

Dos espaços das vivências aos lugares construídos na liricidade: três poéticas da contemporaneidade^{*}



Antonio Aílton Santos Silva

Doutorando/Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Trata-se de uma reflexão sobre três poemas significativos contemporâneos, representativos da construção do espaço poético empreendido no projeto lírico de seus autores, poetas maranhenses atuais: Nauro Machado, Ferreira Gullar e Luís Augusto Cassas, não desvinculados de poéticas “postas em cena” na atualidade. A leitura dessa poética é realizada a partir das particularidades agenciadas pela relação sujeito e espaço, vivências e paisagens poéticas. O trabalho foi fundamentado em autores diversificados, mas que têm como ponto comum preocupações teóricas sobre a relação literatura e sociedade, poesia e vida.

Palavras-Chave: Poesia e espaço; Nauro Machado; Ferreira Gullar; Luís Augusto Cassas.

Abstract:

It's a reflection about three relevant contemporary poems, representative in the poetic space's construction employed in their authors' lyrical project, poets from Maranhão (Brazil): Nauro Machado, Ferreira Gullar and Luís Augusto Cassas, and not unlinked from the poetics 'on the spot' nowadays. This poetic's reading is based in the agency particularities through the relation between subject and space, life experiences and poetic images. This essay has fundament in different theorists, though their common position about literature and society, poetry and life.

Keywords: Poetry and space; Nauro Machado; Ferreira Gullar; Luís Augusto Cassas.

Résumé:

Il s'agit d'une réflexion sur trois poèmes contemporains importants, caractéristiques du projet de construction de l'espace poétique entrepris dans la poésie lyrique de leurs auteurs, poètes actuels du Maranhão (Brésil): Nauro Machado, Ferreira Gullar et Luis Augusto Cassas, dont les projets poétiques ne sont pas déconnectés de ce qui est mis en jeu dans la poésie de l'actualité. La lecture de cette poétique est faite à partir de la relation établi entre sujet et espace, les expériences et les paysages poétiques. Le travail a été basé sur divers auteurs, mais qui ont comme point en commun des préoccupations théoriques sur littérature et société, la poésie et la vie.

Mots-clé: Poésie et espace ; Nauro Machado; Ferreira Gullar; Luís Augusto Cassas.

* Recebido em 10 de junho de 2013. Aprovado em 12 de outubro de 2013.

A poesia lírica, sem o ensejo de cantar vitórias e organizar totalidades, de ser o “grito poético” a redimir a derrota comunitária, como no caso da épica, ou mesmo de tratar de um herói esgarçado em meio a uma realidade hostil e esfacelada, caso comum ao romance, conforme profundamente considerados de Lukács (2000) a Glissant (2005)¹, e, ainda, apesar de seu caráter eminentemente subjetivo, reivindica sua importância e privilégio no que diz respeito à constituição de um “lugar” de encontro entre a voz do eu e a voz do mundo, subjetividade e objetividade, marcada pela vivência do poeta transfigurada pela e na *poiesis*, isto é, a ponte estendida no fosso entre o ser sensível e a transfiguração estética em linguagem configurada.

Já não há mais conflito em se dizer que essas funções dos gêneros não são tão claras nem delimitadas. Hoje, eles violam princípios e normas clássicas, intercomunicam-se, dialogam e misturam. Octávio Paz detecta esse *bouleversement* já em Jean Paul Richter (1763-1825), “neste grande precursor [em quem] confluem todas as tendências e correntes, que mais tarde vão se desenvolver na poesia e no romance dos séculos XIX e XX” (Paz 1984:69), e mostra inclusive, no livro, que as analogias e as ironias rondam vida e arte marcadamente desde o Romantismo, na liberdade de escritura poética por este propugnada – sendo também do Romantismo, em sua autojustificação, segundo Lukács (2000:80-81), a exigência de que

¹ Para Glissant, as comunidades modelam um “grito poético cuja função é reunir a morada, o lugar e a natureza da comunidade (...), [sendo o épico] aquilo que é gritado quando a comunidade, que ainda não está segura de sua identidade, necessita tradicionalmente desse grito para afirmar-se face a uma ameaça.” (Glissant 2005:44)

o próprio romance, “reunindo em si todas as formas, assimile em sua estrutura a pura lírica e o puro pensamento”.

A lírica (poesia lírica), então, conforme a conhecemos na modernidade, depois de Baudelaire, Pound, T. S. Eliot e tantos outros, embora marcada pela individualidade e pela subjetividade, como dirá Lukács em seu sistema acerca do romance e da épica, no contexto desta, “não é a volúpia de um eu solitário na contemplação de si mesmo livre de objetos, não é a dissolução do objeto em sensações e estado de ânimo, mas antes, *nascida da forma e criadora de formas, ela sustenta a existência de tudo quanto foi configurado*” (Lukacs 2000:49), concepção essa que, sendo possível desatrelar-se daquele contexto [da épica] tratado por Luckács, é preciso considerar como constitucionalidade própria da lírica, seu caráter mesmo, diga-se, em sua independência autossustentada, orgânica, como *poiética* que, assim como pode cantar o amor, as paixões, a memória e a morte, entrelaça, na palavra, o sentir, a *imagin*/ação e as *re*/velações lábeis do sentido às condições da existencialidade.

É nesse entrelaçamento em entre-lugares de encontros que a lírica, sendo a escrita poética como “revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo” (Paz 2012:239), possibilita abrir uma clareira no conglomerado de transconexões e signos, onde possam “dançar” juntos (porque juntos presentificando-se) a palavra, a sensibilidade, o corpo que sente e quer *dizer*, e o pensamento pela via simbólico-imaginativa. E só assim se pode falar numa experiência vital inscrita em liricidade na palavra poética. Só assim também se inscreve e se

vincula o fenômeno das sensações e das sensibilidades somático-afetivas com a realidade do poeta: “ser-lançado”² no mundo da vida e das coisas materiais, no espaço de suas vivências, de sua historicidade, do seu tempo e suas circunstâncias, na clareira aberta e revelada pelo poético, *no poético*.

No que se refere às questões do espaço, sendo este aqui provisoriamente entendido como o espaço das mais diversas relações estabelecidas, e que vai da habitação e das paisagens locais e familiares até estender-se, ampliar-se para uma espécie de totalidade-sempre-móvel de relações, bem como para a hoje chamada “totalidade-mundo”³, o poeta parte de suas percepções, relações e conexões com o espaço real e, ao lidar com o mundo que o cerca enquanto espaço de vivências, configura no texto poético uma visão de espaço como realidade imagética própria e cabível ao seu projeto poético. Pode, assim, configurar esse espaço como feliz, amado ou aconchegante, tal como o da casa, estudado por Bachelard (1993:19). Mas também como sufocante ou opressor, espaço de lutas e engajamentos, de adequação ou inadequação, habitado ou desabitado, desolador ou tenebroso, caótico, cosmológico e de

² Utilizando aí um termo que Heidegger desenvolve na sua obra *Ser e Tempo* (2009) como *Dasein*. Bachelard diverge da concepção que vibra nesse termo, o caráter de aleatoriedade e “presença” abrupta num meio hostil e estranho, afirmando que “Antes de ser ‘jogado no mundo’ [‘lançado no mundo’], como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa (...). A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (Bachelard 1993:26). Cf. também Bollnow 2008:293, que nesse ponto concorda com Bachelard, e para quem o termo só denotaria “o homem de nosso tempo, destituído de sua pátria e desenraizado”. Sobre essa questão, que será retomada mais à frente, parece pertinente perguntar primeiro de que homem se está falando e, segundo, se antes de ser acomodado *no mundo*, o ser aí lançado teve a escolha da casa, ela mesma com ou sem aconchego, do sertão ou da metrópole.

³ Para Édouard Glissant, a *Totalidade-mundo* é a “espécie de comunidade, feita da totalidade realizada de todas as comunidades do mundo, realizada através do conflito, da exclusão, do massacre, da intolerância, mas ainda assim realizada” (Glissant 2005:44), e que “torna-se para nós um difícil mergulho no caos-mundo”.

amplidão etc., em confluência, divergência ou conflito com seu espaço próprio de vivências, mas onde reverbera sempre um determinado valor de positividade ou negatividade, euforia ou disforia, e que implica em desejo, acomodação, ou repulsa.

Essas considerações gerais tornam-se necessárias na medida em que podem construir uma perspectiva para uma reflexão mais específica sobre três poemas significativos contemporâneos⁴, enquanto representativos da construção do espaço poético empreendido no projeto lírico de seus autores, poetas maranhenses atuais, não desvinculados das próprias poéticas perceptíveis na poesia “posta em cena” na atualidade. Não se trata, aqui, de uma sobrevalorização do particular e do fragmentário, mas de um exame detido em três trabalhos que, falando por si e nos limites exíguos deste texto, por remeterem e apontarem para direcionamentos das propostas dos poetas em questão, são importantes para o entendimento de suas poéticas: o poema “Rendez-Vous”, de Nauro Machado, o poema “Agosto 1964”, de Ferreira Gullar e o poema “Tema de Hulk e David Banner”, de Luis Augusto Cassas.

Nauro Machado e a sombria cerração de suas masmorras

Nauro Machado, maranhense nascido em agosto de 1935, dedicou-se a uma “jornada poética” desde 1958, quando publicou

⁴ Contemporâneos no sentido de seus autores, identificados abaixo, ainda estarem vivos e produtivos, tendo sido escritos esses poemas, porém, na segunda metade do século XX, um deles beirando o século XXI.

Campo sem Base, resultando em mais 40 publicações de uma poesia densa, estudada dentro e fora do Brasil, com prêmios, por exemplo, da Associação Paulista de Críticos de Arte, pela obra *O Cavalo de Troia* (1982), Academia Brasileira de Letras e União Brasileira de Escritores pelo conjunto da obra e *Antologia Poética* (1999). A ele vários intelectuais já dedicaram estudos e comentários, como Nelly Novaes Coelho, Franklin de Oliveira, Donaldo Schüller, Moacyr Félix, Fábio Lucas, Ivan Junqueira e Ricardo Leão. Muito provavelmente por sua opção e condição de ser um poeta insular, confinando seu cotidiano à ilha de São Luis do Maranhão, não midiático, além de escrever numa linguagem difícil ao leitor comum, resta desconhecido de muitos e leitura apenas de círculos intelectuais voltados à literatura.

A escolha do poema *Rendez-Vous*, que se encontra em *Masmorra Didática* (1979) deu-se, sem excluir certa arbitrariedade, a partir de dimensões, leituras e considerações pessoais, pela capacidade de síntese que o poema parece apresentar em relação ao geral do universo e paisagem poética dos trabalhos de Nauro — saindo da trilha de seus poemas mais conhecidos —, mas sobretudo pela própria significância do poema em si e suas ressonâncias reveladoras de uma concepção que se põe no lado inverso ao do que foi escolhido de Ferreira Gullar, e que também apresenta o mesmo grau de vínculo e síntese à poética deste. Os poemas — embora nascidos em datas mais ou menos próximas e no mesmo contexto da

ditadura militar brasileira — apresentam paisagens, vetores e direcionamentos contrastantes, conforme poderemos ver.

Vale a pena lermos o poema todo:

RENDEZ-VOUS

Somente em mim, meu pai, o mundo me é.
Somente em mim o Deus, baço e intestinos
De alguma estaca no meu ser cravada

Parasitas tateiam ruas de insânia.
No ácido ascórbico, o rim pestaneja
E crava em trancas de ódio e doído pó.

Ó água benta banhando o desconforto
Do corpo inútil de um chuveiro frio
Para o doer vivo da urina morta!

Carabina de amor, a dor gatilha
Negro sexorubro de anal crisol.
A parede se fende, o mundo é dentro.

Somente em mim o poço, a estrada, a rua,
A bota negra do último soldado,
Na boca aberta de algum moribundo.

(Ó inútil fala, o falo paletó!)
A gilete jaz sobre o chão, ao redor
De um mundo só de sangue e girassol.

Fechei-me a porta e só a mim me acompanho,
Abrindo os olhos por trás do ferrolho:
Somente em mim a noite, o frio hospício.

(Machado 1979:78)

De início, o poema nos lança sobre a asserção de um sujeito que, a lembrar aquele fenômeno que André Jolles detectou no mito,⁵ de uma resposta a ser dada a uma interrogação prévia. Embora evidentemente aqui se trate de algo muito diferente, parece uma resposta contundente a um conflito posto *antes* do poema, para o qual o poema se inscreve como uma resposta solene: a ideia do mundo como lugar onde encontro o Outro (o outro sujeito, as coisas e os objetos, o outro *diferença*, como *mundo* e como linguagem). O Encontro (*Rendez-Vous*) se dá inexoravelmente no espaço do mundo da vida, o espaço socialmente, historicamente ou conjuntamente construído. A afirmação de que esse Encontro não pode se dar no espaço com outro sujeito ou no espaço outro, senão *do um com ele mesmo*, na sutil apóstrofe da desobediência e num encontrar-se a si mesmo, “somente em mim” [meu pai...], é que se constitui de cara como recusa lançada demarcando uma impossibilidade.

Esse encontro se dá como vivência do corpo brutal e brutalizado, elevado à potência de sua própria deidade sombria, apresentada, na imagem somática e sangrenta do lugar tenebroso (a estaca cravada, a alusão da morte espetacular da mítica vampiresca) — e patológico: baço e intestinos, o rim “pestanejante” ou latejante em suas trancas, o corpo falho, a urina morta — apontando ao mesmo tempo para a falência, mas também para um erotismo do desvio do

⁵ No caso do mito, o homem quer compreender o universo, no todo e em seus pormenores. O homem, diante dos luzeiros do universo converte seu espanto em interrogação, dando uma resposta apaziguadora, como o eco de um diálogo “e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva” (Jolles 1976:87). Estamos falando de coisas completamente distintas e distantes no tempo, mas o poema lembra a constituição de uma gravidade mítica.

corpo que se entrega a si mesmo que se coaduna com a erótica simbólica final, no sentido platônico da busca da unidade ou junção final do que foi/é/está dividido, ou ao sucumbir na impotência dessa erótica com o outro e encontrar-se consigo só, na intimidade do hospício-concha.

A imagem do espaço construída no universo e *para o* universo desconcertante do poema, isto o “mundo do texto” (Ricoeur 2008:64), em cujos umbrais o leitor deve adentrar para compartilhar a atmosfera soturna inscrita no texto, quando aponta para a paisagem do mundo do eu lírico que aí se apresenta, revela-o como um mundo totalitário, de terrível opressão. São ruas de insânia tomadas por parasitas tateantes, é o espaço do pai e da bota negra do soldado na boca do morto, o espaço do pai e do falo, o espaço burocrata e hipócrita do kafkiano “falo-paletó”, cuja verborragia ditatorial se faz inútil no esvaziamento de sua fala, de seu discurso. Nesse espaço, o sujeito é reduzido à condição de louco e suicida — a lembrar aqui duas referências não desconexas de todo: o discurso do desqualificado/desprezado/exilado como da *ordem* do não racional... e o propalado desvio psicológico que levou o pintor Van Gogh a mutilar a orelha, imagem que parece ser evocada na mutilação encenada pelo eu lírico em sua relação de sangue e girassóis: “A gilete jaz sobre o chão ao redor/de um mundo só de sangue e girassóis”.

É essa paisagem poética — para utilizar um termo de Paul de Man (1996:51) — construída no mundo do texto que evoca justamente o espaço da realidade do poeta em sua época e contexto, ou seja, seu

“espaço da experiência viva, ancorada por sua vez na extensão do corpo e de seu ambiente” (Ricoeur 2007:161), que estamos chamando de espaço de vivências, seguindo também Bollnow,⁶ para quem o espaço de vivências se abre para a vida humana concreta e suplanta a noção de espaço matemático, no sentido de que “o espaço tampouco é para o homem um meio neutro e constante, mas é preenchido com significados nas relações vitais” (Bollnow 2008:18). O espaço de vivências do poeta é aquele no qual sofrendo os rescaldos de uma ditadura que se apresenta no contexto de diversas formas, do soldado ao chefe autoritário e com autoridade porque respaldado, a que o poeta, voz castrada, responde com o desencanto do mundo e com a imagem do recolhimento, da resignação, do suicídio e da loucura, sua ambígua forma de esmurrar e revoltar-se, ao configurar a falência e a loucura na condição das masmorras e dos hospícios.

Por fim, a organização do poema, com sua formalidade burocrática de tercetos, sua sonoridade que obriga por vezes a explosões oclusivas (/t/,/p/,/d/,/b/...) e seu registro de imagens obscuras e tortuosas também se instauram como lugar e espaço análogo de prisão, os padrões como a prisão ou “masmorra didática” (apontando para uma proposta, portanto, na dimensão da poética de Nauro) onde o sujeito revoltado se debate. Prisão linguística da cerração, tom e registro constituindo imagens solenemente herméticas (ao menos ao leitor médio), vertendo as vivências reais

⁶ Bollnow utiliza na verdade o termo “espaço vivenciado”, em que vibra a conotação de “espaço vivido”, e que linguisticamente soa como o já realizado. “Espaço de vivências” nos parece mais preciso em sua noção de *relações em processo*.

censuradas e oprimidas, a seu modo e em seu espaço, no engendramento do lugar tenebroso da solidão e do desencontro [com outros], configurado no poema como a erótica do sujeito cindido e reunificado, aspiração à unidade do mundo só drasticamente apaziguado, apassivado, atrás das trancas do *seu* mundo. Isso não quer dizer que essa literatura não tenha um caráter reivindicatório: ela se alinha a toda uma tradição que vai de Blake a Kafka, de Baudelaire a Lautréamont, escancarando o peso dos totalitarismos sombrios que massacram e alucinam o sujeito.

Ferreira Gullar e a liberdade fronteira de sua bandeira

Ferreira Gullar (José de Ribamar Ferreira), também maranhense, nascido em São Luís, Maranhão, em 10 de setembro de 1930, e mudando-se para o Rio de Janeiro em agosto de 1951, tem uma história de luta contra a injustiça social e a opressão no contexto da ditadura militar brasileira, de cuja experiência, inclusive com um exílio forçado em 1971, resultaram obras fundamentais para a literatura brasileira. Da poesia produzida nos chamados “Anos de Chumbo” brasileiros, os dois livros mais significativos talvez sejam *Poema Sujo* (1975) e *Dentro da Noite Veloz* (1962-1965). Deste último, faz parte o poema *Agosto 1964*.

AGOSTO 1964

Entre lojas de flores e sapatos, bares
mercados, butiques,
viajo
num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio
fatigado de mentiras.

O Ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira
(Gullar 1991:164)

O lugar de fala do eu lírico aí colocado é o do homem comum, o operário suburbano, mas esse sujeito lírico do poema se inscreve numa zona liminar da construção imagético-ficcional, porque inseparável do cidadão Gullar. Esse limiar é assumido pelo papel e pela voz do Poeta, instaurando em sua verdade uma poesia-vida,

poesia da vida concreta e do espaço de vivências e experiências reais (se podemos utilizar esta palavra, que se tornou temerária) — históricas, sociais e simbólicas — eliminando a distância ficcionalizante ou alegórico-figurativa entre o que se vive e o de que se escreve, e atingindo praticamente, no mesmo pé de igualdade, a mesma dimensão do discurso prosaico cotidiano, histórico ou jornalístico,⁷ suscetíveis à veiculação de “mentiras bem construídas”. E essa *configuração* poética liminar (mundo da vida — mundo do texto — mundo da vida no texto — texto-artefato prático de luta social) acaba também por requerer a implicação de um leitor histórico, situado, se possível conhecedor do “evento 1964”.

Partindo dessa perspectiva, o poeta investe no caráter da organização e da rítmica pela via das rupturas sintático-semânticas, deslocamento de palavras da linearidade tradicional, sublevando-as a disposições gráficas na página que adensam os significados da descrição do vivido carregado da presença outra da reflexão. Esse processo construtivo também nos toca subjetivamente e nos faz entrar na imanência desse trânsito criado na e pela paisagem do poema, partilhar da mesma revolta, nas ambiguidades soturnas dos atravessamentos da noite em meio, entalada na garganta, das vivências expressas, e sofrer na revelação da condição desse sujeito sem descurar da reflexão e do direcionamento de sua argumentação:

⁷ A experiência de Gullar com o trabalho em jornal, à época do poema, pode ter contribuído para a expressão do “fatigado de mentiras” (Cf. Fonseca 1997:200), além evidentemente do momento histórico ao qual o poema se refere, na construção das “verdades” pela ditadura.

os porquês do caráter da proposta poética colocada como artefato possível, *bandeira*, sobre a mesa da experiência real.

O espaço de vivências e experiências desse sujeito, e colocadas como tendo sido *desse* sujeito, estão implicadas diretamente nas experiências e vivências do poeta, daquele “cidadão” que esteve com Haroldo e Augusto de Campos na proposição do concretismo, com Helio Oiticica ou Lígia Clark na proposição do neoconcretismo, que percorreu as noites e madrugadas em ônibus coletivos sacolejantes Estrada de Ferro-Leblon. Em outras palavras, essas coisas estão ancoradas indicialmente no momento histórico do escritor e transtornam justamente o discurso da ficcionalização e do fingimento. No poema, há um processo de inversão quanto ao vivido, e o *poeta-sujeito-lírico* se obriga a dar adeus e considerar como ficção justamente o que foi vivido como verdade e que o tempo histórico revela como ficções, em seu deslumbre e força de vida não realizada, não possível de realizar pela própria dureza e cerceamento da vida. Esse é o fundamento para constituir seu poema como vida, como “bandeira”.

O espaço de vivências de Gullar é o cotidiano sofrido do homem simples, sofrendo as injustiças e os desajustes sociais no meio urbano das classes humildes, os reveses do cosmopolitismo metropolitano, o esgarçamento em meio instâncias e signos, simulações e simulacros (butiques, “lojas de flores...”) do capitalismo forte e do consumo. Mas essa aproximação de realidades na proposta de Gullar conduz também a profundas implicações na linguagem. Para esse mundo e

para o homem desse mundo a linguagem só pode ser prosaica, a linguagem “pé-no-chão”, como o próprio poeta andou buscando em sua comunicação (não completamente exitosa) com o povo, durante seu engajamento no Centro de Cultura Popular – CPC – da União Nacional dos Estudantes, na década de 1960 (Moura 2001:65-84), e conforme esclarece em seu *Indagações de hoje*:

Na sociedade moderna, o sistema de produção e o crescimento das cidades obrigaram à democratização do conhecimento que, se não chega a todos e em igual nível, gerou o consumidor massivo de arte e literatura, que o escritor não pode ignorar. A linguagem da poesia confunde-se então com a prosa, do mesmo modo que o poeta confunde-se com o homem da rua e já não pode nem deseja reivindicar para si a condição de eleito dos deuses. (Gullar 1989:14)

O registro linguístico, implicado no universo proposicional do texto, a imagem prosaica dessa linguagem e o tom conversacional de descrição, relato e argumentação liricizada, se expandem, assim, na liberdade transitável da disposição gráfica, em versos livres, em acentuações e valorizações ora do único, ora do agrupamento verbal, resultando na elevação semântica máxima da bandeira, que resta flamulando — metáfora carregada de lutas, compreensível pelo homem comum, na paisagem tão comum e tão vívida do poema.

Luís Augusto Cassas e o caos-mundo dos lugares cindidos

Em relação aos dois poetas anteriores, podemos considerar Luís Augusto Cassas como pertencente a uma safra poética bem mais

recente. Gullar e Nauro começam a escrever na década de 1950, no que podemos considerar ainda um “momento áureo” e fundacional do tardio “modernismo maranhense”. Cassas começa na década de 1970, com outros poetas do que chamavam *Movimento Antroponáutica* dos anos 1970 e que publicaram uma antologia chamada *A Hora do Guarnicê* (1975). Seu primeiro livro, entretanto, foi *República dos Becos* (1981), no qual o poeta apresentava uma nova poesia crítica, irônica e povoada de pessoas/tipos comuns, como uma nova forma de dizer o mundo que se abria para o entranhamento das relações e dos tempos globais no cotidiano mezinho, para o acirramento tecnológico, mas também para os simulacros do corpo e dos objetos.

República dos Becos permitiu a seu autor chegar à maturidade de livros como *Rosebud* (1990) e a importância de sua obra pode ser medida não só pelas reflexões que suscita, mas pelo estímulo e pela influência que já pode ser rastreada na poesia maranhense das últimas duas décadas. Foi dessa obra, *Rosebud*, que escolhemos o poema:

TEMA DE HULK E DAVID BANNER

1) só
em cia. de maioneses helmmans e marmeladas colombo

só
em cia de joann sebastian bach & johnny walker (rótulo preto)

só
em cia de bife com fritas/cabelos azuis de silvana/
estudo 11 de villalobos/fichas de orelhão/mala de couro
cru

3) Só
soletrar
só
socar
só
solar
o
só
le
mio
só
ó

4) coiole solitáio incendeio a dor em gás néon
e toco saxofone para as estrelas
dó

ré
mi
fá
SÓ

S. O . s .

O imaginário que cerca o título desse poema não é, obviamente, o dos últimos filmes do Hulk, mas o da nostálgica série do *Incrível Hulk*, que veiculou na tv dos anos 1980, com Bill Bixby, no papel do frágil Dr. David Banner, e o brutal Lou Ferrigno, no papel do Hulk. Cada episódio terminava com Banner sozinho e sua mochila, como uma bandeira esvoaçante em busca de uma nova cidade, e aquele solo de piano final, melancólico e penetrante, não gratuitamente denominado *The Lonely Man Theme* (O tema do homem solitário), com o qual Cassas dialoga, elevando a melodia a uma sinfonia,

evocando Bach e Villa Lobos, na reestruturação verbal de diversos andamentos musicais, do grave e solene ao vivaz e jocoso, até o moderado e o dolente, na itine[R]rância musical metaforicamente representativa dos níveis e estados próprios, às vezes irônico-patéticos, da inquieta solidão – mas de novas dimensões de localização.

Esse poema de Cassas parece ter como lastro espacial aquela “Totalidade-mundo” de que fala Glissant em seu *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), totalidade que, em nível mundial, é realizada a partir de contradições, conflitos, massacres e intolerâncias, tornando-se para nós um difícil mergulho no caos-mundo cuja inerente imprevisibilidade resulta numa consciência angustiada. Entretanto — diferentemente dos aspectos comunitários de que trata Glissant — perfaz-se nas dimensões e implicações individuais e subjetivas desse sujeito lançado nas paisagens diversas, no cosmopolitismo intensificado desse caos-mundo, inclusive diferente do cosmopolitismo à Gullar, dos “mercados” e butiques ainda com tom local. Tais paisagens do mundo, oscilando entre o aqui e o alhures, o local e global, tornam espaços de um ser em movimento, que põe em cena ou xeque a relação nômade — sedentário.

O primeiro cenário é o cenário do apartamento em sua sozinha sufocante. Neste caso, o homem em meio a seus monstros — porque sempre se trata de uma complexidade — e seus signos, homem entre coisas: objetos da indústria de enlatados e da indústria pop-cultural,

vivendo entre coisas, tornando-se coisa e igualando tudo pelo olhar e pela percepção já transtornada a essa condição de simulacros naturalizados. Mimos e pessoas também são colocados ao nível do Mesmo fetichizado (os cabelos azuis de Silvana), para além do qual o homem quer saltar e precisa saber-se Outro.

É importante aqui lembrar que já aí se manifesta uma mundialidade ou mundialização vivenciada através dos objetos, *fast-foods*, aparelhos elétricos, chocolates, computadores [maionese helmman's/ johnny walker (rótulo preto)/anúncios de calvin Klein/ e-mails das putas do Missouri], conforme a explica Renato Ortiz (1994:8): “eles invadem nossas vidas, nos constroem ou nos libertam, e fazem parte da mobília do nosso dia a dia. O planeta que, no início se anunciava tão longínquo, se encarna assim em nossa existência, modificando nossos hábitos, nossos comportamentos, nossos valores.”

Essa mundialização conduz também à noção da pequenez universal, do um entre bilhões, buscando a comunicação entre fissuras e abismos, na boca vazia dos objetos à mão: tê-los à mão não é sinônimo de *unidade* com o mundo, não nos submete uma suposta mesmidade idêntica, pode ser índice de mais um esgarçamento, na cisão da proximidade intransponível – identificação/cisão, eu-ainda/já-outro, médico/monstro, monstro/médico. Nessa libertação ou liberdade é que se insere a outra dimensão do conflito/fissura Hulk - David Banner: o anormal, o imprevisível, incompreendido, o mistério, o incomunicável, o que apenas grune no confronto da

convivência com o eterno nômade, o apresentável, o pacificador, o “normal”, no conflito de que, ainda assim, em algum momento, algo o lançará na condição de ser só.

Acerca ainda dessa espacialidade e das paisagens urbanas referidas no poema, a sutileza de um verso quase desprezioso traz o contraste do deslocamento irônico/agônico: “o *por-do-só* em Ipanema” coloca simultaneamente a problemática da solidão e do caipira na cidade grande, através do fenômeno da redução da palavra “sol”, no estereotipado modo caipira de pronunciar. Coloca, por extensão, numa outra escala, a problemática do subdesenvolvido em meio a essa mundialização ou totalidade-mundo, com a qual não sabe lidar direito e cuja desterritorialização o torna vulnerável, pois nessa condição, ele é o estranho, o “monstro” (neste caso, mais risível e “ridículo” que temível), o sujeito que está cindido também por deslocamento/desterritorialização, imerso na insuspeita estranheza e na real dureza que a totalidade-mundo carrega consigo.

Numa outra perspectiva e assumindo outra dimensão nas ambiguidades possíveis que o poema suscita, o uso das barras, ao modo do último Juan Gelman, poeta argentino, se são marcações de compassos, são também signos da divisão entre o médico e o monstro universal da solitude, no intervalo da *disjunção* entre o dizer e o *dizer'*, alternância do (des)compasso e crença na possibilidade de um sentido alternativo para a sufocação do mundo. Ao reconhecer e assumir o estado da incomunicabilidade, dá-se a finíssima ruptura e o que resta é o alter-ego do ensimesmado, que mesmo na companhia

do(s) outro(s), mesmo “entre livrarias e pubs” ou no domingo em família, ou no ombro da amada intimidade, é aquele que talvez possa doar-se, mas nunca entregar-se. E essa frágil possibilidade do véu comunicável não é, aliás, o monstro do poeta, é o frankstein que assombra a linguagem, e que assusta *na* linguagem quando às vezes apenas queremos tocar e ferimos, ou caímos na interpretação errônea da palavra e/ou do gesto. Por outro lado, é o salto para a transcendência “noturna” do eu e de sua força em relação à objetividade convencional da mesma sociedade em que se insere, linguisticamente manifesta no próprio caráter do irônico.

Por fim, deve ser ainda ressaltada a beleza plástica, significativa do poema, cuja espacialização gráfica explora conquistas da modernidade de Mallarmé e Pound ao Concretismo brasileiro. Essa estrutura se une em organizaticidade à estrutura sonora em momentos imagetivamente sugestivos como a criação daquela cena hollywoodiana do DUELO NA BR entre cascavel e o carro da polícia (ssssssssssssssss/óóóóóóóóóóóó) em que aparece propriamente o caráter do deslocado, animalizado pelo que é diferente, mas revelando o conflito do olhar do outro, o olhar do poder e a defesa arpoada do indivíduo-serpente que precisa defender-se diante da ameaça. O monstro que esse David revela aí não é o Monstro, mas o banido pela diferença, pela chacota ou pelo pavor - um tema inclusive romântico, aqui colocado em termos irônicos e inclusos dentro da cultura pop “pós-moderna”, mas que ainda, quase pascalamente,

toca uma música, escreve um poema ou grita para o Universo: “Alô! Tem Alguém aí?” – **S. o. s.**

Articulações orientacionais dos lugares construídos [nos poemas]

Cabe ainda interrogar brevemente as representações implicadas na orientação dos corpos em relação ao dentro e o fora, nesses lugares apresentados e construídos no poema, suas paisagens, no que se refere ao mundo exterior das vivências, que não existem sem as experiências, trocas, convivências e as regiões abscondidas da subjetividade, dentro daquela percepção de que fala Merleau Ponty: “nosso corpo e nossa percepção nos solicitam sempre a tomar como centro a paisagem que nos oferecem” (Merleau-Ponty 1971:291), bem como das questões valorativas na perspectiva do corpo na paisagem do poema como o lugar do olhar, portanto da fala do sujeito lírico, na configuração poética — conforme também suplementa Ricoeur (2000:158):

O corpo, esse aqui absoluto, é o ponto de referência do acolá, próximo ou distante, do incluído ou do excluído, do alto e do baixo, da direita e da esquerda (...) e de tantas outras dimensões assimétricas que articulam uma topologia corporal não desprovida de valorações éticas, ao menos implícitas.

Nessa perspectiva, e para fazer uma afirmação que poderia parecer herética, até porque exigiriam argumentações de um outro e

extenso trabalho, apesar de seus enormes, incomensuráveis distanciamentos, nos quais se tornam mais evidentes teor, sentidos e atmosferas diferentes — em um poeta um *pathos* trágico-sombrio e em outro um *pathos* irônico-patético — a representação do corpo colocada nos poemas de Nauro e Cassas apresentam certa aproximação resultante do drama das fissuras e da desagregação: a inexorabilidade da cisão dentro-fora, a exterioridade percebida como espaço disfórico, de valorações mais negativas, e a interioridade como receptáculo que, mesmo adquirindo feição psico-patológica (Bollnow) torna-se refúgio, espaço eufórico. Não o lugar luminoso do otimista (Bollnow), mas de “refúgio” possível. Neste sentido, é justamente a representação do corpo em *Agosto 1964*, de Gullar, que, embora imerso na situação opressiva, concentra-se na sua negociação entre a dor e a resposta que dá a ela, expurgando seus monstros para além do corpo que sofre as humilhações e as injustiças, achaques e silenciamentos. A construção da liricidade e as paisagens poéticas de cada um respondem, assim, ao modo como esses espaços se entrelaçam ou não às vivências, que são históricas.

Referência bibliográfica

- BACHELARD, Gaston. 1993. *A poética do espaço*. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Trópicos)
- BOLLNOW, Otto. 2008. *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR. (Pesquisa; n. 125)
- CASSAS, Luis Augusto. 1990. *Rosebud*. São Paulo: Massao Ohno Editor.

- GEORG, Lukács. 2000. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. (Coleção Espírito Crítico)
- GLISSANT, Édouard. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF. (Coleção Cultura, v. 1)
- GULLAR, F. 1989. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. 1991. *Toda Poesia (1950-1987)*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- HEIDEGGER, Martin. 2009. *Ser e tempo*. 4 ed. Trad. Rev. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco. (Coleção Pensamento Humano)
- JOLLES, André. 1976. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.
- MACHADO, Nauro. 1979. *Masmorra Didática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC.
- MAN, Paul de. 1996. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Biblioteca Pierre Menard).
- MERLEAU-PONTY, M. 1971. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos S. A.
- MOURA, George Moura. 2001. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. (Perfis do Rio)
- ORTIZ, Renato. 1994. *Mundialização e Cultura*. 2 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- PAZ, Octávio. 2012. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 1984. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RICOEUR, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. 4 reimp. Trad. Alain François (et al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp.