

## Poesia em trânsito:

rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo

Susanna Busato

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MOTTA, SV., and BUSATO, S., orgs. *Fragmentos do contemporâneo: leituras* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 172 p. ISBN 978-85-7983-005-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# 1

## POESIA EM TRÂNSITO: ROTAS E ENDEREÇOS DO LABIRINTO DO POEMA CONTEMPORÂNEO

Susanna Busato\*

“A crítica não é uma *homenagem* à verdade do passado ou à verdade do *outro*, ela é a construção do inteligível de nosso tempo.”

(Roland Barthes)

Pensar a literatura hoje é pensar uma viagem: um roteiro de signos que tecem suas tramas por fios de matérias várias, e cujas texturas revelam espaços e tempos que se bifurcam, se recusam e retornam num movimento cuja figura paradigmática é a da elipse.

A viagem a que me reporto implica a presença da leitura que, de sempre, é uma experiência de retorno, de rastreamento. Ler é reler, como nos faz lembrar João Alexandre Barbosa (1990), uma vez que na confluência do exercício da leitura aparecem outras obras/signos cuja presença inaugura para o leitor uma experiência única. Um dos trajetos possíveis da leitura seria rastrear significados num exercício que situaria o olhar naquilo que não é literatura na leitura da literatura. Não é essa prática ingênua da leitura que nos interessa no roteiro da viagem. Uma outra rota possível de perseguir estaria apontando para aquilo que se chama de literatura na leitura da literatura, ou seja, ler

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), onde também é professora-assistente-doutora da Área de Literatura Brasileira (disciplinas de Poesia Brasileira, Cultura Brasileira, Literatura Infantil e Literatura Infante-Juvenil).

o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor. Por isso, aquilo que é mais do que literatura na leitura da obra literária está sempre referido a uma organização específica de significantes, de tal maneira que os significantes extraídos da leitura (psicológicos, históricos, sociais, etc.) são definidos por aquela organização. (Barbosa, 1990, p.15)

No processo de leitura a que estamos fadados a naufragar, pensar a elipse (pura abstração geométrica para querer dar conta de algo que está para alguém ou além de qualquer geometria) como a figura que performatiza o movimento do signo poético é pensar o sujeito da poesia, ou a poesia como o sujeito de um dizer, como aquele que viveria a experiência do deslocamento, do descentramento. A de habitar um espaço e um tempo situados no intervalo das duas faces do signo: o significante e o significado. A figura da elipse elide e exhibe no seu movimento o sinal de menos que subtrai no traçado da palavra o referente, para traí-lo com outro, revelando o jogo em que está inserida toda escritura que se deseja habitar pelo outro.

O intervalo (ou ainda, a “hesitação”, como diria Valéry, “entre o som e o sentido”) como o espaço rompido por um movimento antieuclidiano de um dizer fraturado, emerge na poesia de hoje como imagem. O deslocamento do olhar encena um naufrágio em pleno verso para resgatar, na criação, a reflexão crítica, tornando-a linguagem. Nessa trilha, o elemento temporal assume um valor pela relação que essa poesia constrói a partir de uma ideia de tempo calcada pela medida do transitório, que se concretiza na sintaxe do verso fragmentado, no uso da repetição ou ainda no processo imagético de evidenciar na palavra o sentido do vazio ou do processo de desumanização, que tem deslocado o homem da sua condição heroica para a de engrenagem que movimenta a máquina do mundo e se submete a ela. Condição do homem contemporâneo, cuja imagem fragmentada é analogicamente representada pela fratura do verso, pela aceleração e montagem dos cortes sintáticos e semânticos, pelas bifurcações sinestésicas de uma voz onírica que desmancha no ar a estrutura

das palavras. O sentido do “quase”, do “nada”, do “vazio”, da repetição como recurso retórico e da sintaxe fragmentada do verso revelam-se, portanto, como medidas do transitório, ao qual o sujeito adere para não se perder na fugacidade e no acaso a que a poesia corre o risco de naufragar.

Na poesia de hoje, marca-se a busca pela recusa à mera referencialidade que o cotidiano sempre ameaça exercer sobre a linguagem poética, já atravessada e ressentida pelo “pós-tudo” dos tempos atuais, tempos “pós-utópicos”, desprovidos do “princípio-esperança” das vanguardas, como assinala Haroldo de Campos (1984a, b), tempo em que, parece, tudo já está dito e não há nada a inventar. Investida dos alcances críticos e procedimentais que a tradição do modernismo alimentou ao longo do século XX, a poesia do presente já se sabe, e a busca pelo novo, pela novidade, não parece ser a tônica de sua linguagem. Registrar sua condição marcada pela ideia do transitório revela-se no mote que a anima e que a faz inaugurar uma ideia de tempo que urge condensar, no intervalo do pensamento ensimesmado ou na fratura de uma sintaxe, a imagem de uma rasura, essa, sim, a experiência da diferença.

A linguagem poética, assim, assume na poesia que hoje “ainda respira”, na forma e na semântica das imagens, a inércia de um tempo e de um sujeito que, para ter voz novamente, necessita projetar-se no trânsito das coisas, na repetição dos gestos, nos objetos que circundam o seu cotidiano, nas esquinas do labirinto da cidade que ele mesmo projetou e do qual não consegue safar-se.

Minha leitura da poesia dos tempos do agora procura inserir-se na tensão entre as duas faces do signo, viver a fratura do poema e procurar aquilo que incomoda pela sua presença insistente. Esse elemento a que me refiro é o dado de suspensão conseguido pela linguagem e a partir do qual se reconhece a obra de arte, de que fala Valéry:

Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma idéia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la. Respire-se à vontade uma flor agradável ao olfato; jamais se

chegará a esgotar esse perfume, cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança, pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente do seu poder. (apud Benjamin, 1983, p.52)

O exercício poético da poesia do presente (ou melhor: a que tem sido produzida a partir de 1980 até hoje, no âmbito do recorte que me atrevo a fazer aqui) tem a consciência de que seu espaço se situa numa rede plural de possibilidades de escrituras e suportes. Seus procedimentos resgatam o gesto inventivo e revolucionário que caracterizou nosso último movimento de vanguarda – o movimento da Poesia Concreta – em meio à utopia pós-industrial, promulgadora da (r)evolução das formas nas artes plásticas e na arquitetura, por um pensamento calcado na teoria da informação e na tecnologia cibernética. Procede, portanto, a poesia do presente a um mecanismo de “reciclagem” no sentido de “reflexão crítica” dos modos de representação de si mesma, cujos procedimentos vêm desde o modernismo brasileiro até nossos dias, podendo esses ecoar um “-ismo” póstumo, como o vocábulo “pós-modernismo” poderia sugerir e que justapomos aos termos “pós-moderno” e “pós-modernidade”. Preocupações da crítica, que tenta dar contorno a algo que submerge a qualquer tentativa de desenho mapeador das vontades e dos dizeres. Um prefixo que não define pela sugestão temporal que nomeia e que também não nega o passado, apenas o ultrapassa na semântica do termo, sem dizer exatamente como o faz.

A tradição da qual a poesia de hoje retira os traços não é feita de um texto único, inaugural, mas de um feixe de textos multicromáticos, cujas nuances projetaram no espaço da criação poética seus “avatares”. Assim, há precipitação de discursos e práticas que reinauguram o “vazio” a que torna a poesia, pois a consciência que a alma sabe que não há mais utopia nestes tempos pós-utópicos, como assinala Haroldo de Campos (1984b) ao definir assim o momento que se segue ao “princípio-esperança” que animou o espírito da vanguarda do movimento da Poesia Concreta até os últimos anos da década de 1960. A poesia do presente, segundo Haroldo de Campos, “é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moder-

na ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica” (ibidem, p.5). Se-gue o poeta em seu raciocínio, afirmando que ao “projeto totalizador da vanguarda [...] sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamentalmente ancorado no presente” (ibidem). Acrescentará a isso a declaração de Octavio Paz (apud Campos, 1984b, p.5), que em *Os filhos do barro* dirá: “a poesia de hoje é uma poesia do ‘agora’”. E nestes tempos pós-utópicos, portanto, “o presente”, segundo ainda Haroldo de Campos, “não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (ibidem). Tal dimensão estaria na operação tradutora como releitura do passado e, sobretudo, na ação de “recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis”, presentificando como *diferença* essa poesia no poema pós-utópico (ibidem).

O momento presente torna o transitório a força centrípeta que trai e atrai a poesia para a esfera do desafio de recusar o já feito... Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, quando se refere à confluência dos sentidos do mundo em Baudelaire como o centro da analogia, no centro da qual há um “oco”, diz ele: “a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Por esse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem”. E acrescenta que Mallarmé será “aquele que se atreverá a contemplar esse oco e converter essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia”. (apud Campos, 1984b, p.4).

A produção da poesia hoje é diversa em sua forma e suporte. O verso ainda se situa na base da construção poética, revisto evidentemente, talvez ainda vivendo a crise tardia (ou uma crise que não nunca termina); a matéria gráfica da palavra ganha um espaço na percepção visual do signo, aproximando-se do cartaz, das montagens tridimensionais digitalizadas na tela, do movimento diagramatizado no vídeo, adquirindo outras formas de organizar-se no espaço do livro, lançando mão de dispositivos gráficos que vão oferecendo ao leitor mais do que palavras no papel, mas um dado de construção plástica que adere ao signo e pertence à leitura. Também os gêneros

se multiplicam e dão espaço a vozes antes não representadas em si mesmas, como as das literaturas homossexual, feminina, homoerótica e etnográfica.

O recorte que pretendo aqui, no entanto, procura focalizar, no movimento elíptico do processo de reciclagem a que a poesia adere, seu caráter crítico e sua razão antropofágica que a inserem como invenção de si própria no espaço cosmopolita em que o homem hoje situa sua crise.

O espaço dessa poesia é constituído por uma trama feita de sobras, resíduos formais e imagéticos de procedimentos que a tradição artística construiu como parâmetro da modernidade que então se exibiu e evoluía desde o século XIX, e que tinha a metrópole como ícone de modernidade e de progresso. Assiste-se nessa época ao liame entre a nostalgia de um ser natural (Rousseau) que animou a consciência romântica como um halo a nos ligar à ideia de perfeição divina contemplada na alegoria do Éden, como o espaço ideal que nos animava a crença na redenção espiritual, e a consciência presente da catástrofe a que se viu projetado o homem alijado aos poucos de sua relação direta com a natureza e dependente de uma economia de base capitalista crescente, que motivou a crença paradoxal da máquina como o instrumento revelador das potencialidades humanas como um ser superior, e do poeta como um dos heróis de seu tempo, predestinador dos novos ares. É de Walt Withman (2000), poeta romântico norte-americano, por exemplo, a sua exortação à locomotiva:

*Type of the modern-emblem of motion and power-pulse of the continent, / For once come serve the Muse and merge in verse, even as here I see thee, / With storm and buffeting gusts of wind and falling snow, / By day thy warning ringing bell to sound its notes, / By night thy silent signal lamps to swing.*

Será com Baudelaire, em finais do século XIX, no entanto, que a reflexão sobre a poesia trará a noção do choque como a experiência do sujeito ante a metrópole e seu “avatar”: a multidão. O soneto “A

uma passante”, de Baudelaire, é exemplo revelador desse olhar apaixonado do sujeito pela metrópole, que se vê arrebatado pela beleza da passagem breve de uma mulher em meio ao frenesi e alarido da multidão. Seu enlevo ao descrevê-la, paixão pela sua visão, promove nele o “choque”, a experiência do deslocamento, que percebe na confluência dos encontros de pessoas, veículos e luzes o elemento de beleza flagrado na personagem da passante que vem unir-se ao conceito de Belo e completá-lo.

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

(Baudelaire, 1995, p.179)

A poesia nasce do resultado do choque que coloca o sujeito “Qual bizarro basbaque” diante daquilo que formalmente se situa num patamar de alteridade ante o prosaico do mundo, transcendendo-o. Ainda, o sujeito está na posição do “*flâneur*”, do observador apaixonado.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

(ibidem)

“O êxtase do cidadão”, afirma Benjamin (1983, p.38),

é um amor não já à primeira vista, e sim à última. É uma despedida para sempre que, na poesia, coincide com o instante do enlevo. Desse modo o soneto apresenta o esquema de um *choc*, ou melhor, de uma catástrofe que atingiu juntamente com o sujeito também a natureza do seu sentimento.



O sujeito do poema entrega-se à sua visão e os tercetos finais assinalam seu sentimento exasperado:

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(Baudelaire, 1995, p.179)

O tempo do olhar é um tempo fugaz na cidade. Como deter-se em meio ao caos, em meio ao movimento? Como retirar da massa homogênea de figuras o elemento de beleza que traria em si a diferença ante o caos? Inserido na cidade, consciente do labirinto no qual está preso, o sujeito parece inerte e seguidor dos sinais que não o levam a lugar algum. Imagem bárbara já percebida por Edgar Allan Poe, no conto “Um homem na multidão”. O sujeito, nessa narrativa, eivado pelo prazer que a multidão lhe causa, a partir do lugar confortável em que seu olhar se situa do lado de cá da janela, é drasticamente deslocado para um personagem estranho que emerge do cenário urbano, em que blocos homogêneos de pessoas são ironicamente descritos pelo narrador. Por um impulso é levado a seguir, como uma sombra, o objeto de seu olhar no trajeto bizarro e labiríntico que o outro coreografa no espaço tortuoso das ruas da cidade. Não há enlevo, não há admiração, mas um incômodo profundo por parte do narrador, qual um pesadelo vivesse, embora acordar seria deixar de experimentar o mistério daquele que não consegue viver fora do labirinto da cidade, o mistério daquela criatura, puro ícone do transitório, da automação e da inquietude, a que o narrador é submetido. Lado cruel que Edgar Allan Poe nos oferece para pensarmos a catástrofe do homem moderno.

Na poesia do presente, encontramos um poema que traz relida a tradição do olhar do “*flâneur*”, do observador apaixonado, no ins-

tante do flagrante em que, na multidão, como um movimento ao revés, surge aquela que ainda tem poder de iluminar o poema. Um misto de musa encarnada e beldade cidadina que “num lance de dados” mobiliza os versos do poeta para sua trajetória inspiradora do canto. Entretanto, a poesia que nasce desse poema não se constrói a partir de um sujeito “tocado” e deslocado do seu eixo. Seu olhar já acostumado ao ritmo frenético da cidade, para existir como poesia, necessita aderir ao objeto de seu olhar para transforma-se em linguagem. A percepção que tem do objeto revela-se objetivada na tradição que insiste no poema. A representação no poema “Paulistana de verão”, de Frederico Barbosa (2000), publicada originalmente no livro *Contra corrente*, é outra.

*Paulistana de verão*

Frederico Barbosa

branca  
segura a saia  
surpreendente e mínima  
como quem não  
se sabe mostrar

no calor  
desacostumada  
insegura  
atravessa a rua  
revela-se quase  
sem querer

beleza ZL  
descolada  
fingida pedra  
desce da penha  
retrô querendo-se moderna

o vento  
 leva-lhe a quase  
 saia  
 e vê-se a jóia  
 surpresa lapidada

que desaparece na boca quente  
 do metrô

“Paulistana de verão” traz na locução “de verão” um sentido na preposição “de” que explicita a condição na qual o sujeito da expressão está submetido: a da transitoriedade. Sua existência possível é necessária no poema e revela-se como um jogo que procura driblar o acaso. Aponta também a locução um traço manifestamente solar,<sup>1</sup> o que reveste a personagem de estranheza: o verão paulistano desacomoda o característico frio da cidade, que é a sua face mais centrada. E ainda: como as temperaturas são temperadas nessa região onde se localiza a cidade de São Paulo, uma paulistana de verão pode surpreender...

Metonimicamente a personagem adentra o poema. Sua presença “branca” invade o primeiro verso para compor um olhar, o do observador, que se abisma em seu objeto já fadado a esvanecer-se na sua passagem silenciosa e rápida. Para seguir-lhe os traços e os traçados de suas passadas que se coreografam nos versos curtos, o sujeito sucumbe e se transforma na linguagem que vai dando corpo à imagem-vulto (branca) que lhe mobiliza o olhar. A beleza sensual que surpreende no seu gesto ao segurar a saia “como quem não/ se sabe mostrar” traz no corte dos versos o ritmo ondulatório com que o olhar do sujeito revela o que não se mostra. A sensualidade de seu movimento é coreografada pelas sibilantes da primeira estrofe (“Segura”, Saia”, “Surpreendente”, “Se”, “Sabe”, moStrar”). É o movimento de sua passagem insegura que chama a atenção, pois se apre-

---

1 Haveria um eco do sema de “desvairada” com que Mário de Andrade caracterizou sua Paulicéia?

senta “descolada”, puro resíduo poético, “beleza ZL”, linguagem *deslocada* que se autorreferencia (“beLeZa”) para graficamente (“ZL”), de modo invertido, situar no plano visual da linguagem do poema o resíduo dessa poesia “colhida às pressas” na personagem que “atravessa a rua” e a dicção do poema.

Lembramo-nos aqui do poema “A uma passante”, de Baudelaire, que traz na preposição “a” do título o caráter de uma dedicatória, elegendo a personagem flagrada entre a multidão ruidosa como a beleza particular que modifica e dá plenitude ao traço de beleza da própria poesia.

A passante de Baudelaire não é mais bela que essa paulistana; no entanto, aquela é emoldurada no poema como um quadro estático, cuja descrição o sujeito procura retesar nos versos, mais ainda nos efeitos que causam nele a visão. A paulistana, ao contrário, está em pleno movimento na cidade vertical desse poema. Os versos curtos divididos em cinco estrofes irregulares mimetizam a passagem vertiginosa dessa passante, que vai adquirindo ao longo dos versos uma presença abstrata, quase mítica. Seu ser inseguro no primeiro enquadramento vai se constituindo em linguagem ao se movimentar por entre os versos já “desacostumada/ insegura” para atravessar a rua (ou o poema) e revelar-se “quase/ sem querer”. Percebe-se o jogo de luz e sombra com que a personagem da poesia, sujeito do poema agora, performatiza sua presença como um “quase”, como “fingida pedra”, como um querer ser a tradição e se achando moderna (“retrô querendo-se moderna”), condição de uma poesia do presente que oscila como essa paulistana desacostumada ao verão da cidade. Uma poesia que revela quase sem querer sua “jóia/ surpresa lapidada” para, em seguida, cumprir o seu destino já prescrito no início do poema: sua presença fugaz esvai-se pela “boca quente/ do metrô”. Mais uma vez, a poesia volta para o plano mítico de onde surgiu no início do poema: “branca” é a luz de onde surge em pleno verão; e a imagem da “boca quente/ do metrô” evoca o retorno para o subterrâneo, numa leitura tentadora nesse momento do poema que me leva a rever, translido e transrrelido, o mito de Orfeu e Eurídice, cuja descida para os infernos, e seu retorno dramático às profunde-

zas pelos olhos apaixonados de Orfeu, que não resiste olhar para trás para revê-la, está na memória da musa paulistana que o poeta aqui vê desaparecer na “boca quente do metrô”...

“Paulistana de verão” revela-se uma alegoria da própria poesia cuja consciência crítica sabe de seu presente de rasuras, de recusas e de retornos, e sabe que a consciência crítica da sua agonia semeia o espaço poético. O momento pós-utópico (de que fala Haroldo de Campos) deve ser traduzido não como um momento sem utopia, mas como um momento em que o tempo é um elemento necessário para que a crítica e a reflexão se revelem na palavra poética, de modo a extrair dela seu poder de invenção, fazendo confluir num ponto nodal da imagem o passado e o presente.

A beleza como um dado poético é reciclada pelo poema “Paulistana de verão”: ser beleza ZL é se oferecer ao revés. Sua existência para o poeta é mínima, pois é transitória, fruto do seu meio, mas surpreendente porque carrega ainda a “jóia lapidada” que lhe dá o caráter autêntico, embora se revista do ser fingida: está onde não se espera encontrar, é um estar e um não estar entre a gente, é um ser querendo não ser... Não haveria aqui nessa coreografia do olhar algo que Camões já cantara em seus sonetos? O próprio olhar do sujeito que segue seu objeto do olhar adere a ele e faz da sua percepção a linguagem que traduz o seu objeto. O pensamento aqui pode ser labiríntico, mas não se perde nesse momento da reflexão que faço, pois adere ao resíduo da tradição que não tarda ao poema que busca a poesia nas suas valas. Não no tema, mas na forma, na ideia da forma com que o sujeito se agrega ao objeto que persegue seu olhar. Um olhar que já não pode porque ele mesmo é o objeto. Não se refere ao gesto contemplativo esse exercício, mas a uma projeção do sujeito no objeto do seu olhar. Voltemos a Camões (1980)!

Transforma-se o amador na cousa amada,  
 Por virtude do muito imaginar;  
 Não tenho, logo, mais que desejar,  
 Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,  
 Que mais deseja o corpo de alcançar?  
 Em si somente pode descansar,  
 Pois consigo tal alma está ligada.

Mas esta linda e pura semidéia,  
 Que, como o acidente em seu sujeito,  
 Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como idéia;  
 E o vivo e puro amor de que sou feito,  
 Como a matéria simples, busca a forma.

É a matéria simples da poesia que vem ao alcance do poeta contemporâneo buscar uma forma de existência ainda nestes tempos sem utopia, mas prenhes de poesia.

No exercício da tradução, ou seja, da leitura crítica, alegada por Haroldo de Campos como o princípio norteador para buscar na literatura aquilo que lhe pertence, para semear com resíduos a poesia do agora, é que percebo a invenção como a “ponta de lança” de uma poesia compromissada com nosso tempo e da qual “Paulistana de verão”, de Frederico Barbosa, é matéria exemplar.

Ao procurarmos as rotas do percurso inventivo que a poesia de hoje ainda busca perseguir encontramos na tradição alguns representantes que determinaram caminhos. Oswald de Andrade, no percurso inventivo do projeto modernista, foi o poeta ponta de lança, responsável pelo gesto radical com que levou adiante as ideias de revisão dos modos de dizer e representar a cultura brasileira: assiste-se nele ao processo que não cessará ao longo do século XX, de autonomia e invenção de formas. O poema “amor/humor”, por exemplo, protagoniza um olhar desse período ao propor a relativização dos contrários, promovendo a ideia de concisão e simultaneidade, que, em outras palavras, traz a noção perturbadora do tempo e do espaço não mais retilíneos e uniformes (o jornal já o dissera no século anterior e Mallarmé o compreendera perfeita e prospectivamente em seu “Un coup de dés”), mas espacializantes das formas, ou seja,

articuladores da confluência dos elementos que o compõem a partir da existência deles nesse meio e numa certa relação. A essa ideia está associada a noção ideogramática da composição do signo artístico que redimensiona a noção de verso nas suas dimensões espaciais e temporais, promovendo as analogias e as homologias possíveis no contato da poesia com outros códigos e sistemas. O processo relativizador das formas produtivas da linguagem poética, promovido nas primeiras décadas do século XX, com o advento das artes de vanguarda (futurismo, construtivismo russo, cubismo, dadaísmo, surrealismo), fomentará entre elas a confluência e o diálogo necessários para que se possa pensar a arte na sua natureza sígnica.

A arte do século XX nas suas primeiras décadas empreendeu a construção, portanto, de um raciocínio crítico sobre si mesma. Esse raciocínio crítico trouxe a ideia de realização “em termos da contradição e da superação” (Barbosa, 1974, p.97). Esse processo estendeu-se ao longo das décadas com momentos de recuo e de projeção utópica, como veio a ocorrer nos anos 1950 e 1960 com o movimento da Poesia Concreta, cujo ideário vanguardista assinalou a presença da tradição poética que teve em Baudelaire e Mallarmé as linhas de força do movimento, entrelaçadas às geométrica e matematicamente tecidas por Oswald e João Cabral.

O roteiro breve citado nos remete ao mecanismo que promove na poesia de hoje o movimento de confluência de formas e dizeres trazidos da tradição do modernismo, e que tem na figura do sujeito, como um “*bricoleur*”, um operador sígnico dos cacos com que transforma seus objetos, como “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade (1983, p.201):

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.  
Sem uso,  
ela nos espia do aparador.

Resgata também dessa tradição o gesto do engenheiro da composição, daquele que constrói sua psicologia e pensa em voz alta a poesia na sua natureza paradoxal:

Poesia, te escrevia:  
 flor! conhecendo  
 que és fezes. Fezes  
 como qualquer,

gerando cogumelos  
 (raros, frágeis cogu-  
 melos) no úmido  
 calor de nossa boca.

(Melo Neto, 2008)

Da poesia concreta, a poesia do agora residualmente depositará em seu espaço as possibilidades de existência gráfica e visual da palavra, revendo no verso o alcance escritural da percepção do sujeito ante um mundo em desconstrução permanente. Não há versos a rasgar; há versos a rasurar com as palavras que o poeta colhe na cidade e na presença transitória dos seres e das coisas. Alimenta-se o poeta hoje do alcance crítico do “princípio-esperança” que animava o movimento da Poesia Concreta que desferiu um golpe nos modos de perceber a poesia ao fazer confluír para a leitura o ritmo “verbivocovisual” com que o habitante da metrópole absorvia suas mensagens. Mas sua percepção não traz mais o enlevo e o distanciamento construtivo de um sujeito que vê esse mundo de “fora da tela”.

O professor e ensaísta Kenneth David Jackson, numa leitura interessante sobre o poema “Cidade”, de Augusto de Campos, traz a imagem do *trompe-l’oeil* como analogia à natureza do olhar que firma a base de sua poética construtiva (concretista). Jackson (2004, p.12) afirma que o poeta Augusto de Campos, ao formular “uma poética à base da construtividade do olhar, na tradição do *trompe-l’oeil*”, procura encontrar “uma nova consciência da linguagem” ao “capturar uma dimensão viva, inteira e material da palavra em si”. Essa forma de ilusionismo intensificaria “as múltiplas dimensões e os vários significados do real” (ibidem). Esse olhar trata da “combinação do espaço como elemento principal da composição poética, no primeiro plano, com outra leitura simultânea e ideogramática,



através das ‘funções-relações gráfico-fonéticas’ da linguagem em si, na sua materialidade múltipla”. O objeto seria visto “sucessiva e simultaneamente como signo, voz, matéria, espaço e forma”. O *trompe-l’oeil* produziria “uma tensão entre os olhares que, fixos no objeto, oscilam na escolha entre significado e matéria, ou entre movimento e duração, criando um ‘circuito reversível’ na expressão de Haroldo de Campos”, completa o professor (ibidem, p.12).

O poema “Cidade”, de Augusto de Campos, traz na sua representação visual um olhar em crise. No afã de devorar as mensagens que transitam no ambiente urbano o sujeito as representa nos fragmentos com que as percebe.

Atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimenti  
multiplorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitena  
veloveravivaunivoracidade

city  
cité

A linha contínua com que o poema é escrito ilude o olhar que procura, ao seguir o trajeto, reconhecer as imagens. Impedido pelas fraturas das palavras, o leitor segue adiante e é projetado na palavra “cidade” que o devora e o remete novamente ao início, cujos fragmentos ecoam a própria cidade na abstração com que é percebida pelo olhar do poema: um poema fraturado que mimetiza a cidade na sua alma de cimento e pó: construtora de gestos, olhares e ritmos pulverizados em signos em trânsito, engolidos na velocidade e na voracidade com o que o passageiro os percebe na sua trajetória aturdi-da pela atroz multiplicidade com que se vê habitante do cosmos. O efeito *trompe-l’oeil* no poema ilude o olhar que não consegue reconhecer as palavras no corte longitudinal ou prismático com que a realidade é projetada na luz da “cidade”, se considerarmos esse signo na sua concreta presença com que o poema termina, como o foco sinalizador dos efeitos provocados no olhar do observador. O sujeito do poema apenas registra o traçado com que seu olhar persegue a metrópole, mas sua consciência do trajeto dá a ele o distanciamento

necessário para obter controle do processo e do efeito, uma vez que a projeção dos termos “cidade”, “city”, “cité” não somente amplia a dimensão da construção linguística do poema (um poema já pensado em várias línguas na sua “in-tradução”), como também representam sua visão posterior ao acontecimento “cidade” como habitante dela. Não se procura no poema empreender uma subjetividade calcada nos objetos, mas uma subjetividade que tem sua voz a partir de um mecanismo construtor de uma arquitetura engenhosamente construída que a vê de fora.

Se tomarmos emprestada a imagem do *trompe-l'oeil*, por meio de seu olhar tensivo projetaremos o alcance de seu efeito<sup>2</sup> na construção imagética a que se propõe uma dada poesia do presente que retira dos efeitos que o ambiente urbano exerce no sujeito a sua matéria poética: a própria poesia.

Não mais sujeito *da* poesia, porém sujeito *à* poesia, o eu poético aproxima de sua dicção a do objeto no qual se projeta ao transitar por suas esquinas e avenidas. Sua linguagem ao “rés das coisas” traz a marca da tensão dos olhares que se encontram num espaço centrípeto: o dos signos do poema. Olhares que habitam o ambiente e neles se observam no movimento e nas luzes, na arquitetura e seus vãos. A cidade, projeção e criação humanas, é um universo de signos que já encantaram o homem, já o deslocaram de seu eixo e o fizeram um observador apaixonado de suas ruas, prédios e avenidas, cartazes e luminosos, faróis e luzes em movimento. Ainda a cidade é um “reservatório de eletricidade”, provocando o sujeito que a atravessa a caminhar sob seu ritmo, e essa provocação termina por submeter suas passadas a um automatismo que gera um entorpecimento e inércia, tal qual a que se experimenta ao se tentar cruzar suas esquinas com a formalidade dos faróis determinando o tempo e a trajetória num ritmo intermitente. A única forma de romper com o automatismo das formas mecânicas, com a repetição dos gestos, é

---

2 Ou seja: produção de uma “tensão entre os olhares que, fixos no objeto, oscilam na escolha de leitura entre significado e matéria, ou entre movimento e duração”, como assinala Jackson. (2004, p.12).

olhar de frente os signos que alucinam e extrair deles a poesia necessária como antídoto para esses novos tempos pós-utópicos. E, assim, pensar o processo de reciclagem da poesia do presente como reelaboradora dos modos e temas no viés da linguagem poética, já conhecedora dos alcances críticos e construtivos (e destrutivos) do passado, no qual a presença do sujeito como voz no poema busca uma dicção autêntica.

A trajetória pela elipse, figura da oscilação e da ambiguidade a que se vê inserida a dicção do sujeito na poesia do presente, traz no poema “Espelho”, de Heitor Ferraz (2002), publicado no livro *Coincidentes imediatas*, a nomeação de uma “aderência” às coisas que não prescindem da existência ainda que rasurada de um desejo de utopia, pois ainda afirma que, apesar de conhecer o itinerário de todas as manhãs, sabe que ainda não está representado no espaço da escritura que prescreve a reflexão, pois ela apenas alude a “Um itinerário que o tempo não aborda/por este canto/esta margem de calçada”. Sua utopia, circunscrita a um espaço parentético ao final do poema, que está ao nível do “quase”, pois se insurge no lado oculto da elipse do poema, repete a existência do acaso como o vazio que, com sua força centrípeta, pode ou não conter as possibilidades futuras de construção de novos itinerários para a poesia.

*Espelho*

Heitor Ferraz

Antes de sair  
 Conheço o itinerário que a cada manhã repito  
 que todas as manhãs refaço  
 Um itinerário que o tempo não aborda  
 por este canto  
 esta margem de calçada  
 Repito fraturas de cimento  
 domesticadas pelo sapato  
 Conheço o itinerário  
 o rosto por dentro do armário

(apenas uma nova mancha  
revela que outras árvores  
nasceram no calçamento  
entregues ao acaso)

Se pensarmos esse momento como o de um “pós-modernismo”, estaremos diante de uma certeza: não há mais modernismo, não há mais a voz que animava o modernismo brasileiro nas suas fases heroicas e pós-heroicas, e também não há mais a voz da poesia concreta diagramatizando em cifras as palavras.

E há todas elas, contudo. Esse estado torna o momento presente um espaço de tensão em que a tradição se apresenta pelos poros da poesia que se projeta em “feixes poças poemas”, como prismaticamente os versos de “Esquinas das ruas molhadas”, do poeta Frederico Barbosa (1990), presente no livro *Rarefato*, projetam no intervalo da ação dos “olhos fechando na água iluminada”, espaço em que a memória da poesia se refrata pela luz da cidade.

*Esquinas das ruas molhadas*

Frederico Barbosa

Do farol,  
o vermelho se irradia  
sol.

Os olhos fechando na água iluminada  
feixes poças poemas.                      Quase  
nada.

O título do poema sugere na imagem das “esquinas molhadas” o espaço das convergências possíveis e diluídas, fugazes, somente tangíveis no corpo da linguagem do poema. Há movimentos de abertura e de fechamento nas estrofes que vão configurando esses espaços de densidade imagética, a emergir do prosaico da cidade, referência que “farol”, “ruas”, “esquinas” e “poças” sugerem.

A dicção do poema emerge num tom objetivador de uma percepção particular que assiste à emergência da imagem poética das linhas/feixes que encontram nos centros irradiadores de luz e refração – farol/luz/cor vermelha/sol – água iluminada/poças – fragmentos que transitam na óptica das palavras e lançam os dados da poesia.

O que a leitura do poema nos guia num primeiro momento revela, na primeira estrofe, dois signos que operam um movimento de transformação. Os signos “farol” e “sol”, situados numa coluna vertical à esquerda, aproximam-se pela associação sonora de natureza eufórica das sílabas em “-ol”. A analogia se completa pela imagem do segundo verso que os sobrepõe, trazendo na força cromática do vermelho a irradiação de luz que obnubila o olhar e transforma o dado artificial e prosaico presente no signo “farol” (imagem denotativa) em um dado natural e poético, sugerido pelo signo “sol” (imagem conotativa). O signo “vermelho” traz na ação protagonizadora a memória de sua natureza linguística e etimológica: a imagem do “verme”, personagem poética da corrosão e da transformação, personagem que habita a tradição da literatura como signo.<sup>3</sup> Como sujeito da primeira estrofe, o signo cromático situa-se também num espaço intervalar: emerge do signo da cidade como símbolo para projetar-se como ícone na sua memória poética, como imagem dramática da emergência da poesia que se irradia do signo artificial, construído pelo homem, situado no ambiente da cidade e do transi-

---

3 Em Augusto dos Anjos a personagem do verme encontrou seu lugar de eternidade como o “operário das ruínas que à vida em geral declara guerra”; em Pedro Kilkerry, assistimos à protagonização do diálogo ambíguo, em “O Verme e a Estrela”, no qual o verme se questiona sobre a luz de que é privado e sobre sua própria natureza em relação à estrela com quem se compara, promovendo um movimento de sobreposição de imagens em que luz e escuridão obnubilam as certezas e nos situam no intervalo da poesia, cujas imagens percorrem o desejo; e em Machado de Assis, a personagem do verme terá seu lugar de destaque nas palavras do epitáfio que inicia as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, gesto que desloca a narrativa do eixo da seriedade e a transporta para o eixo da subversão com que a presença do signo “verme” irradia luz à consciência de um morto, que, descompromissado com a vida agora, pode narrar a história sem preocupar-se com a censura dos vivos.

tório, para expandir-se como “sol”, como projeção utópica, que transporta o sujeito da percepção para um tempo e um espaço intervalares. Há um processo de analogia que aproxima ambos os signos pela ação cromática do vermelho: uma espécie de metáfora desmontada na sua natureza retórica. O vermelho do farol expande-se na figura de um sol, dando nascimento a ele. O que importa nesse gesto imagético é a projeção poética iluminadora que nasce da cidade, ou melhor, de um signo totêmico como o farol, regulador do trânsito, cerceador dos roteiros. Nada mais contraditório encontrar nesse símbolo o lugar da possibilidade utópica da poesia, em meio ao ambiente caótico da cidade.

As “esquinas molhadas” do título apontam para as convergências diluídas em “feixes poças poemas”, imagem do transitório e da efemeridade que atrai a poesia para o silêncio do espaço intervalar visualmente desenhado nesta segunda estrofe.

feixes poças poemas.  
nada.

Quase

Nesse espaço de tempo, mimetizado pelo vazio espacial (silêncio, pausa, hesitação) o “Quase/ nada” reitera a tensão da presença/ ausência da poesia no espaço do transitório que marca o lugar do sujeito já deslocado do lugar privilegiado do observador distante, e inserido agora no objeto de seu olhar, de sua percepção, e que se torna na verdade o sujeito do poema: “Do farol/ o vermelho se irradia/ sol”. A cor vermelha emerge como signo, sugerindo o poder do interdito, do proibido, do tempo obliterado, se pensarmos no vermelho como a cor que sinaliza a parada dos carros e pedestres nos cruzamentos. É uma voz poética que nasce no poema a partir dos signos a que o sujeito se amalgama e junto aos quais se aloja, sem autonomia, pois sua existência é neutralizada pela voz de uma poesia que revela na sua estrutura a experiência do transitório.

A insurgência do signo cromático como uma voz poética a ocupar o lugar no centro do poema já ocorrera no modernismo em “Pensão familiar” (1925), de Manuel Bandeira.

Os girassóis

amarelo!

resistem.

A presença icônica da palavra oblitera o fluxo da leitura, trazendo na força do sintagma deslocado na estrofe – “amarelo!” – a voz de um código que brota de outro sistema, construindo com seu espectro um traço expressionista no poema, que se projeta junto ao sujeito lírico numa mudança de tom, cuja tonalidade se imprime como um grito de desconforto, como um acorde dissonante no conforto do cotidiano bem comportado dos habitantes da “Pensão familiar”.

Ao irradiar-se como sol, o vermelho, que emerge do farol (totem a que o sujeito está submetido como um acaso a cada esquina), assume uma posição superior ao sujeito cujos olhos feridos nada podem, seu olhar desvanece, pois o que brilha nesse instante é o próprio signo como luz refletida na água, espaço de diluição a que apenas resíduos de imagens se projetam sem esperança de escritura. É nesse momento do poema que acontece o lance de dados: o que apenas restam são “feixes poças poemas”, que submergem ante o acaso: na água iluminada no seio da qual os olhos se fecham, o sujeito submerge ante a impossibilidade do verso, dilui-se sua presença, que se projeta também como resíduo no poema: “Quase/ nada”.

“Esquina das ruas molhadas” revela uma poética crítica que retira das palavras sua força imagética e visual e pelo eixo da combinação constrói uma linguagem residual que tem no verso sua presença em “feixes”: “Do farol/ o vermelho se irradia/ sol”. A rítmica dos versos na primeira estrofe procura na distribuição métrica das sílabas (3/7/1) mimetizar o movimento do jogo de projeções que aproxima o signo “farol” do signo “sol”, pela força tônica dos ditongos abertos terminados na consoante lateral de força ascendente. O verso intermediário mais longo, com seus acentos nas 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sílabas, compõe a duração do processo que encontra no monossílabo tônico “sol”, no terceiro verso, a imagem mítica do retorno a que a poesia se volta: um primeiro plano se abre e se irradia como sinalizador (fa-

rol) das possibilidades de escritura que se diluem ao nascer, pois “os olhos” se vão “fechando na água iluminada”, na calmaria de um dodecassílabo que sugere nesse momento uma outra transformação: movimento de fechamento e de iluminação: semas que constroem as oposições que tensionam o verso seguinte: “feixes poças poemas. Quase”. O verso aqui tem seu ritmo suspenso num intervalo espacialmente marcado, cujo silêncio e cuja hesitação encontram em “Quase” o traço de “esperança” de uma utopia subterrânea, que ilumina a poesia no “nada” a que é impelida no final do último verso do poema. Um “nada” que ecoa sozinho e se cala no oco a que retorna a poesia, cujo vazio parece ser ainda a imagem a que a leitura da poesia de nossos dias sempre se volta ao situar o transitório como o emblema da palavra poética “colhida às pressas/ entre o tédio maquinal da marcha lenta” em que se encontra o próprio homem fadado a não encontrar a saída do labirinto no qual a cidade o transformou. Nesse processo de pensamento temos ainda no verso “Os olhos fechando na água iluminada” o traçado de um movimento ambíguo e de contraste que nos informa alguns dados que vão promovendo o traçado da poesia como trançado de relações entre as duas faces do signo. A imagem da “água iluminada” configura-se num espaço de confluência da luz emanada da imagem do signo “sol”, o que situa esse espaço como projeção diluída e cindida pelo caráter simbólico da “água”. A analogia entre “farol” e “sol” se expande em “olhos” e o gesto de fechamento atrai para si a carga do interdito, do proibido que o signo “vermelho” sugere no jogo de confluências das esquinas do poema. Fechar os olhos na água iluminada é sucumbir ao vazio sobre o qual se projeta a luz/poesia que emana da cidade; é também aproximar-se (num movimento de câmera, o *zoom in*) do espaço onde ainda restam os feixes de luzes, os resíduos de água e poesia. Os olhos se fecham, o sujeito se aproxima do vazio.

A imagem do labirinto, que vai se fazer representar como o traçado do roteiro de leitura dessa viagem pela poesia do agora de nosso tempo, pode ser compreendida também no poema de Fábio Weintraub (2002), chamado “Novo endereço”, publicado no livro *Novo endereço*, como a marca da poesia do presente que se procura



nos eventos do cotidiano do homem. A dicção jornalística com que o poema constrói o olhar do sujeito parece inseri-lo nos objetos desvestidos de qualquer emoção. Nesse “novo endereço” a poesia se projeta por uma janela outra que enquadra a vida e dela resgata o caos da multidão, da cidade, no seio da qual o sujeito projeta o seu olhar e nele constrói sua dicção.

*Novo endereço*

Fábio Weintraub

Outra janela enquadra a rua:  
barulho de carros, pessoas  
No armário novo  
Outra porta se fecha  
Sobre a velha camisa  
(virei o colarinho  
E ele pui novamente)  
Sobre o sono leve  
Outra lâmpada se apaga

De outra maneira  
Sai a água para o copo  
No pires com analgésico

Há uma dor qualquer na novidade  
Um cheiro ruim misturado  
Ao de tinta nova  
Sem dono à vista  
Um cachorro dorme na calçada  
A porta do elevador se abre  
Para a senhora de maiô e chapéu panamá  
O zelador bebe durante o expediente  
E na esquina contígua  
O amolador de facas  
Oferece seus préstimos  
Toda quinta-feira

Já perdi o fio:  
 O rude esmeril  
 Lambe-me o metal  
 Sem fagulhas ou grito

O procedimento da enumeração de objetos e ações traz na sua construção elementos que apontam para o “velho” e o “novo” (“no armário novo”, “sobre a velha camisa”, “tinta nova”) para semas negativos (“outra porta se fecha”, “virei o colarinho/ e ele puiu novamente”, “outra lâmpada se apaga”, “Há uma dor qualquer na novidade”, “um cheiro ruim misturado”) e para situações de liberdade ou de expansão do sujeito (“sem dono à vista/ um cachorro dorme na calçada”, “A porta do elevador se abre/ para a senhora de maiô e chapéu panamá”, “O zelador bebe durante o expediente”). A enumeração segue para outras situações, como a preencher o espaço do sujeito que parece evitar o encontro com o acaso, aquilo que ainda não sabe o que é. Ao final não consegue continuar, pois a palavra perde seu fio (“Já perdi o fio:/ O rude esmeril/ Lambe-me o metal/ Sem fagulhas ou grito//”); a poesia está perdida na rotação do cotidiano, no labirinto em que o próprio sujeito se dilui como linguagem, pois ao observar as pessoas e ações ao seu redor não se aparta delas. A última estrofe declara esse momento de perda, de fechamento: não há agitação ou assombro, o sujeito sucumbe ao encontro com o nada a que se resume o novo endereço de sua poesia: o labirinto de seu cotidiano. Como um traço que marca para o sujeito do poema o “não ter o que dizer”, cada estrofe vai descrevendo, arrolando cenas que aparentemente não se relacionam nem temporal nem espacialmente entre si. Apenas no âmbito do poema os espaços das estrofes é que se preenchem de imagens que revelam a necessidade de obliterar o vazio de uma dicção que vai, paradoxalmente, construindo seu próprio vazio como linguagem.

Em oposição ao mundo claro, enquadrado e translúcido, mundo medido pelo olhar do engenheiro/poeta, mundo a que João Cabral deu contorno arquitetônico sem obliterar suas contradições, nossa época não consegue oferecer-se sob a geometria dos esquadros.

Desfocada, deslocada, desiludida, não mais vive a experiência do choque, pois este foi incorporado ao cotidiano, à experiência do sujeito. Não há a visão do apaixonado da vida universal que anima Baudelaire, mas a visão consciente do desamparo, da inércia, do tédio, da aceleração que imobiliza a consciência, da repetição maquinal dos passos, da vida como espetáculo multimidiático. A consciência da ruína de nosso tempo vai provocar no poeta de nosso presente uma recusa à inércia. Trazê-la para dentro do poema, transformá-la em signo é a estratégia necessária para que essa poesia ainda ressurgja com um poder de invenção, com um poder de impacto.

A construção do espaço caótico do sujeito como um espaço poético de diluição tem sua arquitetura desenhada por João Cabral de Melo Neto no início dos anos 1940, ao publicar sua *Pedra do sono*. A palavra poética nesse momento inaugura para a poesia um lugar enviesado pela presença do sujeito que não mais vive a experiência do choque como aquela inauguradora da dicção da primeira fase modernista, mas a dimensão perplexa do sujeito ante um espaço que começa a se desmontar. Elege o poeta em “Composição” um procedimento de recorte e montagem de objetos tomados ao ambiente de sua experiência que se sucedem sem lógica aparente, mas articulados ante um olhar que marca sua presença construtiva, recortando do ambiente elementos concretos e objetivando neles seu modo particular de sentir a realidade, que se lhe afigura caótica.

### *Composição*

João Cabral de Melo Neto

Frutas decapitadas, mapas,  
aves que prendi sob o chapéu,  
não sei que vitrolas errantes,  
a cidade que nasce e morre,  
no teu olho a flor, trilhos  
que me abandonam, jornais  
que me chegam pela janela  
repetem os gestos obscenos

que vejo fazerem as flores  
 me vigiando em noites apagadas  
 onde nuvens invariavelmente  
 chovem prantos que não digo.

A representação de si próprio constrói, ante o olhar destrutivo e onírico da linguagem do poema, um sujeito lírico que ainda se impõe diante da realidade, que ainda consegue contemplá-la na construção/descrição de seus signos. Reduzidos a sua presença de objeto em si e justapostos pela sintaxe ordenadora dos *enjambements* que dão o movimento às imagens, e que se presentificam como correlatos das emoções do sujeito ante a realidade, o poema explora a fragmentação, a simultaneidade, o ilogicismo surrealista e a destruição formal da sintaxe agregadora dos sentidos: elementos que já haviam inaugurado o modernismo brasileiro e que se inserem como procedimento na fase segunda do movimento (podemos nos remeter a Mário de Andrade, em “Paulicéia desvairada”, ou aos poemas sintéticos de Oswald de Andrade, que recortam do espaço urbano os elementos concretos para concebê-los numa operação *ready-made* como material poético: poesia situada na vida e fabricada com os recortes desse espaço, gesto de destruição e desfuncionalização de um dizer).

Na poesia do presente, neste momento “pós-tudo”, talvez nem tudo esteja dito ainda, porque para a poesia há sempre um ponto nodal que aponta a direção, como um farol, para uma nova relação do sujeito para com a paisagem, para com o mundo que o rodeia e o devora. Esse ponto, motivo que anima boa parte da poesia presente, de uma poesia centrada na medida do transitório como o tempo que marca nossas relações humanas, parece rever na sintaxe fragmentada o flagrante de uma linguagem que se situa, sem mais ímpetos destrutivos, em meio ao caos dos fragmentos deixados pela tradição, que necessitam agora do olhar do sujeito para formarem uma nova atmosfera, uma nova “xícara”, feita com o material reciclado, revisto, sob o crivo do olhar crítico do sujeito. Seu olhar já percebe na paisagem os cacos de que ela é feita e assim o sujeito rasura essa

paisagem sem contemplá-la, mas num gesto de resgate de dentro para fora, para retirar dela seu incômodo, o incômodo de uma geração, o incômodo de uma poesia que ainda insiste como “sinal de diferença” num tempo de “indiferença metálica” centrada na inércia dos movimentos impessoais.

O poema de Frederico Barbosa (1990), “Av. Brasil, SP”, presente no livro *Rarefato*, a que nos referimos agora, informa muito mais do que os referentes mais próximos do paradigma de que parte (semáforo, farol, carros, trânsito). Que mundo ao redor é esse de “corpos impessoais” cuja “imobilidade densa” fere o poema numa sintaxe mínima, como a mimetizar o movimento que não acontece? Haveria aqui a presença de um pensamento crítico que aponta para a sua própria época, exigindo dela uma voz mais autêntica e menos ensimesmada na subjetividade de um discurso poético não antenado com sua geração? Reivindica esse poema uma poesia contemporânea, ou cúmplice e coautora de sua época?<sup>4</sup> Se a reivindicação nos remete para a zona dos signos e não dos objetos sobre os quais desejamos tecer nosso discurso, o caminho segue uma trilha que se impõe elíptica, pois leva o sujeito a se inserir na linguagem das coisas, pelos signos que as nomeiam, e não nas coisas, e por meio dos signos nomeá-las. O jogo se dá de dentro para fora: é no âmbito da forma, dos materiais, do gesto diferenciador das formas e suas funções, que a linguagem poética emerge com força de “abalo sísmico”. Esse gesto é o que irá dar forma ao poema “Av. Brasil, SP”, no qual o olhar do sujeito projeta-se nos signos, amalgama-se a eles para situar-se

---

4 A lição de Drummond não parece fácil de seguir: penetrar surdamente no reino das palavras e ouvir sua voz inaudita, conviver com sua presença incômoda pela frescura e pela calma com que se mostram. O que a lição de Drummond nos apresenta e cujos roteiros a poesia do presente procura perseguir é justamente esse contato mais visceral com a época em que a voz do sujeito se insere como ponta de lança de uma poesia que sabe que sua presença deve se alimentar do trânsito de formas e saberes, códigos e sistemas. O que fatalmente lhe dá o adjetivo de contemporânea, ou seja, coautora e cúmplice de nossa época. Mas este é um assunto complexo, uma vez que a própria noção de contemporâneo pode oferecer outras formas de representação, outras rotas de fuga...

na memória da poesia, cuja voz pode então enunciar o verso que re-  
faz, a partir de tantas palavras,

uma palavra total, nova, estrangeira à língua e como encantatória, en-  
cerra este isolamento da fala: negando, com um soberano traço, o acaso  
que resta nos termos, malgrado o artifício de sua têmpera alternada en-  
tre o sentido e a sonoridade, causando essa surpresa de nunca ter ouvido  
tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminis-  
cência do objeto nomeado banha-se em nova atmosfera. (Mallarmé,  
2008, p.160)<sup>5</sup>

Essa memória da poesia que se faz ouvir no poema surge em pri-  
meiro plano emoldurando-o: “flor de farol”, expressão que isola no  
poema o foco de sua origem e retorno.

Av. Brasil, SP

Frederico Barbosa

flor de farol  
colhida às pressas  
entre o tédio maquina da marcha lenta

sinal  
de diferença  
em meio à indiferença metálica  
desses corpos impessoais  
na agonia  
da imobilidade densa

semáforo  
signo insano  
ensaio de abalo sísmico  
lente de aumento  
no amor e na impaciência

---

5 Tradução de Ana Alencar para a *Revista Inimigo Rumor*, v.20.

O que informam os traços desse signo primeiro cavado em verso e eclodindo, como um objeto estranho, o “soberano traço”? Em “Av. Brasil, SP”, a poesia emerge dos signos da cidade que se projetam pela retina do sujeito que para eles lança seu olhar em meio ao fluxo do cotidiano, em meio ao movimento “maquinal da marcha lenta”, cujo tédio contrasta com o signo de abertura – “flor de farol”, extraído do intervalo, que o tempo da percepção constrói como linguagem no poema.

Essa “flor” tem seu significado atrelado à tradição poética e sua presença associada a “farol” promove uma relação estranha. Como metáfora da poesia, o signo “flor” surge na sua qualidade material, em resíduos de letras, projetado e diluído, relido em “farol” (FaROL). O signo assim concebido surge como um ícone, pura qualidade em si. A “poesia flor” aproxima-se do signo concreto, urbano, profano, o “farol”, como num “ato sacrificial”, para tomarmos de empréstimo uma expressão referida por Scramin (2008, p.216) ao afirmar sobre a necessidade da arte de “buscar a posseção de sua própria morte”. Em outras palavras: a presença da imagem que emoldura o poema de Frederico Barbosa como uma metáfora da poesia assume sua ruína para sinalizar nesse gesto seu renascimento. Uma fênix, que insiste em emergir como resíduo de linguagem no poema.

A natureza visual do signo de abertura se impõe e se antepõe ao olhar sinalizando a força da dicção do sujeito que encontrará na fragmentação dos versos o tom necessário da poesia que nasce e é evocada no poema. Seu “soberano traço” rasura o acaso das imagens óbvias e das soluções esperadas. O verso seguinte da estrofe aponta para a natureza dessa imagem insólita em que tal flor-farol se apresenta: “colhida às pressas/ entre o tédio maquinal da marcha lenta”. Sua presença nasce, portanto, de um acaso, de um acidente, de um lapso de tempo, como um ruído no ritmo uniforme sugerido pela imagem do “tédio maquinal”. E ainda: de um ritmo cuja “marcha lenta” avulta como o signo do caos no poema. Nascida do caos, a imagem da flor-farol surge do acaso para romper com ele, pois como linguagem se antepõe ao óbvio.

O signo “farol” traz, na sua qualidade material de signo, os resíduos da poesia que se oferece nesse ato de sacrifício. Mas não há heróis nesse ato; há uma pulsão de vida no olho da “flor de farol”, que vai unir-se à dicção do sujeito que lhe empresta a voz no poema. Sua dicção, mínima, concentra-se e projeta-se no espaço, aderindo a ele. A sintaxe dos versos do poema mimetiza os gestos dessa percepção do sujeito que, situado no ambiente, não se distancia dele. Assim, a primeira estrofe projeta semas de movimento que se opõem (“colhida às *pressas*”, “tédio *maquinal*” e “marcha *lenta*”) promovendo relações tensivas ao longo do poema.

O gesto reflexivo do poema se faz representar em termos de um olhar crítico (a metáfora da flor-farol) que se impõe de modo a querer transformar o ritmo da “imobilidade densa” do tempo presente, cuja taxa de informação acusa a entropia.<sup>6</sup>

Na construção do signo “flor de farol” opera-se um esquema de diferenciação e de analogia que imprime à imagem estranheza e ambiguidade. Em “flor” sua natureza vegetal opõe-se à natureza artificial de “farol”, signo construído pelo homem. No entanto, a memória do poema vai buscar na poesia sua natureza simbólica de “flor” e irá, por meio dessa memória, trazer algo de humano no contexto de desumanização que a “indiferença metálica/ desses corpos impessoais” imprime à percepção do sujeito. Assim o signo “flor” revela a poesia e o traço humano, e o signo “farol”, o prosaico do mundo e a desumanização do sujeito.

A diferença de base encontra na forma sua analogia fonética e visual presente nas letras comuns de ambas as palavras: FLOR – FaROL. A inversão das letras informa também a diferenciação dos termos e o caráter estranho do gesto perceptivo do sujeito que colhe num ambiente urbano, num tempo retilíneo da marcha lenta do

---

6 Em outras palavras: no processo de desdiferenciação de formas e funções, teríamos a tendência caótica ou entrópica, cujo ponto extremo seria a uniformidade geral, o caos, onde não haveria possibilidade de informação nem troca possível de informação, pois esta só começa a existir onde houver um mínimo de diferenciação, um mínimo de alternativa sim/não – ou seja, um *bit* de informação.



movimento, a informação nova no signo presente. A expressão “flor de farol” assim traz na preposição “de” um sentido que vai além do valor genitivo, porque nos situa numa relação de explicitação do elemento no qual se insere a “flor”: “flor” inserida na ideia de “farol”, embora não apenas na ideia, como também na forma, amalgamada a ela, como pudemos perceber pela proximidade fonética das letras em comum.

Na palavra “farol”, “flor” se deposita como resíduo de linguagem, suas letras se projetam no signo totêmico da cidade e, agindo como ruído, informam sua presença como memória: “flor” na tradição poética remete no poema à própria poesia, metaforicamente inserida dentro do signo urbano, nascendo dele, amalgamada, brotando como um sinal, como um vulto em meio ao caos da inércia. A imagem inusitada incomoda como um totem que agora, já desfuncionalizado, passa a ser na segunda estrofe um “sinal/ de diferença”. Como um “sinal”, a poesia aponta para si mesma ao fazer soar o verso de Drummond, quando em seu “Poema-orelha” afirma que “e a poesia mais rica/ é um sinal de menos”. Eis mais uma vez a recusa ao movimento entrópico que o olhar do sujeito no poema flagra na impessoalidade e na desumanização do seu tempo presente e percebe a poesia como a ruptura do tempo linear cuja “imobilidade densa” é marca agônica.

Na terceira estrofe, a imagem da “flor de farol” projeta-se como um “semáforo”, (um “semaforo”), um “signo insano”, que leva adiante a sua presença totêmica no poema como um resíduo na linguagem, um “ensaio de abalo sísmico” e como uma “lente de aumento”, ou seja, um olhar que refrata e amplia a insanidade do tempo da inércia do processo de desumanização do próprio homem e da poesia, que fica restrita a uma presença intervalar, um “ensaio”, uma possibilidade ainda, de cantar o amor e a impaciência, de dar voz e retornar a humanidade ao homem.

Nos roteiros da poesia em trânsito pelos labirintos dos poemas, propomos a viagem que apenas começamos. A poesia do presente insere-se nos intervalos dos fragmentos em que o sujeito perceptivo busca uma linha de diferença, de recusa ao já dito. E em meio ao

processo entrópico que ameaça a poesia que se situa no cotidiano da palavra, a memória da tradição emerge traçando o roteiro a que essa poesia busca na sua viagem de riscos. A poesia ao ser contemporânea realiza a busca por um lugar no presente. Situa-se como cúmplice de um tempo que comunica o agora para o homem que vive o processo da entropia. É no deslocamento da leitura que devemos perseguir o caminho.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. 17.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983.
- BARBOSA, F. *Rarefato*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Contracorrente*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. Leituras: o intervalo da literatura. In: \_\_\_\_\_. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. et al. *Os pensadores*. Textos Escolhidos. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.29-56.
- CAMÕES, L. V. de. *Lírica Completa*. Lisboa: IN-CM, 1980. v.II: Sonetos.
- CAMPOS, H. de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. *Folha de S.Paulo*, 7.10.1984a, Folhetim, p.2-4.
- \_\_\_\_\_. Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de S.Paulo*, 14.10.1984b, Folhetim, p.3-5.
- FERRAZ, H. *Coisas imediatas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- JACKSON, K. D. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. C. (Org.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p.11-35.
- MALLARMÉ, S. Crise de verso. Trad. Ana de Alencar. *Revista Inimigo Rumor*, v.20, p.150-64, 2008.

- MELLO NETO, J. C. *Poesia completa e prosa*. 2.ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2008.
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SCRAMIN, S. Poesia do presente ou poesia do fazer-se coisa. In: PEDROSA, C. de; ALVES, I. (Org.) *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- WEINTRAUB, F. *Novo endereço*. São Paulo: Nankim, 2002.
- WITHMAN, W. *Leaves of Grass*. Harper: s. n., 2000.