



[www.observatoriodacritica.com.br](http://www.observatoriodacritica.com.br)

## **Notas sobre poética em andamento**

### **Jornal da Poesia**

#### **Disponível em:**

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram40.html#faccioni> acesso em: 15 dez. 2010

#### **Notas sobre poética em andamento\***

##### **Mauro Faccioni Filho**

1.1. **Notas iniciais.** A aflição poética não desapareceu nem abandonou o cenário da produção, mas é evidente que esse mesmo cenário está invadido por demonstrações artificiais. Tais demonstrações podem ser respostas inconscientes às expectativas de uma historiografia da literatura. Ou respostas a uma estratégia de contextualização da produção organizada pela própria crítica que a sustenta.

1.2. As notas que seguem são reflexões para discutir disparidades e distorções em três diferentes tipos de poética que, para muitos, apontam como sendo caminhos de referência para uma certa continuidade da poesia, hoje, no Brasil. Pode-se representar tais poéticas em três linhas bastante distintas, três tendências gerais. São linhas que podem ser definidas como vetores defasados agindo como forças centrífugas, que serão denominadas aqui de pré-modernismo-contemporâneo, modernismo e pós-modernismo.

1.3. Um dos três vetores está representado por aqueles que abandonaram ou simplesmente não se permitem escrever como os modernistas ou seus continuadores, e buscam como alternativa a volta ao passado. A análise dos poemas de Alexei Bueno,

especialmente do livro *Em sonho* (Record, 1999), servirá para ilustrar esse foco.

1.4. Outra linha é a dos que buscam contestação aberta, algumas vezes por meio de linguagem grosseira e de alusão a situações bizarras e extremas, assim como por uma espécie de *des-filiação* à tradição e por um lirismo individualista e perplexo, que em alguns casos se manifesta por um desleixo formal. Essa tendência é apresentada a partir da obra de Glauco Mattoso, considerando os diversos sonetos da recente trilogia *Centopéia - Sonetos Nojentos & Quejandos, Paulisséia Ilhada - Sonetos Tópicos e Geléia de Rococó - Sonetos Barrocos* (Ciência do Acidente, 1999).

1.5. O terceiro vetor é constituído pelos continuadores modernistas e suas vanguardas, mas se manifestando agora de forma diluída, servindo como espelho pálido a refletir um “projeto de poesia” pretendido pela mesma crítica que o sustenta. Essa tendência é analisada com o trabalho de Carlito Azevedo, nos livros *Collapsus linguæ* (Sette Letras, 2<sup>o</sup>. Ed. 1998), *As banhistas* (Imago, 1993) e *Sob a noite física* (Sette Letras, 1996).

1.6. Tais poéticas tentam se afirmar no contexto das estruturas de produção e de divulgação que conseguiram reunir. Não há como negar sua erudição e capacidade intelectual, assim como a destreza no artesanato conquistada por cada um. Mas mesmo que conquistem o espaço dos jornais, os elogios em orelhas de livros e prefácios, e tenham seus poemas disputados pelas revistas, é possível perceber o quanto estão dispersos em seus objetivos poéticos. Não é o caso aqui de discutir tais impulsos, mas o quanto tais impulsos são enfraquecidos quando cada autor busca seu formato de linguagem.

**2.1. Pré-modernismo-contemporâneo.** Alexei Bueno publicou *Em sonho* na forma de uma coletânea de poemas curtos. Segundo ele,

“após um período envolvido com estruturas poéticas de maior fôlego, há algo de nostálgico para o autor nesses curtos registros, compostos aleatoriamente na facilidade confortável das formas fixas. São anotações do mundo, num interregno entre mais consistentes preocupações, e não devem ser tomadas como mais do que isso”. Colocando tal advertência já na apresentação do trabalho, ao mesmo tempo se desculpa por abordar temas pouco importantes, segundo sua ótica, e lhes atribui uma fraqueza intrínseca, sem “fôlego”. No entanto tal retórica de pré-defesa não lhe retira da condição poética nem o exime do ato e do *método* de criação.

2.2. Nesse livro a metáfora está presente desde o título *Em sonhos*, talvez na condição de um duplo do seu momento de razão consciente, local apropriado onde os trabalhos mais estruturados estariam sendo feitos. A mesma velha metáfora, talvez por isso verdadeira, anotada por Borges em *Outras inquisições*, ligando sonho e representação. E então se iniciam no livro as representações de um cotidiano “dos habitantes de um mundo traçado pelo acaso”.

2.3. Chama a atenção o fato de Alexei Bueno datar todos os poemas, posicionando seu nascimento. Tais datas fazem ver algo interessante a respeito do período criativo. São cinquenta poemas, escritos quase todos em apenas três meses (outubro a dezembro de 1998), muitos deles em finais de semana. Neste jogo fica expressa uma noção romântica de inspiração, contraponto à criação pelo trabalho seco e consciente, “pela pedra”.

2.4. Lendo os poemas, o vocabulário erudito, ou não coloquial, é uma constante; e como as formas são fixas a impressão que se têm é que muitas vezes a busca de uma rima foi feita com o auxílio do dicionário. Se a erudição pode ser uma perspectiva interessante dentro da pobreza cultural de hoje, algumas soluções nas rimas soam tão artificiais que resultam patéticas.

2.5. O tom geral dos poemas é o da nostalgia e da melancolia, e muitas vezes surge a preocupação com a vida que passa, a vida de agora, a sua fragilidade, porém não há uma preocupação reflexiva e nem é tocada a questão do Tempo, pois o sujeito do autor está atordoado consigo mesmo, está dominado por essa fragilidade, incapaz de se opor ou de se impor. Resta-lhe uma posição passiva.

2.6. Sem a perspectiva ativa, de *ação*, a alternativa é renunciar ao risco da voz própria e então se subordinar, perseguindo e se adequando à forma pré-estabelecida na apresentação do livro e pré-estabelecida no próprio ato de escrita dos poemas. E assim o autor se transforma num *virtuoso* de rimas e métricas. O poema é um produto fechado e delicado, obra que exige o aperfeiçoamento máximo do executor, que então se esmera até o virtuosismo. Porém, apesar das rimas e das métricas, não há musicalidade ou ritmo, a não ser os mecânicos.

2.7. Outra amarra que a *pré-forma fixa* nesse caso fez apertar está relacionada com o sentido. Pois se a figuração (a equivalência de linguagem) de determinado objeto, fato, figura do cotidiano (ou sensação) precisou buscar dentro de si mesma, das relações de força do seu próprio corpo inerte, que já não são mais as figurações do real (não são as figurações do que há de dinâmico, e sim a figuração da figuração), então a distância começa a aumentar perigosamente, tornando-se de tal forma outra coisa, outro modelo, que pode já não haver associação entre o poema e o que ele quer dizer.

2.8. Talvez o que haja nesses poemas é a partida desde uma forma, unicamente, e não concomitante com uma idéia, imagem ou emoção (a aflição da vida): tal métrica, tantas estrofes, tal tipo de rimas. A partir dessa massa dura, pré-definida, vai se

ajustando e conformando a massa mole do conteúdo. Ou ainda: uma forma em busca de um conteúdo.

2.9. Essa massa mole é muitas vezes, nesses poemas, um “sonho”. É o sonho de um fim, de algo ou de alguém, sonho quase sem explicação, o sonho de uma morte por ação do acaso. Surge assim a morte como tema recorrente do livro, associada à pergunta explícita ou velada: por quê? Para trabalhar esse tema são usadas as *pré-formas fixas* e externas como ferramentas justas e duras de moldagem da “massa mole”.

2.10. Preocupado com o tema do fim e isento de humor, volta os olhos para o passado expressando tom nostálgico e idealizando um mundo que já foi. A partir daí, considerando que o mundo melhor já passou, assume uma atitude passiva e em constante amortecimento (“não somos muitos, antes cada vez menos”). Transfere o tom nostálgico para o interior dos poemas, que são colocados desde então numa posição de retaguarda: reclama contraindo-se, ofende escondendo-se, ameaça esgueirando-se. Longe de uma atitude re-volucionária, não pretende instaurar uma crise. Assim, assume uma linguagem retro-ativa e re-torna os olhos para formas de linguagem e problemas temáticos já explorados (que supõe melhores ou talvez não esgotados). Nisto, não há o que censurar.

2.11. Mas a maneira de se acercar através de um artesanato rígido, que olha desde fora, eis o problema. Justamente na poesia, que é o espaço *em si* do risco e da *crise*, “é a meditação sobre a linguagem, e ao mesmo tempo é a invenção dessa linguagem” (nas palavras de Aragon).

2.12. A base do aperfeiçoamento do artesanato é a expectativa de equiparar ou superar a qualidade de acabamento de um modelo original anterior. Alexei Bueno age nessa perspectiva de aperfeiçoamento (com mais ou menos “fôlego”, conforme o poema). Mesmo quando coloca o tema da dúvida no interior do trabalho

não há como resultado a *sensação* da dúvida, pois o poema de artesanato é um poema conformado.

2.13. Tome-se como exemplo as rimas dos seguintes versos: “Que língua é essa? Que hora? Queimar um fósforo.../A brunida manopla/ Do imperador mostra Constantinopla/ Tremendo sobre o Bósforo”. Por ser uma obra de artesanato, que busca corresponder a um modelo pré-definido, a aplicação de tais rimas, tais palavras, leva a uma inevitável sensação de artificialismo. Porém pode haver um artificialismo não apenas gerado por essa falta de invenção da linguagem, mas também pelo tema composto através do clichê. É o que acontece no poema “Inventário”, que descreve o que o *sonho pobre* tinha em seus bolsos ao morrer.

2.14. O problema que se coloca é que o tom grave, pesado, formal, voltado a uma estética do passado como alternativa de composição para o agora, além da recusa sistemática a um abandono de risco no corpo instável da linguagem, tudo isso faz transparecer um ambiente de artificialidade. Justamente esse ambiente é o que define uma linha de produções poéticas, linha (ou vetor de força) que tem se tornado importante tal o número de novas obras que a ela se filiam, conscientemente ou não.

3.1. **Modernismos.** Uma tendência que tem sua raiz na poesia marginal dos anos setenta, com o predomínio da preocupação com o fato prosaico, os temas sexuais, e especificamente com a interface do sujeito consigo mesmo e com os que estão ao seu redor (no que há de egocêntrico nisso). Estarão aí os temas ligados ao mundo da cultura popular e também do *pop*, da MPB, do rock, do cotidiano, onde a despreocupação formal do texto do poema é a regra. Glauco Mattoso, com seus sonetos, é a exceção que confirma a regra.

3.2. Na introdução do primeiro dos seus livros de sonetos, em 1999, após dez anos de interrupção poética, Mattoso dispõe o uso

do soneto como um formato disciplinar, já que está cego e o soneto facilitaria a memorização das palavras enquanto o poema está em construção. Diferente do que faz Alexei Bueno, que busca a reapropriação dos formatos já consagrados ou clássicos para elevar o tom da sua poesia, Glauco Mattoso vem usar esta estrutura concisa de 14 versos como um instrumento de disciplina e de memorização, mas não de estetização de seus poemas. Importante diferença, pois caso não lhe fosse necessária a memorização, dispensável poderia ser o seu uso.

3.3. Retorna aqui a sensação de que a forma, para esta tendência e para a anterior, é pouco importante. O risco da linguagem é dispensável, e importa mais *o que se quer dizer* com o poema. No caso de Alexei eram os “grandes temas” da literatura e do pensamento do ser humano. Com Glauco, os temas do cotidiano do indivíduo e, especificamente, a questão sexual e a provocação.

3.4. Essa ausência *do risco da linguagem* é evidente, pois o uso do soneto é feito como um exercício, uma linha de produção industrial numa taxa de 100 sonetos por trimestre. O seu uso da linguagem se dá como num jogo de quebra-cabeças, e a principal figura que resulta desse jogo é a célula temática que ele elegeu: o pé (como representação sexual).

3.5. No conjunto de poemas a *intenção* da subversão e da provocação é constante, pois pretende subverter a literatura erótica e seus “padrões retifistas”. Ele avança muito mais do que outros que estão escrevendo nessa linha, pois enquanto em alguns a intenção de subversão é difusa, em Glauco o ataque é frontal contra o sexo dito “normal” e contra as regras da sociedade que o comandam.

3.6. Opera também na dessacralização do sexo através de duas formas de atuação: pela bestialização (retorno ao ambiente animal) e pela estetização (o artificial e automatizado). Na bestialização do sexo o comportamento desconhece a existência

do outro e o que importa é a satisfação imediata e a qualquer preço. Na estetização o que se dá é exatamente igual à pornografia, ou seja, a repetição *ad infinitum* de um procedimento, uma repetição automatizada, uma máquina de masturbação.

3.7. Enquanto essa *bestialização* está no conteúdo dos poemas, a *estetização*, sintomaticamente, está em sua composição, na repetição até o cansaço dos sonetos, das palavras, das situações, como num filme pornográfico que repete insistentemente e em *close* a cena de um coito. Neste sentido a sua poesia pode ser chamada de pornográfica: pela repetição estafante.

3.8. Para alguns isso representa um choque, mas para outros, que buscam uma forma de subversão do *status quo* por meio da atuação poética, isso poderia ser um caminho. No meio *cult* é que ele vai encontrar eco e proteção, e é para esse meio que a poética de Mattoso se dirige. Pois é aí que há também uma “intenção de subversão”, mas que não é um ato, e o que acontece é um eco de intenções usando justamente um quadro do mundo contemporâneo - a pornografia da era da informação em massa - como uma suposta forma de subverter. O poema usa esse critério de repetição, um tema “pouco elevado”, um exercício de virtuosismo de encaixe métrico e de rimas, procurando se expressar nesse espaço.

3.9. No final o resultado não é superficial e também não é artificial, mas reflete uma inquietação que não encontrou uma poética. Os seus problemas estão deslocados para fora do eixo da poesia, não porque os temas não sejam justos, mas porque ele e outros autores dessa linha não sabem *pensá-los poeticamente*.

4.1. **Pós-modernismos.** Por último uma tendência que tem sido hegemônica e é a melhor amparada pela crítica. Uma tendência que explicita suas influências, dialoga com elas e constrói sua



obra, de certa forma, “sobre elas”. O trabalho de Carlito Azevedo (que trata da *superfície das coisas*) representa essa tendência.

4.2. É um trabalho na *superfície das coisas*, pois não existe uma pergunta interna, uma pergunta a ressoar no poema. Percebe-se que cada poema nasce de um som, de uma frase, de um jogo melódico, da colagem ou reelaboração de texto de outro, mas que não repercute uma pergunta interna, e sim uma necessidade estetizante. E mais do que isto, uma necessidade de agradar.

4.3. Com essa desconexão entre a preocupação do significado e a preocupação do significante, fenômeno típico da frivolidade, nota-se que não há uma visão questionadora do mundo. Tal visão é substituída por um espectro de cintilâncias verbais e sonoras, exercitadas e distendidas também como num trabalho de *virtuose* dentro do seu fazer poético. Ainda que haja um tema claro e bem definido, ele sequer é arranhado ou contestado. Com isso o frívolo se estabelece, e o mais interessante é que isto se faz por uma feliz síntese entre a forma e o conteúdo.

4.4. Como esta é uma tendência marcada por influências literárias, pelo “diálogo e releitura” de obras de poetas anteriores, especialmente do movimento modernista e vanguardas posteriores, fica claro a cada poema o peso de tal influência. Uma das mais interessantes é a que se dá com Leminski. Tome-se o caso de um poema como “Da Inspiração”, em que a semelhança ao “estilo” Leminski está no jogo de palavras curto e de resumo surpreendente, casando sentidos diferentes e aproximando formatos de palavras. E de novo em “Traduzir”, onde são usados os jogo de rimas e composições de parênteses para representar a lua minguante e crescente. Por certo não é muito original - mas tal tendência poética não se pretende original.

4.5. Nem original nem partindo de um *corpus* interno de pensamento, mas sim sendo uma superfície sensível, que é capaz de responder a estímulos exteriores a partir de “estalos” - aos

quais dá “estilo”. E o estalo é esta vibração latente que pode romper por tais estímulos. Por essas duas palavras, extraídas de poema seu, pode-se tentar uma definição geral para essa tendência: *estalo estilizado*.

4.6. O esforço de estilização passa então a ser um exercício da musculatura da linguagem, colocando nesse esforço sua última finalidade. E a partir daí o desfile de influências, tal como em “o poema tem do ser amoroso”, onde João Cabral pode ser vislumbrado. Todo o livro “Sob a noite física” é construído com a influência de Cabral, mas fica também a relembrar os modernistas, com seus versos de circunstância e os diálogos com outros autores.

4.7. Depois Drummond em “Fractal” onde o exercício (ou brincadeira) sobre o poema da pedra no meio do caminho é justamente o antifractal, pois a abertura simples de uma palavra em uma composição de outros significantes não leva a uma estrutura “fractal”. (No fractal o que há é a repetição de uma mesma unidade em arranjos sempre diferentes, copiando-se tanto numa macro-escala quanto numa micro-escala).

4.8. Essa busca de um poema de exibição, um poema-espetáculo (mesmo que haja alguma vez a defesa do hermético), é a busca do reconhecimento com endereço conhecido -- o que implica em acordo tácito prévio -- um acordo das referências. Havendo esse acordo é possível trabalhar um código carregado de pistas, redigir um poema cifrado, e no seu caso em particular com imagens e com referências cruzadas de literatura, gravuras e pinturas. Um passeio na superfície dos objetos e das idéias, e nesse passeio a busca pelos pontos abruptos, pelas frinchas e tortuosidades, como alternativa de ver cintilar as palavras, como se isso fosse uma “poetização”.

5.1. **Notas finais.** Benedetto Croce, no livro *La poesia*, caracterizou o *ritmo* como sendo “a alma da expressão poética e,

por ele, a expressão poética mesma, a intuição ou ritmização do universo, assim como o pensamento é a sua sistematização". Poemas são feitos de palavras e a poesia está presente no poema quando há *a reflexão viva no ato mesmo da escrita* - reflexão e criação simultâneas - em que a forma e o conteúdo são uma coisa só moldando-se dinamicamente. O poema é o *ser* que é *todo* no ato da escrita. O que quer dizer que *ser todo* implica em não existir uma regra prévia nem conceito pré-estabelecido. A moldagem se dá no próprio momento e a seqüência das palavras é a composição de uma lógica "local" e própria, que não pode aceitar ser um produto de sistemas "convencionalizados".

5.2. Por essas reflexões pode-se chegar à chave de alguns equívocos nas tendências mencionadas acima. O caso extremo é o do "pós-modernismo", onde essa atitude da aparência e superfície das coisas, misturada com a constante contorção pelas influências e na reelaboração das colagens, leva a poemas incapazes, quase sempre, de "intuir o universo". E mesmo o que se poderia supor como invenção de linguagem não passa de exercício formal.

5.3. Já uma continuação do modernismo parece claudicar justamente por não ser capaz de levar o projeto adiante, perdendo o grau de reflexão e dissipando, ou melhor, estreitando a reflexão para o individualismo (que em alguns casos é extremado), para o lirismo (desbocado), e por fim vítima do próprio sistema de informação de massas onde se comporta de forma estéril.

5.4. Por fim o caso de um "pré-modernismo-contemporâneo" (ou seja, uma poética que insiste em revigorar *a invenção que já houve*) parece ser mais complexo, pois não abandonou um projeto de "ritmização do universo", mas parece sem forças para buscar, dentro de si, uma poética inventiva o suficiente.

5.5. Assim cada qual age com a deficiência de um pensamento interno, e a partir daí com uma crônica dependência de clichês, seja do passado, do presente resumido, ou do conjunto das referências, e sempre de forma idealizada.

---

\* Agradeço a existência deste trabalho àqueles que me deram constantes opiniões, críticas e sugestões dentro do campo de risco da poesia: Marco Aurélio Cremasco e Walter Carlos Costa. Mauro Faccioni Filho -

Trabalho apresentado no Colóquio POESIA: PASSAGENS E IMPASSES - Florianópolis, SC, 13/12/2001