

# UM JOGO DE ESPELHOS: A REPRESENTAÇÃO METAPOÉTICA NA LITERATURA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Adriana Melo<sup>1</sup>

## RESUMO

Este estudo pretende fazer uma leitura de poemas modernos produzidos no Brasil entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI afim de, por meio de uma leitura comparativa da poesia metaliterária de sete poetas, obter-se uma visão panorâmica das poéticas que fundamentam a estética contemporânea brasileira.

**Palavras-chave:** poesia brasileira, leitura comparada, metaliteratura.

## 1. Introdução

Alfredo Bosi, em entrevista a Rinaldo Gama, diz *que a palavra lírica está em tensão com a ideologia dominante e isso é um papel evidentemente dialético*. Para ele, a poesia exprime a subjetividade mais radical do ser humano, mas tem ou poderá ter, além da característica existencial fundamental, o papel de contradizer a generalidade abusiva das ideologias, em especial das ideologias dominantes.

A palavra lírica, portanto, é fundamental para nossas vidas, de forma que a humanidade não poderia prescindir dela. Obviamente, a tensão vivida no momento em que o poema é escrito pode interferir no trabalho estético, bem como na concepção de poesia. Não é à toa que a arte é descrita por alguns poetas e críticos em certos contextos históricos como representação do sublime, em outros contextos ganha as ruas para confundir-se com o povo sendo oprimida como ele ou, pode ainda ser na favela, baleada por aquele que detém o poder. A arte poética pode ser as fezes que geram cogumelos (cf. João Cabral de Melo Neto) ou as fezes que são levadas pelos esgotos (em céu aberto ou não) simplesmente como parte do que não serve ao ser humano, única forma pela qual a palavra consegue escapar.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUC/MG. E-mail: dri.a.melo@gmail.com

Essas diferentes concepções em um mesmo contexto social e a retomada de concepções consideradas extintas mostram que não há linearidade em história literária.

Assim, a poesia do século XX tanto evoca figuras da mitologia greco-romana (Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva e Antônio Cícero), como, despojada de qualquer altivez, pode, inclusive, ser vítima de toda a sorte de crimes e injustiças sociais presentes na vida do povo. A função e a concepção atribuídas à arte poética mudam de época para época, de artista para artista e mesmo dentro da obra de um mesmo artista. Os fatores externos às artes, tais como a guerra, a ditadura e, principalmente, os movimentos organizados pelos próprios artistas são fundamentais para as transformações pelas quais a Literatura passa, sem que para isso tenhamos de tentar buscar nela o retrato desses acontecimentos.

Neste ensaio, pretendo fazer um itinerário poético, sem pretensão de exaustão teórica dos temas, pelas poesias de sete poetas e um romancista, a fim de fazer uma breve interpretação de variações ocorridas no século XX que influenciam a arte contemporânea. Todos os poemas têm como assunto a própria poesia, de forma que conseguimos ver nela o projeto ideológico e também estético esboçado por diferentes artistas.

Como guias para nosso pequeno passeio pela poesia brasileira, temos Bueno & Miranda (2000) que, em *Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira* fazem um panorama de muita qualidade da poética brasileira a partir dos anos 60. Porém, resolvi começar este panorama um pouco antes desse período, passando, antes de chegarmos aos 60, pela poesia de Jorge de Lima. Assim, iniciaremos o itinerário um pouco antes dos anos 50, pelo *Livro de Sonetos*, um dos últimos escritos por esse o poeta. Os demais poetas que visitaremos são: João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, José Paulo Paes, Haroldo de Campos, Manoel de Barros e o romancista Paulo Lins.

### **1.1. Jorge de Lima: a Musa neosimbolista**

Com uma poética que retoma a tradição clássica, sendo célebre a obra *A invenção de Orfeu*, Jorge de Lima (1893-1953) pertence àquele grupo de poetas para quem a arte literária tem de buscar o ideal de beleza sem se envolver com problemas sociais, a arte é feita pela arte. O poema sem título do *Livro de Sonetos* é um exemplo de produção totalmente fora dos padrões buscados pela arte modernista que tinha o objetivo de derrubar

as formas clássicas, ir contra a poesia conservadora. O soneto, para essa geração, principalmente nos anos heroicos, é amplamente refutado.

O fato de Jorge de Lima escrever um livro só com sonetos é o primeiro fator a chamar a atenção nessa obra. O poema sem título de Jorge de Lima, com suas formas rígidas, já pressupõe maior comedimento e técnica por parte do poeta, já que suas impressões têm de ser representadas nos 2 quartetos e nos 2 tercetos, nem mais nem menos do que isso. Esse comedimento está do âmago do

poema cujo tema é a própria poesia, cujo tema principal é como essa poesia invade e transforma a vida do poeta.

A interlocução direta entre o eu-lírico e o ser com quem fala já é anunciada na primeira estrofe do poema: “tu desterras o tempo interrompido”. A imagem desse ser com quem o poeta fala é misteriosa, ao mesmo tempo que esse mistério mostra ter força sobre a vida do poeta, pois sua vinda a transforma (“desterras o tempo interrompido”). O tom sombrio toma toda a primeira estrofe e se espalha penetrando na cena poética. No segundo verso o poder de invasão do interlocutor do eu-lírico é reafirmado e sua imagem como ser sobrenatural é reavivada: “de asa cinza e chuva quebradiça”. O ser alado não tem impecilhos, pode penetrar em qualquer lugar, já que é sombra, tem asas e ainda é chuva quebradiça. A asa cinza acentua ainda a coloração sombria da cena, enfatizada pela solidão alucinada. Temos a sensação de que tal solidão, assim como essa visitante misteriosa, é contagiante, tanto que até mesmo o tempo é desterrado com sua aparição. A visita parece ter amplo poder sobre o eu-lírico.

O tom de sombra composto é mantido na segunda estrofe pela névoa. A cena, agora, fica também enfumaçada. A visita, ainda mais misteriosa. O poder de tal visita sobre o eu-

Como sombra invasora e transbordada  
de asa cinza e chuva quebradiça  
tu desterras o tempo interrompido  
com tua solidão alucinada.

Pedra de olvido e fonte abandonada,  
essa faixa de névoa é tão perdida  
que morre e nasce em ti, se em mim tu  
inclinas  
tua distância em plumas desfolhada.

De cal flutuante e de onda descontínua  
Musa és tão só, tão mar ensimesmado  
tão sortilégio, tão solitária e erma

que parece escada submarina  
para eu descer imerso no teu reino

lírico é latente: “pedra de olvido e fonte abandonada/ essa faixa de névoa é tão perdida/ que morre e nasce em ti, se em mim tu inclinas/ tua distância em plumas desfolhadas.”

A solidão e o desterro do tempo proporcionados pela visitante são avivados na estrofe seguinte (pedra de olvido, fonte abandonada). Aí a indicação de que há nascimento ao mesmo tempo em que há morte na visitante indicia sua auto-suficiência, bem como sua superioridade em relação ao poeta. A distância em plumas desfolhadas mantém na cena o clima etéreo da visita de um ser místico, algo que também será mantido na estrofe seguinte: “de cal flutuante e de onda descontínua”. Pela primeira vez a visitante tem uma nomeação: Musa. Temos, enfim, a revelação de que essa visita mítica é a da própria inspiração poética, que se torna irresistível ao poeta, que penetra nas instâncias mais íntimas e nos elementos mais fundamentais de sua vida.

A solidão da Musa é convite para que o poeta promova uma auto reclusão: “é tão mar ensimesmando/ tão sortilégio, tão solitária e erma/ que pareces escada submarina/ para eu descer imerso, no teu reino/ investido dos mantos decisivos”. A visita, que enche o seu ambiente de névoa e sombra, que é capaz de alcançá-lo em qualquer lugar, é tão forte que o obriga a sair de seu próprio lugar, convidando-o para imergir no seu reino de “mar ensimesmado”.

Na descida pela escada submarina que leva ao reino da Musa o poeta também ganha certa mitificação, pois, ungido por sua presença e tendo imergido no seu reino, é investido dos mantos decisivos necessários para que possa fazer a arte poética. Nesse ponto, o poeta dá a visita da Musa um caráter sobrenatural e a poesia é sacralizada.

Assim, vemos no poema de Jorge de Lima a influência da concepção clássica de poesia. Lembremos que para a tradição clássica à Musa era atribuído o dom da inspiração necessária para que o homem também pudesse criar. Para essa tradição era necessária a interferência divina para a feitura da palavra lírica e épica, por isso era comum a evocação à musa em poemas que tratavam de temas grandiosos. Esse é o tom adotado pelo poema de Jorge de Lima. Tom clássico com cores míticas que fala sobre a inspiração poética, termo que depois dos românticos começa a ser refutado, pois a partir daquele momento não se acredita mais em inspiração, o poeta não é mais o ser que recebe o dom da poesia, mas o

arquiteto das palavras. A retomada de tal concepção torna o poema de Jorge de Lima peculiar e explicita um pouco da visão de poesia que tem o autor de *A invenção de Orfeu*.

## 1.2. João Cabral: a poética pela pedra

Diferentemente da Musa de Jorge de Lima, a poesia na obra de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), não é vista como fruto da visita da inspiração, é antes feita através de um meticuloso trabalho com a linguagem. Em *Catar feijão*, poesia publicada em *Educação pela pedra* (1966), há a poesia que passeia pelo âmbito doméstico, no qual não há lugar para névoas nem sombras, tampouco para assuntos ligados ao período de forte ditadura pelo qual o país passava. É a arte palpável feita com objetos do cotidiano, poesia do pequeno, do sujo. A comparação feita entre o ato de escrever com o ato catar

feijão destitui do poeta a imagem de ser abençoado pela inspiração, ele passa a ser um ser humano que ao escrever, realiza também um trabalho artesanal, tão manual quanto catar feijão.

Nesse poema, o eu-lírico diz que catar feijão se limita com o escrever: “jogam-se os grãos na água do alguidar e as palavras na folha do papel e depois joga-se fora o que boiar”. Nesse trecho versa-se a importância da seleção dos elementos que serão utilizados e dos que serão descartados, do necessário e do desnecessário. Diz-se, dessa forma, que toda palavra boia no papel, e o leitor pode inferir que, a princípio, toda palavra é desnecessária, ao passo que é necessário por chumbo no verbo, isto é, na palavra de criação e jogar fora o fácil (“leve”), o sem profundidade (“oco”), o repetido (“eco”) e a casca sem nada dentro, a forma pela forma (“palha”).

### Catar feijão

Catar feijão se limita com escrever  
jogam-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.

Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo:  
pois para catar esse feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de entre os grãos pesados  
um grão imastigável, de quebrar dente.

Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase o seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluvial, flutual,  
aça a atenção, isca-a com o risco.

A comparação, fácil de ser visualizada em nosso dia-a-dia, não deixa mais fácil a leitura do poema de Cabral. Aliás, nesse poema ele fala da importância de não facilitar a leitura, a importância da pedra que dificulta a leitura, que incrementa seu sabor. Para ele, na pedra está a diferença entre catar feijão e escrever, pois para o primeiro ela é o dissabor, enquanto para o segundo é o sabor que deixa a leitura mais instigante. O que diferencia o catar os feijões-palavras é que a pedra é necessária para cortar a linearidade, uma vez que ela “dá à frase seu grão mais vivo/ obstrui a leitura fluviente/ flutual, açula a atenção, isca-a com o risco”.

Assim, percebemos nessa preocupação de eliminar a linearidade da leitura e de açular a atenção do leitor, mais uma diferença entre a Musa de Jorge de Lima e a poesia de João Cabral. Enquanto naquele a arte é vista através da solidão, neste ela é construída já pensando na figura do leitor, há sua sombra fazendo com que a pedra seja um dos elementos utilizados pelo poeta ao catar seus feijões-palavras. A poesia de *Catar feijão* é, portanto, cotidiana, feita para alimentar os poetas, mas também para alimentar seus leitores. É assim, cotidiana e essencial. A poesia não se configura, nesse poema, como mito, é antes alimento que precisa ser preparado, que fará parte do corpo do ser humano, que o nutrirá. Dessa forma, enquanto no soneto de Jorge de Lima a poesia leva o poeta para o seu reino, no poema de João Cabral, o poeta e o leitor que levam a poesia para dentro de si, que a ingerem.

### **1.3. Ferreira Gullar: o poema-povo**

Enquanto João Cabral de Melo Neto cata os feijões-palavras, muitos artistas, de uma outra tendência literária, acreditam que o lugar do poeta era ao lado do povo. A arte tinha a função de denunciar, de participar de motins ao lado do povo. Segundo Bueno & Miranda, “o novo é o povo” era a palavra de ordem do anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em 1962. Acreditava-se na força política da arte e os poemas se desdobravam em denúncia, em palavra de manifesto.



coagido, é preso, espancado para que não incomode, para que se cale. Assim, o poema tem um forte tom de denúncia dos desmandos aos quais o povo é submetido e aos quais a arte, por meio da censura, também era submetida: “frequentemente o detêm para averiguações/ às vezes o espancam/às vezes o matam”.

Os abrigos que cuidam de pessoas sem moradia por determinado tempo também não são poupados da crítica feita no poema sobre o poema, que denuncia que muito pouco é, verdadeiramente, feito a favor desse povo. De que adianta um dia? O tom do poema é de que esses abrigos servem somente para tentar alienar o povo, fazê-lo pensar que há alguém que se preocupa com ele: “às vezes o resgatam/da merda/por um dia/e o fazem sorrir diante das câmeras de tv/ de banho tomado”.

Mas o povo não é somente vítima, é também responsável. O eu-poético denuncia a corrupção a qual o povo se submete, à falta de análise do governo que o representa, às suas diversas reações diante dos detentores de poder: “O poema se vende/ se corrompe/ confia no governo/ desconfia/ de repente se zanga /e quebra trezentos ônibus nas ruas de Salvador”. Essas manifestações tão diversas têm o rosto da falta de coesão do povo e, em certa medida, de sua falta de organização que faz o eu-poético dizer que o “poema é confuso”.

O tom de afeto com o poema-povo é retomado, quando o eu-poético diz que, apesar de ser confuso, o poema ‘tem o rosto da história brasileira/tisnado de sol/cavado de aflições’. Afinal, o poema-povo tem em suas próprias injustiças sociais a justificativa para sua falta de coesão, para sua confusão e até para sua corrupção. Mas esse povo, diz o poema, ainda não foi derrotado pelo arsenal de injustiças, porque “no fundo do olhar, no mais fundo, / detrás de todo o amargor, / guarda um lampejo \_ / um diamante /. Duro como um homem/ e é isso que obriga o exército a se manter/de prontidão”.

Após o AI-5, em 68, o ano de mais dura repressão do nosso país, as pessoas não creem mais nas grandes manifestações sociais. Segundo Bueno & Miranda, os poetas dos anos 70 estão desencantados, pois não mais acreditam que seus poemas tenham algum poder transformador da vida social. *Lampejo*, poema dos anos 80, é um poema que vem na contramão disso, colocando o poema ao lado do povo. Porém, não é ignorando o tom de desencanto, de descrença no próprio povo e também na poesia, pois até nisso povo e poema



se parecem. Por isso o poema parece dizer que, apesar do desencanto (algo muito positivo para o poder dominante) ainda há no povo um pedaço de esperança, algo precioso, um diamante duro como o homem é, está no seu interior e a qualquer momento pode lampear. É por saber desse “risco” que, mesmo que o povo não tenha consciência dessa força, os detentores de poder sabem que ela existe, e é por isso que mantêm um exército de prontidão. Afinal, ainda pode haver um lampejo de consciência, pedaço de esperança.

#### 1.4. José Paulo Paes: a poética do cotidiano

Se o poema de Ferreira Gullar representa o povo, o poema de José Paulo Paes é comparado a uma garrafa dessas encontradas em qualquer bar. Garrafa, autônoma e suicida, porém. Essa, sem preocupação com grandes temas, volta-se para o cotidiano e encontra na simplicidade a *poesia (inexplicável) do dia-a-dia*. Essa é a grande marca de José Paulo Paes (1926-1998), seus poemas estão trespassados dessa essência, principalmente em seu livro de poemas que chamou de *Prosas*, título que marca um momento na história da literatura em que tais gêneros estão muito próximos; a dedicatória do livro, aliás, demonstra bem a consciência do autor ao escolher o título.

*Prosas seguidas de odes mínimas*, escrito no final da vida de José Paulo Paes, é um livro muito autobiográfico, estão presentes nessa obra sua família, a esposa Dora, a perna amputada. Mesmo nos poemas escritos para a perna não há um tom trágico, em todos os poemas há um tom de serenidade, em alguns até pitadas de humor. É nesse livro que foi publicado o metaliterário *À garrafa*. Se a escolha do corriqueiro não impede que a poética de Cabral seja um trabalho estético difícil, não impede também a ironia por parte de José Paulo Paes ao escrever um poema comparando a poesia a uma garrafa. Quem não se lembra das descrições que os adeptos da arte pela arte fazem de objetos de arte, principalmente de

##### À Garrafa

Contigo adquire a astúcia  
de conter e de conter-me.  
Teu estreito gargalo  
é uma lição de angústia.

Por translúcida pões  
o dentro fora e o fora dentro  
para que a forma se cumpra  
e o espaço ressoe.

Até que, farta da constante  
prisão da forma, saltes  
da mão para o chão  
e te estilhaces, suicida,

Numa explosão  
de diamantes.

vasos chineses? Lima Barreto, em *O homem que sabia javanês*, se apropria desse discurso para criticá-lo, em certo ponto do conto o narrador diz:

(...) mas daquelas velhas coisas, sobre as quais a poeira punha mais antiguidade e respeito, a que gostei mais de ver foi um belo jarrão de porcelana da China ou da Índia, como se diz. Aquela pureza da louça, a sua fragilidade, a ingenuidade do desenho e aquele fosco brilho de luar, diziam-me a mim que aquele objeto tinha sido feito por mãos de criança, a sonhar, para o encanto dos olhos fatigados dos velhos desiludidos... (BARRETO, Lima. In: MORICONI, Italo. 2001, p. 58).

Paulo Paes, a exemplo dos parnasianos que descreviam objetos de arte, em franco diálogo com essa vertente, a ironiza descrevendo o que há de mais comum, de mais corriqueiro, uma garrafa.

A interlocução do eu-poético é feita com a garrafa, apontando a lição de comedimento que ela possui e mostrando a sua lição de angústia que seu estreito ensina por ter de passar por um canal tão estreito tudo que é preciso comunicar, ensinar: “Contigo adquire a astúcia/ de conter e de conter-me./ Teu estreito gargalo/é uma lição de angústia”. Ao apontar a lição de angústia, o poeta dialoga com determinada forma de fazer poético, aponta para a angústia de se “encaixar” a poesia em fôrmas e formas.

Na Segunda estrofe, belíssima, o poeta diz que por ser translúcida a garrafa consegue mostrar aquilo que há no seu interior, e por esse motivo também consegue refletir o que há fora dela, o reflexo está presente em qualquer garrafa de bar. A forma se cumpre e: “Por translúcida pões/ o dentro fora e o fora dentro/ para que a forma se cumpra/ e o espaço ressoe”. A forma, bem como o espaço estreito do gargalo para uma base tão mais ampla a ser preenchida ou esvaziada, é angustiante. O poeta não pode se conter, precisa quebrar a forma, a poesia dentro da garrafa-poema, é mais forte que ela, tanto que ela se joga, suicida, das mãos do poeta: “Até que, farta da constante/ prisão da forma, saltes/ da mão para o chão/ e te estilhaces, suicida”. O suicídio da forma da garrafa (poema) não quebra ou deixa o objeto imprestável, como pensarão alguns; se perde funcionalidade, ganha em beleza. A explosão da garrafa enche os olhos, porque, livre, ela se transforma em diamantes: “Numa explosão/ de diamantes”.

Assim, o poema de José Paulo Paes, tematiza um poema de forma livre. A autonomia da garrafa no momento em que suicida ensina o poeta que não se pode conter a poesia em formas fixas, o poema precisa de liberdade, a forma é realizada pelos desenhos feitos no momento da explosão, pelo que o poema consegue dizer quando seus pedaços de diamantes se espalham. A forma aleatória traz a surpresa, os diamantes podem ser maiores ou menores e a imagem do precioso nasce de objetos simples, comuns, daquilo se joga ao chão, já não são necessários grandes temas, grandes obras de arte, o grande lance não é mais sobre o que se tematiza ou a forma, mas a poesia das coisas simples.

### 1.5. Manoel de Barros: palavras culpadas

Assim como José de Paulo Paes, o poeta Manuel de Barros (1916) tem uma poética que opta por temas simples. Se a poesia do autor de *Prosas seguidas de odes mínimas* salta ao chão. A poética de Barros parte de lá, pois esse poeta leva ao extremo sua poética que valoriza as forças do mundo pequeno, das pequenas vidas do chão. Poeta da geração de 45, sem se assemelhar com ela, Manuel de Barros tem sido considerado o

#### Palavras

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu.

Guimarães Rosa da poesia pelo que trabalho de desestruturação da linguagem.

Segundo Bueno & Miranda, desde a geração de 45 esse poeta vem caminhando em pista própria, na contramão de todos os modismos e tendências dominantes, só agora alcançando reconhecimento da crítica e do público como uma das vozes mais significativas da poesia brasileira contemporânea. Porém, segundo esses autores, há um risco que ronda o texto de Manuel de Barros que é a reincidência de mesmos procedimentos que contém a

ameaça de anular o efeito-surpresa; as formas tendem a cristalizar-se em estereótipos estilísticos. A repetição, no entanto, faz parte do texto de Barros, para quem ela é uma questão de estilo, como diz o eu-lírico de *Uma didática da invenção* no *Livro das Ignorâncias*: “Repetir repetir – até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo”.

*Ensaio Fotográfico* não tem absolutamente nada de diferente em relação ao estilo de Barros em obras como *O fazedor de amanhecer*, *O livro sobre nada*, *Gramática expositiva do chão* e *O livro das ignorâncias*, mas, ainda assim o tom de surpresa é mantido. Impressiona a forma como o poeta consegue sempre repetir diferente seu constante exercício de dar vida às pequenas criaturas da terra. Como dizem Bueno & Miranda, ele exerce um narcisismo às avessas voltando o foco para o objeto e não para o sujeito. Assim, um dos poemas desse livro, *Palavras* também tem esse estilo. Nesse poema, o eu-lírico dialoga com aqueles que dizem que ele desestrutura a linguagem tentando mostrar que ele não desestrutura a linguagem e sim as palavras é que a desestruturam. Se coloca infinitamente menor do que elas, as palavras sim fazem dele (poeta) e da linguagem o que querem. O poeta-fingidor, portanto, pretende mostrar sua inocência diante disso:

Vejamos: eu estou bem sentando num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. (...) Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. (...) Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprimei. Ali só havia um grilo com sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. (...) Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? (...) Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu.

Assim, o belíssimo poema, traz para a justificativa do poeta o tom das justificativas infantis tão apreciadas por Manuel de Barros. Afinal, como toda a criança ele joga a culpa em outros e ainda se coloca como vítima. O foco é realmente invertido e as coisas ganham vida e força no poema, que traz uma poesia autônoma, que tem vida própria e faz do poeta não um escravo seu, mas um objeto seu.

## **1.6. Haroldo de Campos: a palavra com-plicada**

Se Manuel de Barros tem o encantamento pelas coisas da terra fazendo de sua obra uma constante lição de experimentalismo com a linguagem, Haroldo de Campos (1929-2003) também tem em sua obra o constante experimento com a linguagem, partindo, porém, de/para outro caminho. Em meados dos anos 50 o poeta assina com Augusto de Campos e Décio Pignatari, o Plano Piloto para a poesia concreta, com o qual pretendem, a exemplo do feito por Oswald de Andrade nos anos 20, produzir uma poesia de exportação, em pé de igualdade com as melhores realizações internacionais. Nesse Plano dão por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade ritmo-formal) a favor “do conhecimento de espaço gráfico como agente estrutural” (BUENO & MIRANDA, 2000, p. 446). Para eles, o poema é visto não mais como intérprete de objetos ou sensações exteriores, mas como um objeto em si mesmo.

**Ex/Plicação**  
 não há um sentido único num poema  
 quando alguém começa a explicá-lo e chega ao fim  
 ex do ponto de partida  
 beco  
 (tente outra vez)  
 sem saída

Segundo Bueno & Miranda, é indiscutível a contribuição dos concretistas para a poesia brasileira, pelas conquistas técnicas da linguagem e também pelas transcrições poéticas feitas pelo grupo. Com o passar do tempo, porém, os concretistas começam a não gostar mais do rótulo de só escreverem poemas visuais. Haroldo de Campos, o mais barroco dos concretistas, deixa isso muito claro no poema *Minima Moralia*, de 1985: “já fiz de tudo com palavras/agora eu quero fazer de nada”.

Em *Austinéia Desvairada*, de 1981, a influência dos modernistas paulistanos ainda é explícita, porém já não há nos poemas, obviamente, o mesmo tom dos primeiros livros criados sob o prisma do poema para exportação; começa-se a acreditar menos no desenvolvimento do país e fica claro que muito dificilmente o país deixaria de ser subdesenvolvido. A arte agora tem que seguir seu próprio ritmo, nem buscar expressar acontecimentos exteriores, nem ser elevada também a produto para exportação.

O poema *Ex/Plicação*, de *Austinéia Desvairada*, dialoga com concepção de crítica literária que pretende explicar a obra literária. O poema, nessa poesia, se configura como entidade complexa, que tem em sua essência as dobras, *plicas*, isto é o poema possui

diversas aberturas pelas quais pode ser lido. Ex-plicar um poema é empobrecê-lo, é retirar(ex) suas dobras(plicas) constituindo essa atitude, em certa medida, em uma destruição do texto visto que com a retirada de suas dobras ele deixa de ser um labirinto para constituir-se como beco: “quando alguém/ começa a ex-/plicá-lo e/chega ao fim/ ex/ do ponto de/ partida/ beco/ (tente outra/ vez) / sem saída”.

Assim, o autor de *Galáxias* mostra que uma explicação leva somente a um beco sem saída, na qual o leitor deve começar novamente, mais uma vez tentar explicar. Assim, esse tipo de crítica despoja o poema da complexidade que está em sua essência. O poema, dessa forma, não é para ser explicado, mas para ser lido, lembremos que “ler” (etimologicamente “lego”: “colher”) implica em escolher uma das “plicas” do poema, para a qual se verá a poesia. Lembremos que a etimologia do verbo “ler” traz também a ideia de “roubar”, o que pressupõe uma autonomia do leitor, que percorre as trilhas do texto sem autorização do autor. O poema de Campos, assim, expõe que diferente da ex-plicação, a leitura considera que existem outras formas de se ler o mesmo texto já que ele se abre para múltiplas possibilidades de leituras. O poema, portanto, é riquíssimo estando sempre pronto para uma nova leitura. Estamos num novo momento, o momento da diversidade concepções, formas, leituras. Tempo pós-geleia geral, sempre geleia geral.

### 1.7. Paulo Lins: a palavra defecada

A mistura entre gêneros, já indiciada pelo livro de poemas que José Paulo Paes chama de *Prosas* e pelo poema *Palavras* de Manuel de Barros no qual não há o verso como unidade rítmico-formal também pode ser vista nas narrativas contemporâneas. Assim, o romance *Cidade de Deus*, livro que deu origem ao premiado filme homônimo de Fernando Meirelles, lembra muito a forma épica, na medida em que narra a origem da Cidade de Deus, favela do Rio de

**POESIA**, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se no fundo dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala.

Janeiro. Porém, nessa epopeia não há um só herói, visto que as personagens vão se sucedendo com a morte precoce da maioria delas. Entre os dois primeiros capítulos, há um poema que evoca a poesia, a Musa, que, dessacralizada, é chamada de “minha tia”. A evocação não é mais para que o poeta, ser humano de carne e osso, consiga narrar o ocorrido no mundo dos mortos, dos deuses olímpicos e dos homens, mas para que as palavras consigam ser iluminadas mesmo atravessadas por balas, a evocação é para que a seja mantida a vida do narrador, para que consiga continuar contando a origem da Cidade de Deus. O tema não é o grandioso das epopeias clássicas, já impossíveis de serem concebidas no pós-modernismo. Assim, a antiepopéia de Paulo Lins está inserida em um novo momento da literatura nacional, no qual ruem o sentido de nação e as relações de poder, agora nas mãos do crime organizado. O sublime não existe mais, narra-se a história da favela, a história dos marginalizados.

Nessa evocação à Musa, agora Tia, é feita com certo respeito do poeta em relação à poesia que figura como uma senhora um pouco mais velha, portanto, pela sua experiência capaz de auxiliá-lo de alguma forma: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras”. A forma de nomear a Musa, porém, também é um misto de respeito e ironia (É preciso lembrar, também, que a expressão “minha tia” é utilizada pelos meninos de rua, em um misto de respeito e ironia).

Nesse momento, as poucas certezas precisam ser iluminadas e até o tom em que as palavras são ditas tem de ser medido; para que a pessoa não corra risco de vida é preciso não desafiar com o tom o detentor de poder. A prosa num momento em que a fala está falida e fadada ao desaparecimento é um risco: “É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas”. No meio de toda a violência de um mundo pobre, envolvido pela repressão do tráfico, a palavra já não tem mais lugar, sua oportunidade de se realizar torna-se menor, quase nula: “às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco”.

Não há lugar para ninguém, nem o mais poderoso, o gerador de vida, a entidade que seleciona argumentos, ou representante do início da vida na mitologia judaico-cristã tem poder naquele lugar, até ele é vítima da violência: “É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado”.

A palavra, por sua vez, fica no interior das pessoas, no estômago, não tem a oportunidade de sair, saindo junto com o que foi ingerido, sem poder sair por outra via. A palavra, defecada, não é antes disso utilizada, a palavra é dejetado humano que deve ser excluído junto com as fezes. O auxílio da Musa, conhecedora de palavras, ao narrador que conta uma história de um lugar onde a fala não é mais utilizada é mais importante porque cabe a ela fazê-lo falar a palavra ao invés de engoli-la a seco ou de defecá-la. Afinal, quem comumente fala nesse universo é aquele que tem arma nas mãos. Quem fala, verdadeiramente, é a bala.

Chegamos, enfim, a um momento em que não há lugar para a inspiração, mas sim para um pouco de ajuda para aquele que não está acostumado a falar, pois não tem armas, está ao lado do oprimido. A palavra não pode ser catada, não está junto com o povo, não é corpo que o poeta quer sentir, não é explosão de diamantes, não é múltipla com suas *plicas*, não é autônoma tirando o sujeito de seu lugar. A palavra é antes cambaleante, farrapo, destruída. A palavra se não se comportar leva bala. Palavr...

## Referências

BARRETO, Lima. *O homem que sabia javanês*. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BARROS, Manuel de. *Ensaio fotográficos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, Manuel. *Uma didática da invenção*. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BUENO, Antônio Sérgio & MIRANDA, Wander Melo. *Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira*. In: CASTRO, Sílvio (Org.). *História da Literatura Brasileira*. Lisboa: Sefa, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Austinéia Desvairada* (1981) In: *A educação dos cinco sentidos*. Brasiliense, 1985. (Obra completa)

CESAR, Ana Cristina. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GAMA, Rinaldo. *Poesia como resposta à opressão*. Revista Pesquisa. Nº 87. Maio de 2003.



GULLAR, Ferreira. *Barulhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

LIMA, Jorge Matheus de. *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1949.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes Mínimas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

## **A GAME OF MIRRORS: THE REPRESENTATION OF THE POETRY IN THE LITERATURE OF THE SECOND HALF OF CENTURY XX**

### **ABSTRACT**

This study it intends to make a produced modern poem reading in Brazil enters the second half of century XX and the beginning of similar century XXI of, by means of a comparative reading of the poetry on poetry of seven poets, to get a panoramic vision of the poetical ones that they base the aesthetic Brazilian contemporary.

**Keywords:** brazilian poetry, comparative reading, poetry on poetry.