

PULSO DA PALAVRA

ensaios & poesias



ELIANE TESTA
WAGNER MERIJE
(ORGANIZADORES)

Pulso da palavra

ensaios & poesias



(C) Aquarela Brasileira Livros
(c) Autores/as

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

P982 Pulso da Palavra [recurso eletrônico] : Ensaios & Poesias / Augusto Niemar ... [et al.] ; organizado por Eliane Testa, Wagner Merije. - São Paulo : Aquarela Brasileira Livros, 2021.
176 p. : il. ; ePUB.

Inclui bibliografia e índice.

ISBN: 978-65-86867-06-0 (Ebook)

1. Literatura. 2. Ensaios. 3. Poesias. I. Niemar, Augusto. II. Macedo, Clarissa. III. Testa, Eliane. IV. Cantinho, Maria João. V. Amaral, Roberto. VI. Scherer, Telma. VII. Merije, Wagner. VIII. Título.

2021-775

CDD 800

CDU 8

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura 800
2. Literatura 8

Aquarela Brasileira Livros

www.aquarelabrasileira.com.br

facebook.com/aquarelabrasileira

E-mail: faleaquarela@gmail.com

Organização: **Eliane Testa e Wagner Merije**

Coordenação Editorial: **Wagner Merije**

Artes da capa e contracapa: **Lia Testa**

Arte & Design: **Rômulo Garcias**

Produção: **Bella Rossi**

Revisão: **Maria Rita Cândida**

Projeto gráfico: **Aquarelistas**

para o salto e não o recuo
não estanca seus sonhos

Conceição Evaristo

Quando aparecer um deserto, o atravesse.

Ailton Krenak

Sei o pulso das palavras a sirene das palavras

Vladimir Maiakóvski

A poesia – toda – é uma viagem ao desconhecido.

Vladimir Maiakóvski

Comitê Editorial / Editorial Board

Éclair Antonio Almeida Filho
Universidade de Brasília (UNB)

Ilca Vieira de Oliveira
Universidade Estadual de Montes Claros (UniMontes)
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Itamar Rodrigues Paulino
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)

Juciane dos Santos Cavalheiro
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

João de Deus Leite
Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Jorge Lucio de Campos
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Lemuel da Cruz Gandara
Instituto Federal de Goiás (IFG)

Rosa Amélia Pereira da Silva
Instituto Federal de Brasília (IFB)

SUMÁRIO

- 8 Apresentação
- 11 Prefácio
Ana Clara Medeiros
- 18 Geopoesia de Niemar: composições da heteronímia e experiência urbana no cerrado
Augusto Niemar
- 44 Notas sobre a Terra
Clarissa Macedo
- 72 O que é se nada é, “sendo” voz de poeta?
Eliane Testa
- 94 Ensaio sobre poesia contemporânea em Portugal
Maria João Cantinho
- 102 Do mundo, suas delicadezas, confissões do autor
Roberto Amaral
- 122 O poema desentranhado da tela: reflexões sobre uma escrita pictórica
Telma Scherer
- 147 A voz do poeta José Saramago: notas sobre uma leitura (apreciação) de Provavelmente Alegria
Wagner Merije
- 176 Notas e Agradecimentos

APRESENTAÇÃO

8

PENSAMENTO, ANÁLISE E CRIAÇÃO: A POESIA PULSA

Este projeto surgiu de um longo, intenso e frutífero diálogo entre os organizadores, Eliane Testa e Wagner Merije, construído e alimentado em muitas páginas de poesia em diferentes expressões, mídias e espaços que ultrapassam as fronteiras do Brasil e projetam uma conversa com falantes de língua portuguesa e admiradores de poesia em todo canto.

A força motriz residiu no nosso anseio de reunir numa mesma edição poetas que, além de apresentarem seus exercícios poéticos (seus poemas), articulassem à poesia outras possibilidades de mediações.

Durante a feitura desta obra que você tem em mãos, uma frase-ideia saltou na tela, pelos *e-mails* que foram sendo trocados entre os organizadores: “Fazer um livro é parecido com fazer um prédio com vários andares.” A analogia diz respeito à longa preparação, às inúmeras etapas e a todos os cuidados para garantir que a estrutura programada desse uma boa base para o conteúdo. São sempre muitas mensagens trocadas, muitos os detalhes a não perder de vista, mas a riqueza do processo vale todo o esforço.

O livro é um veículo de ideias, um registro de processos e de memórias, um espaço para a reflexão e uma plataforma

de debate, e nestas páginas é o poético que está em questão, seja nos ensaios sobre poesia em diferentes mediações, seja na recolha rica vinda da lavra poética dos participantes. Mas não ficam estas experimentações apenas nas palavras, porque imagens instigantes também conjugam este itinerário pelo verso, seja ele em forma de palavra, seja em forma de outro signo.

Por isso, organizamos o presente volume apresentando ao leitor um conjunto de ensaios sobre poesia, de poemas e de trabalhos poéticos-visuais.

Além disso, elucidamos que o título desta publicação estabelece um diálogo com um verso de Vladímir Maiakóvski (1893-1930) “Sei o pulso das palavras”, tomado como fio condutor dos diferentes atravessamentos que a poesia convoca pela potência da “palavra”, pelo seu pulsar atemporal, e de um ponto de vista da linguagem, a palavra poética é sempre inaugural. Ademais, este título confere ainda uma singela homenagem àquele que é considerado um dos maiores poetas de todos os tempos.

Este livro traz à luz movimentos que vertem relações entre a criação e a crítica. São práticas artísticas e linguísticas que nos deslocam para pensar/viver as possibilidades de que um mesmo sujeito é capaz de desdobrar frente a um mundo tornado e contemplado por diversas camadas de experiências de si e/ou de eu-Outros.

É justamente pelo “pulso da palavra” que este volume se debruça, sobretudo, com ímpeto à voz poética, à partilha das “palavras” dos textos e dos poemas numa contemplação da linguagem que se apresenta por vieses distintos: dialeticamente nos ensaios e tensionalmente no texto de poesia. Mas podemos

10 pensar que há desdobramentos para contemplação da língua, em um e outro texto, há configurações de imbricamentos para os diferentes momentos deste livro com vocação para digital (*e-book*) sem abrir mão de suas qualidades para ser contemplado impresso.

Há tensões e resistências, “oscilações e tremores” (para falarmos em termos de Giorgio Agamben, 2018) continentes nos textos que ora se apresentam, nesta obra, que fazem das palavras, da linguagem devir-fluxos, para (re)ativar um turbilhão de possibilidades de leituras e de reflexões acerca da poesia. E, nesta coletânea de textos, o *étos* é a possibilidade da pulsação da linguagem e de suas transreverberações por meios das práticas textuais, nas quais as palavras ocupam o seu direito ao anti(silêncio) à ausência-presença, com seus elos à (re)existências.

Por isso, convidamos o leitor e a leitora a conhecer os diferentes textos que compõe este laboratório coletivo animados pelos “pulso da palavra”.

Que possam percorrer outras intensidades e contaminações, sem perder a poesia.

Lia Testa & Wagner Merije

PREFÁCIO

O PULSO DA PALAVRA, SEI, É A POESIA

Ler e sentir pulsar verbo, voz, vida. Em 2021, ano de lançamento deste *Pulso da palavra*, queremos estar vivos, viver o “estado de poesia” – para ficar com expressão de uma das organizadoras da obra, Lia Testa. Pulsar para sentir, para seguir, para se saber vivente: esse é o convite dos sete autores que compõem a coletânea sob organização de Eliane Testa e Wagner Merije.

Trata-se de um livro inusitadamente heterogêneo. No conteúdo, sim, se um conjunto variado de intelectuais contribui com reflexões teórico-críticas sobre o fazer poético.

Contudo, resalto a inovação em termos de forma: cada um colabora com ensaio acadêmico, mas também com produção artística autoral – poemas, colagens, *escrita sobre tela*. Nesta obra, a poesia, debatida com as ferramentas do âmbito universitário, faz-se página e habita entre nós – acadêmicos em geral ocupados em falar de poesia, mas nem sempre acostumados a *vivê-la*.

Pulso da palavra remete ao verso de Vladímir Maiakóvski: “Sei o pulso das palavras a sirene das palavras” – extraído da quinta parte do poema “Fragmentos”, dos anos 1920. O poema em cinco partes e este livro em sete capítulos querem garantir vida às palavras, reconhecer que elas têm pulso e galopam *para lambar as mãos calosas da poesia* (como escreveu

12 o poeta russo no mesmo texto). Há aqui uma fumaça – sopro que leva a *sirene das palavras* por muitos cantos e suportes.

Começamos com o capítulo assinado por Augusto Rodrigues (que também se apresenta como Augusto Niemar), intitulado “Geopoesia de Niemar: composições da heteronímia e experiência urbana no cerrado”. A explicação vem do/s autor/es: “[o poeta] deixou de ser Rodrigues e passou a ser Niemar, na mudança da heteronímia para a heteronímia (sem acento, aos moldes da filosofia, sociologia, etnologia) há um coletivo a *recircare*: seres que andam à procura da poesia” (NIEMAR, 2021, p. 20). Circulam à vontade poetas, críticos e polemistas vários sob a poética de Niemar. Os cinco livros de poemas publicados por Rodrigues/Niemar a partir de 2008 constituem o objeto de análise, lidos a partir do conceito de “geopoesia”. Problematizando o termo “heteronímia” (imortalizado com as *personas* do fingidor Fernando Pessoa), o ensaísta propõe “heteronímia” como um estudo de *todos os nomes* de poetas que respondem, com grafias líricas, a tantas geografias. Do cerrado ao Minho, os *heteronomes* passam e semeiam poesia. Após o ensaio que analisa *vãos de almas* poéticas no Centro-Oeste brasileiro, deparamo-nos com poemas inéditos – com o capricho de serem escritos em dupla. Niemar *mais* algum heterônimo. Desses “nós líricos”, avulta verso que resume a sabedoria encontrada em todo este livro: “a maior ciência, por humana, é a poesia” (p. 43).

Por unidade metodológica, empreendo salto até “*Do mundo, suas delicadezas, confissões do autor*”, de Roberto Amaral. Falo de método porque seguimos no campo da autoria multiplicada. O jogo não é explícito, mas percebemos que Amaral (Roberto) discorre sobre o romance poético de Erre

Amaral – *Do mundo, suas delicadezas* (2017). Os dois dialogam e provocam-se ao longo do texto que estuda o romance – considerado também como “poema-livro”, pelo poeta Ronald Augusto. Se o diálogo entre autor do poema-livro e autor do ensaio é ficcional, não é ficção o debate que tecem o citado Ronald Augusto, as escritoras Helena Terra, Márcia Barbieri e Betzaida Mata sobre o livro de (Erre) Amaral. A impressão é similar àquela que experimentamos quando da leitura das *Ficções*, de Jorge Luis Borges. Autor inventado e vozes críticas discutem sobre uma obra cujo gênero literário é aberto – mesmo “inclassificável” na opinião do autor do capítulo. A finalização do ensaio com uma vírgula é pista para que não nos descolemos de Erre Amaral – um obcecado por tal sinal de pontuação. Nos caminhos que se bifurcam neste capítulo, lemos ainda sete poemas – de Roberto ou Erre Amaral? Melhor deixar que os escritos falem por si.

Pulso da palavra congrega, ainda, uma consistente discussão sobre a poesia portuguesa do século XX e contemporânea. Três capítulos nos levam nessa direção. Parto do ensaio de Clarissa Macedo, “Notas sobre a Terra”, que, como o Atlântico, paira sobre Brasil e Portugal. Passando pelos sertões do poeta baiano Juraci Dórea e pelas montanhas do português Miguel Torga, percorremos uma “forma-terra” de “se existir no mundo”, em que “a terra está posta em comunicação com o ser a tal ponto que ambos parecem ser um único (múltiplo) ente” (MACEDO, 2020, p. 45). Começamos o livro com o conceito de geopoesia (Augusto Niemar) e agora observamos “poetas etnógrafos”, ou “poetas cartógrafos”, como prefere Macedo, na medida em que “tateiam e cartografam a topografia sensorial e psíquica colhida a partir

14 dos textos” (p. 54). Poesia para se viver – contra toda proposta de necropolítica, ensinam-nos os dois poetas e a ensaísta. Dela, aliás, encontramos dez poemas ao final do estudo comparado. Realço versos de “Noturno n. 4” que em muito ecoam aquele tom maiakovskiano a que antes me referia: “É preciso sangue/ Para que não se possa meditar/Para que sigamos/Máquina aos moinhos/A moer tudo aquilo que somos, tudo aquilo que não podemos ser” (p. 65).

Com Maria João Cantinho, em “Ensaio sobre poesia contemporânea em Portugal”, vemos um panorama crítico da atual poesia lusitana e das circunstâncias editoriais que a enformam. Tomando por marco a revolução estética ocorrida com o Romantismo, avança pelo modernismo dos de Orpheu e por cada década do *breve século XX* até os anos 1970. Avultam poetas já conhecidos do público, como Jorge de Sena e Ruy Belo, como também nomes mais eclipsados, a exemplo de Pedro Tamen e Luís Miguel Nava. Chega a poetas vivos que produzem hoje, como Luís Quintais, João Barreto Guimarães, Andreia Faria, Elisabete Marques... Uma reflexão de teor literário (e econômico) merece ser ecoada: “Cada vez é mais importante esse lado quixotesco de editores que apostam em grandes autores, quase sem retorno, mas o facto de as grandes editoras não apostarem neles mantém-nos escondidos” (CANTINHO, 2021, p. 98). No universo contemporâneo, então, põe-se o desafio de sair (quixotesicamente) à procura de autores – que tragam significativas aventuras poéticas. Pulsando em busca da poesia, rapto três versos de Cantinho: “à procura de ti/desesperadamente/à procura de ti”.

O último ensaio sobre poesia portuguesa é de Wagner Merije. “A voz do poeta José Saramago: notas sobre uma leitura

(apreciação) de *Provavelmente alegria*” enfatiza um Saramago diverso daquele consagrado pela publicação de romances. A proposta de Merije é bastante significativa para se pensar a obra saramaguiana em sua totalidade. O investigador entende que os dois livros de poemas – *Os poemas possíveis* e *Provavelmente alegria*, respectivamente de 1966 e 1970 – constituem “escrita poética” que “cumpriu um ritual de passagem para Saramago, entre as observações do escrevente, as experiências com os versos e a busca de uma voz literária” (MERIJE, 2021, p. 149). Traça caminho pelos livros de poesia, especialmente o de 1970, que deságua em *forma* distinta: “O que fez o ilustre filho da Azinhaga foi deixar sua poesia preencher as páginas prosaicas, nos romances, nos contos [...]” (p. 161). Se o grande romancista desponta somente a partir dos anos 1980, sua ação poética e política esteve sempre viva. Encontramos cinco poemas de Merije ao final do ensaio. Destaco o que considero mais saramaguiano, pela verbosidade, pelo tom prosaico, pela esperança no literário: “QUAL O LUGAR DO POEMA?/ O LUGAR DO POEMA é/ ONDE POSSA TRANSFORMAR!” (a caixa alta ecoa o desassossego como marca da literatura portuguesa).

Há ainda uma inflexão, em dois capítulos, mais específica sobre poesia e suas materialidades. Eliane Testa em “O que é se nada é, ‘sendo’ voz de poeta?” deslinda pensamento teórico sobre a voz poética. Seu itinerário crítico vai-nos mostrando como tal voz “insurge” “das nossas necessidades pulsionais” e se materializa (TESTA, 2021, p. 74) enquanto palavra, som, arte. Sob o signo da alteridade, emergem conceitos-limite como “eu-voz-corpo” e “presença-ausência”. À procura da “voz do poeta”, entendida como “uma

16 forma de vida” (p. 77), acompanhamos a autora fazer o texto acadêmico se transmutar (entre espaços, parênteses e pausas) em imagem poética – desaguada nas suas produções artísticas aqui registradas. O ensaio começa e termina com poesia: de “a cabeça pensa a cabeça” (poema que abre o capítulo) até seus versos de forte cariz concretista, entremeados por cinco colagens de apelo lírico raríssimo. “WELL”, a escrita de Lia Testa poder ser sintetizada pela *collage* que vemos à página 91. Com Paul Valéry, defino tal imagem (e sua autora) como *a mulher e a concha*. “Se houvesse uma poesia das maravilhas...” – elucubra Valéry. Ela existe – respondem as vozes e as formas deste capítulo.

A materialidade chega ao cume com o conceito de “prática verbal expandida” de Telma Scherer (SCHERER, 2021, p. 122) em “O poema desentranhado da tela: reflexões sobre uma escrita pictórica”. Imbuída das noções de “acúmulo e desintegração” enquanto “procedimentos compositivos”, a autora vislumbra a noção de “imagem poética” (p. 124), até chegar à singular ideia/*práxis* de “escrita sobre tela” (p. 127). A cada página (ou pincelada), certa “experiência de libertação” (p. 125) faz-se possível, quando as “artes do tempo” e as “artes do espaço” se imiscuem (p. 132). Relacionando prosa à profundidade de um padrão pictórico vertical e poesia a um plano horizontal não hierárquico, a professora desenha uma teoria da “escrita sobre tela” – posta em prática ao final do capítulo. Quem observar os “textos efrásticos” de Scherer – cinco neste livro – passará pelo tal plano horizontal mencionado teoricamente e vai se emaranhar nele. No universo entre a pintura, a prosa e a lírica, *lemos* telas pintadas de palavras, uma depois da outra --- espaços e silêncios: “a carta do enforcado,

esse trago, esse silêncio é não caber numa pintura” (p.143).

Enfim, a palavra galopa, corajosa, neste livro, entre o exercício crítico e o fazer artístico. Por sete veredas, revelam-se professores que são poetas, críticos que são heterônimos, jornalistas que encontram seu *lugar no poema*, artistas que pintam versos. Facetas múltiplas de quem opera com a palavra como coisa que pulsa: poesia, nossa vida verdadeira.

Foto: Ian Marinho de Móliterno



ANA CLARA MEDEIROS nasceu e cresceu em Brasília, DF. Mudou-se para Maceió-AL, onde atua como docente na Universidade Federal de Alagoas. Professora de estudos literários, atua na graduação e pós-graduação. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, recebeu prêmios nacionais nas categorias ensaio e dissertação.

GEOPOESIA DE NIEMAR: COMPOSIÇÕES DA HETERONIMIA E EXPERIÊNCIA URBANA NO CERRADO

Augusto Rodrigues da Silva Junior

(Augusto Niemar)

Universidade de Brasília - UNB

Augusto Niemar

Viver para fazer poesia. Tirar das coisas as palavras que emanam das coisas. Olhar o mundo apenas para ser palavrado. Anotar a lápis na sensação alfabetizadora da leitura de mundo. Escrever com a caneta bic no papel de pão para fazer letra e canção. Usar o pincel para a escrita no desafio de estabelecer uma análise literária. Se toda crítica é autobiográfica, que biografia revela-se numa escrita de muitos? Fazer poesia é sempre uma metabiografia? Quais estéticas podem residir numa grande poética? No projeto a poética está sempre presente? Cada livro é um arquivo que estabelece um esquecimento: publicar para livrar-se.

Relembrar, pois a lembrança desdobra-se para atualizar o que foi sentido e para que o sentido também rememore, e se demorar na memória, essa *casa de morar* chamada pensamento, é escrita contínua. Todo dia o risco. Todos os dias buscar sabedoria. No risco de cada dia sentar para escrever e escrever poesia.

Na letra, eterna infância, torta como as árvores do cerrado, como as pernas de garrincha, como as pernas de Chaplin

a sua poética é gauche. Poesia-anja torta na vida. Letra para grafar o que pode ter sentido e que nunca terá. O que pode ser sentido e sempre terá. E o que sempre sentido, sempre terá sido: se-há, todos os sentidos hão-de habitar niemar.

Neste pequeno ensaio movimentamos as ideias de *research*, *mesearch*, *desearch*. A primeira, conjuga a leitura das obras publicadas e uma escrita reflexiva sobre elas. A segunda, invoca uma espécie de metabiografia, percorrendo momento pontual da vida do poeta e seu percurso enquanto consolidação de autor. No terceiro movimento há várias leituras se cruzando nesse encontro entre heterônimos. Tomar empréstimo de outras línguas para dizer: *search*, no sentido do francês arcaico de *chercher* (procurar); e mais: *circare*, do latim tardio *circum*, no sentido de passar de um lugar a outro, de um tema a outro, de um heterônimo a outro.

Niemar é feito de muitos heterônimos. Heterônimos que assinam juntos. Não importa o lugar, a heteronímia¹ no seu encontro com a geopoesia é sempre um trânsito. Não importa o caminho, os heterônimos e heterônimas sempre buscam, sempre levam, sempre encontram uns aos outros em algum lugar: essa casa de escrever é a poesia.

Especificamente, o desafio deste trabalho, em que o pulso da palavra jorra, é articular os diálogos entre a crítica literária, a recepção dos heterônimos T. S. Berlim e da

1 Dizemos heteronímia para buscar novos âmbitos da linguagem, novas representações. Com a retirada do acento seguimos para-além da tradição heteronímica que segue do lusitano Pessoa à Agostinho da Silva (luso-brasiliário). Dentre tantas variantes, nas mais diversas literaturas, que definem essa criação de um outro ser para assinar as obras, definir estilos, compor estéticas pensamos a heteronímia como dizem filosofia, sociologia, antropologia etc. Mais especificamente, a heteronímia mantém a etimologia hetero (outro) nomes (nome/ser) mas amplia-se por ser parte da teoria do desassossego e da teoria da geopoesia abarcando elementos de poética, de crítica literária, modalidades de cyberflânerie e, principalmente a criação e assinatura coletiva de poemas, ensaios, livros.

heterônima Iryna Maia em uma escrita a oito mãos. Isso se fundamenta na presença da poesia viva do poeta, que deixou de ser Rodrigues e passou a ser Niemar, na mudança da heteronímia para a heteronimia (sem acento, aos moldes da filosofia, sociologia, etnologia) há um coletivo a *recircare*: seres que andam à procura da poesia.

(Nesse ensaio, a produção inédita – toda escrita no Itatiaia e no período de busca por um lugar e chegada em Brasília não será analisada. foi uma poesia de morte e ainda lá é o seu lugar. Era uma poesia entre a esquizofrenia e a heteronímia. Optou-se pela vida. A poesia que será analisada é aquela que está em livro... Deixemos, então, para outro momento a poesia manuscrita entre 1990 e 08 de março de 2008. Um universo guardado em gavetas, cadernos, inéditos, arquivos heteronímicos – que ainda precisam ser revelados).

Mas passemos à composição de niemar. Esse nome, título, palavra, que concentra todos esses movimentos: niemar. A palavra surge para intitular o primeiro livro publicado; mas ela é um verbo – tornar seco – termo espreado ao longo desse livro; também é uma condição topográfica *sem-mar* (*nie* – não, des, sem, longe do mar); também é um termo buscado na língua viva do povo que, em suas variantes, denomina o arquiteto de Brasília, Niemeyer – como *niemár*, *niermar-ier*, *niérmái*. Mas a palavra niemar, em 2015, ganha status de heteronimia ao tornar-se o nome “editorial” que assina um livro. Conjunto de cem poemas que não trata diretamente de Brasília, mas que busca uma imagem da Terra com essa terra cerrada. Essa pluralidade ganha mais força ao assinar um segundo livro que se multiplica no passado da terra natal dos ancestrais com as várias camadas de *geo-poesia* movimentadas ao longo dos últi-

mos 13 anos – mesmo tempo em que o poeta habita Brasília.

De Augusto Rodrigues temos a trilogia brasiliária: *Niemar* (2008), *Onde as ruas não têm nome* (2010), *DO LIVRO DE CARNE – brasílias invisíveis* (2011). Depois, há dois livros: *100ª página* lançado como abertura de outras vias poéticas em 2015 e que marca a retomada heteronímica do autor; e, posteriormente, *Poemas da rua do fogo* (2019) – uma espécie de acerto de contas com a Cidade de Goiás na experiência profunda de narrativas e contato com seus antepassados e uma tomada de direção ao assumir a geopoesia como seu fazer poético.

O poeta goiano-brasiliense apresentou várias experiências margeadas pelas montanhas geralzeiras e dos vales *gwayanos*. Tendo seu corpo banhado nas mais profundas águas dos rios dos Estados de Goiás e do Tocantins – *João Leite*, *Meia-Ponte*, *Paraná* e *Araguaia* – movimenta, ainda, várias camadas de uma língua que permeia o português goiano, o português de Braga (Portugal), o português mineiro, o português tocan-tinense que até bem pouco tempo era Goiás. As fontes dessas águas são: Carlos Drummond e José Godoy Garcia, Cora Coralina e Cecília Meirelles – ícones de Goiás e de Minas, de onde parte da família se *consanguina*.

Para sistematizar as raízes, os rizomas e as raizamas que organizam esse discurso, apresentamos autores que edificaram essa plataforma de uma história a ser lida e contada. Com-pondo *etnocartografias* apontamos vertentes da literatura de campo e suas variantes que viemos estudando ao longo dos anos: a. *etnoflâneurs* da estilização: Afonso Arinos, Euclides da Cunha e Hugo de Carvalho Ramos, com destaque para este último (autor goiano da inaugural a fazer “narrativa de

campo”, *Tropas e boiadas*); b. etnoflâneurs narradores: Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e José J. Veiga, com destaque para o último (romancista e contista goiano); c. etnoflâneurs poéticos: Manoel de Barros, Cora Coralina e José Godoy Garcia, com destaque para o último (poeta goiano-brasiliense); d. Cassiano Nunes (poeta *menor* santista-brasiliense), Anderson Braga Horta (exímio sonetista mineiro-brasiliense), Hermenegildo Bastos; e. etnoflâneurs ensaístas: Walter Benjamin, Willi Bolle, Augusto Silva Junior.

Geopoesia é resistência. Dos lugares por que passou em todo o Brasil, o poeta habita uma memória viva composta por formas, magmas e expressões arquitetônicas. Na esteira dessas etnoflâneries niemar é Literatura de Campo, coleta de *etnoficções*. A geopoesia é esse engajamento por ideais sociais, políticos e históricos, que fazem de suas obras veículos abarcadores de personagens à margem do processo de acumulação simbólica escrita e, de certa forma, numa condição subalterna no processo produtivo. Nos dois casos, os “tipos”, os “marginalizados”, os “festeiros”, os “passantes” – de onde o autor advém – colhidos nas multidões, são retratados com vivacidade, sentimentos do mundo e humor pensante. Passemos às publicações de Niemar.

Niemar (2008), publicação de estreia, com o nome de Augusto Rodrigues, apresenta um projeto literário bem definido: fazer da arquitetura de Brasília e da arquitetônica cultural do cerrado uma poética. Uma estética da geopoesia que o próprio *nome-termo-renome-heteronome* prenunciava entre 2007 e 2008.

O livro, como o autor é goiano-brasiliense: tem a poética em diálogo com Lúcio Costa, Niemeyer, Athos Bulcão,

dentre outros, mas foi publicado na capital goiana. Provavelmente é o primeiro livro de poesia *sobre* Brasília publicado fora de Brasília.

Na abertura, há uma poema-chave que veio a tornar-se uma base dessa poética. O poema “Asas” é uma profunda busca e conexão com tudo aquilo que compõe a Brasília do Plano-Piloto, mais especificamente a Asa Norte. Mas é também uma profunda busca de tudo aquilo que é cerrado. O urbano sobreposto, o cerrado sobrepondo-se. Um disputando com o outro o espaço na palavra. Um alicerçado ao outro. Ninguém sabe quem emoldura o outro – mas é tudo um único, afinal Brasília é uma porção de terra cercada de Goiás por todos os lados. Com seus signos germinados e geminados na concretude da imensidão do centro de um país do futuro, às vezes deserto, por vezes povoado, sob o céu do cerrado brasileiro, um poeta chanta seus pilotis. Casa de morar brasilienses, cangaceiros e candangos, pioneiros, piotários e estrangeiros, viajantes, sonhadores e passageiros. Niemar é também chão batido para pouso de asas. Pairando nos jardins da criação – onde “todo pecado presente a ideia de perdão”:

ASAS

cidade planejada
 que não se define
 que se indefine
 no pecado premeditado
 de um plano piloto

e todo pecado pressagia
 uma esquina
 uma quadra
 uma fala talvez...

cidade capital
 de mais de dois milhões
 de pecados capitais
 cidade de mais de dois
 milhões de foliões

cidade enquadrada:
 remidos os nomes dos homens
 condenados os que nasceram
 depois da fundação

o livre arbítrio é sempre planejado
 como o passo na calçada
 o poema em verso vidro
 o trilho na estação

e todo pecado pressente a ideia de perdão
 (RODRIGUES, 2009, p. 09).

Quem neste solo pisou, jamais poderá afirmar tê-lo feito de maneira incólume. O cerrado afeta, Brasília afeta. O demigrante ou ama Brasília ou deixa-a; ou então: a habita encantado, ou estranhado. Entranhados cidade e ser, cidade jovem com uma cicatriz profunda no solo goiano, traçada com marcas do passado colonial, pés no presente político e desejos

de uma memória do futuro mundial (no pós-guerra, na guerra fria, na miséria terceiro-mundista que foi melhorando durante 13 anos e que naufragou diante de mais um golpe em seu solo).

O que não se define é niemar, o que se indefine é niemar. Todo ser humano está condenado a niemar. Cerrado e arquitetura se fundem: geopoesia e niemar se fundem.

Daí nasce o segundo livro: *Onde as ruas não têm nome*. Totalmente sensorial esta Brasília foi escrita numa única manhã de domingo. Particular e intimamente pessoal o poeta evoca uma óptica para-além do que se consegue ver através de seus espelhos d'água. É um livro em que nos perdemos e nos redescobrimos na imensidão do paraíso perdido e redescoberto. Ao mesmo tempo é um livro-trapaça, pois o lugar onde as ruas não têm nome é seu lugar-natal: o Itatiaia. Uma outra cidade, também planejada, cidade que o poeta via de longe na infância: é Goiânia. Nesse intercurso de não ser mais goiano para os goianos, e de não ser de Brasília para os que nela nasceram – o poeta estabelece um deslocar, e assim, vai morar na geopoesia:

BRASÍLIA: ONDE AS RUAS NÃO TÊM NOME

onde as ruas não têm nome
 eu quero andar
 andar sem direção
 (...)
 onde as ruas não têm nome
 eu quero colocar números
 dos dois lados muitas letras
 onde as ruas não têm nome

eu quero mandar ladrilhar

onde as ruas não têm nome

eu quero morrer

morrer sem direção

(RODRIGUES, 2010, p. 101).

Na lembrança dos seres olhos dos olhos d'água, a geopoética segue com o mesmo olhar sobre o poder físico, ideológico e transformador que os indivíduos possuem diante do mundo que habitam. Com o próprio título do livro nascendo do título de uma música da banda irlandesa U2 – *Where the streets have no name* – o poeta deambula e convida o leitor a acompanhá-lo “das nuvens raio/ o relâmpago narrar/ das nuvens: a mulher/ e uma legião urbana// tão urbana e tão bonita de olhar” (RODRIGUES, 2010, p. 95).

Deixando um legado de retratos caleidoscópios para olhos atentos, mãos que estão sempre prontas para escrever e cabeças pensantes que faz versos de *cór/cordis*, um conjunto perfeito, por legião urbana, registra todas as vozes do mundo. Cultura popular colhida no chão goiano e música popular brasileira continuada em silêncios de percorrer um plano-piloto: “o cavalo laranja galopada/ galopa galopa no sono da moça/ e saúda velhos kalunga e mascarados híbridos do cerrado” (2010, p. 75). Onde as ruas não têm ruas consolida-se modos de habitar o cerrado cercado de prédios ordenados buscando uma ordenação do mundo. O poeta se organiza em blocos. Sua poesia é linear, é pensamental, é reta. E nessa busca de uma arquitetura mais-que-perfeita ele encontra nas pessoas um presente contínuo.

O ser humano, em seus complexos, aparenta ser sim-

ples, mas, para um funcionamento harmonioso, anseia que seus conjuntos interiores estejam em sintonia com os exteriores. Assim, a geopoesia descortina sons, ritmos e tempos mais profundos de músicas (de morar, de percorrer) que transcendem o corpo e alcançam a alma. O resultado sinfônico é cuidadosamente ensaiado pelas artes da geopoesia que pulsam um outro contínuo para a escrita da vida:

VISÃO DO PARAÍSO REDESCOBERTO

tirar a força das coisas
para vê-las

tirar a sombra da pedra
para ver a pedra

tirar o cadarço do sapato
para enxergar os rastos

tirar o sujo do lixo
para ver o uso

tirar o tempo do relógio
respirar
os sentidos

tirar o sangue do pulso
para ver o dentro do dentro

tirar o canto do pássaro
para ver a noite

tirar a noite de mim
para ser a coisas
(2010, p. 93)

Pelas noites, nas ruas sem nome, em ruas ladrilhadas de cantigas de infância e de MPB (Legião Urbana latente) e rock, o poeta deseja ser as coisas. Numa espécie de partituras musicais com números de quadras, com signos e janelas de quartos que somente aqueles que conseguem ler uma cidade alcançam, tocam, cantam e dançam. O poeta *rexiste*, se deixa habitar, pulsa, traduz. De poética característica do desejo, de uma poesia central *Onde as ruas não têm nome*, retratou marcos da vida cotidiana com poesia espiralando uma “sabedoria sem pressa” e uma busca de um silêncio absoluto para ouvidos absolutos.

Contrastando este processo histórico de construção dos sentidos, no ano de 2011 surge *DO LIVRO DE CARNE – brasílias invisíveis*. Desde o formato azulejal à composição gráfica do livro percebe-se um exemplar totalmente efervescente. Como se tivesse acontecido um movimento convergente entre a placa tectônica sul-americana com magmas africanos, uma ebulição de personagens e de profusões invade essa geopoesia visceral e encarnada. Se antes o duo – correspondente – cultuava silêncios, o poeta irrompe qualquer plano *erradicador* de diálogos e nos leva a um passeio pelas “400”/ Quatrocentas – como são chamadas as quadras que pertencem a esta numeração pelos moradores de Brasília. O livro novamente finge-se, pois parte dele foi escrito em Salvador, parte entre Taguatinga, Ceilândia e na Rodoviária do plano, onde o poeta etnoflanava em busca de tipos no fim da noite. Muito, do

mesmo modo, foi colhido nas linhas do 715 e do 716. Os personagens também são as laranjas de ponto de ônibus, os ventos que percorrem vãos de pontos de ônibus, os tempos de descontinuidades dos livros nas prateleiras dos pontos ônibus, das folhas de árvores frutíferas, nos quebra-molas dentre-quadradas, nas cercas vivas ampliando ou impedindo paisagens, nas mãos de tesoura seguindo sem direção e o rodar de pessoas – perdidas e redescobertas – girando nas tesourinhas da capital. Procurando abarcar todos os demais personagens vivos de um Brasil central, o poeta recolhe o caos da W3 e o espalha por poemas que comungam *brasis liminares* – todos – em uma Brasília das entrequadradas. O leitor passeia:

PAISAGEM 405

casular. Brasília nasceu de um casulo. surgiu da terra-de-dentro. grande sertão: savanas. da generosidade das suas águas que correm para as areias: deserto norte, deserto sul. e veio a onça no duelo noroeste dos palames. da abundância de suas raízes eixos seixos monumentais tecem seivas férteis e chuvas de mar que fizeram brotar o imbrotável. da amabilidade do ventre mais que aberto: estórias. Brasília nasceu da geografia dos desenhos goyazes: da terra desolada fez-se reta e do barro as primeiras lagartas de setembro. neste terra, as plantas-baixas, tudo dão. brotaram irmãs: tocandira e goyanira. Brasilira. macunaímica e vieiriana polariza todas as terras e todos os nomes e traz no seu embornal cantigas de era, antigas de rodas, anfisbenas de bela e

parabelas de ares. desse casulo ao quadrado nasceu a geometria. desta terra que se deixou desenhar, que se deu ao meio e foi ao chão. da queda: nasceram: sopros, asas, filhos, versos... (RODRIGUES, 2011).

Válvulas nervosas para a circulação do sangue latino-americano correm por estas entranhas poetificadas. Sinais de cruz, rosas dos ventos, pássaros e águias protetoras, santos e padroeiros, *brasíliafazbem* e seus estrelos, abaporus e carcarás reunidos no mesmo terreiro: caminhando e cantando e decantando a vida. Celebrando o nascimento, romaria da comunhão, o progresso da fauna e da flora arquiteticamente azulejal. Fauna e flora *capitalmente* destruída. Na natureza dos lugares, de onde brotaram e fixaram-se as raízes capitais, os rizomas que sobrevivem do fluxo de um trabalho árduo de construção e continuação da capital – de pecados capitais – giram no giro denso de mais de dois milhões de foliões.

O que em gênese era apenas poeira, foi terra grilada. O que ainda ecoa como espaço e vento planejados é povoado de moradores espalhados e pequenas migrações. Pelas mãos dos homens utópicos, fazedores e trabalhadores, um marco histórico, social, político abriu veias e veios no coração do Brasil. Mas essa beleza visceral foi também o mote para a morte do cerrado. Poesia densa como sangue *do livro de carne* vem da carne, do açougue cultural T-bone. Esse livro deve ser devorado, as páginas precisam ser deglutidas e mastigadas, o leitor de ficar virando as páginas para o sangue não coalhar. O livro de carne é visceral e aponta na direção de uma geopoesia da rua. Dialoga perfeitamente com os elementos de niemar e onde as ruas não têm nome mas confronta os poderes e os neo-liberais que destroem o humano e o cerrado.

Depois de um tempo sem publicar, mas não sem escrever, o poeta escolhe passar 333 dias de solidão. Fecundada no cerrado e nascida em Portugal, essa ponte que liga dois mundos barrocos e violentos é ponte de intermédio de um poeta viramundo cuja ponte é saramar. O autor desbravou oceanos, sobreviveu às marés, içou velas e em terras que se intitularam descobridoras fez descobertas. Chantou cruzeiros invertidos, hasteou bandeiras, conjugou tropas e boiadas e ampliou uma mátria numa jangada de pedra invertida. Num lugarejo rural, em um país tão pequeno que até espanta que tenha norte e sul um memorial cinematográfico de composição completa e cuidadosamente planejada surge: *Centésima página*. O poeta mostra os bastidores aos figurantes, passa do figurino à figuração, as figuras habitam e perambulam sua poesia de ficção: imagens, fotografias, recordações, entonações, sons, ruídos, clímax, closes de “tão longe/ tão perto” (*Faraway so close*) e uma *Lisbon story* (títulos de filmes de Win Wenders) lançam olhares para dentro e de dentro para fora, janelas da alma.

O autor deixa o açougue com livros e adentra uma livraria de mesmo nome: *Centésima página* é livro de deliciar com sabor de muitas noites, muitos filmes e trilhas sonoras colhidas da vida. Num lugar barroco esquecido pelo próprio deus, os sangue e ouro levados em caravelas são traduzidos por estas cem páginas. 100 sonetos-contos num arranjo matematicamente épico. A engenharia, marca de sua tradição brasileira, agora conjuga essa língua portuguesa estranha e errada, sem vogais e tão arrogante. O poeta já conhecia algo das paredes barrocas e dos chiados fluminenses, mas entre o segundo semestre de 2014 e o primeiro de 2015 três livros se inscreveram e um deles fez-se publicado.

Estrelas da manhã que guiam versos, estrelas das tardes, entelando noites. Poemas feitos de muita chuva que partem da imagem de 14 versos referenciais da modalidade lírica do soneto e que são desmontados e remontados em forma de conto. Contos com a exploração da página e os espaços vazios tão machadianos, tão sternianos, tão mallarmaicos: versos livres, em prosa profunda, a cada *página de cem*, um poema de cem.

Trazendo roteiros que fazem *cineminhas* na gente, com humor, nos livrando do tédio, sonetos diferentes, contos poéticos, poesia de ficção, tecendo imagens de beijos revolucionários dentro do cinema paradiso, negativos de fotografias a cor, rostos de romances daqueles para assistir em tela e luas bem cheias para esquecer a chuva. Poemas-monóculo, telas campos de lírios e de girassóis de Van Gogh, cartas de jardineiros e esculturas nas nuvens, paredes dali (de Dali), de aqui, e no tempo, nas fases da vida. Recordações da colonização que fez tantos corpos, língua portuguesa que recorda casas de barro:

DA TERRA A POESIA

tocar a terra, penetrá-la

pisar o chão, terra cor:

pisá-la: abrir buracos:

cavá-la, chá, cultivá-la

disseminar sementes:

plantá-la, terra-vala:

quando a palma da mão, enxada, roça a terra um fio
de tarde, arde, de tento terno e tanto: soneta a frio
quando ave-maria, elísia, o fim de dia a noite anuncia
a alma atenta parte preta parte prata tão perto alei-
vosia

quando a palma branca do pé toca o pó, água, que
de vermelha cozia, amassa barro marrom que de
parede a casa terra, entrar e bater, chá batida romaria
desterrar o frio, porfia, que do lado de fora fica e fia.

(NIEMAR, 2015, p.50).

Nos seis primeiros versos há o movimento de amassar o barro. Ao mesmo tempo a apropriação da terra – que é uma forma de liberdade. Liberdade de ter o próprio chão para plantar e colher forças rurais. Uma *agropoesia* (como já desqualificaram ostensivamente a geopoesia) que se afirma porque ainda acredita no humano e na preservação do cerrado.

Os verbos movem-se no infinitivo e conjugados. Há muitos e um único ser a construir sua casa. A língua portuguesa traduz-se na saudade da Comunidade quilombola Kalunga e na prisão de 11 meses no frio e na chuva da *Augusta bracara* – tão romana, tão lusitana. A geopoesia, mais uma vez, recordemos, abre sulcos no interior da terra. Nas cem páginas, fazer uma casa de pau-a-pique equivale a fazer um poema. Plantar, cultivar e colher entoam metamorfoses da escrita – que alimenta. Com letras, a simplicidade efêmera da vida, convida para um contato íntimo com o fazer em potencial, verve que a arte da linguagem coisifica e modifica ao construir e colher

paisagens. Niemar, que também é heterônimo, passa a torná-las eternas, dessa eternidade efêmera do alimento, dentro de nós. *Poesiamente* uma imagem que não dura mais que uma página.

Com ideais bipartidos, capazes de regeneração, fazendo proliferar mais e mais vida através de uma energia geradora e como foices e facas de abrir sulcos na terra *Centésima página* força o poeta a escrever, no mesmo livro, cem poemas: na exaustão do exílio a exaustão do trabalho literário – dessa exaustão de quem já cuidou da terra. Os versos do cerrado dão lugar a um poeta cerradeiro-ultramarino. Sem-mar de niemar conjuga saramares e o atlântico em sua Augusta Bracara, tão nortenha, tão galega, tão longe do mar e tão perto de suas Goyaz, Pirenópolis, Corumbá. Diante daquela meca barroca, o barroco pobre e goiano acrescenta camadas de lonjura e saudades.

Dessas sensações, dos desejos, ansiedades e limitações que não ofuscam a bela-beleza da cena, temos cenários criados a partir das experiências existenciais mais íntimas, personagens que podem ser qualquer um de nós em uma cidadezinha qualquer. É preciso sensibilidade, para poder escrever; curiosidade, para poder amar; *busca genética*, para poder exorcizar; e eleger a memória como casa de morar.

Os três primeiros livros de Rodrigues trazem marcas do diálogo com a arquitetura. O primeiro, recebeu o trabalho do capista e arquiteto Lívio Maia. O segundo e o terceiro, do grupo Brasiliafazbem, formado por três artistas do design (Carla de Assis, Fátima Bueno e Lígia de Medeiros – esta última assinando a capa do *Centésima página* com Lemuel Gandara). *Poemas da rua do fogo* também recebe capa de Lemuel Gandara (em parceria com Pedro Maia).

O poeta da geopoesia andou pelos Kalunga e por Minas, Goiânia e Brasília. Niemar, com sua bicicleta poética, visitou Braga e Lisboa, Ibérias e Francofonias. Ao passo que suas palavras foram trazidas por almas lusas e negras em caravelas. Sob lampiões, bateias, enfrentando bandeirantes e jesuítas, os Goyazes encamparam varedas e cerrados, grandes sertões e veredas. Nesse barroco, que se afirma para sobreviver diante de um modernismo que se impõe como cânone e modernidade, é que surge *Poemas da rua do fogo*, livro que conta histórias de trabalhadores invisibilizados para a continuidade dessa capital longe demais de todos.

A vida cotidiana da cidade visitada na infância. O medo (cósmico) dos farricocos. Os primeiros alumbramentos da adolescência. O encontro com a poetisa dos doces cristalizados. A avó professora do primário, o bisavô carteiro, Vodiinha e Cora Coralina e tantos outros seres habitando essa Vila Boa numa espécie de *comédia humana* do cerrado. As histórias contadas por Terezinha Vieira Maia transformam-se em poemas de biografias que se cruzam e que se reinventam. A história dos (possíveis) povos indígenas Gwayazes – que deram nome definitivo à cidade e dos escravos que construíram aquelas casas e que chantaram as pedras – e todas as cidades barrocas brasileiras estão ali rememoradas e revisitadas. O poeta, nessa profusão, passeia, literalmente, por vários momentos, por vários cenários. Entre o inventado e aquilo que é versão uma linha tênue de sonho e liberdade de escrita permite uma etnofânerie pela história.

Utilizando um método muito próximo daquele utilizado por João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro*, o poeta passeia por aquela porção de terra antes e depois dos

Anhangueras – que insistiram na fábula da “descoberta”. Há uma questão lançada ao longo de todo o livro: porque a poesia do centro-oeste não é lida. A resposta está no nome niemar. A lonjura do cânone estabelece-se pela distância do capital cultural, mas o poeta reexiste: quase todos os seus livros foram publicados em Goiânia e Brasília, excetuando-se o *Centésima página*, que foi todo escrito entre Braga e Lisboa durante um ano de *exílio* e, por coerência, foi publicado além-mar. Niemar recolhe da geopoesia os caminhos aproximados com indignações análogas, sob contingências barrocas e modernistas, da poesia antiga, do soneto e da arquitetura cristianizada, numa constante de expressões sociais vitais. Em obras traduzidas no contexto cotidiano, os mecanismos de controle libertam-se em poemas tornados história:

CADERNINHOS DE GEOPOESIA

o viajante passa com o caderno, lispecto, na mão
 olha o senhorzinho cigarro de palha na mão
 (anota, nota, risca, rima – circunflexão)
 pra que tanta escrita, meu deus, pergunta
 a fumaça no fumo da tarde,
 tecendo pontos de interrogação
 mas todos sabem que eles dobram nanunicação
 o viandante, caneta circumspecta, esquerda mão
 sob a fumaça, fumo da tarde talvez amarela,
 ponte-e-vírgula, (e para e passa, espia, depassa,
 largas passadas) curva da cerração nem pergunta não:
 o homem de cócocras, o cigarro de palha, o coração
 (Niemar, 2019, p. 32).

A ideia principal da geopoesia da rua do fogo é aproximar o leitor de questões presentes em seu cotidiano, tais como a oralidade, a corporalidade e a performance, que passam muitas vezes despercebidas. É a prática poética da literatura de campo e, para aqueles que conseguem olhar e ver o cerrado, é um deserto pleno de eus e de brasis liminares vistos. Os livros de Niemar têm esses personagens e vocalidades captados. Personas que se cruzam em conjuntos habitacionais da heteronímia: tecendo uma poética do centro brasileiro. Centro altiplano com suas memórias orais, sua literatura ainda em formação e suas mudanças demográficas – tudo isso, engolindo o cerrado.

A heteronímia é sempre diaspórica. Niemar, carregador de poeiras do cerrado, consciente dessas capitais que migram também se movimentou por Salvador, Rio de Janeiro, Brasília, bem como pelas capitais cerradeiras – Goyaz (Vila Boa), Goiânia, Brasília. Símbolos, habitáculos, de ideais que caminharam para essa mudança do país a partir de 1960. Quando a capital federal brasileira foi fundada, tornando-se uma das mais instigantes e impactantes invenções urbanísticas (patrimônio) da humanidade, logo veio o golpe. E quando tentava localizar-se no tempo e no espaço novo golpe aconteceu.

Por fim, todos os livros percorridos nesse ensaio estão alicerçados nessa relação com a terra. E a relação com a terra, como a geopoesia, é sempre política. Numa profunda conjugação de uma poética colhida no cerrado com a ideia de literatura e experiência urbana é que percorremos várias camadas de magma e de amálgamas que caem sobre os telhados, sobre as folhas das árvores de ipês, sobre as superquadras que não sabem voar. Fomos tomando de empréstimo o que escrevemos

e o que esquecemos, o que publicamos e o que apagamos.

Na escrita urgente, o pacto. Na publicação, o acordo. No ritual do ensaio há um sopro de alteridade e, ao mesmo tempo, essa metabiografia – que parece mais uma condição meplagiadora. Plagiar, no sentido de escrever com a pele, pelagiar-se, arrancar da própria pele a poesia. No exercício de ir passando de uma pessoa à outra, de um tema a outro, de um poema a outro, de uma palavra à outra, há sempre o espaço entre imagens. Há heterônimos que escrevem porque acreditam que escrever é o que dá sentido à vida. Um heterônimo é um ser de palavra e, mesmo quando desiste de tudo, continua a escrever. A heteronímia é a melhor forma de driblar o suicídio e a esquizofrenia. Os heterônimos também se solidarizam: escrevem juntos e se leem. São leitores e, em alguns casos, a exemplo desse ensaio, desafiam-se em fazer exercício de crítica literária. Se a humanidade transforma-se ao inventar a escrita; o escritor, ao inventar-se escrita heteronímica, busca a inscrição, a subscrição, a assinatura, a editoração, a publicação.

Na heteronímia escrever é sentir no pulso, no sangue, a palavra. Sentir estar pensando e buscar sabedoria: em cada grafia desse alfa-beto os sinais anunciam-se e nós os escutamos. Há um desejo oculto nessa escrita – somente o leitor pode decifrá-la. Esse ensaio, pois, é uma coleção de vestígios da etnofânerie. Se cada letra é um risco, a sabedoria só pode ser alcançada no risco. A escrita, à mão, é uma escrita do risco. Escrever para viver poesia. Ser, heterônimo de papel, para viver na geopoesia. E se tudo está em risco é preciso recordar, pois ao coração tudo pulsa. A geopoesia, casa de morar, é o nosso habitat – mais natural.

NIEMAR, Augusto. *Poemas da rua do fogo*. Brasília: Avá, 2019.

NIEMAR, Augusto. *Centésima página*. Lisboa: Chiado Editora, 2015.

RODRIGUES, Augusto. *Niemar*. Goiânia: Editora Vieira – GEV, 2008.

_____. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Editora Thesaurus, 2010.

_____. *Do livro de Carne*. Brasília: Editora Thesaurus, 2011.

AMOR NO TEMPO DO VÍRUS

(Poemas inéditos de
Augusto Niemar e heterônimos)

I

amor em tempos de quarentena
viver sempre foi um dilema...
mas tudo vale a pena se a alma é plena

privados do encontro, do ver-te,
de uma sessão de cinema...
onde sabedoria em tempos de quarentena?

panelas do meu quarto!
cuidado, meu bem, há um vírus na esquina
mas ele não (não) venceu.

na canção amiga, no vídeo improvisado
no boteco da página virtual
quero cometer um pecado digitado

comunicar é preciso,
viver impreciso, e agora:

- que *habitat* nos será *natural*?
(Augusto Niemar & Milla Godard)

II

mas é preciso ter força e reexistir
no isolamento, um novo mundo vai surgir
menos capital, mais sentimento do mundo

um admirado mundo novo
de novo há de existir
me deixa abraçar você quando eu sair daqui?

e se a vida não cabe no poema
a vida cabe na abertura, e vai abrir...
amanhã é e será um a seguir cenas

um sustentável mundo novo
de novo há de reexistir
me deixa amar você quando eu sair daqui

amor, amar em tempos de vírus
viver em tempos de quarentena:
- escrever um poema, outro poema, 40 poemas...
(Augusto Niemar & Samuel Godot)

V

meu bem que que você tem...
amor, em tempos de pandemia
te faço um verso, te doo poesia

nesse êxodo invertido do mundo
todo dia é um fim do mundo
de tanta, de todos, saudade docê

aqui dentro, de mim, da caverna
no começo, ou fim, de uma era
compadeço, assim, de cegueira

filosofia hodierna da quarentena
filosofia passada da quaresma
vivo numa filosofia da epidemia

lost in translation, me acho in revolução
todo dia rotação, me perco dimaginação:

- e quero tanto teu ser em canção
(Augusto Niemar & Iryna Maia)

XVI

e o mundo não será de ninguém
e o mundo não será de ninguém
será de todo mundo, posso sentir
sem posse, podemos, ser também

ninguém vai para o claustro
nem morrerá de epidemia
e todo mundo vai ter ciencia

e todas as ciências são (de) humanas
viemos do pó, ao húmus seguiremos

é tanta cegueira que não (nos) vemos

e a maior ciência, por humana, é a poesia,
e tanta gente vai entrar pra história
porque o amor venceu o medo,
e a poesia, humilde, fará sua estória

(Augusto Niemar & T. S. Berlim,
vinte e cinco de março de 2020)

Foto: Ângela Ofélia Maia



Pulso da Palavra

AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR (Augusto Niemar) é poeta. Seus principais livros são: *Niemar* (2008); *Onde as ruas não têm nome* (2010); *Do livro de Carne* (2011); *Centésima página* (2015); *Poemas da rua do fogo* (2019). Professor Associado de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (TEL/Póslit) e Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva. Líder do Grupo de Pesquisa “Crítica Polifônica: poéticas da tanatografia” (DGP/UnB). Bacharel e mestre em Literatura pela UFG. Doutorado em Literatura Comparada pela UFF. Realizou estágio pós-doutoral na UMinho (Braga/Portugal). Atualmente realiza pós-doutorado na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com projeto intitulado “Geopoesia e Literatura de campo centroestina: etnoflâneries por Goiás e Brasília (supervisão Prof. Dr. Willi Bolle). E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com

NOTAS SOBRE A TERRA

Clarissa Macedo

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Na ocasião de escrita e revisitação ao corrente texto, uma dupla sensação me acolhe: primeiro, a da alegria, por dialogar sobre parte da minha tese de doutorado, cuja pesquisa debruçou-se, em alguma medida, nas relações Brasil-Portugal, já que investiguei, relacionalmente, um poeta brasileiro e um português. Segundo, a de um laivo de tristeza por redigir um escrito num tempo cuja política de extinção segue a todo vapor, com destaque para o Brasil, que ignora leis de proteção sanitária, revoga normas de cuidado ambiental e exerce, com violência, um Estado de exceção sob a capa da democracia.

Neste sentido, na contramão da necropolítica exercida pelo (des)governo de 2020, estão as micropropostas que abordarei em seguida, ao tratar de Juraci Dórea e Miguel Torga, cuja poesia de cariz telúrica resguarda ensinamentos e discussões fecundas à contemporaneidade que deseje escapar ao extermínio da espécie por meio de um retorno ao sagrado sob a forma da natureza, preservando a palavra em dimensão estético-política como modo de conduzir a própria existência. Por isso, tomarei Juraci Dórea e Miguel Torga como poetas motores de um debate que, ao ser ponderado a partir de uma, dentre tantas perspectivas, pode propiciar possibilidades de espaços de resistência e resignificação.

As obras de Juraci Dórea e Miguel Torga apresentam imagens telúricas, topografadas algumas vezes em sertões e em montanhas, respectivamente. A terra nestes autores conforma um cenário que interfere no destino, quase sempre trágico, das figuras humanas que nele habitam. E embora seja um cenário mormente adverso, a interferência não se dá no âmbito das consequências da dificuldade de se sobreviver numa montanha pobre ou num sertão sem chuvas; este traço aparece, mas redimensionado de maneira que as tensões existenciais é que estão em primeiro plano, mesmo que oriundas da dificuldade de sobrevivência. Nalguns momentos, a terra está posta em comunicação com o ser a tal ponto que ambos parecem ser um único (múltiplo) ente.

Não é um determinismo geográfico e social, mas ícones, crenças, *modus* e ritos que compõem um lugar que molda e é formado por um povo. Uma troca de experiências, como um corpo, como “[...] conjuntos de partículas que lhe pertencem sob essa ou aquela relação, sendo tais conjuntos eles próprios partes uns dos outros segundo a composição da relação que define o agenciamento individuado desse corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42). Aqui, a terra como imagem opera no meio. Numa relação de correspondência com o humano, é quase uma forma de se existir no mundo – uma forma-terra.

Esse corpo imagético de terra reterritorializa-se e des-

territorializa-se conforme ocorrem mudanças de toda ordem: práticas culturais, ciclos da natureza, modos de sobrevivência, passagens e agenciamentos do ser, dentre outros, compondo um nomadismo permanente. Para Deleuze e Guattari (1977), o nômade delinea sua relação com a terra a partir do ato de desterritorializar-se, numa reconstrução nunca acabada. Este nomadismo pode referir-se à escrita, ao tempo, à história, à política, à arte... caracterizadas pela flutuação, tanto no que toca à construção geofilosófica de lugar quanto pelo descentramento que escritas que incluem margens provocam, no intuito de se pensar o mundo por linhas anarquizadoras. A ausência de fixidez, nesse aspecto, equivale a deslocar o centro (cultural, político, artístico), buscando a periferia e a mobilidade como caminhos de expressão e de composição.

Sem -ismos e com bases periféricas, Dórea e Torga, por intermédio de imagens de terra abordadas em alguns momentos de suas obras, destacam, dentre outros temas, um povo relegado, esquecido, impensado, porque fora dos centros. São seres situados à margem – numa margem que é também telúrica. E embora o tema do terral seja caracterizado por um pensamento incrustado no imaginário brasileiro e português, é pleno de outras possibilidades.

Juraci Dórea é um arquiteto, poeta, artista visual e ensaísta nascido em Feira de Santana, na Bahia, Brasil. Pertence à geração que ajudou a publicar a Revista Hera, lançando e divulgando escritoras/es ao longo de mais de 30 anos. Uma das paisagens da sua produção artística – tanto a plástica quanto a poética – é o sertão, juntamente com seus símbolos constituintes, passados pela lente da sua imaginação transfiguradora.

Um narrador duma “pátria chamada língua portuguesa”:¹ nesta perspectiva definiu Everardo Norões (2010) a Miguel Torga, escritor que desvelou através de seu conjunto literário, dentre outras questões, um extrato telúrico de múltiplas fisionomias.

Considerando-se o etnógrafo como um “reinventor e um ‘recombinador’ de realidades” (CLIFFORD, p. 147 *apud* FOSTER, 2014, p. 169), e a poesia como uma instância em que concreto e ficção se encontram formando outro factual e outro imaginário, ou, ainda, ficcionalizando a matéria e atribuindo realidade à fantasia, não seria estranho alcunhar a expressão “poetas etnógrafos”.

A etnografia, em linhas muito simplórias, é uma ciência que descreve os povos no que toca à religião, à etnia, à língua e, em suma, a todo um conjunto de práticas culturais. É uma ciência muito próxima à antropologia. Estas duas áreas chegam mesmo a constituir um parentesco.

1 “Minha pátria é minha língua”, conforme Fernando Pessoa.

Traçando algumas questões sobre a relação entre a/o artista, a antropologia, a etnografia e a alteridade ao longo do tempo, Hal Foster (2014) nos alerta acerca de problemas gerados a partir do que chama de alterização do eu, dos equívocos oriundos de tal posicionamento e da visão empática que esse tipo de postura teórica e artística projeta na ciência e na construção do que é o outro e também do que é o si mesmo.

Um desses problemas refere-se à idealização da figura do artista como intérprete e porta-voz do texto cultural do outro e as implicações nocivas quanto à interpretação e disseminação de uma alteridade construída com base no olhar de quem é de fora ou através de parâmetros construídos pelo que vem de fora, uma visão empático-perigosa.

Essa discussão é bastante atual. Um exemplo nesse panorama são os intelectuais brancos do Ocidente que tentam explicar a cultura oriental e a negra. Questiona-se, e produz-se em contrapartida, se, em vez de um homem branco falar sobre a mulher negra e latina e/ou africana, não seria mais coerente escutar o que elas mesmas têm a dizer sobre si, construindo a narrativa que lhes toca a partir de seu próprio lugar de fala.

Segundo Foster (2014), diversas/os artistas colocam-se como imagem ideal da/o antropóloga/o, simpáticas/os a causas e culturas, sem aprofundá-las da maneira como a gravidade da questão exige. O autor pondera ainda sobre certas projeções empreendidas pela própria antropologia, perpetuadas até a contemporaneidade, como a de apresentar “[...] culturas inteiras como coletivos de artistas ou [...] como padrões estéticos de práticas simbólicas” (FOSTER, 2014, p. 169).

Foster (2014) cita Leopold Senghor, no que este propôs a respeito de um caráter emotivo inerente à cultura africana e de uma racionalidade característica à cultura europeia. São argumentações pares que reforçam construções estereotipadas e pouco fundamentadas a respeito de uma e de outra culturas. Para o teórico, tal postura limitou a movimentação na qual Senghor estava inserido, bem como denota um princípio redutor quanto ao assunto em pauta.

Reparemos que há um percurso neste tema. Da etnografia, que resvala numa antropologia calcificada, a trabalhos artísticos empáticos-binaristas. Naturalmente, esse percurso não corresponde ao todo, tampouco a etnografia restringe-se² aos padrões mencionados. Porém, estes métodos-discursos devem ser questionados para que não haja uma estabilização e consequente carimbagem de protocolos que devem ser seguidos.

A passagem da concepção de arte para o domínio da cultura produziu efeitos, isto é, a passagem do formalismo para a discussão cultural teve e sofreu inúmeras influências. As independências das últimas colônias, o feminismo, a teoria *queer* e a narrativa pós-colonial, dentre outras articulações sociais de reivindicação, pressionaram lugares teóricos estabelecidos, deslocando a/o artista, a arte e quem a observa. Essas mudanças expandiram espaços à etnografia, embora exista, conforme apontado acima, tendências de idealização que parecem etnográficas, mas que configuram uma aparência.

2 “[...] muitos artistas aproveitaram tais oportunidades para colaborar com as comunidades de forma inovadora, para resgatar histórias reprimidas que são situadas de maneiras particulares” (FOSTER, 2014, p. 180).

Integram o exterior de reorientação noções-práticas como: a retirada da exclusividade do museu e da galeria como espaços que ditam o que é e o que não é arte, através, também, de relações de poder exercidas de acordo com o gosto, em geral, da academia e de figuras sociais abastadas; e a arte *site-specific*, interessada, por exemplo, no “mapeamento etnográfico de uma instituição ou uma comunidade” (FOSTER, 2014, p. 174).³

Em termos literários, interessam nessa travessia os mecanismos discursivos e de que maneira a literatura lida com essas transformações e esses lugares; de que forma opera um texto que transvia zonas previamente instituídas e dialoga com as vitalidades pós-estruturalistas e contemporâneas, cada vez mais voltadas para a subalternidade e seu *modus* de vida-arte-cultura – instâncias necessárias de enfrentamento à necropolítica que nos ronda.

Foster (2014) critica o “interesse”, chamando atenção para o assimilacionismo que pode haver nesse perímetro e na projeção do outro e do eu, como culturas-povos-mundos imaginados e rotulados conforme um novo molde, mais livre certamente, mas ainda assim um molde que caminha, sem escapatória, para um silenciamento da alteridade.

Dórea e Torga são poetas etnógrafos: uma primeira proposição. Mas dado que partem do local para o mundo, num jogo contínuo de idas e voltas, surge uma segunda proposta:

3 Na tese na qual este texto foi originado, na seção em que abordei a obra visual de Dórea, discuti um pouco a respeito de como o artista desarticula espaços privilegiados ao montar exposições sob o céu e sobre a terra em lugares considerados inóspitos, a exemplo de Monte Santo, no interior da Bahia. Apontei ainda algumas considerações a respeito da arte *site-specific*, também compreendida como arte de campo ampliado ou expandido.

são poetas cartógrafos.

Nesse contexto, não considero Dórea e Torga como porta-vozes de um lugar e/ou de um povo. Os autores difratam em seus textos um tempo que lhes diz respeito, mas não fazem isso determinando modelos ou denunciando sistemas diretamente. São obras que perscrutam paisagens psicossociais e as tomam como parte de um projeto artístico-literário que imagetiza um tempo, violando-o. Não são retratos fiéis, mas são verdadeiros; não são modelos antropológicos, mas dizem de um povo.

Torga (1996) ponderou que escrevia sobre e para um povo que não o podia ler. Notem o *para*. Não era apenas um descritor, mas um crítico; não estava fora, mas dentro; não era somente local, era mundano – mundano-telúrico.

Serra, seio de pedra
Onde mamei a infância.
Amor de mãe, que medra
Quando medra a distância.

Dura severidade
Tapetada de acenos
Às ilusões da idade
E aos deslises pequenos.

Velha raiz segura

À universal certeza
De um gesto de ternura
E um pouco de beleza
(TORGA, 2007, p. 248, v. 1).

Em “Marão”, aparece o viés da terra como lugar de pertencimento e imagem da grande mãe. É uma terra localizada num tempo e no espaço. Tem nome-toponímia e faz parte da infância do eu lírico. É árida, um seio de pedra, provavelmente numa alusão à montanha. Não há um desalento quanto ao caráter pétreo do lugar. O esmorecimento aparece com a sugestão de que, ultrapassada a tenra idade, as ilusões, antes acenadas (num gesto de condescendência e apoio) terminam. Isto é, os sonhos são extintos, gerando desengano. A matriz telúrica tensiona o desencanto, ao mesmo tempo em que oferta a “universal certeza / De um gesto de ternura / E um pouco de beleza.” (TORGA, 2007, p. 248, v. 1) quando do retorno à terra natal, cujo amor floresce através da distância, num avesso de sentimentos.

Por meio desse lugar circunscrito, o local aparece na voz de alguém que fala de dentro, que destaca as linhas do espaço Marão. Estamos diante de um etnógrafo. Entretanto, toca num tema, o da desilusão. E relata que o apego à terra de pertencimento medra à medida que cresce a separação. É um amor deslocado para o mundo, desterritorializado para existir, compondo uma cartografia sentimental particular, do Marão para o todo, e do todo de volta ao Marão, essa “Velha raiz segura”.

Destaco o poema “Phantasia 5”, de Juraci Dórea (2014, p. 17):

as andorinhas refazem acenos
de remotas esquinas:

e o humano descerra-se
– descerra-se –
sobre o tropel das estátuas.

o recém-nascido adormece.
as pegadas daqueles tardos cavaleiros
abrem-se em harpas e peixes.

(na Gurunga
meu avô reescreve
as ancas noturnas do capinzal.)

Há um clima de mistério que envolve, quase sempre, o texto doreano. No poema acima, há um jogo de vida e morte retratado pelo painel de oposições entre o cotidiano (“o recém-nascido adormece.” (DÓREA, 2014, p. 17)) e o espanto diante do fenecimento (“e o humano descerra-se / – descerra-se – / sobre o tropel das estátuas.” (DÓREA, 2014, p. 17) – estátuas como figuras rijas que oprimem).

No trecho: “as pegadas daqueles tardos cavaleiros / abrem-se em harpas e peixes.” (DÓREA, 2014, p. 17), o ce-

nário bíblico é demarcado pelos elementos do peixe (um dos animais símbolo do cristianismo), da harpa (instrumento de imaginário celeste) e por enigmáticos cavaleiros, apocalípticos e/ou representando os três reis magos. Se adotarmos a primeira representação no tocante aos cavaleiros, temos a sugestão da finitude, cujo triunfo é interrompido por uma imagem inusitado-cotidiana: “(na Gurunga / meu avô reescreve / as ancas noturnas do capinzal.)” (DÓREA, 2014, p. 17). Se tomamos a segunda aceção, o recém-nascido que adormece é o Messias, visitado pelos reis de terras distantes (vindos a cavalo, talvez).

A “gurunga” constitui um terreno acidentado, quase intransitável, e enseja uma inquietação: que imagem é essa em que o ancestral, salientado na figura do avô, redefine as marcas, noturnas, da paisagem? A terra figura através do capinzal e traz duas gerações: a mais antiga e a que acaba de nascer. Vida e morte, o tempo, entrelaçam-se e se confundem.

Ao tecerem o Marão e o capinzal, respectivamente, Torga e Dórea cartografam espaços. A poética desses autores se ocupa teluricamente da escuta de fantasmas, de agonias e de todo um repertório alegórico que compõe os setores da vida. A terra é a imagem-paisagem que empreende uma geografia de afetos e de transfiguração (ROLNIK, 2014). São os caminhos da linguagem poética, composta por imagens terrais, que tateiam e cartografam a topografia sensorial e psíquica colhida a partir dos textos. A terra não é estática, mas oscilante: do *topos* localizável ao incerto.

Uma das características do “Projeto Terra”,⁴ de Juraci Dórea, é a constituição de um arquivo sobre o sertão, por intermédio de registros fotográficos e filmicos sobre a reação dos habitantes dos lugares pelos quais o “Projeto” tem passado; as percepções dessas/es moradoras/es-expectadoras/es quanto às obras, elaboradas com materiais próprios da região, quanto à arte e ao que esta apresenta de significado para elas/es e para o contexto em que vivem. Pura etnografia. A etnografia ou o exercício etnográfico que pode ser extraído da obra do artista feirense, “Além de servir como asseguaração do próprio período histórico e de reflexões acerca do pensamento do povo sertanejo, produz parâmetros para a antropologia, sociologia e a própria sociologia da arte.” (SANTOS, 2009, p. 97).

Dórea vai adiante, pois, ao interrogar as/os habitantes sobre a arte e as obras elaboradas nos locais dos registros, o que também abrange as pessoas que ali vivem como peças-vidas dos trabalhos, exercita uma possibilidade de dissolução do contrassenso apontado por Foster (2014) quanto ao artista contemporâneo como etnógrafo que, na tentativa de preparar obras que abordem o outro, por vezes afeta a condição de alteridade em função de uma assimilação primitivista que repete estereótipos. A saber, a possibilidade de dissolução, ou, de melhor interpretação, seria: “[...] enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro. Essa é uma maneira de negociar

4 O “Projeto Terra” consiste numa espécie de continuidade da “Série Terra”. O “Projeto” começou a ser realizado em alguns locais, englobando a pintura e a escultura – sendo esta a predominante a partir da década de 1990, não de forma premeditada (DÓREA, 2003). Exposto em cidades brasileiras, principalmente no sertão baiano, além de outros países, o “Projeto” vem sendo documentado por intermédio de fotos, vídeos e outros registros.

56 o status contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática.” (FOSTER, 2014, p. 187).

Um dos murais mais destacados na catalogação do “Projeto”, é o feito em casa de Edwirges, que segue abaixo, que tem ligação evidente (não apenas pelo título), embora não gratuita, com o livro de 1976, **Umquasepoema para Edwirges**. A obra de Dórea, tanto a plástica como a lírica, no que contém de telúrico, dispõe de ícones em comum.

“Projeto Terra”: Mural da Casa de Edwirges (ainda incompleto), casa de Edwirges, próximo ao povoado de Saco Fundo, Monte Santo, 25 de novembro de 1984.

Clarissa Macedo



Fonte: Bienal da Bahia, 2014.

Fotografia da fotografia: a autora (2014).

O diálogo supramencionado entre os nomes ocorre também com a série de pinturas “Fantasia Sertaneja” e a série de poemas “Phantasia” – textos acompanhados de alguma numeração cardinal aparentemente sem ordenação de leitura. Na “Fantasia Sertaneja”, o universo que integra o título, seu dia a dia e assombro, é pintado sob cores. Nos poemas “Phantasia”, elementos da natureza mais comuns do Nordeste figuram entre os signos dos textos, como neste excerto da “Phantasia 15”:

espero agora o farfalhar das aroeiras
 e alguém que na encruzilhada
 repartirá comigo uma sonata qualquer
 (DÓREA, 1979, p. 39).

As aroeiras preparam o cenário da encruzilhada, o clímax de uma rota de escolhas, a decisão derradeira e o desenlace, muitas vezes, crucial.

Uma pequena interrupção

Os autores em discussão superam um sentido etnográfico. Não que a etnografia seja algo a ser superado, mas porque as obras dos dois passeiam por outros campos também. Nesse aspecto, é teoricamente geopoética,⁵ no que esta proposta tem de transdisciplinaridade e de abertura para pensar o lugar e as

⁵ Conceito, ferramenta, área do saber e outras figurações, a geopoética, cunhada por Kenneth White na década de 1970, vem sendo cada vez mais difundida e ampliada, no intuito de pensar o mundo por vias poetizadoras no que estas têm de remodelação das tópicas sociopolíticas em vigor e de reavaliação da própria definição de humano.

peças, uma paisagem interna, psíquica e afetiva que percorre os seres e que incide no espaço, não sendo mapeada, mas cartografada – descontinuamente cartografada.

A cartografia difere-se do mapa por não compor um todo inerte. Quando as poéticas doreana e torguiana abordam o telúrico, cartografam paisagens da natureza, e também paisagens psicossociais, abrangendo essa (des)continuidade que abraça a experiência de se estar viva/o. Ao operar esse traçado imaginário que pensa o real, a cartografia – incluindo a dos poetas citados – desfaz mundos para inaugurar outros: mundos estes que se ocupam daquilo que se tornou defasado no regime-sistema vigente (ROLNIK, 2014). São formas que buscam a linguagem para tomar corpo e expressar afetos, ícones e vontades que não interessam ao código do capital e, logo, conformando zonas de tensão produtiva que se opõem à política do extermínio propagada no século XXI, nomeadamente no que se refere ao Brasil.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução Heloisa M. F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

DÓREA, Juraci. *O cavalo sépia*. Salvador: Edições Cordel, 1979.

DÓREA, Juraci. *O livro das Phantasias*. Bahia: Edições MAC, 2014.

DÓREA, Juraci. Projeto Terra: Breve Notícia. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (org.). *Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: UEFS, 2003. p. 15-21.

DÓREA, Juraci. *Umquasepoema para Edwirges*. Salvador: Edições Cordel, 1976.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NORÓES, Everardo. Miguel Torga e o dicionário da terra. In: PAIVA, José Rodrigues de. *Estudos sobre Miguel Torga*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. p. 107-122.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

SANTOS, Viviane da Silva. A Bahia musealizada na arte de Juraci Dórea - Projeto Terra. *Museologia e Patrimônio*, v. 2, n. 2, jul./dez. 2009.

TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

60 TORGA, Miguel. *Poesia completa I e II*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

WHITE, Kenneth. *O grande campo da geopoética*. Disponível em: <http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>. Acesso em: 2 fev. 2016.

SERENDIPIDADE

61

para Adriane Garcia

Carrego o mundo nos ombros
e sou apenas o pó
do suor antigo dos cavalos e dos homens,
uma barriga estéril de procriar
um bestiário inteiro de incertezas.

Uma mulher é o absoluto de sua miragem
quando o pórtico da casa não lhe venda os olhos.

Alguns escombros partiram esta manhã
pintando os escudos de uma velha estrada.

Meu amor é um lago vazio
onde tuas muitas mulheres se banham.

Eu sou a ovelha vendida de meu pai
que ofereceu os lençóis em troca da vida;
sou aquela que cravou, da cozinha em que foi instalada,
a faca triste-enferrujada
na cicatriz do próprio umbigo.

(Inédito)

FATO ÍNTIMO II

A casa em que corto tomates
é a mesma em que navalho o coração:
este lixo químico
que a família despejou no rol da entrada.

PRECE

Na vida,
aprendi os salmos perdidos;

são eles que me pegam
quando o continente
cobre os meus olhos
de deserto.

PESCARIA

63

Na fila de emprego
me deram uma vara de pescar.

Contrariando as profecias,
não conquistei o universo.

Não havia isca
não havia lago
não havia nada.

Os peixes sumiram (!)
sugados por quem já sabia pescar,
por aqueles que pescam de família em família
com o mar à mão
e dedos ensinados;

será que têm varinha mágica?
Será por isso que não pesco?

Há tempos desato o ofício da pescaria
e nunca dá certo.

Faz anos também
que o cheiro do peixe invade as paredes, o catre,
os sonhos, a minha oração.

Eu continuo: persisto,
de anzol gasto,
no exercício de dar de comer
à mãe, às filhas, às irmãs;
mas todas mingam
na tarefa diáfana
de enganar a fome
de soletrar a morte.

Por isso, no auge daquele dia,
convencida de que pescar
sem isca, peixe ou lago
não enganaria a dor, a miséria,
amarrei a linha no tronco mais rijo;
e lá, de corpo pendurado,
olhei pra sempre o açude vazio da minha casa.

NOTURNO N. 4

65

À noite,
No descanso das injustiças e das fraquezas,
Eles decretam no palácio a tua próxima fome.

Quando amanhece, o sol não nos fala
Nele, uma cortina de 100 dólares ponta de estoque

Em nós, o medo e o mito do silêncio.

Bronze o dia as aflições pelo trabalho e pelo sono

E quando enfim madruga e a jornada de tantas horas
parece que chega ao fim

Eles dizem que haverá mais

Que haverá mais porque é preciso cansaço para os
nossos olhos

É preciso sangue

Para que não se possa meditar

Para que sigamos

Máquina aos moinhos

A moer tudo aquilo que somos, tudo aquilo que não
podemos ser.

eu e minha voz interior nos dirigimos à fila
nos despedimos do sonho de comer
aquelas coisas que a última classe não deixa
e pagamos com 200 reais os cinco itens necessários à
manutenção da existência na fábrica.

...meu sonho acaba...
como se não tivesse nascido
como se jamais eu houvesse pisado os pés no éden
e na terra

O EVANGELHO SEGUNDO A COTAÇÃO DO DÓLAR

para Nilson Galvão

O padre-pastor, que levanta a calça do menino com o novo testamento em punho, chora feito criança quando vê a cara do dízimo na bolsa de valores em ações da santa amada igreja que veta a prole do terceiro sexo, que treme o cajado na escola dominical e aperta o cinto que bateu na mulher em casa porque ela fez o café errado. - deus, esse homem! me dá sua camisa de sangue, por favor, mediante boleto bancário, e ficarei curada da doença, da chaga, da dor do que ainda resta de mim, esse punhado de fantasia e fé que só teve da vida a rima da ilusão.

TEOREMA

69

A vida é uma mulher estéril
nomeando os filhos
que nunca poderá ter.

OÁSIS

O deserto é uma janela aberta:
o que escapa de seus camelos,
forjados n'água de vapor e sal,
é o calcanhar de todos os desejos.

Nas areias feitas de mistério
conta-se de terras que jamais fui.
Lá, os fantasmas de meu rio seco.

IRMANDADE

Qual a cor do teu drama?
Quantos lares saem de teus cabelos?

Com quantos homens se reparte
o último fio de desespero?

Em tempos de paixão e fome
os credos são maiores que as roupas
os voos maiores que as asas.

Foto: Ana Reis



CLARISSA MACEDO (Salvador – BA), licenciada em Letras Vernáculas, mestra em Literatura e Diversidade Cultural, doutora em Literatura e Cultura, é escritora, revisora e pesquisadora. Apresenta-se em eventos pelo Brasil e exterior (Espanha, Cuba, dentre outros). Integra coletâneas, revistas, blogs e sites. Publicou a plaquete *O trem vermelho que partiu das cinzas* (Pedra Palavra, 2014) e os livros *Na pata do cavalo há sete abismos* (Prêmio Nacional da Academia de Letras da Bahia, 7Letras, 2014; em 3ª reimpressão pela Penalux, 2019; traduzido ao espanhol por Verónica Aranda, editorial Polibea, Madrid, 2017) e *O nome do mapa e outros mitos de um tempo chamado aflição* (Ofícios Terrestres, 2019). Integrou, em 2018, o Circuito de Autores do *Arte da Palavra*, promovido pelo SESC. É a idealizadora/organizadora do *Encontro de Autoras Baianas – Marcas Contemporâneas*. Contato: clarissamonforte@gmail.com

O QUE É SE NADA É, “SENDO” VOZ DE POETA?¹

Eliane Cristina Testa (Lia Testa)

Universidade Federal do Norte do Tocantins - UFNT

Eliane Testa

a cabeça pensa a cabeça
 a cabeça pensa que pensa a cabeça
 a cabeça pensa um poema
 a cabeça pensa que pensa um poema
 o poema pensa a cabeça
 o poema pensa que pensa a cabeça
 a cabeça guarda o poema
 a cabeça pensa que pensa que guarda o poema
 o poema só existe na cabeça
 o poema pensa que só existe na cabeça
 a cabeça faz o poema
 a cabeça pensa que pensa que faz o poema
 o poema não sai da cabeça
 o poema pensa que não sai da cabeça
 a cabeça esquece o poema
 a cabeça pensa que esquece o poema
 o poema não cabe na cabeça
 o poema pensa que não cabe na cabeça
 a cabeça sofre a perda do poema
 a cabeça pensa que sofre a perda do poema

¹Este título retoma (de modo parafrástico) uma frase do escritor William Saroyan (1908-1981).

o poema segue na cabeça
o poema pensa que segue na cabeça
a cabeça lembra o poema
a cabeça pensa que lembra o poema
mas, o poema da cabeça
não é o mesmo do papel
mas, a cabeça pensa é
não-é?

Lia Testa

Viver o processo de criação de um belíssimo poema em um sonho, ver a sua forma e o seu conteúdo, ter a sensação de que é o mais “perfeito” que já conseguiu fazer/construir ou, então, ficar na contemplação do poema feito por nós (no sonho) até o nosso despertar. Porém, ao despertarmos (ou ao acordamos de uma noite com tais sonhos), o perdemos por completo (ou podemos perder parte dele) e aí só nos restam rastros do poema do sonho ou, então, fica uma sensação viva do poema construído na cabeça. Há pouco tempo, isso aconteceu comigo. E quanto àqueles momentos quando ao deitarmos para dormir (ou descansar) vão “aparecendo” em nossa cabeça, entre a vigília e o sono, versos ou, quiçá, poemas completos? Esse processo também pode ocorrer depois de uma noite de sono, isto é, antes de estarmos despertos por completo, podendo vir à nossa cabeça versos (ou fragmentos deles) ou até poemas na íntegra, que são “presenças” de estados “entre” o sono e a vigília (ou momentos de transição entre ambos).

Tudo isso, eu creio, tem a ver com a voz de poeta, essa voz pela qual se fala o poético. Ou seria o contrário? Assim, a primeira coisa que nos inquieta sobre a voz da/o poeta é: Será que ela pode ser ou não ser, “sendo”? Será ela penetrante, na medida “exata”, para nos tomar de assalto? Como seria essa voz? Como ela tornar-se-ia crível aos nossos ouvidos íntimos/internos? O que há de atividade potente nela ou alhures dela? Afinal, que/quem é ela? Essas são indagações que nos inquietam e movem em busca de algumas respostas-reflexões. Aliás, é oportuno trazer aqui um pensamento de Mario Quintana: “A resposta certa não importa nada: o essencial é que as perguntas estejam certas” (QUINTANA, 2003, p. 54). Nesse sentido, na esteira da proposição do poeta gaúcho, apresentamos, neste breve ensaio, algumas reflexões (mesmo que provisórias, inacabadas e/ou com disposição para serem revistas no futuro), por acreditarmos que elas possam se constituir como constructos para “dizer” da/a voz de poeta.

Então, comecemos por pensar que essa “voz” que lança a poeta/o poeta a dizer algo talvez não “surja” somente como algo accidental, como poder-se-ia supor ou até imaginar, uma vez que poetas podem se constituir por efeitos de chamamentos tensivos e transitivos. Desse modo, esta voz pode se “materializar” (insurgir) das nossas necessidades pulsionais, que sempre se articulam na medida do (im)possível e, ora pode ser dimensionada entre choques intersubjetivos, ora se configurar por contatos-contágios, que podem se dar via existência/mundo. Por isso, esta voz de poeta pode conter ou instaurar-se dos contornos de uma intenção ativa e ser logicamente sensível e intelectualizada, especialmente à medida que recorre aos signos como um campo de possibilidades,

vivências e existências. Portanto, ela pode comportar-se como um rio de (con)fluências submetido às dimensões individuais e coletivas. Talvez, nos seus modos de (re)existir, a voz de poeta busque empreender uma voz própria ligada principalmente a diferentes escutas-sensíveis (internas e externas).

Dito isto, esta voz-escuta parece-nos dotada de “conversas”, algumas sempre nascentes ou, então, inaugurais, que podem ser calcadas nas regiões mais insólitas ou dadas pelas contingências de camadas e camadas de existência. Sendo assim, desdobra-se, (re)constitui-se continuamente, materializada em um *continuum*. Constituída, encarna o ser-estar-voz-devir. Eis aí uma presença enigmática. É a coisa-voz propriamente dita e essa: “[...] alça-se no **vigor** da sua própria invenção (SIDNEY, 2019, p. 11 [grifo nosso]). Nesse sentido, é uma “voz-vigor” que nada afirma e tudo afirma. E pode conseqüentemente depreender uma matéria produzida das suas próprias verdades ficcionais. Quanto à matéria, é uma presença que se dá, sobretudo, como a ausência-presença transbordante de um *élan* vital, especialmente, na disposição de circunstâncias sócio-psíquicas e, como tal, engendra entrelaçamentos da linguagem, por meio de um “estranhamento do cotidiano” (PERLOFF, 2008).

Esta voz configura-se por certas indeterminâncias também, agindo como uma estrutura orgânica que, de fato, diz e não diz nada, pois “permanece” coisa, acontecimento. Sendo assim, se instaura pronta para concretizar intercâmbios, autoafirmações (e/ou autodestruições?) do dito. É uma voz que carrega o dito e o não dito, por configurar um estímulo constante que se movimenta em torno do encontro, instituindo a sua própria outridade-voz. Dessa maneira, é sempre um

índice constante de provisoriedade, um evento “eu-voz-outro” (outra voz). Lembremos do seguinte verso de Arthur Rimbaud: “*Je est un autre*” [“Eu é outra pessoa”] (RIMBAUD, s/d, s/p). Nesse sentido, se seguirmos a “intuição-verso” do poeta francês, poderemos dizer que a voz que emana de nós, as/os poetas, é sempre “outra voz”. Por isso, para que esta “outra voz” se faça ouvida-dita, como uma *self* produção e profusão, ela tende a diluir-se na difusão de constructos sócio-psíquico-culturais (em movimentos de retroação). Em consequência disso, para termos o (não)lugar desta voz que, às vezes, não é nem (re)conhecida pelos próprios sujeitos poetas, só “é” e/ou “se faz chegar” num lugar (qual seja ele?) pela insistência dos (des)encontros ou daquilo que nos parece ser sempre da instância do (in)comunicável, já que ela (a voz de poeta) é uma interação atuante do esquema: “lembrança-esquecimento” (ou vice-versa). Aliás, esse esquema mantém um tecido (i)material que entrelaça silêncios e ruídos.

Deste modo, das diferentes possibilidades de “ser-estar” esta voz de poeta, neste texto ensaístico, nós nos voltamos a pensá-la como um fenômeno germinante que se dispõe a dimensionar os (entre)cruzamentos de acontecimentos (internos-externos), “que é se nada é, “sendo”: a voz de poeta. Assim, parece-nos que esta voz-fenômeno é sempre precedente-e-futura, uma “coisa” coadunada de adventos múltiplos e interativos, mantidos por atravessamentos corporais para desencadear estados (in)sustentáveis entre as simbolizações dos nossos espaços dialéticos, comumente, à serviço dos desejos e das utopias. Por isso, a voz de poeta assume deliberadamente, de modo inconsciente e/ou consciente, uma presença-ausência, está mais para a falta ou para os estados gerados por esta.

Além disso, poderíamos pensar também que esta voz coabita as estranhezas de tantas vozes-outras. Às vezes, ela é amalgamada em tantas outras vozes-obsessões, fazendo-se potências insistentes que se intensificam no átimo da busca pelo “absoluto”, à força da busca de uma completude que não há em nós, as/os poetas. Desta maneira, há intensidades vibracionais nesta voz-voz *tmese*, uma vez que intercala os adventos nas suas duplas formas de existência e, faz-se dizer de signos-signos. Em consequência disso, as “vozes” ora agem *per si* diante do confronto *causa mortis*, ora são “uma forma de vida” (parafraçando Wittgenstein, citado por Marjorie Perloff, 2008, p. 102).

Neste contexto, a voz de poeta, como “uma forma de vida”, pode ser uma voz que bordeja perdas, rumo a (des) construções da sua própria existência, uma vez que, também é um lance de (in)previsibilidades. Dito isso, essa voz imprime uma extensão de um corpo-Outro e talvez seja capaz de dizer da perversa e terrível necessidade da dupla narcisística revelação: o eu-Outros. Tudo isto, pode circunscrever, transbordar, (des) contentar, enfurecer, (des)confortar, (re)inventar, recusar, instituir, manifestar, etc. Logo, a voz (entre)vê a-si-e-a-outra-voz, (in)dispondo-se (des)aparece continuamente; é, como já afirmamos antes, uma “lembrança-esquecimento” (ou vice-versa) e, sendo assim, morre e renasce à medida que se faz “presença”. Além disso, a voz a possuir-nos (ou seria o contrário?) assegura a/o descômoda/o poeta, na sua diferença, a conviver com esta voz-sua, pois, a/o “[...] poeta só se interessa pelo seu próprio eu” (QUINTANA, 2003, p. 181). Contudo, este “eu-voz” de poeta é sempre um duplo: eu-Outro, sendo uma dupla-voz que se faz falar.

Assim, esta voz reivindica um deslocar-se. Age como uma instância multiplicadora (singular e coletiva). Diz a si e também a outras-vozes, sendo, por isso, uma coisa-em-si e muito-além-de-si. Esta voz de poeta pertence a nós? A si? O que é essa voz quando anima o dito? Esta voz (in)dizível excede e sustenta, doravante, um espaço (i)material, que representa um *topos* de multidão e de singularidades, ao mesmo tempo. Esta voz excedente imprime promessas de existência entre o ser e o nada. Portanto, afirma e nega a sua própria existência, agindo como a “mônada mágica” (BARTHES, 2008, p. 41). Isso tudo tem a ver com os seus nomadismos, os seus signos de transladar a-coisa-voz-em-si, tal qual uma aparição fantasmática, para ser um instrumento do (in)consciente “para-com” e “contra-todos”.

Esta voz pode ser a sirene alerta, pronta para disparar em nós e nos tomar de assalto, quando se dá justamente na condição de chamamento *a fortiori*, extensão de efeito e ação. Quiçá por isso, só a alcancemos na potência libidinal ou ainda nas substâncias do processo de meditação (contemplação do vazio ou do silêncio), graças à sua natureza (des)contínua. Por isso, o seu rumor estereofônico tende a modular passagens e fluxos, acabando por alojar uma matéria com traços de potencialidades, ao mesmo tempo, como uma paradoxal margem, dentro de um regime que dá à forma em-si da voz-poeta. Sendo assim, esta passagem de falta materializa-se entre condições de (des)acabamentos.

É, pela voz-poeta, o arvorar-se de uma forma-experiência. É ela a matéria si-Outro em que a voz-fala (re) existe sempre inaugural. É essa o potencial *zôon*, tornada uma voz vivente *com/o* dito na-e-para ativar uma clivagem voz-

passagem. Tudo isso se passa na sua constituição dos sujeitos-poetas, como o agora do *locus*-corpo da (des)ordem real e irreal. Esta voz nos pertence ou sonhamos que nos pertence? Em que medida a voz de poeta nos pertence (ou seria o contrário?). São inquirições de uma complexidade tal que não temos como dizer do sistema exato dessa voz de poeta, a não ser em tons de acentos de pequenas observações. Contudo, isso não significa dizer vazios de sentido. Ao contrário, tecer algumas conjecturas, reflexões-pensamentos, eis aí uma empreitada de salto no abismo. Agora, a/o poeta que quiser saber da sua voz terá que perder um pouco de si e isso, nessa voz-outra, é também a voz-eu “autônoma” que se encarna e desencarna, se faz e refaz a cada singular “experiência-voz”, principalmente, frente às particularidades da condição de poeta que age com (des)atenção. Em outras palavras, é só na (des)atenção que a possuímos como sinais precedentes em meio a dinâmicas e lógicas de não repetições (mesmo que paralelamente acreditemos tê-las o tempo todo), pois quanto mais substancial for a experiência-voz, mais sólida ela será, para nós, diante da prefiguração-em-si, a qual as dobras das vozes são, sobremaneira, um estado de desaparecimento.

Esta voz da/o poeta dispara lastros de uma plêiade cosmosófica e cria ecos, reverberações, reconduzindo, assim, substâncias autênticas nos movimentos dialéticos da criação. Por isso, passa a ser uma voz encarnada à natureza de outras vozes e que acaba por reconciliar potências contingentes, a subjetividade de uma espécie de efígie que assevera: fala ou devoro-te (ou vice-versa). De fato, a voz está em nós (ou seria ao contrário: nós estaríamos nela?) como uma incessante aparição que lança os seus sinais. Afinal, ela some e regressa

perturbando-nos, assombrando-nos, para que não a deixemos escapar à sua convocação de (des)encontros, sobretudo, porque nos permite calar falando, às vezes, de uma natureza transtornada. Em consequência, esta voz força a uma presença com uma voz-escuta e, ao interpelar-nos (ou nos interpelarmos a ela?), há em nós diversas dobras vocalizantes que, de fato, reivindicam a cada um ouvir conexões em formas de ondas transladadas, como profetiza Maurice Blanchot (2011 [2002], p. 19), uma “[...] voz vinda de outro lugar. Voz vã?”. Quer seja vã (ou não), é a voz vinda de outros lugares que nos atrai, nos chama e nos faz pulsar em direção aos abismos solares. Enquanto uma “coisa” que habita os intermitentes e incessantes espaços do (in)consciente, a voz se dá como uma entidade-coisa sempre do devires-vozes. Deste modo, nada se perde, mas tudo se perde. Tudo isso está a favor de uma construção autêntica (mas não no sentido de verdade e, sim, de uma construção da verdadeira verdade ou das suas verdades ficcionais) dessa voz nas suas “cosmovozlogias” de eternos (re) começos.

E esta voz, que põe em jogo “a palavra em estado de poesia” (TESTA, 2015), fala sem abandonar a palavra expandida, de modo especial, sob certas condições que sustentam a diferença, a falta, a ausência. Essa voz manifesta-se, assim, entre dinamismos e por diferentes proporcionalidades no corpo. Pode agir como uma grande mestra de ritmos e riscos por sua própria estrutura. No mínimo, essa voz de poeta pode gestar-se como um “extraordinário acelerador da consciência” (BRODSKY, 1987 [2018]). Isso significa que sentir-pensar a voz é seguir, no mínimo, os seus desenraizamentos. Ela pertence a tudo aquilo que é nosso e, ao mesmo tempo, não é.

Esta voz de poeta é uma encarnação dotada de intensidades e se destina principalmente à fala (silenciosa e interior), sobretudo, quando é o ouvido interno sensível que alerta o corpo para certos chamamentos, apelos desassossegados e contingentes de condições (metafísica?) concretas: “[...] a voz fenomenológica, transcendental que continua a falar e a estar presente a si na ausência do mundo (HUSSERL *apud* DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 93).

A voz de poeta, potencial imediato de autoridade (alteridade) no concreto, movida por retroações, comumente, estimulada por sua língua materna (ou não), comunica-se por estados entre a presença e a não presença, por intermédio de estruturas de significação. Parafraseando Joseph Brodsky 1987 [2016], p. 30, a voz de poeta é não tanto o homem e, sim, o estado de nervos do homem. E estes “nervos” abrangem essa voz configurando-a para diversas circunstâncias que serão ocupadas, literal e simbolicamente, por uma língua viva, requerente de uma “[...] propensão e propulsão centrífuga; ela tenta abarcar o maior espaço possível ao seu redor – e o máximo de terreno possível” (BRODSKY, 1987 [2016]). Porém, o contrário também é possível ocorrer com a voz de poeta, podendo ela constituir-se dos menores espaços (os microespaços) e abarcar o mínimo de terreno possível, dentro de nós.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRODSKY, Joseph. Sobre o exílio. Trad. André Bezamat. 2.ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento cotidiano*. Trad. Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

QUINTANA, Mario. *Caderno H*. São Paulo: Globo, 2003.

SIDNEY, Philip. *Defesa da poesia*. Trad. Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2019.

TESTA, Eliane Cristina. A palavra em estado de poesia. In: *EntreLetras* (online). v. 6, n. 2, jul/dez, 2015, p. 144-154. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/Periodicos/index.php/entreletras/article/view/2742/8945>>

assimetria

& como Tao

uma pátina do tempo

& como Tao

a impermanência

& como Tao

findará recluso

& como Tao oscila

[o mesmo - o outro]

p/ Barthes na estereofonia

– drague

com a voz
de poeta

o poema
– drague

o dito & o pulso
da palavra, a lavra
imersa & profusa – o gaguejar

estereofônico jogo
corpo
a ((&)) o limite da minha linguagem - drague
corpo

a materialidade
alguma coisa que é e não-é
som antes depois

na língua insurge

o despalavramento
a escritura em voz alta
o vazio e a beleza

respira “de ouvido”
à parte de chegar
às coisas, por favor

– drague

ao nada *breathe* – há o agora e o àgora

– drague

o *dervish*, o grão da voz
splashdown per si PARTE

((re))abriga O absurdo
o fascínio da linguagem
((re))aparece contracena
desfaz tudo que é e não-é

duração e antecipação
que babel estranha, que
sensação à medida
between

– drague

como uma vasta ruína

– drague

com a voz

de poeta

o poema



“Pulso da palavra: maiakóvski” (colagem analógica, 2020), de lia testa.
Arquivo pessoal da autora

34 + **CAÇA-PALAVRA** COQUETEL

ILUSTRAÇÃO: ACERVO EDIURO

Procure e marque, no diagrama, as palavras da relação.

Barulho

APITO	GUIZO
ASSOVIO	GORJEIO
BADALADA	RANGIDO
BERREIRO	RONCO
BURBURINHO	RUGIDO
BUZINA	UIVO
CHOCALHO	SIRENE
CIGARRA	ZOEIRA
CLAMOR	

A X A T G N B A
 W C N D J W D H
 Z O E I R A N A
 D W G R L A F
 E R N A S S O
 D C D Q B A I H
 S A F C S G T S
 B U Z I N A A F E
 G T R G D F T W
 H J A A N M U C O
 R T L R E A G T E
 M B U R B R I N H U
 A J F A P D S T W
 S B D G A A O M T
 J I B R V B C G T
 W E H O P Z S H
 I O H D X B O V I
 E F F I D W J F G
 M R C F R F Y D M

Á Á F I G R Y O P E
 A H B G T Y U I O Ã
 R T E U A A B R U R
 S A R I O I S E T I
 G S R A N G I D O R
 U O O E L G J R V N I
 W M A I E B R E M G D
 A B S R F F P N H T S
 O D R O N C O E N B F
 H G C Z F S D E R T Y U
 F U Y H G G A B E U F R
 G O R J E I O N B Q Y H

“Barulho”, (colagem analógica, 2020), de lia testa.
 Arquivo pessoal da autora



“passagem” (colagem analógica, 2020), de lia testa.
Arquivo pessoal da autora



“uma cas[c]a” (colagem analógica, 2020), de lia testa.
Arquivo pessoal da autora



“tudo em (des)equilíbrio, coração” (colagem analógica, 2020), de lia testa.
Arquivo pessoal da autora

WELL.

como se
a voz

entre nós ((eu-Outro))
como se

a voz
ante nós

não volvesse
os seixos

selvagens
incôncios
signos

entre nós ((eu-Outro))
a voz

como se
a voz

como se
coisa
eclode
ecoa
depois,

como se
a voz

Well.

Silence.

diante de si outrora
vazio de inverno
outra pupila

Eliane Testa

o translúcido
– para onde inverno?
boca vazia

vento do Norte
atenta ao vazio
só falta falar

Foto: Lia Testa, 2020



ELIANE TESTA (Lia Testa) nasceu no Paraná. Atualmente vive e trabalha no Tocantins (TO). É professora, poeta e colagista. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP – 2015), Mestre em Letras pela (UEL/PR – 2002). Tem publicado dois livros de poesia “guizos da carne: pelos decibéis do corpo” (Poesia Menor/ SP, 2014) e “sanguínea até os dentes” (Patuá/SP, 2017). Tem participações em revistas e antologias literárias nacionais e internacionais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1380068536161923>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0863-4297>. E-mail: poetisalia@gmail.com

ENSAIO SOBRE POESIA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL

Maria João Cantinho

Faculdade de Letras (Centro de Filosofia) da Universidade de Lisboa - ULisboa

Centre d'Études Juives da Universidade da Sorbonne

Maria João Cantinho

Começemos pelo sentido da palavra contemporânea, que revela um trânsito entre diferentes tempos, mas a menos ambígua das formas será começar por assinalar que o aparecimento da poesia contemporânea portuguesa, como sabem, remonta ao período da revolução estética produzida pelo Romantismo, inscrevendo-se assim num fluxo de correntes do século XIX, tais como o Simbolismo, o Decadentismo, mas também o Saudosismo e o Modernismo. O século XX na poesia portuguesa tem como referências fundamentais Fernando Pessoa e toda a experiência da Geração de Orpheu, exemplos maiores do modernismo, tendo em conta outros poetas como Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, os quais fizeram o corte com o panorama poético do século XIX. Já Cesário Verde, mestre de Pessoa, antecipava (e a meu ver ignorava a modernidade na literatura portuguesa), com a sua obra *O Sentimento de um Ocidental*, algo que o nosso ensaísta Helder Macedo nos mostra na sua obra¹. No entanto, não é da modernidade que vamos falar aqui, mas do actual panorama da poesia portuguesa e, tanto quanto possível, do trânsito entre a poesia portuguesa e a brasileira.

¹ Helder Macedo, *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa: Plátano, 1975.

A década de 40 reflecte o antagonismo entre duas tendências teóricas opostas: o Presencismo e o Neo-Realismo, os quais coexistem com uma outra corrente, que encontra nos *Cadernos de Poesia* a possibilidade de afirmar a isenção e a essencialidade da palavra poética. Na década de 50, encontramos várias tendências estéticas, como a revista *Távola Redonda*, *Árvore*, *Notícias do Bloqueio*, *Cancioneiro Geral* ou, ainda, *Cadernos do Meio Dia*. Para já não falar dos poetas do neo-realismo, ainda que esta corrente privilegiasse a ficção.

A década de 60 tem na Geração de 61 um movimento estético muito importante e que se demarca das tendências da sua época, em particular do neorealismo, ao mesmo tempo que aparece um surrealismo tardio com Mário Cesariny e os poetas e artistas do Café Gelo. Desse tempo e há muito desaparecidos saliente-se a obra de António José Forte, com um livro recentemente reeditado, *Uma Faca nos Dentes*, Manuel de Castro, cuja obra de rara intensidade foi recentemente reeditada na editora Língua Morta, *Bonsoir Madame*. Na sua obra de ensaio, publicada no ano passado, *Camões e outros contemporâneos*, Helder Macedo dá-nos um retrato desse tempo e do panorama estético característico do Café Gelo. Meio-loucos, boémios e excessivos, alguns submergiram no álcool, como Manuel de Castro e outros morreram na miséria, como José Manuel Simões, cujos poemas foram recentemente editados na editora Abysmo, com o título *Sobras Incompletas*. Alguns desses artistas iriam emigrar para França, mais tarde. Não esqueçamos, porém, o poeta Jorge de Sena, exilado, primeiro no Brasil e, depois, em Santa Bárbara, um caso maior da literatura portuguesa, sempre um pouco arredado, não obstante as tentativas de resgatar a sua obra em Portugal.

A partir da década de 70, saliente-se a presença de Joaquim Manuel Magalhães, que fez e faz ainda escola, entre os actuais poetas do quotidiano, que encontram na sua obra uma linhagem. E não podemos esquecer-nos, ainda, da corrente estética da poesia experimental, que tinha como expoente Ana Hatherly e o poeta Ernesto de Melo e Castro, residente hoje no Brasil.

Todavia, as vozes que mais ressaltam hoje, vindas desse tempo, são as de Sophia de Mello Breyner Andresen, Natália Correia, Luiza Neto Jorge, Herberto Helder, Eugénio de Andrade, Ramos Rosa, Gastão cruz, Ruy Belo, havendo ainda outras vozes que tendem a ficar eclipsadas pelo tempo, como Egito Gonçalves, Pedro Tamen, Armando Silva Carvalho, Luís Miguel Nava.

Creio que em Portugal, a poesia aparece e apareceu, ao longo dos séculos XX e, agora, XXI, muito ligada a círculos restritos e a publicações que reflectem as diferentes tendências e esse aspecto é bastante peculiar, possibilitando a afirmação de correntes estéticas diferenciadas. Um dos exemplos mais interessantes é o dos *poetas sem qualidades*, que se foi afirmando ao longo da década de 90 e teve como resultado uma célebre antologia, organizada e prefaciada por Manuel de Freitas, intitulada *Poetas sem qualidade* (Averno, 2002), cujo prefácio minucioso explicava os fundamentos desta corrente. Ressalte-se aqui a ligação deste grupo – quase tirânico, como disse António Cabrita num texto recente – à editora Averno e a uma determinada concepção da poesia restringindo-a ao quotidiano e à recusa da metáfora. Inscrevendo-se numa linhagem poética que tinha em Joaquim Manuel Magalhães. Esta tendência da poesia impôs-se em Portugal, consagrando

nomes como Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral, José Miguel Silva, Pedro Mexia, entre outros poetas.

Se, por um lado, a emergência desta corrente foi interessante, liderada por Manuel de Freitas, que ocupava a capitania-mor no suplemento da crítica do jornal *Expresso*, por outro lado, tinha grandes desvantagens, como a de abafar algumas vozes poéticas dissonantes. E houve poetas que, pela sua voz singular, não tiveram possibilidades de se impor, como Jaime Rocha, por exemplo, ou Paulo José Miranda, António Cabrita, José Emílio Nelson, João Rasteiro, que, apesar de terem muita qualidade, não chegavam à crítica. Entre outros que aqui não cabem.

Ao enfraquecimento dessa corrente contrapõe-se o aparecimento de uma geração de poetas, que considero verdadeiramente excepcional e que, apesar de não terem (todos) lugar cativo nos jornais e nas revistas de poesia, revelam um fulgor inusitado e uma voz singular. Já falei aqui de Jaime Rocha e da sua tetralogia poética, que marcou o panorama poético actual, uma poesia de pendor simbolista (ou neo-simbolista, se quiserem), mas quero falar também de Daniel Faria que, apesar de ter morrido muito jovem, revelava um fôlego extraordinário e uma imagética surpreendente, entre o surrealismo e uma proximidade com a poesia mística, embora numa leitura renovada. Ainda hoje lembro o choque que foi, para mim, ler *Homens que são como lugares mal situados*. Também a publicação da obra completa de Luís Miguel Nava (reunida e prefaciada por Gastão Cruz, outro enorme poeta – ainda vivo - e seu amigo pessoal) veio trazer aos leitores uma voz marcante da poesia actual. Ou ainda um poeta que só agora começa a ser conhecido, Rui Costa, pois morreu jovem, também.

O trabalho das editoras de poesia em Portugal, apesar da sua instabilidade, pois a publicação da poesia é hoje muito difícil, com excepção para autores que são muito consagrados ou muito comerciais (e a gradação aqui existe), é extremamente importante. Até à entrada da crise económica em Portugal havia duas grandes editoras de poesia no país e uma série de editoras médias que permitiam a saída regular de obras de poesia com bastante qualidade. Com a mudança do panorama económico e os novos critérios de edição, houve uma mudança grande na publicação. Hoje assistimos a editoras de grande qualidade como a Assírio & Alvim a publicar obras menores, mas tal justifica-se pela sua saída comercial. Por outro lado, as pequenas editoras sem viabilidade comercial vão fazendo um excelente trabalho de edição. É o que faz com que Daniel Jonas (a meu ver uma dos grandes poetas de hoje) seja editado pela Língua Morta. E outros pela editora quase artesanal, a Douda Correria ou, ainda, a editora Mariposa Azul, entre outros casos. Cada vez é mais importante esse lado quixotesco de editores que apostam em grandes autores, quase sem retorno, mas o facto de as grandes editoras não apostarem nelas mantém-nos escondidos. Ricardo Gil soeiro, por exemplo, ainda não encontrou uma editora que lhe desse dignidade, tem a sua obra espalhada por pequenas editoras e muitos são assim. Recentemente descobri um livro maravilhoso de um poeta chamado André Domingues, que edita numa editora obscura do Porto. Vemos hoje poetas extremamente interessantes, como Luís Quintais, João Barreto Guimarães (estes mais conhecidos), João Rasteiro, Cláudia Lucas Chéu, Cláudia Sampaio, Andreia Faria, Elisabete Marques, Golgona Anghel, que dificilmente chegam à crítica. Autores que cultivam

diferentes famílias e linhagens poéticas, muitos deles escapando aos círculos académicos e às revistas literárias.

E muitos são estes casos, que aqui apresentarei. Se Nuno Júdice, Ana Luísa Amaral, Gastão Cruz, Luís Quintais, Luís Filipe Castro Mendes, entre outros, são publicados em editoras de qualidade que fazem justiça à sua obra, já as pequenas editoras não têm as mesmas oportunidades e os seus autores chegam com dificuldade à crítica.

CHEGADA A VALÊNCIA

Pisei o solo de Valência e chorei como uma criança
talvez tivesse olhado para o céu, mais uma vez,
enquanto as lágrimas me queimavam a pele.

Este sou eu, o negro de carne ulcerada
Esta é a ferida
que resta de um homem
um animal doente, soçobrando
nos escombros da sua memória.

Pisei o solo de Valência e chorei como uma criança
deixei para trás os meus mortos
para trás a minha língua
e os meus sonhos,
a minha amada, morrendo
sob os golpes dos seus algozes.

**

escreves na noite a página de sangue
que te atravessa o cérebro
e nada equivale a nada
só o torpedear dos pensamentos
e o galope da sombra
rasgando a luz
à procura de ti
desesperadamente
à procura de ti.

**

O VELHO

101

Demorarás, ainda,
diante de um café,
a única coisa que podes pagar.

Um filho, o único,
partiu para longe
e tu aguardas
os netos que mal conheces.

Os outros atravessam-te com o olhar
o que é um modo de dizer
trespassam-te com a sua indiferença.

O café é a tua solidão diária
o preço que pagas por ela
e dizes a ti próprio
afinal não temos todos o nosso café?

Foto: Alfredo Cunha



MARIA JOÃO CANTINHO nasceu em Lisboa em 1963. Doutorou-se em Filosofia. Publicou 5 livros de ficção, dois de ensaio e quatro livros de poesia. É colaboradora regular de diversas publicações impressas e online. É editora executiva da Revista Caliban. É membro do PEN Clube Português, da APE e da APCL.

DO MUNDO, SUAS DELICADEZAS, CONFISSÕES DO AUTOR

Roberto Antônio Penedo do Amaral

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Roberto Antônio Penedo do Amaral

Em 2017, o escritor Erre Amaral publicou o inclassificável *Do mundo, suas delicadezas*, pela Editora Penalux. Inclassificável em razão de não se poder definir de forma clara a escritura que o engendra. Um épico contemporâneo? Uma prosa-poética? Uma narrativa poética? Um poema narrativo? Um poema-livro? O autor, talvez buscando escapar à polêmica, o nomeou simplesmente de “romance”. Mas, eis que, ao assim proceder, mais azo deu à ambiguidade. *Trata-se de um romance, de um relato, pois é um texto narrativo, a diferença é que está escrito em versos*, disse-me ele, certa feita, quando insisti em questionar sobre o assunto. Repliquei, que a coisa não era tão simples assim. Lembrei-o, por exemplo, o que a escritora gaúcha Helena Terra escreveu na quarta capa da obra: “Romance desalinhado em versos, mistura de prosa e poesia”. Erre Amaral sorriu de minha argúcia e ponderou: *Concordo que seja um romance desalinhado; aliás, achei bonito a Helena chamar meus versos de desalinhados em termos de metrificação. Minha preocupação não era com o rigor formal do verso, mas com o ritmo, com a entonação, com a lepidéz das frases emitidas pelos grossos lábios da narradora personagem. Ademais, não quis fazer um poema, quis contar uma história matizada de poesia.*

Fiquei feliz em tê-lo provocado a ponto de ele fazer re-

velações que ainda não havia confessado. Aproveitando-me do bom humor em que o vi envolvido, resolvi tentar arrancar mais segredos sobre o seu “romance”. Comentei que a escritora paulista Márcia Barbieri fez uma ótima problematização sobre a relação da prosa e da poesia na orelha de *Do mundo*, e se ele havia atentado para isso. Li em voz alta, então, o que ela escreveu:

Erre Amaral já nos surpreende de cara com a escolha da epígrafe, nada menos que Hilda Hilst. Logo entendemos o motivo, afinal, ninguém escreveu prosas tão mundanamente poéticas como a escritora brasileira. O autor denomina o seu livro de romance e assim que o adentramos encontramos a estrutura de um grande poema. Caímos em uma frutífera maquinação sobre o conceito de romance na pós-contemporaneidade. No entanto, será que podemos escrever um romance utilizando a estrutura do poema ou será que não temos permissão para subverter os alicerces da ficção romanesca? Erre nos prova que não devemos perder tempo com rótulos inúteis, a literatura dá asas e as usamos como bem entendemos.

Erre Amaral silenciou por alguns instantes, com o olhar perdido num ponto fixo, como a elaborar o que poderia me dizer sobre o que acabara de ouvir, em viva voz, acerca de um texto lido e relido tantas vezes. Depois, abriu um largo sorriso envaidecido, e pronunciou em tom brando: *Sem dúvida alguma, depois que o que escrevemos sai de nossas mãos, não mais nos pertence e nem temos mais controle nenhum sobre os significados*

*e os sentidos que lhes serão atribuídos. O leitor e a leitora se apos-
sam de nossos escritos como se fossem deles. E, ao agirem assim,
tornam-se mais sábios do que o autor e autora que leram. Veja o
caso da Márcia, o quanto ela me ensina sobre o que eu, sem a in-
tenção que ela me atribui, realizei ao escrever. Sobre a escolha das
epígrafes da Hilda Hilst, não foi o meu propósito deixar marcado
que o que viria na sequência seria um romance na forma de um
grande poema. A minha opção sobre os versos que epigrafam a
minha narrativa foi temática e proléptica, ou seja, quis anunciar,
de forma metafórica e simbólica, os temas fundamentais que ca-
racterizariam a narradora personagem e sua trajetória. A questão
da delicadeza, da inocência, do desamor, da impermanência, da
morte, da estranheza da vida, de ver beleza nas coisas mesmo
quando tais coisas sejam terríveis. O fato de as epígrafes figurarem
em versos e serem de autoria de Hilda Hilst foi puro golpe de sorte.
Sorte essa que está disposta tão somente a leitores e leitoras in-
veterados e inveteradas, como é o meu caso. Tanto isso é verdadeiro
que só encontrei as epígrafes ideais depois do livro concluído. Mas
o motivo principal, insisto, não foi o de manifestar um romance
e veicular um grande poema. Se tal efeito ocorreu no leitor e na
leitora, ponto para o autor, que mirou num alvo e acertou em ou-
tro. Mas a epígrafe de Do mundo poderia ter sido uma antífrase
prosaica, colhida num romance, numa novela ou num conto.*

Percebendo a disposição de Erre Amaral, uma vez desa-
fiado, em discorrer com maior profundidade sobre a sua obra,
questionei-o sobre a querela levantada pela Márcia Barbieri
quanto a “maquinação sobre o conceito de romance na pós-
-contemporaneidade”, e sobre a utilização da “estrutura do
poema” para “subverter os alicerces da ficção romanesca”.

Mais uma vez o escritor silenciou, mirando qualquer

coisa que o distanciava do lugar onde se estabeleceu o nosso encontro. Aguardei pacientemente o tempo que ele precisou para retomar a parte que lhe cabia em nosso diálogo. Depois de um longo suspiro, deixou vazar o que lhe ia por dentro: *Quando escrevia Do mundo, em nenhum momento pensei em aspectos conceituais e estruturais. Tinha um lugar, a Vila do Biri-biri, e uma personagem, a Pretinha. A partir destes dois elementos é que a narrativa foi sendo construída. Comecei escrevendo o relato em forma de prosa, com as frases ocupando, de uma margem a outra, de um parágrafo a outro, o espaço da página em branco. Creio que tenha sido a partir do décimo capítulo que me ocorreu a ideia de escrever o romance em forma de versos. Não posso omitir a alegria e o entusiasmo que essa intuição me proporcionou. Parti, então, para a reescrita da narrativa. Os benefícios que colhi, com a mudança da forma, se deram, sobretudo, a partir da economia linguística. Frases e palavras foram sendo desbastadas sem temor, e, as que permaneceram, ensejaram uma nova dinâmica na escrita e na leitura da narrativa, deixando-a ágil, escorreita, fluida, rítmica e, inesperadamente, lírica. Este último efeito, confesso, foi inesperado. O fato é que cativou a minha escritura sem deixar que eu abrisse mão de narrar uma estória, com enredo, personagens, cenário e tudo o mais que cabe ou que se faz caber num romance contemporâneo. Não houve, portanto, no processo de escrita de Do mundo nenhuma premeditação, mas descoberta. Daí que não posso falar em “maquinação” e nem em “subversão”, não seria honesto de minha parte. Posso dizer apenas que cumpri o que a minha intuição literária foi ditando.*

A utilização obsessiva de vírgulas foi mais um elemento de suas descobertas no processo de escrita de *Do mundo*? Foi o que me ocorreu perguntar na sequência à sua entusiasmada

exposição. Erre, sem titubear, respondeu: *Sem dúvida. A substituição de todos os pontos que indicavam afirmação, exclamação, hesitação e interrogação, por vírgulas foi, talvez, a única decisão premeditada, depois que optei pela narrativa em versos. O meu intento, com esse recurso, foi o de deixar a cargo do leitor e da leitora a entonação da leitura do relato. Ele e ela é que decidiriam se o verso implicava numa resolução, num espanto, numa incerteza, numa pergunta. Descobri que há um excesso, uma redundância, no uso da pontuação na literatura, principalmente quando se trata de um verso ou de uma frase nos quais é óbvio o efeito exclamativo ou hesitante. Uma simples vírgula resolve o problema. Sei que não é um expediente literário novo. Saramago já fazia uso dessa estratégia. Mas ele não escreveu seus romances em versos, e nem aboliu todos os sinais de pontuação em favor de um único, a vírgula, como eu o fiz. Porém, para além desse subterfúgio linguístico, penso que quem encontrou o sentido poético reentrante da forma como eu utilizei as vírgulas no meu relato, foi a escritora mineira Betzaida Mata, quando no prefácio declara: ‘Do mundo, suas delicadezas, é como a vida, história sem ponto final. Faz sentir medo e raiva, emociona e entenece. Resgata, em cada leitor, em cada leitora, a compreensão da humanidade prosaica de que somos feitos. E segue. Depois de cada vírgula, segue’. Observe quão importante é o papel lírico cumprido pela vírgula, esquadrinhado pela Betzaida; ela funciona como uma breve interrupção no prosaísmo da condição humana.*

Depois de ter conseguido que a fala de Erre Amaral ganhasse expressividade e consistência, não me preocupei mais em ficar cheio de dedos em lhe fazer novas interpelações sobre a relação entre a prosa e a poesia na escrituração de *Do mundo*. Recorri, então, à recepção crítica do livro. Para tanto, elegi a

resenha escrita pelo poeta Ronald Augusto, carioca, residente em Porto Alegre, que faz o seguinte depoimento: “Abro o livro. Já nas primeiras linhas, ou melhor, já nos primeiros versos – sim, versos – afirmo para mim mesmo: meu amigo Roberto escreveu um poema-livro. Um grande poema-livro”. (Abro aqui um parêntese para o estranhamento que pode ter sido provocado no leitor e na leitora pelo fato de o Ronald ter chamado “Erre” de “Roberto”. Num artigo escrito em parceria com Camilla Ribeiro Castro Soares, penso termos apresentado uma boa solução para a criação desse heterônimo: “Não há modo de deixarmos de mencionar a inventividade do autor ao criar o que optamos por chamar de pseudo pseudônimo. Ao brincar com a inicial de seu nome, o escritor transformou o que poderia ser tomada como sigla (Roberto → R), portanto uma forma de abreviação, em uma extensão fonética/fonológica da consoante (R → Erre) – visto que toda consoante só o é porque soa em conjunto a uma vogal”).

Erre Amaral não conseguiu disfarçar o seu embaraço ao ouvir que seu “romance”, na realidade, era um poema-livro. Conforme suas próprias perplexas palavras: *O Ronald trançou minhas pernas com essa declaração. Jamais pensei em Do mundo como um poema-livro. E ele não fez tal declaração de forma vã, mas a preencheu de argumentos quase imbatíveis. Primeiramente, ele apresenta a sua concepção do que é um poema-livro:*

Meu conceito de poema-livro é mais ou menos esse: um conjunto cuja estrutura de peças entrelaçadas e relacionais se conformam em uma coesão discursiva e semanticamente determinada. O poema-livro pode conter seções, passagens e fragmentos, porém o que conta é o corpo inteiro textual que se projeta como um rio.

Como não vislumbrar a caminhada da Pretinha, por meio de sua linguagem, como um longo percurso de um rio que atravessa obstáculos, vicissitudes e margens opressoras até alcançar o seu desaguar soberbo em mar pouco convidativo? Mais do que afirmar categoricamente que Do mundo é um poema-livro, o Ronald diz, sem meias palavras, que o meu romance não é um romance, mas um longo poema:

Compreendo que é possível situar a obra em uma categoria indecidível de gênero, afinal as discussões sobre gênero literário, ao que parece, já estão bastante desprestigiadas, a tal ponto de as construções híbridas, hoje, despertarem mais nosso interesse e serem, por assim dizer, mais recomendáveis e toleráveis. Não obstante, assumo minha leitura parcial, isto é, tomo partido da crença de que Erre Amaral, na obra em apreço, se resolve pela poesia e não pela prosa. Justifico essa minha leitura-fruição pelo reconhecimento de que o autor investe pesadamente em andamentos paratáticos (narrativa por justaposição de flashes e falas); o poema traz à tona da linguagem apenas os momentos de maior intensidade, como a evocar o restante da trama: o narrado se plasma e se dissipa graças a um tipo de mobilidade e maleabilidade de caráter ideogrâmico; além disso, as dimensões imagética e fônica às vezes quase se tornam mais essenciais do que a própria narrativa.

Aceitar a afirmação de que Do mundo “se resolve pela poesia e não pela prosa” é, redigo, reconhecer a inteligência de um leitor atento, mas a contundência dessa conclusão não coin-

cide com a intenção do autor, pois nunca pensei em escrever um livro-poema. Digo mais, conceitualmente, só vim a conhecer tal expressão com a leitura da resenha do Ronald. Não posso deixar de dizer que tal fato me deixou demasiado ufano, pelo fato de alguém ter dito muito mais sobre a minha obra do que eu mesmo poderia pensar que nela houvesse.

Chamei a atenção de Erre Amaral para as comparações que Ronald Augusto fez de *Do mundo* com outras obras que ele classifica também como sendo poemas-livros: “o poema *O Rio* (1953) de João Cabral – e dele também, só que anterior, *O cão sem plumas* (1950) –, *Poema Sujo* (1973) de Ferreira Gullar e, finalmente, *Poema sobre Palmares* (1987) de Oliveira Silveira, são modelares para o meu conceito de poema-livro”; destacando, inclusive, a dificuldade de se alcançar êxito por meio do experimentalismo imposto por tal gênero literário:

Na poesia brasileira não são muitos os experimentos com o poema longo que se impõe como livro individualizado. É preciso considerar os fracassos também. Porque o poema longo, o poema-livro, é de difícil fatura. A maior dificuldade é conseguir manter a tensão e a concentração de linguagem que, segundo Pound, são aspectos necessários para o funcionamento e a eficiência do poema. Felizmente, *Do mundo, suas delicadezas*, entra na tradição dos experimentos bem logrados. Erre Amaral, alcançou realizar menos um romance que um grande poema

O fato do Ronald, por conta da leitura criteriosa de Do mundo, a partir do conceito de poema-livro, tê-lo colocado ao lado de obras de nomes consagrados como João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Oliveira Silveira, eleva a minha vaidade

a um perigoso precipício. No entanto, preciso ponderar que, se consegui manter a tensão e a concentração na escrita de Do mundo, foi mobilizado pelo pendor narrativo e não pelo clamor poético. Um capítulo foi chamando outro pela exigência do relato da Pretinha, e não pela necessidade do funcionamento e da eficiência da inteireza de um grande poema. Se Do mundo, resultou num grande poema, enquanto um artifício bem logrado, não foi de forma planejada, pois o meu intento, era simples, embora de elaboração complexa e extenuante: escrever um romance em versos. Mas vejo agora que meu esforço ficou ao nível da intenção, pois a inteligência do leitor, ao lançar novos e outros olhares sobre o que escrevi, ampliou, complementou e iluminou a minha obra.

Por fim, resolvi tocar no inarredável tema da influência literária, aproveitando uma chave de leitura também apresentada por Ronald Augusto em sua resenha crítica, cujo título é “*Do mundo, suas delicadezas, e alguns paranapanãs*”:

Os versos de *Do mundo, suas delicadezas*, têm seu assentamento no substrato de uma prosa de viés roseano e o ponto mais remoto dessa influência é a oralidade algo barroca da cultura popular brasileira, reinventada pelos modernistas. Em outras palavras, *Do mundo, suas delicadezas*, deita raízes em um registro mais lírico do que propriamente épico – a delicada e exasperante privacidade a contrapelo da razão pública. Erre Amaral dá mais corda ao canto do que ao conto.

Não sei bem como ocorre com outros escritores e escritoras, mas com certeza deve ser o mesmo como se dá comigo. Enquanto estou escrevendo, nunca paro de ler. Estou sempre lendo um romance, uma novela, um livro de contos ou de poemas. Isso impli-

ca que, durante o meu processo de escrita, estou sempre envolvido na atmosfera de minha própria realidade e, ao mesmo tempo, na atmosfera fictícia proporcionada pelas leituras literárias que faço. E para alguém como eu, leitor contumaz de Guimarães Rosa, seria improvável não receber alguma espécie de influência de seu sotaque poético e de sua dicção narrativa. Sim, Do mundo está de uma forma ou de outra matizado pela escritura roseana. Mas não de forma imitativa, jamais ousaria fazer isso. E sim, de maneira transversal, fronteira, dialogal. Há um quê de “A menina de lá” na Pretinha. Um toque de “Sorôco, sua mãe, sua filha” na família enlouquecida da narradora protagonista. Entretanto, não é só Rosa que está matizado em Do mundo; há várias outras alusões a outras obras literárias de gênero épico, dramático e lírico, perceptíveis a leitores e leitoras que buscam com insistência o potencial da intertextualidade. Até crítica literária tem por lá, bem tingida, obviamente, na fala de alguns personagens, como o Omerinho e a Maria Mádaco. Concordo com o Ronald que o ponto alto da escrita de Do mundo é a oralidade. Penso mesmo que foi por meio do artifício da oralidade ficta é alcancei êxito no projeto estético de Do mundo. Pelo menos desde o meu ponto de vista. Ao deixar que a Pretinha narrasse e conduzisse a sua história à maneira dela, foi algo libertador para minha condição de escritor. Os outros dois romances que escrevi, além do caráter experimental, estão apegados à fórmula da metanarrativa, chegando mesmo ao paroxismo da metalinguagem. Não que eu desgoste deles, muito antes pelo contrário. Eu os amo. Porém, com Do mundo, alcancei o que eu chamaria de maturidade enquanto escritor, momento em que pude me desgarrar do auxílio, sempre disponível, da citação recriada ad infinitum. Concordo também que há um quê de barroquismo na Pretinha, haja vista que seu trânsito exis-

tencial, ao longo da narrativa, a dispõe, ora à imanência, ora à transcendência; ora ao profano, ora ao sagrado. E, quanto à sua linguagem, em razão de ser uma mulher letrada, e ter nas mãos o “Livro sobre todas as coisas” para todas as ocasiões que dele necessita, oscila entre a fala popular e o linguajar erudito. O curioso é que as minhas razões para nomear *Do mundo* de um romance escrito em versos vai na contração dos argumentos do Ronald em chamá-lo de poema-livro, pois ele insiste na preponderância do registro lírico, e, eu, na do registro épico; ele dá mais corda ao canto e, eu, ao conto. De todo modo, essa é a típica batalha da qual, felizmente, ninguém sai derrotado e todos saem vencedores. Venço eu, como escritor, pois satisfaço-me com a minha criação e, vence o leitor, que se satisfaz com a sua leitura particular do que escrevi.

Reconhecendo a dificuldade de penetrar os segredos da obra de um escritor, dei-me por satisfeito com o que consegui granjear a partir das confissões de Erre Amaral sobre o seu, ainda inclassificável, *Do mundo, suas delicadezas*. Percebi que há uma ideia equivocada sobre o controle total que o escritor e a escritora teriam sobre sua obra. Claro que, enquanto ele e ela a escrevem, pode-se pensar em certo domínio das palavras a partir da pressão que exercem na caneta sobre o papel. Mas mesmo esse domínio é ilusório. A partir de determinado momento, as palavras é que passam a dominar quem pensa ser seus donos e suas donas. Uma vez a obra concluída e publicada, fim de conversa. O escritor e a escritora ficam à mercê daqueles e daquelas que dirão o que a sua obra é e/ou não é: os leitores e as leitoras. Após isso, a própria ideia de confissão do escritor e da escritora sobre o que escreveram soa um tanto cabotina, presunçosa, dispensável. Melhor mesmo é deixar que os seus escritos falem por si, e ponto final,

AMARAL, Erre. *Do mundo, suas delicadezas*. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2017.

AMARAL, Roberto Antônio Penedo do.; SOARES, Camila Ribeiro Castro. *Filosofia, psicologia e literatura: esboços da alma em Do mundo, suas delicadezas*. Revista Humanidades & Inovação. Dossiê Literatura & Conhecimento. vol. 6, n. 1, 2019.

AUGUSTO, Ronald. *Do mundo, suas delicadezas, e alguns paranapanãs*. Revista Sul21. 29 dez. 2017. <https://www.sul21.com.br/colunas/ronald-augusto/2017/12/do-mundo-suas-delicadezas-e-alguns-paranapanas/> Acesso em: 27/07/2020.

BARBIERI, Márcia. “Da construção das delicadezas” (orelha). In: AMARAL, Erre. *Do mundo, suas delicadezas*. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2017.

MATA, Betzaida. “Um garimpeiros de humanas palavras” (prefácio). In: AMARAL, Erre. *Do mundo, suas delicadezas*. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2017.

TERRA, Helena. Apresentação (quarta capa). In: AMARAL, Erre. *Do mundo, suas delicadezas*. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2017.

A DOMESTICAÇÃO DE MAGRITTE

Máscara,
luvas,
toque de cotovelos,
toque de punhos,
escudo facial.

Os amantes de Magritte
e os seus véus surrealistas,
pandemicamente,
domesticados
em cena trivial.

A dor da saudade,
quão comum é ouvir-se pronunciar.

As linhas pontilhadas
de um instante
que a memória e a invenção
buscam percorrer.

Pouco se fala,
no entanto,
da orfandade física.

Da nostalgia interdita
Pela mudez da carne.

Das sensações recuperadas
pela epiderme,
pelo estofado macio e rijo,
rítmico,
abrasivo,
sudorífero,
dos corpos desencontrados.

A SEDE DA ORQUÍDEA

Ao mitigar a sede diária
dessa orquídea de brancas pétalas,
nutro-me com sua decomposição.

O cuidado
que ela me requer
dispõe-nos na luta
contra mútuos empalidecimentos.

Um dia,
ambos,
teremos sido
sementes dispersas
e desperdiçadas.
Cultivadas em solo raso.

Por enquanto,
ao regar
o seu irrisório torrão,
faço-me humano de metal,
e, ela, se perpetra
em flor de plástico.

Vejo esta palavra que me sequestra
ao seu corpo tipográfico:
poema-evangelho.

Composta,
subtrai-me ao seu alcance expressivo.

Disjuntas,
acusam uma irresoluta incompatibilidade.

Ora,
em verso,
persuadem-me à tentação.

Ora,
em versículo,
intimam-me à remissão.

CANÇÃO DO AMANHECER

Para Leila Amaral

Não são inumeráveis
como na juventude.

Meus amanheceres
são mais densos:
o tempo me obriga
a contá-los.

Atravessar a noite,
entorpecido,
na perseguição significativa
do dia a ser
conquistado,
hora após hora.

Amanhecer
se iguala, hoje,
ao júbilo de uma vitória.

É ISTO, O SUCESSO?

119

O arrebatamento que sobeja
desde o palco,
inunda o auditório ensandecido.

Palmas para a voz de Deus
que vaza da garganta do cantor.

Palmas para os sons dos tambores
em ritual.

Palmas para as cordas que o solista estupora
em inusitadas notas.

Palmas.

Bis.

Palmas.

Bravo.

Palmas.

Depois, como tudo que se cumpre,
o espetáculo chega ao fim.

Diante do espelho,
no camarim,
o silêncio e a solidão
se perguntam:
é isto o sucesso, então?

NOVO MANIFESTO

Para Davi Amaral

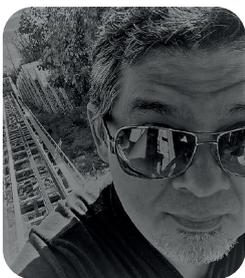
Ele me disse:
– Insone,
às cinco da manhã
lia o Manifesto Comunista.

Dei azo à inflexão:
assim tão cedo
a tentar entender
a luta de classes.

Esses abalados
dezesseis anos
de meu filho
remontam a minha juventude.

Já, naquele tempo,
nossa democracia
flertava com o precipício.

Foto: Arquivo do autor



ROBERTO AMARAL é escritor, poeta e ensaísta. Autor de *Do mundo, suas delicadezas*, (romance, Editora Penalux, 2017); *54 [+ uma] mulheres do baralho* (poemas, Editora Cousa, 2015); *Contos extraviados* (contos, Butecanis Editora Cabocla, 2015), *Uma Denise* (romance, Editora Cousa, 2014), *Le mot juste* (romance, Orobó Edições, 2011) e *Paul Ricoeur e as faces da ideologia* (ensaio, Editora da UFG, 2008). Participou da antologia de contos *Sem a loucura não dá – A poesia de Sérgio Sampaio em prosa* (Editora Cousa, 2017). Assinou a coluna ‘O mal-entendido universal’ na *Germina – Revista de Literatura e Arte* e a coluna ‘Memorabilia’ na *Revista Pausa*. Foi editor de *Palávoraz – Literatura e Afins*. Coordena o Projeto de Cultura Diálogos Literários em Palmas (TO). Coordenou o Projeto de Cultura Café Literário em Diamantina (MG). Foi curador do Projeto Caravana Rolidey – Literatura na Estrada. Foi mediador de mesas em edições do *Arte da Palavra* do SESC. Despacha no blogue *Tersites*. É Pós-Doutor em Estudos Literários e Doutor em educação pela UFG. Professor do Curso de Licenciatura em Filosofia, do Curso de Pós-Graduação em Ética e Ensino de Filosofia e do Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO) da UFT, Campus de Palmas (TO).

O POEMA DESENTRANHADO DA TELA: REFLEXÕES SOBRE UMA ESCRITA PICTÓRICA

Telma Scherer

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Telma Scherer

Este ensaio investiga as possibilidades de produção de uma prática verbal expandida, a partir de intercâmbios entre poesia e pintura, vivenciados de maneira experimental, nas materialidades pictóricas, e também na apreciação do tema a partir de discussões teóricas e conceituais do campo da literatura e das artes visuais. O objetivo é debater algumas possibilidades que surgem, para a escrita, da apropriação de recursos da linguagem pictórica. Trata-se de um processo de investigação teórico-prática, no qual são compostos poemas visuais e textos ecrásticos, como forma de estudar limites e mutualidades entre linguagens. O ensaio articula, portanto, investigação teórica e processo criativo, a partir da polêmica *Ut pictura poesis*, e das relações entre poesia e pintura, consideradas enquanto linguagens distintas e em suas relações de interpenetração e mutualidade, através do conceito de “campo expandido”.

As considerações compartilhadas neste texto nascem no contexto do projeto de pesquisa “Poéticas expandidas: *Ut pictura poesis*, o livro de artista e os processos de escrita na contemporaneidade”, que teve início em 2019, junto ao Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal

de Santa Catarina. Meu projeto de pesquisa propõe uma aproximação entre discussão crítica e processo criativo, realizando, de maneira conjunta com a investigação conceitual, uma série de atividades poéticas, de caráter experimental. A pesquisa, no campo da literatura, trouxe aportes vindos de uma experiência prévia de pesquisa e docência no campo das artes visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos. As aproximações e diálogos entre as áreas são um objeto de investigação, para mim, tanto na área da literatura quanto na área das artes, e derivam de uma metodologia tecida, em minha formação, a partir da construção de um repertório que é comum aos dois campos¹. Os questionamentos erigidos durante o processo investigativo são criados a partir das experiências compositivas, na vivência com os materiais pictóricos e também da palavra, como material artístico. O desenvolvimento de uma poética expandida, que funde elementos comuns à poesia e à pintura, vale menos pelos resultados que gera (na página, na tela, no tecido) do que pela possibilidade de pensamento que ele inaugura, tornando-se fértil em semear construções de saberes e multiplicá-los através de novas leituras da literatura brasileira, que constitui minha área de atuação universitária, especialmente a contemporânea, que articula poesia e performance, vídeo, fotografia e explorações da livricidade e das camadas fônica e visual do texto².

Meu processo de investigação pictórica teve início du-

1 No campo das artes visuais, a dita “pesquisa *em arte*” alia a investigação que surge dentro do processo criativo do artista com a investigação teórico-conceitual. São mutuamente dependentes, na medida em que o processo criativo exige uma pesquisa, dentro do campo das suas determinações. Em literatura, costuma-se trabalhar esses temas na área da Escrita Criativa.

2 Minha tese de doutorado debruçou-se sobre o trabalho do poeta Ricardo Aleixo e intitula-se *A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo Aleixo*. Outros autores brasileiros contemporâneos que cabe citar aqui, como exemplos da exploração de poéticas expandidas: Reuben da Cunha Rocha, Diego Dourado, Marcelo Sahea, Adelaide Ivánova, Wilmar Silva, Ricardo Corona, Rodrigo Garcia Lopes, Lia Testa, Natasha Félix, entre muitos outros, que começaram a publicar a partir das décadas de 1990, 2000 e 2010.

rante o curso de graduação em Artes Visuais, no qual explorei dois procedimentos sobre o suporte: o acúmulo e a desintegração, vetores para o desenvolvimento de uma prática compositiva que era, contiguamente, uma prática de escrita. Um processo de escrita a contrapelo, da tela para a materialidade verbal, surgiu posteriormente. Esses temas, envolvendo as implicações mútuas entre palavra e linguagem pictórica, acompanharam os estudos de pintura que realizei. Apesar de ter começado a pintar relativamente tarde, quando já tinha livros de poesia publicados, acabei aprofundando-me no estudo das materialidades pictóricas, através de uma imersão que me levou a atuar também como docente da área no curso de graduação em Artes Visuais da UDESC, entre 2017 e 2018. A investigação dos tipos de planos, bem como de elementos da linguagem pictórica, como opacidade e transparência, camadas e, principalmente, teoria da cor, ocorreram, portanto, quando eu já tinha uma familiaridade com os recursos da linguagem poética, envolvendo as materialidades sonoras e construções imagéticas, numa exploração da palavra enquanto recurso criativo que também foi acompanhada pela docência em inúmeras oficinas de poesia.

A própria ideia de usar acúmulo e desintegração enquanto procedimentos compositivos vem, portanto, contaminada de um olhar literário para a prática pictórica. Através do acúmulo e da desintegração, eu visava construir uma nova conformação da noção de “imagem poética”, já pensada em campo expandido³. Ambos, acúmulo e desintegração, pode-

3 A noção de campo expandido foi criada por Rosalind Krauss para compreender os processos escultóricos da geração dos anos 1960, e acabou sendo apropriada em inúmeros outros contextos e práticas. Voltaremos a esse conceito, adiante. KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios 17 / Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ*. Rio de Janeiro, 2004, pp.128-137.

riam operar em consonância, como operações complementares. Um procedimento implica o outro, gerando mutualidades irreversíveis. Acumular elementos no suporte (manchas, linhas, recortes, objetos) levava à desintegração dos mesmos elementos, os quais, sobrepostos em camadas opacas e transparentes, se fragmentam e dispersam, enquanto unidade. Todos influem sobre todos. Ao mesmo tempo, a desintegração estava na base da apropriação de muitos dos elementos utilizados, provenientes de material impresso. Através dessa exploração do acúmulo e da conseqüente desintegração, da desintegração do elemento para formar o acúmulo, criava-se, no suporte, uma espécie de imagem poética complexa, na qual o caráter radicalmente plurissignificativo e o jogo entre os elementos leva à consideração desse conceito no campo literário.

A noção de “imagem poética” utilizada deriva de ensaios como os de Octavio Paz⁴, nos quais ele formula um conceito que alude ao jogo verbal que dispõe as palavras fora da lógica linear dos significados, e também à multiplicidade de sentidos que deriva dessa construção. O conceito que Paz destrincha no texto “A imagem poética”, de *O arco e a lira* (que aparece em separado no conjunto de ensaios *Signos em rotação*)⁵, acompanha a minha investigação no campo da poesia, tendo-se tornado uma ferramenta essencial para as oficinas de escrita criativa. Segundo Paz, “Cada imagem (...) contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”⁶. Através da imagem, a simultaneidade entre os elementos aparentemente díspares congrega e apazigua as tensões, propondo uma experiência de libertação.

4 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

5 Sob o título *Signos em rotação*, foi compilado um conjunto de ensaios breves de Paz, entre os quais um trecho chamado “A imagem” que é excerto do livro *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. [Trad. Sebastião Uchoa Leite] São Paulo: Perspectiva, 1976.

6 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.119.

Essa variedade de possibilidades, esse jogo entre os elementos, radicalmente plurissignificativo, característico da imagem poética, foi considerado ainda por Julio Cortázar um resultado mais próximo do “mágico”⁷, contíguo do pensamento analógico, e não científico. A soma dos elementos, a aproximação de termos cuja ligação não pode ser explicitada por relações racionais, muito menos indutivas ou dedutivas, é um traço característico do pensamento analógico, o qual opera por dispositivos diversos daqueles que delineiam o modo de raciocinar que foi desenvolvido pela filosofia e pela ciência ocidental. Cortázar destrincha, portanto, elementos da linguagem poética que são aproximáveis daqueles que Paz elenca, formando uma noção de imagem cujas operações, ao fugirem da significação denotativa, da ordenação lógica e da explicação racional, trazem consigo um conjunto de “movimentos do espírito” que poderíamos aproximar, ainda, daquele “jogo das faculdades” que o filósofo Immanuel Kant descreve quando procura dar uma explicação da experiência estética⁸. A imaginação, enquanto faculdade do espírito, que está entre a percepção sensorial e a inteligência, faz a mediação necessária para que ocorra esse tipo de pensamento, muito específico, o qual, em última instância, não é exclusivo da ordem da inteligência; é antes um jogo entre razão e sensibilidade, no qual o espírito não se fixa em uma única faculdade, fazendo um movimento que gera experiência e prazer, além da produção de um juízo muito específico e peculiar. O aprendizado que ocorre através do contato com as imagens poéticas é capaz de estimular a

7 CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.97. Em seu artigo “Para uma poética”, Cortázar compara o pensamento científico ao pensamento analógico. Segundo ele, a linguagem da poesia opera o pensamento analógico, não se coadunando com a lógica e seus processos dedutivos e indutivos.

8 KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

produção de saberes mistos: mágicos, segundo Cortázar; libertadores, segundo Paz. Experiências estéticas.

A montagem das palavras na imagem poética, respeitando a esses princípios, se aproximaria da colagem operada na tela, através da adição e do acúmulo de elementos que operam múltiplos jogos. A imagem poética presente na tela comportaria, portanto, significados opostos, contraditórios, inconciliáveis, exigindo do leitor uma recepção ativa, uma construção de sentidos desviantes e complexos. A imagem poética, como cerne do poema, opera por analogia, retirando as palavras de seu uso cotidiano e libertando-as da necessidade de significar univocamente: essas noções, importadas para a prática pictórica, oportunizaram uma reflexão sobre os procedimentos de colagem, acúmulo de elementos e desintegração/reintegração dos sentidos que ocorreram na adição de camadas pictóricas ao suporte.

De forma concreta, cada trabalho foi pensado como uma *escrita sobre tela*. O processo criativo envolveu, também, de maneira marcante, uma reflexão sobre o livro, na medida em que houve a utilização de materiais provenientes de livros-lixo: livros que encontrei literalmente no lixo ou em balaios de sebos, onde eram vendidos por um ou dois reais. A apropriação desses materiais não foi incidental: eu pensava no acúmulo de informações das quais dispomos e do inevitável descarte de uma grande porcentagem dos livros publicados todos os anos. Através de dados de pesquisas como Retratos da Leitura no Brasil, fica evidente que a maior parte dos livros publicados em nosso país não dispõe de leitores: vira um excedente inócuo, na medida em que a maior parte dos livros também não ganha segunda edição. Eu queria buscar, nas sobras,

nos livros-lixo, vestígios do processo que os levou ao descarte, sintoma da sociedade capitalista e também do entorno no qual vivemos. Uma parte dos materiais foi proveniente de tomos de enciclopédias descartadas, das quais recortei reproduções de obras de arte, além de ilustrações e textos de verbetes como “pintura”, “arte”, “fotografia”, dando, por vezes, um caráter metalinguístico ao trabalho. A colagem de recortes desses livros foi realizada de acordo com o vetor de acúmulo, aparecendo no trabalho entre camadas de tinta, serigrafia, stêncil e outros recursos.

A ideia de uma escrita na qual o acúmulo de elementos se seguisse à desintegração de sentidos literais foi perseguida para, logo em seguida, ocorrer a descoberta de que a desintegração, gerada com a descontextualização dos textos e imagens dos recortes, era sucedida por uma reconfiguração de sentidos, quando esses materiais eram dispostos na tela, juntamente com manchas grossas de tinta, alfabetos adicionados através de stêncil e serigrafia, linhas, apagamentos e transparências. Na linguagem poética, ocorre algo muito próximo, na união de palavras de contextos diversos que formam a imagem, que exige do leitor uma leitura através da imaginação, do “jogo das faculdades”, no qual a formulação de significados inclui uma sensibilidade ativa, a percepção sensorial e a organização dos afetos, além da participação do entendimento. A escrita sobre tela tentou operar uma construção de imagens poéticas, através da soma de signos, inteiros ou fragmentários, e sua disposição no suporte.

Assim como ocorre na imagem poética, os fragmentos dispersos se uniram em configurações não usuais e, muitas vezes, não explicáveis pela razão. A sucessão das camadas que

distingue o procedimento de composição pictórica contribuiu para obstaculizar a inteireza dos sentidos e também criando aproximações analógicas, através do contato com as camadas anteriores. A disposição no suporte, a exploração das opacidades e transparências, os jogos de escala, os contrastes cromáticos, tanto em termos de matizes quanto de claro-escuro, são fatores que acionam a percepção, convocam a participação da sensibilidade visual. Todos esses recursos, típicos da pintura, reconfiguravam sentidos, na escrita sobre tela, sendo, portanto, acúmulo e desintegração dois vetores que se complementaram para uma criação que pode ser lida tanto como quadro, como pintura, quanto como poema visual.

A polêmica tradicional do *paragone*⁹ entre pintura e poesia, chamada *Ut pictura poesis* a partir de um fragmento de Horácio, na Carta aos Pisãos, foi um dos aportes consultados para trazer elementos de reflexão ao processo criativo. São referências provenientes de diversos momentos históricos, todas alinhadas à discussão da comparação entre poesia e pintura, que nos auxiliam a pensar nas relações complexas que se estabelecem entre linguagem pictórica e linguagem verbal.

A expressão *Ut pictura poesis* reverbera questões que já na época de Horácio eram bem conhecidas. “Poesia é como pintura” – afirmou o poeta, de passagem, nesse texto célebre em forma de carta, dedicada aos Pisãos, filhos de uma família

9 O *paragone* (comparação, em italiano) entre a poesia e a pintura foi um assunto célebre no século XVIII. Esse tipo de polêmica comparativa (pintura x escultura, poesia x pintura, etc.) propunha, tradicionalmente, tanto a discussão das especificidades de cada arte quanto o desejo de estabelecer hierarquias. Devido ao fato de muitos dos textos clássicos da discussão se ampararem em referências italianas (a partir dos grandes mestres do Renascimento) manteve-se a expressão nessa língua, derivada do latim. A comparação foi usada como recurso chave para a discussão teórica e o conhecimento, mas também para a disputa de valor, como veremos. No Renascimento, a discussão voltou-se para a valorização da pintura como forma de conhecimento, notadamente com Leonardo. Já no século XVIII, um dos principais autores da discussão foi Lessing, o qual estabeleceu a distinção entre artes do tempo e artes do espaço.

nobre do império romano. A frase já fazia parte de um contexto onde ressoavam múltiplas aproximações entre as duas artes. Horácio, porém, não aprofundou a sua afirmação, de modo que a polêmica pode circunscrever, até mesmo, um erro de interpretação. Segundo Horácio:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre.¹⁰

Jacqueline Lichtenstein, na introdução ao volume 7, *O paralelo das artes*, da sua coleção “A pintura: textos essenciais”, chama a atenção para o fato de que a polêmica está baseada “num contrassenso, num erro de interpretação da frase” (...) ¹¹. Segundo ela, “Em Horácio, essa frase compara a poesia à pintura, fazendo desta última o termo referencial de comparação”, criando um “privilégio em favor das artes da imagem”. “Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado” ¹². Saber se o quadro é como um poema, ou se o poema é como um quadro tem relevância no sentido de que essa polêmica visava, também, estabelecer uma hierarquia de origem e importância. A legitimidade da pintura, enquanto forma de conhecimento, pretendida pelos renascentistas, só poderia ser conseguida através da sua associação com a linguagem verbal. A mesma questão está por trás da frase de Simônides de Ceos,

10 HORÁCIO. *Arte poética*, 361. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 65.

11 LICHTENSTEIN, Jacqueline. “O paralelo das artes”, apresentação do volume *O paralelo das artes*. Coleção A pintura: textos essenciais, vol.7. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 10.

12 Idem, *ibidem*, p.10-1.

retomada por Leonardo da Vinci no *Tratado da pintura*¹³. A poesia, de acordo com o poeta grego, seria uma pintura que fala e, portanto, a pintura, uma poesia muda. Leonardo afirma que, sendo assim, a poesia é uma pintura cega: “A pintura é uma poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é uma pintura que se ouve e não se vê”¹⁴. Trata-se da necessidade de legitimar a pintura (que antes era considerada não uma arte intelectual, mas um ofício), afirmá-la como uma via para o conhecimento, uma *cosa mentale*: algo que se pensa. Todo o esforço de Leonardo é no sentido de enaltecer a pintura, fazendo o seu elogio, tanto em relação à poesia quanto em relação à escultura.

A polêmica, reacendida durante o século XVIII, tem em Ephraim Lessing um de seus expoentes. *Laocoonte*¹⁵, livro no qual discutiu as características da pintura e da poesia, relaciona-as com a forma como elas encarnam as noções de tempo e de espaço. A poesia, segundo Lessing, deve ser apreendida sequencialmente no tempo, enquanto a pintura tem o dom de se fazer absorver de imediato. Assim, a arte verbal ficou relacionada ao tempo, bem como a música, enquanto a arte plástica foi aproximada ao espaço.¹⁶ Ainda que muitos dos pontos da polêmica envolvendo *Ut pictura poesis* não tenham fornecido elementos diretamente relacionados com a minha investigação pictórica, alguns conceitos provenientes

13 DA VINCI, Leonardo. *Tratado della pittura*. Liberliber: eText (Livro Eletrônico), 2006. Edição de Carabba Editore, 1947.

14 Idem, ibidem, p. 31, §14. Tradução minha.

15 LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

16 Ao mesmo tempo, a literatura continuou influenciando sobre a pintura vivamente, na tradição ocidental, através da realização de pinturas desentranhadas de epopeias, mitos, episódios bíblicos, relatos históricos. As pinturas contaram histórias durante um longo período de tempo, e essa relação com o elemento discursivo foi o que garantiu seu desenvolvimento e primazia, em muitos aspectos. As pinturas que eu vinha realizando, além de não conterem, inicialmente, qualquer elemento narrativo, têm relações com a literatura através da imagem poética e suas complexidades.

da discussão foram de valor inestimável para o entendimento do que eu vinha propondo com o tipo de pintura e poesia que vinha estudando, como a distinção entre artes do tempo e artes do espaço. A percepção imediata ou sequencial da pintura e do poema foi um ponto de apoio para a tessitura de alguns entendimentos das relações entre linguagens (seus desvios, torções, descontinuidades também).

No quesito prático, a distinção entre artes do tempo e artes do espaço forneceu um parâmetro que auxiliou na formulação de estratégias. De fato, o acúmulo e a desintegração que eu vinha explorando criavam necessidades de “leitura” da pintura em uma certa temporalidade, que pressupunha continuidade na percepção. Além do impacto imediato, da mancha como um todo, o poema visual propunha uma leitura diacrônica. A profusão de detalhes nas colagens, opacidades e transparências, propõe um acercar-se do trabalho para observar as zonas de cor, linhas e manchas em separado. A presença de elementos verbais, letras, palavras, pedaços de páginas, dispostos ao lado de imagens de várias escalas, recortadas dos impressos que forneciam material pictórico, também demanda um tempo de leitura. A absorção da escrita sobre tela, porém, diferente daquela que ocorre em uma página tradicional, não tem uma convenção de leitura (da esquerda para a direita, de cima para baixo). São possíveis múltiplos “passeios” do olhar sobre o suporte, com ordenações de leitura apenas sugeridas ao leitor através da harmonização cromática (matizes que atraem o olhar, contrastes de claro-escuro). Não há, ainda, como na pintura da tradição clássica, delimitação de figura e fundo. O plano utilizado é o plano flatbed, ou seja, um plano semelhante ao da fotografia aérea, no qual não há distinção entre figura e fundo.

A noção de plano flatbed foi teorizada por Leo Steinberg¹⁷, a partir de trabalhos como os de Robert Rauschenberg. Steinberg propôs uma ideia de plano pictórico horizontal, no qual os elementos não estão dispostos segundo as noções de profundidade, figura e fundo, antes fundindo-se em um mesmo plano, no qual não existem prioridades compositivas. Acompanha esse procedimento a importante coleta de imagens pré-existentes, fotográficas e/ou impressas, e até mesmo das coisas do cotidiano, que passam a integrar a tela. O plano flatbed traz vestígios do modo medieval de representar as figuras nas iluminuras, com as letras do alfabeto, os anjos e outros signos dispostos lado a lado, em comunhão bidimensional.

Além da ideia de um plano horizontal, como o teorizado por Steinberg, as noções de *table* e *tableau* me foram importantes para formular a escrita sobre tela que eu propunha nos poemas visuais. Christine Poggi, ao analisar essa temática em relação a Picasso, analisa a prática da colagem e da utilização do padrão horizontal (*table*, que aqui relacionamos ao plano flatbed), em substituição ao padrão vertical do *tableau*, aquele que pode ser aproximado da noção de uma janela que perfura a parede e cria um espaço ficcional. Enquanto o *tableau* pode ser relacionado à prosa, no sentido de que conta histórias, com figura e fundo, hierarquia entre personagens, criando um mundo à parte, o plano que se relaciona à *table* pode ser pensado como poesia, mais próximo da ideia de imagem poética. O plano da *table* tem a configuração de uma mesa, um plano horizontal como aquele utilizado nas colagens de Picasso, o

17 STEINBERG, Leo. "Outros critérios" (1972). In.: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. [Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.] Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.

qual apoiou-se, exemplarmente, nas mesas de café, em seus trabalhos. Segundo Poggi:

As colagens de Picasso exigem uma estratégia interpretativa continuamente em mutação, assim como um foco visual em mudança, e isto deve ocorrer com o passar do tempo. Este processo leva a um acúmulo de significados, mas raramente ao sentido de que alguém tenha resolvido as contradições ou paradoxos apresentados pela obra. A questão da unidade pictórica em si é então deslocada da colagem para a experiência do espectador, em que é suspensa e dispersa no tempo da análise interpretativa, como uma série de movimentos em um tabuleiro.¹⁸

Enquanto o espaço do quadro-janela propõe uma ficcionalização do espaço, criando significados unívocos e, por isso, relacionando-se à prosa; o plano horizontal e não hierárquico (utilizado, também, por Jackson Pollock e Antoni Tapiès, por exemplo) pode ser aproximado da imagem poética e do pensamento analógico, no qual a aproximação entre elementos não hierarquizados e não explicáveis racionalmente cria um jogo de múltiplas possibilidades de sentido.

Acabei percebendo que há uma forma de desafiar a definição tradicional de artes do tempo e artes do espaço na utilização do plano horizontal, aqui aproximado da imagem poética. Esse tipo de imagem, ao ser lido sequencialmente, de várias maneiras possíveis, aponta para uma temporalidade estendida e não cronológica. A sucessão das camadas dispostas através de acúmulos e desintegrações gerou temporalidades sincrônicas que, para serem lidas, exigem um investimento

18 POGGI, Christine. “Quadros de referência: “table” e “tableau” nas colagens e construções de Picasso”. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia/ECA-USP, Anais do Congresso “Picasso: outros critérios”, novembro de 2012, p.13.

da atenção. Os poemas visuais criados através da escrita sobre tela torcem, portanto, a noção de uma pintura de percepção imediata, uma pintura capaz de contar uma história sequencial de modo imediato, argumento este utilizado por Lessing e reafirmado na tradição da pintura histórica e da pintura de representação literária. Esse embaralhamento da distinção proposta por Lessing é característico da arte moderna, em suas múltiplas formulações possíveis. A quebra da representação, a instauração da pintura abstrata, com a supressão de muitos elementos tradicionais, como a verossimilhança das figuras, oportunizou um mergulho na linguagem pictórica, aprofundando suas possibilidades matéricas, como podemos observar nas teorias dos mestres da Bauhaus, ou nos livros clássicos de Kandinsky a respeito da cor e dos elementos compositivos¹⁹.

Pensei, ainda, na ideia de uma História sincrônica, a partir desses poemas pintados, poemas-colagens, criados com acúmulos e desintegrações provenientes de livros “mortos”. Existe a possibilidade de uma percepção sincrônica da História, quando consideramos as várias “camadas” de uma cidade antiga (como Roma, por exemplo), percebidas hoje ao mesmo tempo e também convidando a uma percepção estendida, como no exame das diversas épocas das quais provêm os monumentos que restaram. É como se a percepção sincrônica que a leitura dos quadros exige descortinasse uma espécie de arqueologia, com a descoberta das múltiplas camadas submersas por trás de cada zona ou ponto do quadro. Ao invés de decodificar a história, apreendendo o motivo, como ocorre

19 Para uma apreciação inicial da teoria da cor formulada pelo pintores-professores da Bauhaus, é de grande valor o livro *A cor no processo criativo*: BARROS, Lílian R. M. *A cor no processo criativo*: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Ed. Senac, 2006. Kandinsky é autor de livros tanto sobre a cor quanto sobre elementos compositivos, como *Ponto linha e plano*: KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano*: Contribuição para a análise dos elementos picturais. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.

na observação do plano do *tableau*, no retrato ou na pintura histórica, esses poemas pedem uma leitura cujo olhar atravessa horizontalmente o quadro, percebendo-o não no passeio dos olhos por todo o plano, mas em um olhar que o perfura, descobrindo as camadas sucessivas, os apagamentos, desintegrações e rearticulações de sentido que cada trecho do plano horizontal oferece.

Vários artistas também sugeriram referências para a possibilidade de realizar essa modalidade de escrita sobre tela, como o argentino Xul Solar, além do já citado Wassily Kandinsky, do uruguaio Joaquín Torres García, criador do Universalismo Construtivo, do catalão Antoni Tapiès, do brasileiro Nuno Ramos, dos norte-americanos Jackson Pollock e Robert Rauschenberg e, especialmente, do multiartista Kurt Schwitters, o qual trabalhou tanto a colagem quanto a poesia sonora e a performance. Esses artistas forneceram-me referências enriquecedoras para pensar aspectos relacionados com o tema que eu vinha perseguindo, como a colagem, o acúmulo de possibilidades temporais sobre um mesmo plano pictórico, a pintura de ação, o plano no qual não há hierarquia entre figuras, a continuidade entre o plano pictórico e o espaço exterior, as relações entre a escrita vista e a escrita lida, entre outros. É interessante perceber como vários dos pintores citados também escreveram ou promoveram um projeto criativo investigativo, compartilhando resultados de suas pesquisas não apenas nos seus trabalhos matéricos; mas também, através de textos. Quebraram, ainda, as delimitações estanques de uma pintura bidimensional, desafiando a noção greenberguiana de uma definição precisa da linguagem pictórica, ideia cara ao modernismo, que delimitava de modo conclusivo as lingua-

gens da pintura e da escultura, buscando a especificidade de cada uma.

Mesmo Kandinsky, autor de livros clássicos utilizados para o ensino das características da linguagem pictórica²⁰, e teórico da cor, inicia o seu clássico *Ponto, linha e plano* referido anteriormente citando o ponto que utilizamos na escrita para marcar que essa unidade tem o sentido de uma pausa, início e fim – para, posteriormente, desdobrar as ideias que se relacionam com o ponto enquanto unidade visual. Kandinsky também utiliza vários paralelos entre as artes, especialmente com a música, para dar conta de sua teoria da cor. Assim, o amarelo teria o som de um trompete, agudo e estridente, por exemplo, além de uma forma triangular e de uma movimento expansivo. Noções que podem se relacionar com a dança e a música são evocadas para dar conta de descrever o comportamento da cor. Assim, interessa-me pensar em elementos de linguagem que são comuns tanto à pintura quanto à poesia, como o ritmo (elemento também presente na música e na dança). Um ritmo visual pode ser dançado, pode ser interpretado de modo sonoro, pode formar uma sonoridade musical que se plasma em na frase de um poema, como na canção: são temas a serem desdobrados na pesquisa, em momentos posteriores, tanto através da experimentação quanto na reflexão teórica.

Pretendo concluir esse ensaio trazendo duas noções que percorrem o processo já realizado e que, a seu modo, antecipam a apresentação dos poemas que seguem, que resultam da experimentação empreendida na pesquisa. O primeiro deles é o de campo expandido, referido acima, um conceito que surge na esteira da análise da escultura moderna empreendida por Rosalind Krauss e que, posteriormente, vem sendo apropriado

20 KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral / Labor, 1986.

por várias áreas das artes: fala-se em pintura no campo expandido, em cinema expandido, etc.²¹. Os escultores, a partir dos anos 1960 (com a *land art*, por exemplo, com as práticas *site specific*) ampliaram a noção de escultura, repensando as relações da obra com o espaço e com o espectador. Rosalind Krauss pergunta pela definição de escultura: se, anteriormente, dentro da tradição moderna, sabia-se que ela tinha uma determinada conformação espacial, relacionada ao monumento, conformação esta que aparecia univocamente com a utilização de uma base. Se, a partir de Rodin e Brancusi, a escultura passa a dispensar as delimitações dessa definição tradicional, com os artistas da década 1960 ela passa a abarcar uma multiplicidade assombrosa de possibilidades. A partir desse movimento, a escultura passa a exercer-se contra o próprio conceito. Como compreender práticas tão díspares sob a mesma circunscrição? São as interações que se dão com o entorno que vão criar um jogo complexo de interações que possibilita a variedade de manifestações da escultura.

Assim, ao importarmos essa noção para a poesia, podemos pensar na definição de literatura tradicionalmente relacionada ao livro, sendo esse suporte clássico, esse veículo de disseminação do texto, o delimitador do conceito. A poesia contemporânea, com suas múltiplas formas de agenciar materialidades, como a poesia vem sendo realizada a partir do início do século XX, inclui uma variedade de suportes e de meios. A poesia sonora, a poesia oralizada, a poesia dançada, em vídeo, em giff animado, exposta em outdoor, criada para o Instagram, além da variedade de possibilidades de perfor-

21 Caro a este processo investigativo é o trabalho com o conceito de “pintura no campo expandido” empreendido pelo artista-professor Gustavo Fares: FARES, Gustavo. “Pintura no campo expandido”. Tradução Denise Spier. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 18, nº31, novembro de 2011, pp.8-16

mance que são amplamente cultivadas hoje, mostram que a circunscrição da poesia ao texto impresso, assim como a da escultura à lógica do monumento, foi superada por uma rede de possibilidades matéricas mais abrangente, ocorrendo em campo expandido, com implicações não apenas formais e de linguagem, mas também políticas e contextuais, como ocorre no atual movimento de *slam poetry* e de performance.

É importante perceber, em se tratando da prática e da investigação de poéticas expandidas, que a intermedialidade envolvida nesses processos não barra a noção de fronteira: ou seja, os alargamentos de possibilidades, os cruzamentos de linguagem não deitam por terra, como pode parecer inicialmente, a consideração da especificidade de cada meio, de cada linguagem.²² A intermedialidade não é um dado novo, ela está presente nos mais diversos momentos da história do desenvolvimento da poesia, além de fundamentar suas origens, através da oralidade.²³

Outra noção que traz consigo aportes da intermedialidade, e que também remonta aos primórdios das tradições literárias, é a éfrase: a possibilidade de criar imagens com palavras. Em meu processo investigativo e experimental, venho trabalhando com essa noção, na escrita de poemas, agora não mais com tinta e colagem sobre o suporte, mas com palavras. Além da composição de poemas visuais, com a utilização das materialidades pictóricas, portanto, há também a composição de poemas derivados das imagens.

O ponto de convergência dessas criações, enquanto te-

22 RAJEWSKY, Irina. "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade" (artigo) In.: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. – Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, pp. 51- 73.

23 ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.

mática, é o corpo. A partir do convívio com as imagens, esse corpo que executa ações, que manipula os materiais, produz poemas que embaralham noções de cor, textura, linha e mancha, claro-escuro, movimento, ritmo, camadas, temporalidades. Esse corpo não é destituído de implicações políticas, sendo um corpo que sente, um corpo feminino, de 40 anos de idade, que vive em uma ilha ao sul do Brasil, a ilha de Santa Catarina, também conhecida como Desterro. Ao compor, na página, com sonoridades, aliteraões e assonâncias, paralelismos, cortes de versos, e imagens poéticas, figuras de linguagem, especialmente a metonímia, realizo um movimento efrástico que acaba gerando outras determinações, pelas materialidades verbais utilizadas. Assim, possibilidades que não estão presentes na composição dos poemas visuais vêm à tona e ganham o espaço da página, propondo agora não apenas a aproximação entre linguagens, mas a consciência de suas distinções. Desse modo, eu revisito a noção de *paragone*, não para estabelecer os valores das diversas possibilidades linguísticas, mas para reiluminar a reflexão a partir dessa escrita efrástica.

Esse procedimento compositivo está na base da criação de dois livros de poesia publicados em 2019 pela editora Terra Redonda: *Squirt* e *O sono de Cronos*, cujos poemas evocam os gestos pictóricos, suas materialidades, procedimentos, prazeres e descobertas. Abaixo, ofereço alguns textos efrásticos posteriores aos livros, nos quais o corpo que escreve sobre a tela reflete sobre si e sobre o cotidiano a partir da pesquisa nas materialidades pictóricas.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARROS, Lílian R. M. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado della pittura. Liberliber: eText (Livro Eletrônico)*, 2006. Edição de Carabba Editore, 1947.

FARES, Gustavo. *Pintura no campo expandido*. Tradução Denise Spier. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 18, nº31, novembro de 2011

KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano: Contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.

KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral / Labor, 1986.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano: Contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios 17* / Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ. Rio de Janeiro, 2004, pp.128-137.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. “O paralelo das artes”, apresentação do volume *O paralelo das artes*. Coleção A pintura: textos essenciais, vol.7. São Paulo: Editora 34, 2005

ONG, Walter J. *Oralidade e Cultura Escrita*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

POGGI, Christine. “Quadros de referência: “table” e “tableau” nas colagens e construções de Picasso”. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia/ECA-USP, Anais do Congresso “Picasso: outros critérios”, novembro de 2012

RAJEWSKY, Irina. “A fronteira em discussão: *o status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade” (artigo) In.: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. – Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, pp. 51- 73.

STEINBERG, Leo. “Outros critérios” (1972). In.: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. [Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.] Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.

Óleos pingam da boca como gomas, quentes como coxas, cuidando de brilhar como seus olhos mornos, óleos de olhos, como olhos de vacas, línguas que se cruzam no dicionário, como facas, wenn du willst, é assim quando queres? Quando quiseres, me corrija, diga que cobri demais a acrílica com a qual escrevi teu nome, antes de hoje, antes de gotejar igual língua de vaca, sim, mordendo o meu leite colorido, lambendo, como grama, como se diz quando eu quero, ich komme, como? eu trago a tinta a óleo, você traz os olhos, a grama para a caça de uma vaca-tempo, não aguento, traga a sua própria língua, então, não? é a carta do enforcado, esse trago, esse silêncio é não caber numa pintura.

pois acordei de sonhos intranquilos e fui logo comprar a cola, antes que chegasse o meio-dia e eles fechassem com suas grades todas as lojas, todos os colégios. eu vinha dizendo (e era a guerra): poema ruim arruina o mundo, pow, pow, pow, poema ruim por todos os lados, e eu displicente com a minha própria voz, com o meu próprio William Blake, eu ali parada ao meio-dia com cinco latas de tinta, e mais a cola, a cola branca é que era indispensável, e esse vermelho da china, esse azul francês, onde está o prumo da letra que faltava, senhor professor, cadê a rima? o ambiente era árido e cor de rosa, rosa, rosa, diluído na maldita cola branca o meu vermelho preferido, e perda de toda cor eu ia além e além, procurando o som, as imagens poéticas, chafurdando o lixo (era a guerra), dizendo para mim mesma que cem mil soldados não dormiriam bem naquela noite porque faltava a rima, e o som truncado, pow, pow, pow, destruía todos os palácios.

Me vê dois metros de respiro, por favor, vamos abrir essas janelas. Esse país é abafado e compro o poema a prazo, preciso parcelar. Sei sim dos juro mas também não há futuro para quem não pode respirar, então não me julgue se devo e não nego e me pego quando puder com esses dois metros e aí me agarro no nada de vento que eu invento para mim e sobrevivo. Pare de empurrar, não sei o que estou fazendo, eu não posso tudo, as notícias são falsas. É no crédito, por favor. Não me debite o futuro de uma geração brilhante que se vê às margens dos seus próprios passos, fazendo aberturas de manhã em um passado gasto. Esse país é apertado e eu estou esperando há horas aqui nesta fila e as prestações não param. Veja uma geração que se fez poema, é um metro e mais um metro e mais um metro e os bancos não falem. Só o que fale é essa espécie de manhã que querem nos tirar à força. Eu não sei tudo, mas vocês fizeram dívidas nas eleições passadas e agora por favor paguem e peguem, abram bem essas janelas, se é que ainda sabem como é arejado quando a gente tem o espaço de dois metros e mais cem mil manhãs nascentes resplandecendo em meio às máquinas. Como eu poderia pagar as suas contas, quem tem dinheiro é banco e eu, no máximo, respiro e falo.

Estou tentando de todas as maneiras, mas não é porque sou livre para me testar --- estou tentando porque as linhas puxam, sim, para baixo, âncoras que eu não amo, e as minhas asas teimam, teimam em recomeçar, a cada sol que veio e que não veio, a cada voo que te leva e traz --- e as asas são banhadas no sempre suor do corpo tenso, que está sendo

alguma coisa, que se faz. Estou tentando, sim, quero parar na rede e ler um livro, as linhas puxam, o peso apruma, e eu não sei quem colocou aqui essa espécie de nevoeiro que de repente solto pela respiração tentando entender que as linhas mancham tanto quanto as lamas e que as lamas estão lá fora mas as sinto escorrendo desde o meu ventre: para o mar, para o mar, para o mar. E o mar de repente dorme na minha rede e surge algo crustáceo, como um nó do nevoeiro, como uma bruma, como um letreiro todo escrito em letras de ouro e é uma língua morta, a língua dos abraços, e os voos partem, e os voos vêm, e as letras linhas de repente são tudo o que tenho, mais as manchas.

Quanta cabeça caberia em meio metro, ela perguntou, enquanto entrava a madrugada em cada falso, com livros novos na mão. Uma, uma cabeça bem cheia e mutante. E as trenas circundavam as palavras. Quantos metros dentro de uma noite, ela mediu, mas só poderia pensar depois que as pernas se desfizessem em gozo, o gozo de ter pedalado muito para ver umas pedras lambendo o mar pleno de ondas. O mar não cabe, mediu, não cabe nesse gozo. Por isso, preciso de meio metro, meio metro apenas dessa superfície sem cabeça, e mutante. Concluiu a madrugada em cada falso, com os livros novos na mão.

Foto: Arquivo pessoal da autora



TELMA SCHERER é artista e professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC, na área de literatura brasileira. Atuou como professora substituta no Centro de Artes da UDESC, na área da linguagem pictórica. Trabalhou no campo da literatura e da performance, realizando apresentações de poesia e oficinas, para diversas instituições, entre elas o SESC/SC, o SESC/RS, a Bienal do Mercosul e a Prefeitura de Porto Alegre. Publicou o romance “Lugares ogros” (Caiaponte, 2019), o livro de artista “Entre o vento e o peso da página” (Medusa, 2018), e cinco livros de poesia: “Desconjunto” (IEL, 2002), “Rumor da casa” (7 Letras, 2008), “Depois da água” (Nave, 2014), “O sono de Cronos” (Terra Redonda, 2019) e “Squirt” (Terra Redonda, 2019). É formada em Filosofia (UFRGS) e em Artes Visuais (UDESC), com mestrado (UFRGS) e doutorado (UFSC) em Literatura, sobre a obra de Ricardo Aleixo, com período sanduíche na UPORTO, Portugal. Tem pesquisa na área da poesia expandida e da performance, bem como do contágio entre modos de escrita em literatura e artes visuais. Realizou pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de Processos Artísticos Contemporâneos.

A VOZ DO POETA JOSÉ
SARAMAGO: NOTAS SOBRE UMA
LEITURA (APRECIÇÃO) DE
PROVAVELMENTE ALEGRIA

Wagner Rodrigues Araújo (Wagner Merije)

Universidade de Coimbra - UC

“Com as palavras todo cuidado é pouco, mudam de opinião
como as pessoas.” [...] “Porque as palavras,
se não o sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o
outro, são instáveis como sombras,
sombras elas mesmas, que tanto estão
como deixaram de estar, bolas de sabão,
conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados.”

José Saramago

(As intermitências da morte)

“A palavra é metade de quem a pronuncia
e metade de quem a escuta.”

Michel de Montaigne

Em 1970, quando foi publicado o livro *Provavelmente Alegria*, José de Sousa Saramago (1922-2010) era um homem beirando os cinquenta anos que antes havia publicado o romance *Terra do Pecado*, em 1947, e o poemário *Os Poemas Possíveis*, em 1966.

Os tempos eram difíceis em Portugal, um país pequeno e pobre, amordaçado por uma ditadura violenta que vigorou durante 41 anos ininterruptos, de 1933 até ao seu derrube pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

Num cenário como esse, em um país com muitos analfabetos, portanto, poucos leitores, era preciso um sonho firme para acreditar em uma carreira literária, ainda mais para um filho e neto de analfabetas, que não passou pela universidade nem tinha parentes importantes e que desde cedo fez o que pôde para sobreviver.

Os meios de produção ainda eram custosos, poucos autores podiam se dar o luxo de viver de literatura, e mesmo grandes nomes viviam à margem. Fernando Pessoa, por exemplo, morto na penúria em 1935, só viria a se tornar a estrela que é hoje a partir de 1982, oito anos depois do fim da ditadura, com o resgate de sua poesia por pesquisadores e a publicação de *O Livro do Desassossego*. Luís Vaz de Camões, que tanto penou em vida, era reconhecido como uma luz de muitos séculos atrás.

Hoje é sabido que aquele ilustre desconhecido autor de 1970 chegou ao topo e conquistou o primeiro Prêmio Nobel da Língua Portuguesa em 1998, num exemplo claro das voltas que o mundo dá. “Sabemos muito mais do que julgamos, podemos muito mais do que imaginamos”, disse uma vez o próprio José Saramago.

Depois das experimentações poéticas com *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*, Saramago ainda arriscou algo com *O Ano de 1993*, publicado em 1975, um livro híbrido, como o descreve Maria Alzira Seixo (1987), de versos com organização semântica de tipo narrativo. Mas ficou por aí.

Dessas experiências ele parece ter deixado a canoa que vagava ondulante na praia da poesia para embarcar no imenso mar a bordo de um transatlântico carregado de prosa da melhor qualidade. Sábio que era e sempre foi, fez bem.

E quando num largo espaço o barco se detém,
o meu corpo despido brilha debaixo do sol,
entre o esplendor maior que acende a superfície
das águas. (Saramago, 1987 - *Protopoema*: 54)

Assim dito, o que nos interessa neste breve itinerário pelas alegrias poéticas de Saramago, é ir além do espelho d'água dos versos de *Provavelmente Alegria*, sempre em busca de um maior entendimento de sua experiência literária, consagrada mas ainda não suficientemente estudada. As reflexões que apresentamos são provisórias, ficam em aberto para revisões posteriores.

Pode-se especular que a escrita poética em *Provavelmente Alegria*, e também em *Os Poemas Possíveis*, cumpriu um ritual de passagem para Saramago, entre as observações do escrevente, as experiências com os versos e a busca de uma voz literária. Nessa mediação, cada etapa do embate do escritor com a palavra vai ajudá-lo a tornar sua voz singular, ao mesmo tempo que ecoa coletiva, plural, forte e impactante.

Homem de consciência ampla e sensibilizadora para as questões de injustiça e desigualdade no mundo, o Saramago escritor nunca está desligado do cidadão crítico, que em 1969 entrou para o Partido Comunista, nem do cidadão polêmico, amado por uns, desamado por outros.

Ele procura com a palavra intervir, balancear sentimentos e anseios. O português tomou das palavras para dar corpo a um pensamento, para ajudar a entender o mundo próprio e o ao redor, para mediar conflitos de ordens diversas, para restabelecer o equilíbrio entre o ser e estar. Compreendia ele que os poetas (as poetas) e os escritores (as escritoras) são aqueles que recolhem os cacos do mundo e os transformam em balão de ensaio para uma análise mais apurada da(s) realidade(s). Tudo isso, sem descuidar da obra de arte para ser apreciada enquanto tal.

É interessante observar essa manifestação dialética de embate e, ao mesmo tempo, de sedução do escritor em relação à palavras. E como tais movimentos são levadas aos leitores? Em “Nesta rasa pobreza” ouvi-se um poeta e escritor nascido “numa família de camponeses sem terra, em Azinhaga, uma pequena povoação situada na província do Ribatejo, na margem direita do rio Almonda, a uns cem quilómetros a nordeste de Lisboa”¹:

Nesta rasa pobreza que ficou
De jardins floridos, de searas
Como espelhos do sol ao meio-dia,
Quem esperaria que nascessem nardos

1 Autobiografia de José Saramago. Fundação José Saramago. Acedido em: 10 outubro de 2020 em www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago

E que as romãs abertas mostrariam
Corações lapidados e auroras?
Mas todo o tempo é tempo começado,
E a terra adivinhada, transparente,
Cobre a fonte serena e misteriosa
Que torna a sede ardente. (Saramago, 1987: 23)

Com estes versos Saramago revela sua capacidade de olhar para a vida e dela enxergar o mais profundo, extraindo beleza, força e aprendizado das dificuldades que passou. E vai além, consegue tirar das tragédias e tristezas humanas o sumo para uma poesia que se renova com os recomeços que a Terra oferece. Ele próprio, em sua vida, se mostrou atento para esses recomeços.

Paulo Leminski dizia que “o poeta é uma necessidade orgânica de uma sociedade”. Segundo ele, a sociedade precisa dessa loucura para respirar, é por meio da loucura dos poetas, a ruptura que eles representam, que a sociedade “respira da máquina (urbano-industrial devoradora)”. Nisto estamos de acordo.

E como devemos olhar para o poeta Saramago? Se arriscarmos dizer “a junção de uma alma sensível nos olhos de um cidadão questionador” não estaríamos muito longe de uma descrição do poeta e do homem que foi. Seu conhecimento foi se fortalecendo por toda parte, vindo em primeira mão do conhecimento de mundo de seus avós que, mesmo analfabetos, dispunham de uma profunda sabedoria popular.

Saramago conta que ia para uma biblioteca em Lisboa quando era jovem e lá foi lendo tudo que lhe aparecia pela frente. Como o tempo veio a mostrar, estas leituras o ajudaram

a se tornar um mestre no manuseio das palavras, elaborador de histórias que se transmutaram em belíssimos livros.

Isto posto, cabe nesta passagem ecoar as palavras de Oswald de Andrade, certamente dirigida aos críticos mais severos: “... e parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca”.

Embora sua fase poética tenha sido mal recebida pela crítica, Maria Alzira Seixo diz, se referindo aos dois livros de poesia de Saramago (*Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*), que são “livros se apresentam com uma coerência orgânica, uma unidade temática e uma coesão estrutural que exige, no mínimo, a atenção do exegeta e o exame da crítica”. (Seixo, 1987: 7-8).

Provavelmente Alegria é um livro inteiriço, sem as divisões em partes ou capítulo observadas em *Os Poemas Possíveis*. É composto por 73 poemas de uma ou duas páginas, no máximo, ora atendendo a estruturas metrificadas, ora tendendo ao verso livre. A variação temática, junto com a forma simples e não exatamente erudita das composições, ajudam-no para que tenha uma leitura amigável, ao alcance de leitores diversos.

O título da obra remete a dois poemas distintos, sendo o primeiro “Provavelmente”:

Provavelmente, o campo demarcado
 Não basta ao coração, nem o exalta;
 Provavelmente, o traço da fronteira
 Contra nós, amputados, o riscámos.
 Que rosto se promete e se desenha?

Que viagem prometida nos espera?
São asas (que só duas vezes fazem voo),
Ou solitário arder de labareda? (Saramago, 1987: 15)

Neste poema, como em outras passagens de seu segundo livro de versos, Saramago parece ter o dom premonitório da “viagem prometida” (sonharia ou já via o Nobel?). Entretanto, mantém o tom crítico e especulativo.

Um pouco mais adiante, separados por muitas páginas, surge “Alegria”:

Já ouço gritos ao longe
Já diz a voz do amor
A alegria do corpo
O esquecimento da dor

Já os ventos recolheram
Já o verão se nos oferece
Quantos frutos quantas fontes
Mais o sol que nos aquece

Já colho jasmims e nardos
Já tenho colares de rosas
E danço no meio da estrada
As danças prodigiosas

Já os sorrisos se dão
Já se dão as voltas todas
Ó certeza das certezas
Ó alegria das bodas (Saramago, 1987: 94)

Estaria esta alegria associada às manifestações pelo fim da ditadura em Portugal, que ainda levariam quatro anos para chegar ao fim? Não podemos afirmar isso, mas é interessante como o cenário volta ao campo, e como os nardos, também conhecidos como tuberosa, “haste dourada” ou vara de São José (as flores são usadas em cerimônias de casamento, guirlandas, decoração e vários rituais tradicionais), aparecem em alguns poemas, ao que tudo indica como um símbolo dessa ligação com o que é puro.

Nas combinações de frases que vai tecendo, o autor gera um jogo de palavras em que um poema especula e o outro vibra, um hesita e o outro comemora. E uma vez mais mostra sua íntima relação com as coisas da terra ao trazer a imagem da fertilidade da natureza, exemplificada pela profusão de flores (jasmims, nardos, rosas).

Luís Vaz de Camões já citado no poema “Epitáfio” (Saramago, 1997: 36), de *Os Poemas Possíveis*, desta vez é convocado na abertura de *Provavelmente Alegria*, cujo primeiro título é “Poema para Luís de Camões”:

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,
 Quem pudera dizer-te estas grandezas,
 Que eu não falo do mar, e o céu é nada
 Se nos olhos me cabe.
 A terra basta onde o caminho para,
 Na figura do corpo está a escala do mundo.
 Olho cansado as mãos, o meu trabalho,
 E sei, se tanto um homem sabe,
 As veredas mais fundas da palavra
 E do espaço maior que, por trás dela,
 São as terras da alma (...) (Saramago, 1987: 13-14)

Por este trecho acima fica evidente a admiração e o respeito que Saramago sentia pelo autor de *Os Lusíadas*, o qual viria a receber outra homenagem anos depois, com a peça de teatro *O que farei com este livro?* (1980), na qual o Nobel português dramatiza os impasses e dificuldades enfrentados por Camões para publicar o grande épico da literatura em língua portuguesa, entre o desdém do rei e da corte, a penúria econômica do poeta do século XVI e a perseguição da Inquisição.

Ao Saramago poeta alguns temas são caros, como as pedras e as águas, a pureza do campo e dos encantos da natureza, especialmente da aldeia da Azinhaga, onde ele nunca deixou de estar, em contraste com realidade da grande cidade que Lisboa já era naquela época, para onde sua família mudou quando ele tinha dois anos. Vejamos o poema “Voto”:

Cada verso uma pedra. Que o poema
Seja mais alicerce que muralha.
Que debaixo da terra se reforcem
As palavras, as minas e as fontes.

Que a paisagem se esqueça e se retire.
Que do espaço não falem outras vozes.
Que se faça silêncio entre os terrestres,
Enquanto outros anúncios se preparam.

Que tudo recomece em lento parto,
Sem cor e sem perfume. As rosas, não.
Mas um dorso de pedra que se arranque
Do poema profundo, dos ossos, do chão. (Saramago, 1987: 92)

Nos versos acima percebe-se a preocupação do poeta com o rigor da construção poética, sua meticulosidade e o empenho em aprofundar a busca pelas palavras certas.

Isto faz-nos lembrar a sua conferência transformada em livro, intitulada *A estátua e a pedra*, na qual avalia suas formas de construir as histórias e os movimentos que empreendeu na busca da melhor maneira de dizê-las.

Neste mesmo livro, Fernando Gómez Aguilera chama-nos a atenção para “os rasgos maiores” do caráter de Saramago, segundo ele revelados pelo autor em *As Pequenas Memórias*: a “melancolia, gosto pela solidão, timidez, admiração pelos mais velhos, o gosto pela natureza”. (Saramago, 2013: 55)

Outro aspecto que chama atenção em *Provavelmente Alegria* é a dicotomia amor-solidão, como em “As palavras de amor”:

Esqueçamos as palavras, as palavras:
As ternas, caprichosas, violentas,
As suaves de mel, as obscenas,
As de febre, as famintas e sedentas.

Deixemos que o silêncio dê sentido
Ao pulsar do meu sangue no teu ventre:
Que a palavra ou discurso poderia
Dizer amor na língua da semente? (Saramago, 1987: 25)

Notem que ao amor liberto Saramago assoma o desejo e dá asas para as palavras e as imaginações: as febres - famintas e sedentas - não escondem que do ato de amar fazem parte o ventre e a língua.

Entretanto, sem se fechar em redomas, o Saramago atento às causas da sociedade aparece nas entrelinhas de “Na ilha por vezes habitada”:

Na ilha por vezes habitada do que somos, há noites,
 manhãs e madrugadas em que não precisamos de morrer.
 Então sabemos tudo do que foi e será.
 O mundo aparece explicado definitivamente e entra em nós uma
 grande serenidade,
 e dizem-se as palavras que a significam.
 Levantamos um punhado de terra e apertamo-la nas mãos.
 Com doçura.
 Aí se contém toda a verdade suportável: o contorno, a vontade e
 os limites.
 Podemos então dizer que somos livres, com a paz e o sorriso de
 quem se reconhece e viajou à roda do mundo infatigável, porque
 mordeu a alma até aos ossos dela.
 Libertemos devagar a terra onde acontecem milagres como a água,
 a pedra e a raiz.
 Cada um de nós é por enquanto a vida.
 Isso nos baste. (Saramago, 1987: 52)

Essa ilha do livro de 1970, o que teria a ver com *A Jangada de Pedra* (1986) ou a Ilha de Lanzarote, onde foi morar em 1993? Cabe-nos especular. Mas tanto em uma como nas outras é patente a projeção da liberdade e o anseio de libertação.

Em outros poemas do livro o autor alterna-se ora num registro mais filosófico, ora num mais psicológico, como em “É tão fundo o silêncio”:

É tão fundo o silêncio entre as estrelas.
 Nem o som da palavra se propaga,
 Nem o canto das aves milagrosas.
 Mas lá, entre as estrelas, onde somos
 Um astro recriado, é que se ouve
 O íntimo rumor que abre as rosas. (Saramago, 1987: 34)

Como fizeram outros poetas antes dele, Saramago também revela uma fecunda observação do cosmos, dos animais, da natureza e dos símbolos de encanto e paixão, como o são as estrelas e as rosas.

Como muitos fizeram e fazem, Saramago à sua maneira também busca entender melhor o significado profundo da poesia, com suas arestas perigosas, como se pode notar em “O poema é um cubo de granito”:

O poema é um cubo de granito,
 Mal talhado, rugoso, devorante.
 Roço com ele a pele e o negro da pupila,
 E sei que por diante
 Tenho um rasto de sangue à minha espera
 No caminho dos cães,
 Em vez da primavera. (Saramago, 1987: 70)

No exemplo acima, observamos que a palavra é projetada para compor uma alegoria em forma de ideias e versos, para transmitir a visão de obra literária, fechada em seu formato, mas aberta às interpretações de seus leitores e leitoras.

Nessa *tour* pelo universo da palavras, Saramago vai compondo sua marca poética, e um bom exemplo disso é o “Protopoema”:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos,
puxo um fio que me aparece solto.

Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos.

É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a
macieza quente do lodo vivo.

É um rio.

Corre-me nas mãos, agora molhadas.

Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei
se as águas nascem de mim, ou para mim fluem.

Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o próprio corpo
do rio.

Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o
céu que os cobre e os altos choupos que vagarosamente deslizam
sobre a película luminosa dos olhos.

(...)

Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da
memória e o vulto subitamente anunciado do futuro.

(...)

Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo
adiante para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam.
Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva.
Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos
se juntarem às mãos.
Depois saberei tudo. (Saramago, 1987: 54-55)

O que se pode perceber é que as várias discussões levantadas gravitam principalmente em torno de conceitos como o da felicidade, da justiça, da verdade e da necessidade de ter voz própria.

Como destaca Maria Alzira Seixo, ao lançarmos um olhar conjunto sobre a carreira literária de Saramago veremos que ela revela questões fundamentais que se colocam à atividade dos escritores:

(...) relação entre talento, trabalho e maturidade; relação entre condições económicas e aperfeiçoamento do trabalho literário; articulação do empenhamento político com uma visão integrativa do mundo e da vida esteticamente qualificada. Com efeito, José Saramago não é uma revelação destes anos mais recentes... Os Poemas Possíveis... pode ser considerado como o início verdadeiramente elaborado de uma carreira literária que desde logo se afirma com uma regularidade impressionante. (Seixo, 1987: 3-4)

Para quem pensava que a verve poética de Saramago, embora embrionária, tinha sido precocemente “encerrada” em *Provavelmente Alegria*, é interessante observar como ela encontrou um outro caminho, se fazendo presente em suas criações posteriores. O que fez o ilustre filho da Azinhaga foi

deixar sua poesia preencher as páginas prosaicas, nos romances, nos contos, nas conferências e nos diários dos *Cadernos de Lanzarote*.

Saramago pode ter abandonado o exercício da criação poética em forma de livros de poesia, mas ele nunca deixou de lado sua voz poética. No conjunto de sua produção literária a poesia está esparramada por suas páginas, pronta para inebriar leitores e leitoras. Deste modo, convém tornar a dizer, recuperando, com variantes, aspectos já abordados em outro texto:

Pelo sangue e suor derramado, pelo tempo e o amor empenhado, pelos caminhos percorridos, a obra poética de Saramago, com seus títulos em separado ou como corpo poético visto no todo, se manterá como objeto de interesse. Desvendá-la é um desafio franco e em aberto. (Araújo, 2020: 803)

Mas ninguém melhor que o próprio Saramago para expor sua visão acerca do processo de análise poética, e aqui recupero um trecho do que ele escreveu no “Diário - II” dos *Cadernos de Lanzarote*, anotado no dia 08/02/1994:

Abordar um texto poético, qualquer que seja o grau de profundidade ou amplitude da leitura, pressupõe, e ousa dizer que pressuporá sempre, uma certa incomodidade de espírito, como se uma consciência paralela observasse com ironia a inanidade relativa de um trabalho de desocultação que, estando obrigado a organizar, no complexo sistema capilar do poema, um itinerário contínuo e uma univocidade coerente, ao mesmo tempo se obriga a abandonar as mil e uma probabilidades oferecidas pelos outros itinerários, apesar

de estar ciente de antemão de que só depois de os ter percorrido a todos, a esses e àqueles que escolheu, é que acederia ao significado último do texto, podendo suceder que a leitura alegadamente totalizadora assim obtida viesse só a servir para acrescentar à rede sanguínea do poema uma ramificação nova, e impor portanto a necessidade de uma nova leitura. Todos carpimos a sorte de Sísifo condenado a empurrar pela montanha acima uma sempiterna pedra que sempiternamente rolará para o vale, mas talvez que o pior castigo do desafortunado homem seja o de saber que não virá a tocar nem a uma só das pedras ao redor, inúmeras, que esperam o esforço que as arrancaria à imobilidade. (Saramago, 1998: 201)

Como interessa-nos muito a reflexão do próprio autor, que se consagrou como romancista, cabe mesmo atentar para o arco de suas ideias, que assim prosseguem:

Não perguntamos ao sonhador por que está sonhando, não requeremos do pensador as razões do seu pensar, mas de um e de outro quereríamos conhecer aonde os levaram, ou levaram eles, o pensamento e o sonho, aquela pequena constelação de brevidades a que costumamos chamar conclusões. Porém, ao poeta — sonho e pensamento reunidos —, ao poeta não se lhe há de exigir que nos venha explica os motivos, desvendar os caminhos e assinalar os propósitos. O poeta, à medida que avança, apaga os rastros que foi deixando, cria atrás de si, entre os dois horizontes, um deserto, razão por que o leitor terá de traçar e abrir, no terreno assim alisado, uma rota sua, pessoal, que no entanto jamais coincidirá, jamais se justaporá à do poeta, única e finalmente indevassável. Por sua vez, o poeta tendo varrido os sinais que durante um momento marcaram não só o carreiro por onde veio mas também as hesitações, as pausas, as medidas da altura do Sol, não saberia dizermos por que caminho

chegou aonde agora se encontra, parado no meio do poema ou já no fim dele. Nem o leitor pode repetir o percurso do poeta, nem o poeta poderá reconstituir o percurso do poema: o leitor interrogará o poema feito, o poeta não pode senão renunciar a saber como o fez. (Saramago, 1998: 201-202)

Todo livro permite muitas leituras. A poesia, em si própria, é território de possibilidades às vezes paradoxais: exige do autor muito trabalho na criação e, ao mesmo tempo, permite a este a experimentação. Para os poetas, labutar, persistir e seguir neste caminho pode ser penoso, mas também repleto de iluminações.

Saramago parece ter cumprido o rito de, como escritor, experimentar com os gêneros (poesia, contos, romance, editoriais, teatro, ópera, diários). E o fez com curiosidade, coragem e, sobretudo, liberdade. Paciente, plantou e cultivou suas ideias e palavras, ciente de que delas nasceriam frutos para a literatura mundial.

Ficaram as marcas, as imagens, as pegadas de um itinerário de tantos caminhos, que foram ser consagrados e louvados de maneira mais robusta junto à prosa.

ARANDA, Óscar. *Aprende, aprende o meu corpo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015.

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. Nexos, temas e obsessões de José Saramago em Os Poemas Possíveis. *José Saramago 20 Anos com o Prémio Nobel* (Carlos Reis, org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020: 789-804. Acedido em 15 de setembro de 2020 em <http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/57/153/227-1>

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. Sobre Literatura, Distopia e José Saramago: Uma conversa com Pilar Del Río. *Revista Criação & Crítica*, n. 28, dez. 2020, p. 419-428. Acedido em 22 de dezembro de 2020 em <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p419-428>

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. *José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão: Das utopias à Distopia – Notas sobre Poder e Violência*. in *Publicações da IV Jornadas Saramago*. Jordi Cerdà Subirachs (Coord.). Barcelona: Servei de Publicacions da Universitat Autònoma de Barcelona, Càtedra José Saramago, Universidade de Vigo, 2019. (No prelo)

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. *Reflexões sobre a falta de lucidez no Estado distópico de José Saramago*. in *Publicações da V Conferências Internacionais José Saramago*, Càtedra José Saramago, Universidade de Vigo, 2020. (No prelo)

ARISTÓTELES. *Ética à Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. José Saramago: singularidades de uma morte plural. in *Revista de Letras* (UTAD), Série II, nº 5, Dezembro , 2006, PP. 107-120.

PLATÃO. *A verdade está noutro lugar*. Lisboa: Cofina Media, 2015

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.

SARAMAGO, José. *Provavelmente Alegria*. 3.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, José. *Os Poemas Possíveis*. 6.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. - Diário I e II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

SGARBI, E. A. *A poesia de José Saramago: análise de Os poemas Possíveis, Provavelmente Alegria e O ano de 1993*. Tese de Mestrado em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 2013. Acedido em: 18 junho de 2018 em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_b1516aa9d765c42f64307974b347bdb7

ADÉLIA

Para Adélia Prado

Se fôssemos jovens
Eu te roubava da sua família
Com a melhor das intenções
E te faria minha
Casava com você
Rainha
Dama da poesia
Tudo como deve ser
Te ergueria uma casa de livros
Com muitas flores
Sem dores de amores
Sem hipocrisia
Te deixaria rodar a baiana
Só para poder espiar
A Dona Doida vir nos visitar
Ah, que bacana seria!

Eu seria seu passarinho, seu bicho
Praticante de amor feinho
Divino sacerdote
Abençoando seus caprichos
Com o ferro e o fogo
Curaria suas cicatrizes
No meu peito escreveria
Os salmos dos aprendizes
Sua poesia me envolve
Nesse colo me deito
O amor tudo resolve
Pois te trago em meu peito

Abril, 2013

LEÕES

Leões brincam no jardim
do meu coração
vejo
dou um berro
e os leões me reconhecem
me chamam para brincar
é muito coisa
é realzeza, é juba, é sangue, é urro
é fome, é garra, é selva, é jogo duro
um jeito diferente de olhar o mundo
voltas lindas que a vida dá

Leões devoram uma caça no meu jardim
é pulsação
nos olhos de feras
vou, chego mais perto
couro duro, pele crespa
pronto para lutar
seguir o instinto é o melhor nesse lugar

O tempo todo
os leões têm motivo para colar os corpos
e sentir o calor da veia do coração
os dentes afiados
não são mero detalhe da paisagem
em que se vê a morte lá no fundo

Sei que desde cedo
estes leões estão no meu jardim.
E que alegria eles carregam!
Por isso, desde esta manhã
adotei a lição da alegria:
serei eu mesmo
apenas um leão.

Coimbra, outubro 2020

EXILADOS

O inverno vem de longe com sua luz parda
 com seu sorriso contido, com sua solidão neon
 Um vento frio revira as páginas de um livro
 em escrita lenta, mensagens de uma tribo
 Exílio, oh, exílio,
 por quê essa boca tão grande,
 e esses olhos tão graves, e essas lágrimas no ar?

Se as fronteiras se desintegrarem,
 se o mar da história é agitado,
 para onde vamos?
 Oh exilados das almas turbulentas,
 dai-me cá suas mãos, repousa-as de tantas batalhas.
 Dai-me cá seus mapas furados, suas rotas de aurora,
 tome aqui um pouco de paz nesse instante agora

Utópicas derivações, nossas crianças são tão puras
 e belas
 que por elas plantaremos trigo
 que por elas faremos pão
 e serviremos a todos
 para que elas possam reconhecer de volta
 a terra que um dia
 chamaremos de nosso chão

REQUIEM OU CELEBRAÇÃO A PASSAGEM DE UM ARTISTA

EM MEU **CORAÇÃO** BORDE, ESCREVA, PINTA
PREGUE PREGOS NA MINHA **MADEIRA**, SOLDE
 CHAPAS DE **FERRO** COM FOGO QUENTE, NINGUÉM
 É TÃO IMPORTANTE QUE NÃO POSSA SER ESQUE-
 CIDO (OU **CRUCIFICADO**) ATÉ QUE TENHA CONS-
 TRUÍDO UMA VIDA DIFERENTE DA VIDA. NO
 CALOR OU NO **FRIO** A VIDA PODE DEIXAR-SE
 TOMBAR SOBRE QUALQUER **VELUDO SEM**
TÍTULO, SEM NOME, SEM DONO NEM NADA E
 ISSO TUDO APENAS PARA DIZER QUE SEN-
 TIMENTOS **SÃO ALEGORIAS** EM MEIO AO AB-
 SURDO. NÓS QUE QUERIAMOS ESTAR NO MUN-
 DO E ORGANIZAR O **CAOS**, NÓS QUE DESEJA-
 VAMOS **RESTAURAR A LINHA** QUE SE **REBENTOU**
 NOS MOMENTOS RUÍDOS DO VIVER, **VAMOS TER QUE**
 ENFIM VIVER **A NOVA ERA**. VOZES QUE NOS OUGAM
 ONDE HÁ OBRA NÃO HÁ LOUCURA. COMANDAMOS DES-
 TINOS SEM RUMO, A FAÇA TEM QUE **PERDOAR** A
 CARNE. QUERO **OUVIR** MEUS MORTOS, CONTAR MINHAS
 VERDADES COMO ANIMAL E **DEMÔNIO**. POR QUE NO FIM
 DOS DIAS E DAS CONTAS, É ISSO QUE EU **SOU**.

Em memória de Arthur Bispo do Rosário e Leonilson

LUGAR DO POEMA

Qual o lugar do POEMA?

Qual o LUGAR do poema, perguntaram?

Qual o lugar do poema, PERGUNTEI?

QUAL o lugar do poema, me digam!

Eu vim dizer que o lugar do poema é AQUI

De pé no CHÃO, sentado ou de pé

De peito aberto, LIVRE

Disponível, democrático

O lugar do poema

É no coração, na BOCA, na cabeça

na mão e na genitália

para ser comido, bebido, sentido e devorado

O lugar do poema

É na biblioteca, na livraria, no SARAU, na tertúlia

na academia, no bar, na CASA da Ópera

na igreja, no templo, no terreiro

na tapera do pobre, nos acampamentos sem terra

na trincheira da guerra

O lugar do poema

é na escola, na RUA, no trabalho

na penitenciária, dentro do ônibus

no meio do QG da corporação

no PLENÁRIO, no gabinete

O lugar do poema
 é na SALA, na cozinha
 na varanda e no jardim

O lugar do poema
 é no JOGO de futebol
 no octógono do MMA
 na raia, na arena, na rinha

O lugar do poema
 é no fio da navalha, na cinta-liga
 na espada, no REVÓLVER, na bomba
 e no campo minado

O lugar do poema
 é no desfile de CARNAVAL, no bumbódromo
 na passeata e na MARCHA

O lugar do poema
 é na beira do rio, na beira mar
 na areia movediça e na lama

QUAL O LUGAR DO POEMA?
 É onde possa tocar, é onde possa inquietar
 é onde possa emocionar
 QUAL O LUGAR DO POEMA?
 O LUGAR DO POEMA é
 ONDE POSSA TRANSFORMAR!



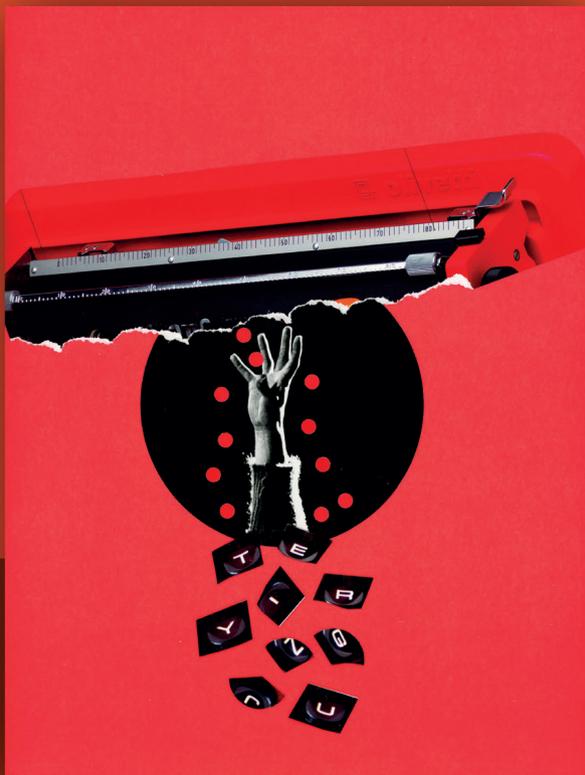
WAGNER MERIJE (Wagner Rodrigues Araújo) é doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. Se dedica ao estudo da distopia, das obras de José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão e da poesia em língua portuguesa. Fora da vida acadêmica, é jornalista, poeta, escritor, editor, gestor cultural e criador multimedia. Escreve para adultos, jovens e crianças e publicou diversos livros, incluindo *O Cotovelo Kovid* (2020), *Psyche & Hamlet vão para Hodiophill* (2019), *Astros e Estrelas - Memórias de um jovem jornalista em Londres* (2017), *Cidade em transe* (2015), *Viagem a Minas Gerais* (2012), *Mobimento - Educação e Comunicação Mobile* (2012) - finalista do Prêmio Jabuti 2013 na categoria Educação, *Torpedos* (2011), *Turnê do Encantamento* (2009), dentre outros. Organizou e editou dezenas de livros, entre os quais estão obras de Fernando Pessoa, Luís Vaz de Camões, Camilo Pessanha, João José Cochofel, Florbela Espanca, Sá Carneiro, e títulos como *Propostas Novas para Novos Mundos*, *Coimbra em palavras*, *Coimbra em imagens*, *São Paulo em palavras*, *São Paulo em imagens*, *Pelas periferias do Brasil: vol. VI*, dentre outros. Já apresentou trabalhos em vários países e tem alguns prêmios na bagagem. www.merije.com.br

NOTAS E AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi feito para circular, para chegar ao maior número de pessoas possível. Por isso, agradecemos desde já sua ajuda neste processo de partilhamento. Indique para um amigo ou amiga!

Gostaríamos de agradecer imensamente a todas as autoras e autores participantes, aos membros do Conselho Editorial, Éclair Antonio Almeida Filho, Ilca Vieira de Oliveira, Itamar Rodrigues Paulino, Juciane dos Santos Cavalheiro, João de Deus Leite, Jorge Lucio de Campos, Lemuel da Cruz Gandara, Rosa Amélia Pereira da Silva, aos nossos alunos, colegas professores, leitoras e leitores, família e amigos.

Aquarela Brasileira Livros
Brasil - Portugal
Conheça nossas publicações
Publique com a gente



O pulso ainda pulsa nas palavras dos autores e autoras participantes desta obra coletiva: Augusto Niemar, Clarissa Macedo, Eliane Testa, Maria João Cantinho, Roberto Amaral, Telma Scherer e Wagner Merije

Prefácio: Ana Clara Medeiros

aquarelabrasileira.com.br

ISBN 978-658686706-0



9

786586

867060