alguns poemas que se confundem com narrativas em versos tais como “The ballad of Sid and Nancy”, “Simão no deserto” e “A canção do vendedor de pipocas”. Nestes poemas estão núcleos de realidade que só são atingidos pelo leitor por meio da “travessia da fantasia”, mesmo em se tratando o último de uma narrativa com mais traços realistas, visto estar também presente uma fabulação da vida numa grande metrópole, por exemplo, quando nos diz que a “cidade se altera, oxida de/ alteridade e acídia” antes de nos dizer, ao fim, que “a noite passada/ você não veio me ver”, o que acaba por ressignificar o restante do poema.

4. ÉTICA DO REAL

Vale lembrar, com relação à própria noção de poética implícita aqui, que não pensamos na produção dos poetas mencionados como se pensa em uma poética unívoca, coerente em absoluto, mas como se pensa no próprio sujeito hoje, com a noção de identidade depois da influência de pensadores como Deleuze e Foucault, uma *persona* habitada por contradições inerentes à sua própria condição de produtora de subjetividade.

Dessa forma tanto Tarso de Melo e os citados no primeiro momento possuem vários poemas em que se pode aplicar o que foi dito referente aos poemas de Fabiano Calixto aqui analisados, quanto se pode perceber pacificamente que o contrário se verifica.

Basta, por exemplo, tomarmos versos como “antes da chuva, o mendigo/ já estava morto” (CALIXTO, 2007, p.18) ou o que se pode ler em itálico ao longo do poema “Tentando encontrá-la” (id., p.42-43): “quando o livro que lemos não nos acorda com os punhos sobre nosso crânio, para quê lemos o livro?”.

São mínimos os casos dentro da produção poética contemporânea em que encontramos um mote levado a cabo na completude de uma obra – e aqui dizemos “mínimos” e não “inexistentes” apenas pela impossibilidade temporal de ler tudo o que se está produzindo hoje para que se pudesse afirmar com certeza que não há tais casos de programática, o que resta então, como suspeita.

Pudemos, entretanto, verificar que em ambos os casos analisados o metapoema se realiza coerentemente com parte das produções dos próprios poetas. E pudemos também em ambos os casos verificar como é pertinente o pensamento a respeito de uma “paixão pelo real”, como propõe Zizek, o que acaba por unir as produções em uma ética muito mais do que os aspectos formais analisados podem esteticamente afastá-las.

Há indícios, portanto, de uma ética de lida com realidade por parte desses poetas independente dos mecanismos utilizados para tal. A virulência da apresentação ao leitor dos aspectos mais duros, violentos da realidade não se perde no “desenho” do poema, e nem é menos impactante na sua importação quase que em prosa. Esse real, qual for, é o que parece esboçar ao redor de si uma linha de força para a produção poética hoje, o desejo dessa luta de saída já perdida, muito mais do que os aspectos estruturais de composição atestariam.

Partindo disso podemos conjecturar que uma análise ética das estéticas apresentadas se mostra muito mais eficaz na compreensão de parte da poesia produzida hoje do que tentativas meramente formais de análise o seriam. Corroborar este pensamento a produção crítica de muitos poetas, do que citamos Marcos Siscar e seu livro *Poesia e crise* (2010), que analisa poéticas contemporâneas utilizando-se do *topos* da crise como chave de leitura, o que acaba por funcionar para além de um cotejamento analítico da forma do poema, em direção à uma possibilidade de leitura mais abrangente.

Constitui precedente nesse sentido o célebre ensaio de Paul Valéry “Existência do Simbolismo”, em que disserta sobre o movimento de fim de século sob a ótica de que a única coisa que de fato unia as díspares produções que eram vitimadas de tal rótulo da crítica seria um posicionamento *ético* em comum entre tais poetas, “Não existe estética simbolista. (...) Chegamos a este paradoxo: um acontecimento da história estética que não pode ser definido através de considerações estéticas” (VALERY, 2011, p.65-66). Na realidade, “A estética os dividia; a Ética os unia” (id., p.68).

Dessa forma também nos parece que com relação à enorme multiplicidade de elementos estéticos díspares e pareados que podemos encontrar hoje, e que se têm constituído em tão robusto desafio à toda crítica que pretenda incorporar tal produção em uma narrativa da nossa literatura, torna-se especialmente frutífera a feitura de leituras que excedam as estéticas várias por meio do uso de chaves de leitura de outras áreas como ética, a política e a filosofia, mesmo por uma questão de adequação

metodológica aos próprios objetos estéticos ora produzidos e suas demandas de significação.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. “Exercícios de definição”. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.9-46.
- BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império” e “O flâneur”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (pp. 9-32 e 185-236).
- BONVICCINO, Régis. *Estado Crítico*. São Paulo: Hedra, 2013.
- CALIXTO, Fabiano. *Sanguínea*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- JAFFE, Noemi. “Instantâneos de poeta não poupam ninguém em ‘Treme Ainda’”. In: *Folha Ilustrada – Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo: 15 de out/2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822842-instantaneos-de-poeta-nao-poupam-ninguem-em-treme-ainda.shtml>> (acessado em por último em 31/10/2016)
- LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELO, Tarso de. *Lugar Algum – com uma teoria da poesia*. Santo André: Alpharrabio, 2007.
- _____. *Exames de Rotina*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Margem de Manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SIMON, Iumna Maria. *A retraditionalização frívola: o caso da poesia no Brasil*. Revista Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. V.24, nº39, 2015.
- VALERY, Paul. Existência do Simbolismo. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 63-78.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Recebido em 06/08/2016.

Aceito em 10/12/2016.