


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA – SP

BRUNO DARCOLETO MALAVOLTA

O ÚLTIMO ESPETÁCULO DA POESIA BRASILEIRA:
poesia no crepúsculo da cultura



ARARAQUARA – SP
2019

BRUNO DARCOLETO MALAVOLTA

**O ÚLTIMO ESPETÁCULO DA POESIA BRASILEIRA:
poesia no crepúsculo da cultura**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor.

Linha de pesquisa: História e crítica literária

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – SP
2019

M239u Malavolta, Bruno Darcoleta
O último espetáculo da poesia brasileira : poesia no crepúsculo da cultura / Bruno Darcoleta Malavolta. -- Araraquara, 2019
218 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: João Batista Toledo Prado

1. Crítica literária. 2. Teorias e críticas da poesia. 3. Poesia brasileira. 4. Poesia moderna e contemporânea. 5. Literatura e sociedade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

BRUNO DARCOLETO MALAVOLTA

O ÚLTIMO ESPETÁCULO DA POESIA BRASILEIRA:
poesia no crepúsculo da cultura

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor.

Linha de pesquisa: História e crítica literária

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 31/07/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

Membro Titular: Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Carlos Secchin
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A meu pai,
que me ensinou a desconfiar dos versos.

AGRADECIMENTOS

Aos professores

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente,
Prof. Dr. Alberto Pucheu,
Prof. Dr. Antonio Carlos Secchin,
Prof. Dr. Brunno Vieira,
Prof. Dr. Alexandre Pilati,
Prof^a. Dr^a. Maria Clara Paro,
e Prof^a. Dr^a. Solange Fiuza Yokozawa
membros da banca examinadora;

aos professores

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
e Prof. Dr. Renato Bueno Franco,
membros da banca de qualificação;

ao professor

Prof. Dr. Luiz Antonio Calmon Nabuco,
Coordenador do GE *Teoria Crítica: Tecnologia, Cultura e Formação*;

à professora

Solange Fiuza Yokozawa, novamente,
orientadora de estágio docência;

a Alberto Pucheu, novamente,
e Eduardo Sterzi,
poetas antiespetaculares;

a Patrícia Tomazinni,
que guarda a chave da boca do leão;

ao Prof. Dr. Cássio Rodrigues da Silveira,
Prof. Moisés Arantes,
Prof. Osvaldo Machado da Silva Neto
e Vinicius Ribeiro Falcão Campelo,
inimigos do podcast *CofeComMilque*;

a Prof. Dr. Bruno, Prof. Dr. Diego e o Mestre Felipe,
amigos-imanentes-do-este-sempre;

à Prof.^a Dr.^a Alice Toledo Lima da Silveira,
pelos diálogos em nossa linguagem preexistente, Amor;

ao amigo, professor e orientador,
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado,
superpoeta-superamicus-supermagister-ual.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

*A*rt is dangerous. It's one of the attractions.
When it ceases to be dangerous, you don't want it.

Duke Ellington (apud JAZZ, 2001)

*I*l ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution,
mais bien de mettre la révolution au service de la poésie.

Guy Ernest Debord (2006, p. 616)

*T*ONIGHT THE
ULTIMATE FIGHT
ONE MAN AGAINST
THE MACHINE

Texto anônimo sobre faixa de pedestres,
Avenida Paulista, 2011

RESUMO

Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar e Roberto Piva são os poetas que elegemos para um estudo de caso das interações entre poesia e sociedade no capitalismo tardio. Para tanto, nos serviremos das teorias do espetáculo, de Guy Debord, e da Indústria Cultural, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, além de contribuições do pensamento de Walter Benjamin, para observar de que forma essas três líricas, centrais no jogo de forças da literatura brasileira moderna e contemporânea, responderão à alienação da esfera da cultura, convertida para a lógica da mercadoria, bem como as diferentes posturas que adotariam o poema moderno e contemporâneo frente à ofensiva do racionalismo tecnicista sobre a imanência simbólica do texto lírico. Procuraremos observar como o Drummond de “Sentimento do mundo” buscaria, de um lado, realizar o diagnóstico precoce da chegada do capitalismo tardio na sociedade brasileira e, de outro, escapar à tese benjaminiana da morte do narrador, ao se agarrar a uma imanência linguística e cultural brasileiras que, pela sua pouca vinculação à cultura ocidental, conforme procuraremos demonstrar, ofereceria uma possibilidade de escape da crise do poético em que se achava o ocidente, o que analisaremos a partir de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Paulo Eduardo Arantes. Em Gullar, observaremos em “Romances de cordel” e “Dentro da noite veloz” como o poeta promoveria uma fusão entre lírica, lógica e retórica, organizando seu poema em um discurso ideologicamente vincado à esquerda, na tentativa de resistência ao recrudescimento daquilo que Debord chamou de linguagem exterior do Estado. Finalmente, em Piva analisaremos seus manifestos, entrevistas e poemas de três fases distintas, para a compreensão de um último e decisivo ataque da lírica brasileira em direção à organização espetacular, quando o poeta voltaria a aproximar o texto lírico de sua imanência imagética, vinculando-o a uma postura cínica, pensada aqui a partir de Peter Sloterdijk, e buscaria responder ao racionalismo ocidental através da pantomima de uma sexualidade neopagã. O problema final a que ambicionamos é o confronto entre a tese debordiana da morte da cultura e a crise do texto poético, e os expedientes que a poesia empreenderá no esforço de sobrevivência de sua tradição dentro da literatura do ocidente.

Palavras-Chave: Poesia Brasileira; Poesia Moderna; Poesia Contemporânea; Sociedade do Espetáculo; Guy Debord

ABSTRACT

Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar and Roberto Piva are the poets we have chosen to study the interactions between poetry and society in late capitalism. In order to do so, we will use theories of the spectacle, developed by Guy Debord, the notion of Cultural Industry, by Theodor Adorno and Max Horkheimer and some contributions by Walter Benjamin. Our aim is to observe how these three lyrical works, that are central to the game of forces of modern and contemporary Brazilian literature, will respond to the alienation of the sphere of culture, converted to the logic of the commodity, as well as the different postures that the modern and contemporary poem would adopt facing the offensive of the technicist rationalism on the immanence of the lyrical text. We will observe how the Drummond of "Sentimento do mundo" seeks, on the one hand, to make an early diagnosis of the arrival of late capitalism in Brazilian society and, on the other hand, to escape the Benjaminian thesis of the death of the narrator, by clinging to Brazilian linguistic and cultural immanence that, because of its non-Western character, would offer a possibility of escape from the poetic crisis in which the West was found. Our analysis is based on the works of Antonio Candido, Roberto Schwarz and Paulo Eduardo Arantes. In Gullar, we will observe in "Romances de cordel" and "Dentro da noite veloz" how the poet would promote a fusion between lyrical, logic and rhetoric, arranging his poem in an ideologically left-leaning discourse, in an attempt to resist the recrudescence of what Debord called the external language of the State. Finally, in Piva we will analyze his manifestos, interviews and poems of three distinct phases, in order to understand a final and decisive attack of the Brazilian lyric towards the spectacular organization, when the poet would return to approach the lyrical text to its immanent imagery, linking it to a cynical stance, which would seek to respond to Western rationalism through the pantomime of a Neopagan sexuality. This analysis is based on the work of Peter Sloterdijk. The final problem that we aspire to discuss is the confrontation between the Debordian thesis of the death of culture and the crisis of the poetic text, and the expedients that poetry will undertake in the effort to maintain its tradition within the Western literature.

Key-words: Brazilian Poetry; Modern Poetry; Contemporary Poetry; Society Of Spetacle; Guy Debord

LISTA DE FOTOS

Foto 1	<i>Nota de 50 cruzados novos (frente) (1989)</i>	11
Foto 2	<i>Hércules mijador (196-)</i>	174
Foto 3	<i>Duchamp jogando xadrez com um Nu (1963)</i>	182
Foto 4	<i>Nota de 50 cruzados novos (verso) (1989)</i>	209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O DIA DEPOIS DO MODERNISMO	18
1.1 Poesia espetacular, poema antiespetacular	28
1.2 7x1: Brasil <i>versus</i> ocidente	35
2 UMA TESTA DO TAMANHO DO BRASIL: DRUMMOND E A PERSISTÊNCIA DO NARRADOR ORAL	45
2.1 Um lirismo inconciliável para um país inconciliável	45
2.3 Muito siso e pouco riso: <i>Sentimento do mundo</i>	47
2.3 O poeta do bonde e do rádio: o “Desaparecimento de Luísa Porto”	98
3 HOMEM, MONSTRO NASAL DE PEDRA E ESTRELA: A DIALÉTICA NEGATIVA DE FERREIRA GULLAR	113
3.1 Os ovos da serpente	113
3.2 A dialética como cosmovisão	116
3.3 A voz lírica e a voz espetacular: a poesia sitiada pela retórica	120
3.4 O poema do gabinete de Trotski: “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”	128
3.5 O nariz, a pedra e a estrela	134
4 PIVA E O MOLOTOV DE SÊMEN: MIJAR CONTRA O VENTO IDEALISTA	172
4.1. Analogia e espetáculo: a carroça do tudo pela estrada do nada	172
4.2 Poesia no crepúsculo da cultura	179
4.3 Mijar contra o vento idealista	181
4.4 O <i>molotov</i> de sêmen	189
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS	210
COLOFÃO	221



Foto 1 – Nota de 50 cruzados novos (frente), 1989

INTRODUÇÃO

Duas, entre as infindáveis ações subversivas a que o engenho humano pode se arremessar a fazer, mereceriam, talvez, destaque, pelo absoluto rompimento com os padrões sociais que, se realizadas a rigor e contento, promovem sobre aquele que se aventura em sua execução: trata-se de nada menos que *poesia e revolução*. Neste trabalho, pretendemos estudar ambas as coisas, fundidas naquilo que a tradição crítica convencionou chamar o *poema social*, ou a *literatura empenhada*, e para tanto elegemos três poetas e uma mesma circunstância: intencionamos analisar os modos como Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar e Roberto Piva responderam ao avanço sistemático do capitalismo tardio sobre a realidade social brasileira, isto é, a forma como seus poemas receberam, e sobre ela se manifestaram, a ofensiva cada vez mais sensível do que Theodor Adorno nomeou a *Indústria Cultural* e Guy Debord a *Sociedade do espetáculo*.

A pergunta que se alça, portanto, a partir da aproximação desses dois objetos de estranha natureza, uma vez confrontados sob um mesmo diapasão, recua em direção à imanência desses mesmos objetos: que tipo de interação existe, se alguma existe, entre o *poema* e a *indústria*, ou, ainda, de que forma a natureza distinta de ambos poderia ser balizada em um estudo crítico, sem que se pendesse o fiel da balança para um ou outro, vincando a análise por uma leitura igualmente empenhada de seus desdobramentos? Sendo improvável que fossemos os primeiros a interrogar-nos a esse respeito, a resposta estaria, naturalmente, alhures. A interação, a partir de um ponto de natureza comum, entre o *fazer poético* e as *condições de produção de bens materiais* ou *culturais* no capitalismo tardio tinha sido, já, interrogada por um pensador fantasma do século XX. Conta-nos Guy Debord que, em 1952, “cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte”, e tiveram como ponto de partida a “autodestruição da poesia moderna” (2011, p. 151). A discussão iniciada por essas cinco figuras seria o ponto de partida para uma série de desdobramentos teóricos e pragmáticos que se tornariam as condições imediatas da *grande greve* de maio de 1968, iniciada na França, e que se estenderia de forma generalizada pelo o continente europeu, quando o grupo militante intitulado a Internacional Situacionista, capitaneada por Guy Debord, invadiu a reitoria da Sorbonne, em uma ocupação que viria a se tornar a maior ameaça à organização capitalista até aquele momento.

Relata Debord que, dentre os grupos revolucionários que atuaram na condução de tais greves e ocupações, a Internacional Situacionista era o único que possuía um *livro de teoria*,

que serviria de estratagema para levar “a contestação revolucionária à sociedade moderna” (ibid, p. 149). Trata-se de um livro tão fantasma quanto seu autor, publicado em 1967, cuja fama Debord credits à *coincidência* de sua proximidade com os acontecimentos de 68, e que se tornaria um clássico maldito, descrito por Michel Löwy como “uma máquina infernal difícil de desmontar”, que, apesar do muito que se tentou “neutralizá-la, adoçá-la, estetizá-la, banalizá-la”, não entrega a cifra de sua exegese: “de nada adianta. A dinamite segue sempre lá, e arrisca explodir entre as mãos daqueles que a manipulam com o objetivo de torná-la inofensiva” (Löwy, 2002, p. 80).

A *teoria do espetáculo*, condensada no pequeno volume de *La société du spectacle*, de 1967, baseia-se, e por isso nos interessa como ponto de partida desse estudo, em uma leitura diagnóstica ainda mais radical que a realizada por Theodor Adorno e Max Horkheimer em seu *Dialética do esclarecimento*, já que coloca a *linguagem* e a *imagem* como os centros de força principais da estrutura do capitalismo tardio, no estágio de desenvolvimento em que esse se achava naquela segunda metade do século XX. Posto isso, talvez se torne evidente o *motivo* pelo qual partimos da *teoria do espetáculo* para analisar as relações entre *lógica e sociedade: linguagem e imagem* são, no entender de algumas das mais fundamentais teorias da poesia, domínios do fazer lírico – pensamos em Octavio Paz com seu *El arco y la lira* (2010), Ezra Pound com o seu *O abc da literatura* (2006) e, de nossa lavra, Alfredo Bosi com o seu *O ser e o tempo da poesia* (2008) – e são, igualmente, as duas principais linhas de força daquele que busca se aproximar do poema com pretensões críticas. Assim, a leitura que fazemos desses dois objetos, aproximando-os, nos serviu como *ponto luminoso*, retomado a expressão de Ezra Pound, para o desenvolvimento da análise de suas interações. Se é esse o ponto de partida, ele certamente não dissipa, antes engrossa, a espessura do problema com um todo: se estaria a arte já *superada* dentro do capitalismo tardio, no entendimento do grupo Situacionista e de Guy Debord, e se assumimos as teses debordianas como pedras de toque de nossa leitura, de que forma poderia o poema voltar a se realizar, dentro da modernidade e contemporaneidade, a partir dos poetas aqui investigados?

Essa segunda pergunta recolhe-se novamente à imanência das duas grandezas aqui aventadas, *poesia e espetáculo*¹, e volta a se desdobrar em outras duas: estaria a arte, afinal,

¹ A proximidade entre a poesia o pensamento debordiano foi demonstrada, já, por Gabriel Ferreira Zacarias, que em sua tese de doutoramento (2014) debruçou-se sobre manuscritos de Debord, mantidos pela *Bibliothèque Nationale de France*, BNF. Ao analisá-los, o pesquisador pôde verificar que muitos dos textos em que Debord aplicou a técnica do desvio (*détournement*) eram, além dos textos teóricos, textos líricos. Em um artigo recente (2013), o pesquisador demonstrou, ainda, como poetas como Lautréamont foram essenciais à constituição do roteiro do filme de Debord, intitulado *In girum imus nocte et consumimur igni*.

superada? Se sim, quanto da constatação dessa superação poderia ser encontrada dentro das condições materiais de produção da lírica brasileira de século XX? Anselm Jappe, o mais revisitado dos comentadores da obra de Guy Debord, reconhece, nos pensamentos de Debord e Adorno, um diagnóstico idêntico, porém com diferentes desdobramentos, dessa *crise* do artístico. Segundo Jappe (JAPPE, 1999, p. 221), Debord e Adorno compreendem que a arte produzida por uma sociedade alienada refletirá, ato contínuo, essa alienação como traço constitutivo de seu *ethos*; ainda, reconheceriam ambos os teóricos que a arte, pela sua natureza metadiscursiva e metacrítica, ou seja, a esfera da sociedade que *pensa a si própria*, deve *saber-se* alienada, uma vez que sua produção de objetos sensíveis não se separa do pensamento crítico que nutre a respeito de seu próprio fazer; os pensadores discordariam, entretanto, a respeito das consequências imediatas que essa consciência de sua própria alienação traria para a esfera artística. Adorno entenderia, ainda para Jappe, que tal consciência crítica daria à arte uma postura recuada da sociedade, favorecendo a sua manifestação dialética a respeito dos fenômenos sociais de que é contemporânea; Debord, por seu turno, entenderia que essa alienação da esfera artística *impossibilitaria* a produção de obras sensíveis, e que a arte deveria, agora, para se realizar, deslocar-se para o domínio da *vida*.

Isso constatado, o problema volta a se deslocar, dessa vez em direção à singularidade brasileira, cuja lírica nos interessa, afinal, investigar: essa verificação da crise do artístico, sensível para as artes europeias, teria chegado, com mesma velocidade e intensidade, no Brasil do século XX? A resposta, naturalmente dialética, a que chegamos é: *sim e não*, na medida em que os autores brasileiros parecem perceber, e responder com maior ou menor intensidade, à chegada do capitalismo tardio sobre uma sociedade ainda fraturada entre seus atavismos coloniais e sua modernidade mal assimilada. No início do século passado, nosso primeiro modernismo parecia demasiadamente encantado consigo mesmo, empenhado que se achava na criação de uma mitologia crítica e revisionista para uma cultura que acabava de descobrir a si própria, e se esforçava na criação de projetos estéticos nacionalistas, tais como foram a *Antropofagia* e o *Verde-amarelismo*, e que dessem conta de realocar o Brasil no eixo das artes globais. Dentre esses dois grupos nacionais de vanguarda, que procuraram responder com diferentes matizes ideológicos a um mesmo problema, as interações entre arte e sociedade na cultura brasileira seriam melhor percebidas e diagnosticadas pelo primeiro: Oswald de Andrade constataria de forma precoce uma fissura entre o Brasil e o ocidente, recuando a discussão, através de seu *Manifesto Antropófago*, para uma pesquisa imanentista sobre a constituição social e psíquica de nossa cultura.

Seria apenas na lírica de Carlos Drummond de Andrade, entretanto, que esse diagnóstico oswaldiano se desdobraria em uma reflexão profunda e igualmente prematura a respeito das primeiras interações entre *poesia* e *capitalismo*: superando a condição periférica que ocuparia em obras pregressas, a constatação dessa interação se deslocaria para o centro do tabuleiro da poesia drummondiana. Pensamos, naturalmente, na produção madura do autor, a partir dos anos 40, em obras como *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*, dentre as quais nos interessa mais detidamente a primeira, justamente pelo caráter experimental com que Drummond responderá a uma percepção, palpável para o poeta, de que algo de grande e decisivo ocorria na ordem dos fenômenos do mundo social. A essa investida do capitalismo para o campo da cultura, Drummond responderia, segundo pensamos, de duas formas distintas: de um lado, o poeta realizaria o diagnóstico precoce dos primeiros estilhaços da Indústria Cultural, que varreriam os céus de sua poesia na mesma velocidade em que varriam os céus da nação atrasada; de outro lado, Drummond sentiria essa ofensiva como uma ameaça direta ao que chamamos, nesse texto, de uma *imanência brasileira* ou *ontologia brasileira*, e chamaria a si a responsabilidade de advogar sobre ela sua defesa. Em um discurso ideologicamente vincado à esquerda, Drummond articularia dialeticamente os dois extremos das consequências imediatas que o avanço da modernidade traria sobre a produção lírica brasileira, e seu esforço em executar um lirismo que respondesse a esses dois extremos acabaria sendo idiomático, tanto para a sua poesia quanto para o desenvolvimento da lírica brasileira, de forma geral.

A envergadura sem paralelo de uma obra que tenta pacificar um hiato tão profundo é da mesma ordem de sua grandeza. Ao fazê-lo, Drummond responderá, indiretamente, a uma outra questão, levantada por Walter Benjamin, em seu *Crise no romance* (1987a), quando o filósofo sustenta que o *narrador épico*, na modernidade, havia desaparecido, dando lugar ao indivíduo solitário do romance. Pensamos, e essa é uma hipótese que discutiremos mais à fundo na leitura crítica que faremos do poema drummondiano “Desaparecimento de Luísa Porto”, que, ao se debruçar sobre uma *imanência cultural e linguística brasileiras*, ou, em outras palavras, ao concentrar seus esforços em trazer para seu poema uma *singularidade brasileira*, Drummond não só recupera as raízes deste narrador que *fala a voz de um povo*, para Benjamin, mas consegue também escapar à *vocação totalizante* do modernismo de primeira fase, respondendo a ela com um *radicalismo local* que, fugindo à qualquer excrescência regionalista, consegue implantar sobre o poema uma singularidade linguística que abala os contornos pretensamente universais daquele primeiro modernismo. Nessa singularidade brasileira estaria, talvez, a chave de leitura dos motivos pelos quais nossa poesia não sentiria, com a mesma intensidade que o

velho mundo, a *crise do verso*, denunciada pelo poeta francês Mallarmé – uma crise que implica uma crise de palavra que, com efeito, não se verificou – ao menos não com mesma intensidade e periodicidade – na lírica brasileira do século XX.

Dialogando com essas contribuições drummondianas, uma segunda etapa desse estudo se debruçará sobre a poesia de Ferreira Gullar. Se Drummond pacificou simbolicamente um hiato, denunciado por Oswald, entre Brasil e ocidente, formando uma ponte sobre a qual deveríamos mapear o abismo de nosso *devoir* Brasil, a poesia poderia, agora, permitir-se saltos maiores. Assim compreenderia Gullar, quando decide, na altura dos anos 60 e 70, fundir as noções de *poesia e realidade*. Respondendo a um recrudescimento das modernas condições materiais de produção na sociedade capitalista, e o avanço sistemático e irrefreável da Indústria Cultural, que se projeta, agora, sobre infinitos aspectos da vida cotidiana, Ferreira Gullar tentará transformar seu poema em uma máquina de combate. Enfeixando o texto lírico em um tecido de vozes de resistência, que em seu tempo se projetavam contra a ditadura militar brasileira, Gullar terá dois movimentos decisivos, a nosso ver, para pensarmos as relações entre poesia e sociedade.

O primeiro, marcado pelos poemas agrupados sob o título de *Romances de cordel*, na reunião de sua obra de 1987, procurará dissolver os limites entre arte e sociedade ao buscar, no discurso revolucionário de contornos marxistas, projetar o texto poético para dentro da roda da história. Para tanto, Gullar inoculará sobre seu poema injeções cada vez mais fortes de retórica persuasiva, provocando, em uma espécie de sobredose, a falência do texto lírico, fracassando não apenas no seu intento de modificar a realidade como também na sua própria realização estética. O estresse a que Gullar submeteria o texto lírico encontraria, ainda, uma segunda etapa, quando o poeta buscaria fundir a poesia com a lógica, ou dialética, dissolvendo, embora não removendo por completo, os tensionamentos retóricos dos *Romances de cordel*. Lirismo, lógica e retórica, separados pela filosofia desde Aristóteles, voltariam se unir na obra *Dentro da noite veloz*, formando um poema revolucionário em que sujeito e Estado, história e memória, se fundem.

Em um terceiro e final momento de nosso estudo, buscaremos verificar, na poesia de Roberto Piva, uma última e decisiva investida do discurso lírico contra a ordem espetacular, que, na altura de 1963, quando publica Piva o seu *Paranoia*, não encontrava mais freios para seu projeto de dominação. Piva, diferentemente de Drummond e Gullar, rejeitaria qualquer pacificação que a razão pudesse oferecer a um estado de coisas cada vez mais estranho à realização do poema, e escolheria, em uma postura nietzschiana, o irracionalismo como arma

de negação frente à cultura ocidental. É através da *imagem* e da *analogia* que Piva procurará atrair o campo de forças do discurso espetacular para o campo de batalha do poema, desestabilizando a ideologia burguesa através da articulação de uma *razão cínica* – lida neste trabalho a partir de Peter Sloterdijk – que se vale da pantomima como argumento frente ao racionalismo platônico-aristotélico.

Na exposição pormenorizada dos argumentos de leitura aqui levantados, este trabalho se organiza da seguinte forma: no *capítulo um*, analisaremos a exposição histórico-crítica das condições objetivas que marcariam a transição de nosso primeiro modernismo para a lírica social de Drummond, e passaremos, posteriormente, a uma investigação pormenorizada das relações entre o poema e a sociedade de consumo, para, finalmente, investigar dialeticamente as relações identitárias entre Brasil e ocidente. No *capítulo dois*, nos debruçaremos sobre a obra *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, e faremos um estudo de caso do poema “Desaparecimento de Luísa Porto”, do volume posterior *Novos poemas*, tendo como pressuposto teórico-crítico os ensaios de Benjamin sobre a crise na narrativa e a morte do narrador. No *capítulo três*, faremos um estudo crítico dos caminhos extremos que tomaram, nas mãos de Ferreira Gullar, o que se convencionou chamar o *poema social* e a *literatura panfletária*, procurando, na análise do poema “João Boa-Morte: cabra marcado para morrer” e dos poemas do conjunto de *Dentro da noite veloz*, compreender o tênue limite que separa estes dois tipos de produção, em uma leitura que contemple a lírica, a lógica e a retórica, tecidas a partir do pensamento de Chaïm Perelman. No *capítulo quatro*, munidos da teoria a respeito do *kinismus* de Peter Sloterdijk, a poesia de Roberto Piva será escrutinada de forma diacrônica, permitindo uma análise dos estágios avançados, dentro da lírica contemporânea, do embate entre o *gênero lírico* e a *retórica espetacular*.

As luzes já se acenderam sobre o *último espetáculo da poesia brasileira* para a luta *final* entre o *gênero lírico* e a *retórica espetacular*, longa jornada noite adentro do crepúsculo da cultura.

1. O DIA DEPOIS DO MODERNISMO

Interrogar-se acerca das relações entre literatura e sociedade parece ser um imperativo para aquele que se debruça sobre a estrutura de nossa literatura, no intuito de compreendê-la. A perspectiva social parece ser uma pedra de toque para se ler algo mais que uma tópica, parecendo-se antes a uma espécie de sensibilidade permanente de nossas letras e de nosso fazer literário – um poroso e permanente estado de sensibilidade para se aglutinar o ético no estético e o estético no ético. Em suma, poucas literaturas parecem manifestar tão obsessivamente o sintoma que viram Deleuze e Guattari² nas “literaturas menores”: o fato de que, nelas, “tudo é social” (2014, p. 15).

E não se trata de um autor, um grupo, uma geração, um século etc. É uma caixa de pandora de autores que escolheram o motivo social como diretriz de seu canto. A constatação do filósofo e psicanalista franceses dá conta do problema-sintoma na direção de se diagnosticar sua razão inconsciente. Este nó psíquico-social, entretanto, é, como gostariam de dizer os mesmos pensadores, uma “toca”. E, assim como o bicho guattari-deleuziano necessita encontrar uma saída em meio à estrutura, precisamos, aqui, recalçando o instinto de, simbolicamente, encontrar tal saída, realizar o *diagnóstico* da estrutura da toca. Mas por onde começar, se a “toca” é um rizoma em que, morta a muda original, replica-se em fractal desrespeitando tempo e espaço? A resposta, talvez: *daqui*. E é deste privilegiado *aqui* do século XXI que apertaremos os olhos sobre os lances da querela entre poesia e sociedade no século XX, e em sua especialização naquilo que chamaremos a *luta final* entre o *gênero lírico* e a *retórica de positividade* que se circundou do poema, na primavera daquela sociedade de consumo que um pensador fantasma do século XX chamou de *a sociedade do espetáculo*.

Os querelantes que ora se voluntariam para esta *luta final* dispensam a formalidade do convite: *Carlos Drummond de Andrade* e *Ferreira Gullar* são nomes obrigatórios em um cenário de embate entre o poeta e seu mundo. A tarefa não tão simples é escolher quais outros

² É pertinente observar que teremos, neste trabalho, algumas contribuições bastante pontuais de Deleuze e Guattari, sobretudo no tocante a suas obras de vigor estético. A obra desses pensadores, entretanto, não constitui o núcleo teórico de nosso trabalho, mas não achamos pertinente, por mera acuidade acadêmica, ignorar os pontos de toque de uma teoria que elucidou pontos importantes da literatura moderna ao se debruçar sobre a obra Kafka em *Kafka: por uma literatura menor* e mesmo *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, que nos servirá para a leitura de um poema de Drummond, no capítulo a ele dedicado desta tese. Isso porque, se o núcleo teórico desta tese parte da Teoria Crítica frankfurtiana e francesa, não é possível ignorar que os avanços na leitura dos processos de dominação do capital por ela empreendidos só foram possíveis, na obra dos pensadores desta escola do pensamento, graças a injeções de teoria psicanalítica, de que Deleuze e Guattari são pensadores profundos e necessários.

poetas, antes e depois, formariam o *team* apoteótico desta disputa em que *quase* tudo e *quase* nada estão em jogo.

O nome que espontaneamente se voluntariaria, anteriormente a Drummond, seria, pois, o do espetaculoso e beligerante *Oswald de Andrade* – a quem bastava ter escrito *O rei da vela* para estar na retaguarda esquerda de seu amigo mineiro. As *personagens-entidade* de Oswald, na peça escrita em 1933, publicada em 1937 e finalmente encenada, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967, brincam dentro de um tabuleiro atemporal e arcaico de um Brasil que nunca acaba de nascer ou morrer, e cujo corpo é dilacerado em algum ranço fisiológico de nossa política, fragmentada entre as capitânicas hereditárias e a abertura do país ao capital estrangeiro. Pouca coisa foi escrita entre nós tão arquetípicas desse processo quanto o momento “brechtiano”³ em que Abelardo II, apresentando-se como “o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro”, dirigindo-se a Abelardo I, capitalista e agiota que enriqueceu sobre a bancarrota das oligarquias rurais na crise de 29, anuncia em tom patético o seu objetivo: “sucedê-lo”, a Abelardo I, “nessa mesa”. A resposta do capitalista viria em tom profético: “Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...” (ANDRADE, 1973, p. 74).

O rigor rigorosamente anárquico e zombeteiro de Oswald será idiomático no processo de *diagnóstico* e *prognóstico* de um país em busca de si mesmo, de um *devir* Brasil, portanto, que se desdobraria ao longo do último século. Na medida em que descreve a estabilização das condições econômicas que propiciaram a inserção do país no cenário do capitalismo global, promove um *desvio* em nosso processo de formação identitária, que se materializaria em seu *Manifesto Antropófago* e, ato contínuo, em *Macunaíma*, de seu amigo Mário de Andrade, ambos publicados em 1928. Oswald codificou para as praias *não tão ocidentais* de nossa literatura o que o *Le Manifeste DaDa* de Hugo Ball procurou codificar no *velho mundo*: o *riso* como ferramenta retórica de dissolução da *totalidade do passado artístico* (DEBORD, 2011) e a possibilidade de criação de uma tradição anárquica, que carnavaliza os riscos de se habitar uma cultura sem tradição⁴. Suas raízes antropofágicas, por sua vez, canibalizam *tudo* aquilo

³ Note-se, como nos esclarece Wallisson Rodrigo Leites (2011), que Oswald rompe com a ilusão teatral (a quebra da *quarta parede*) na fala em que Abelardo II se apresenta como socialista, e voltará a fazê-lo no final do primeiro ato. Tais recursos adiantam características do teatro épico brechtiano, assim como o uso de quebras de expectativa, mantendo o público mais detido na apreensão racional, ao invés de emotiva, da encenação. Brecht começaria a escrever sobre o teatro épico nos anos 30, mas é improvável que Oswald tenha tido acesso a seus escritos, adiantando, portanto, recursos que só seriam incorporados pelo teatro brasileiro décadas depois.

⁴ Pensamos, aqui, a partir de Octavio Paz, quando diz: “*Los Estados Unidos no han perdido ningún pasado; han perdido su futuro. El gran proyecto histórico de los fundadores de esa nación fue malogrado por los monopolios financieros, el imperialismo, el culto a la acción por la acción, el odio a las ideas. Pound se vuelve hacia la*

que encontram, e fundam no *rito irônico* da modernidade uma *analogia* que pretende pacificar as contradições de uma sociedade calcada na violência histórica e simbólica. Se um Oswald proverbial nos adianta o *sema* e o *tema* de um Brasil em *devir* que pela primeira vez abre seus olhos e enxerga o mundo a partir de sua singularidade, será no corpo textual de Drummond que o idioma oswaldiano alcançará a circularidade mítica de um *epos* brasileiro.

O par formado por Oswald-Drummond desenha uma senoide de nosso discurso identitário, que se move através da alternância dialética entre a vocação a um *totalismo cultural* e as sucessivas aparições de *radicalismos locais* que parecem ferir tal projeto. Aqui, dialogamos com Candido: a “lei de evolução da nossa vida espiritual” é regida pela “dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos”⁵ (CANDIDO, 2000, p. 101). E não se trata, naturalmente, em Drummond, de um caso de *regionalismo*, mas dessa *radicalidade* com que a sintaxe e a semântica do poeta mineiro vão conformando o seu pensamento em uma direção que a lógica oswaldiana, ainda que uma lógica anárquica, pinçada pelo racionalismo que marca boa parte da produção literária paulista, não poderia falsificar. O poeta não é um ser que pensa *apesar* da linguagem, mas *em forma* de linguagem. E, assim, longe de se destruir essa *vocação totalizante* a que se propôs a nossa literatura de primeira geração modernista, as sucessivas eclosões dessas idiossincrasias e singularidades sintático-semânticas locais, e que em nossa lírica terão sem dúvida o seu ponto mais alto em Drummond e Bandeira, ampliaram o espectro daquela “indagação sobre o destino do homem e, sobretudo, do homem brasileiro” (ibid., p. 109) não para a formação de um *significado* de Brasil, como tanto buscou Mário de Andrade, mas um *significante* de Brasil. E esse significante e ipseidade terminariam o trabalho de corte do cordão umbilical português⁶ iniciado na *Semana de 22*.

A afirmação e inserção do país no eixo das artes globais levam a cabo um esforço iniciado, de forma solitária, por Machado de Assis, de se chegar a uma *estrutura literária* brasileira, mais do que a uma mera *literatura nacional*. Comentando Roberto Schwarz, leitor essencial da obra de Machado, Paulo Eduardo Arantes, em seu *Sentimento da dialética na*

historia e interroga a los libros y a las piedras de las grandes civilizaciones. Si se extravía en esos inmensos cementerios es porque le hace falta un guía: una tradición central” (PAZ, 2010, p. 80).

⁵ Conforme argumenta Paulo Eduardo Arantes, a respeito do pensamento dialético em Candido: “caso fosse possível estabelecer uma lei geral de nossa evolução mental, ela tomaria a forma de uma dialética de localismo e cosmopolitismo. Esta de resto a perspectiva que comanda um livro decisivo como a *Formação da Literatura Brasileira*. Assim sendo estaríamos autorizados a ver dialética no duplo encaixe do livro: tendências universalistas e particularistas estão presentes nos dois grandes momentos da nossa formação literária. Arcádia e Romantismo, que por sua vez se encontram solidariamente opostos como o universal e o particular” (ARANTES, 1992, p. 9).

⁶ A esse respeito, afirma Candido que “Na lenta maturação de nossa personalidade nacional, a princípio não nos descartávamos espiritualmente dos nossos pais portugueses. Mas, à medida que fomos tomando consciência de nossa diversidade, a eles nos opusemos, num esforço de auto-afirmação [...] até que a confiança do amadurecimento nos levasse a superar, no velho diálogo, esta fase de rebeldia [...]” (CANDIDO, 2000, p. 102)

experiência intelectual brasileira, dirá que nosso autor realista “devolverá densidade à nossa matéria ao incluir no plano dos conteúdos a falência da forma europeia” (1992, p. 91): essa inserção no sistema literário ocidental não se daria, portanto, a partir de uma mera afirmação do reino perdido da brasilidade, mas da constatação precoce dos limites a que a arte europeia chegaria naquele *fin-de-siècle*, e que se intensificariam mais e mais desde a *crise du vers* a que Mallarmé procura responder. Não se trata, portanto, da tentativa “mitológica” de se criar “a partir do nada”, como nos lembra Schwarz (2012, p. 48): responder a esse esgotamento da tradição através dessa condensação dialética do *totalismo cultural* e da *singularidade local* seria uma fórmula eficiente de escape a essa falência, porém com um curto prazo de validade. Ela resolveria bem alguns de nossos *supostos* paradoxos – “metrópole e colônia, atraso e progresso, desenvolvimento e subdesenvolvimento, tradicionalismo e modernização, hegemonia e dependência, etc.” (ARANTES, 1992, p. 47) – mas não daria conta da compreensão fina das interações entre os nossos pares-contraditórios. Ainda segundo Arantes, embora Schwarz “bata sobre a tecla” da contradição, na esteira da escola uspiana, o capitalismo não só comportaria esses contrários, como deles se alimentaria: “colônia e metrópole não recobrem modos de produção essencialmente diferentes, mas são situações particulares que se determinam no processo interno de diferenciação do sistema capitalista mundial” (ibid, p. 48; aspas do autor).

Assim, a lenta, mas irrefreável, chegada do capitalismo global forçaria nossa literatura a responder a um estado de coisas ainda mais complexo. Pensando nos anos 60, mas em termos que também serviriam para se pensar a literatura das décadas anteriores, Roberto Schwarz dirá, em seu “Nacional por subtração”:

Ao nacionalista a padronização e a marca americana que acompanhavam os veículos de comunicação de massa apareciam como efeitos negativos da presença estrangeira. É claro que à geração seguinte, para quem o novo clima era natural, o nacionalismo é que teria de aparecer esteticamente arcaico e provinciano. Pela primeira vez, que eu saiba, entra em circulação o sentimento de que a defesa das singularidades nacionais contra a uniformização imperialista é um tópico vazio. Sobre fundo de Indústria Cultural, o mal-estar na cultura brasileira desaparece, ao menos para quem queira se iludir. (SCHWARZ, 2012, p. 37)

Drummond será testemunha desta lenta inserção da Indústria Cultural sobre o país arcaico, e será talvez o primeiro em nossa lírica a fazer seu *diagnóstico*. Oswald de Andrade já o tinha detectado em seu *O rei da vela*, em que a presença da personagem-entidade “o Americano”, o banqueiro “Mr. Jones”, cooptaria o comportamento dos personagens brasileiros, obrigando-os a falar inglês. O aceno de Oswald, entretanto, estará mais voltado a pensar o *local* que o *global*, e a sua lírica não traria essa percepção com a mesma radicalidade que uma peça

como *O rei da vela*. Antonio Candido afirma que “o Brasil se encontrava, depois a Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao ocidente europeu do que antes” (2000, p. 111), e isso em muito se deveu aos esforços de Mário e Oswald de aproximação com os futuristas europeus, com Marinetti e Blaise Cendrars. E a *forma* como se daria essa aproximação, regida pela batuta de, entre outros, Mário e Oswald, seria determinante para o futuro da literatura brasileira. Os poetas paulistas, sobretudo Oswald, teriam o escrutínio crítico da detecção do caráter não ocidental de nossa cultura, e esse diagnóstico seria idiomático para o nosso fazer literário, dentro do século XX. O poeta de *Pau Brasil*, no entanto, não chega a empurrar um pouco mais à frente, em direção à percepção do capitalismo tardio, o carro de seu lirismo. E essa tarefa ficaria a cargo de seu amigo mineiro.

É precisamente aqui que Drummond se desvincula radicalmente de nosso *clown* modernista. Os obstáculos que enfrentará Drummond na superação desse lirismo de primeira geração serão tão grandes quanto o sucesso da geração anterior. Sambar no idioma oswaldiano ou marioandradino seria descair no cacoete modernista. E houve quem o fizesse: poetas como Sosígenes Costa e Ronald de Carvalho entrariam pelo fetiche de substituir seus lirismos neosimbolistas e penumbrietas por uma glosa canhestra de um repertório *kitsch*, pela semântica e sintaxe da ruptura, que então já se convertia em uma tradição. É quando Drummond dá um salto mortal dentro da “dialética entre localismo e cosmopolitismo” denunciada por Candido (ibid.), ao se converter no tradutor de um *radicalismo local* mineiro para aquela *vocação totalista* do projeto paulista, e ser o primeiro e mais bem acabado receptor dos estilhaços daquela Indústria Cultural. Tais estilhaços varreriam os céus de seu poema, a partir da década de 40, na mesma velocidade em que varreriam os céus do Brasil, tendo em *Sentimento do mundo*, talvez, seu apogeu.

O diagnóstico drummondiano do esgarçamento daquele *devoir* Brasil esboçado por Oswald não pretendeu anular a validade do *Manifesto Antropófago*, e não o fez. Antes amplificou seu alcance, tensionando-o em um lirismo em que a idiosincrasia local se converteu em *radicalmente local*, e sua direção, de *totalizante*, se converteu em *globalizante*. Para poetas que assistiram à chegada do século XX à sombra dos arranha-céus de São Paulo e das *commodities* do café, Mário e Oswald foram, até, *longe demais*. “Há uma história da literatura que se projeta na cidade de S. Paulo; e há uma história da cidade de S. Paulo que se projeta na literatura”, dirá Antonio Candido (ibid., p. 150), mas o capital cultural de São Paulo teria seus limites, e não poderia responder pelo complexo artístico-cultural que fervilharia, a partir de

agora, pelo país. Na dialética entre o *local* e o *cosmopolita* de Candido, Mário e Oswald penderiam sempre para o segundo lado. Assim também pensa Eduardo Sterzi:

Nisto, talvez Drummond seja especialmente exemplar, porque enfrenta explicitamente os discursos em torno da nação (e do nacionalismo), não se deixando apreender, como se deixaram por vezes Mário e Oswald, pela interpretação nacionalizante. (STERZI, 2017, p. 130)

O que descobre Drummond de singular sobre uma já mapeada singularidade de nossa lírica é o que chamaremos, aqui, de uma *imanência brasileira*. Pensamos que Drummond, ao se debruçar dialeticamente sobre esta *condição singular* de nossa sociedade e cultura, acabará retirando dela uma *imanência linguística* que impulsionará sua linguagem a uma envergadura nunca antes registrada, antes dele. Caberia, aqui, esmiuçar o sentido dessa *singularidade*. Paulo Eduardo Arantes, ao balizar o pensamento dialético de Candido e Schwarz, dá pistas:

A gravitação conjunta de atraso e modernidade é a mesma visada pelo crítico ao particularizar o universal entrevisto não malgrado porém através — e de maneira negativa — da **singularidade local** que o especifica, e num certo sentido lhe desmente a abstração. [...] Mas a que se resumia a singularidade do país — posta a nu pela situação de dependência — senão a essa coexistência, sistemática, descompartmentada, de herança colonial e presente capitalista?

[...]

Um certo capitalismo, portanto. Em suma, mais uma vez nos descobriríamos diferentes (do curso original do capitalismo central). Uma singularidade que ressaltaria por certo com muito mais. Uma **singularidade** que ressaltaria por certo com muito mais força se retrocedêssemos até à ordem escravocrata: esta se formara sem dúvida em função da expansão do capitalismo mercantil, mas se é verdade que nunca fomos pré-capitalistas também aquela antiga ordem nunca se apresentou como um sistema capitalista "pleno". (ARANTES, 1992, p. 38-50; grifos nossos)

Drummond captará tanto o capitalismo mal aclimatado quanto sua coexistência paradoxal com os atavismos coloniais, o que inclui sua raiz escravocrata. Naturalmente, não era o caso de decidir entre *um* e *outro* (o que configuraria uma postura “futurista” de que mesmo o “Desvairismo” de Mário procurou fugir), e sim de os conjugar dialeticamente. Assim como não se trata de simplesmente *pensar* esse paradoxo, mas de o converter em uma *linguagem* que refletisse esteticamente essa *imanência social* em uma *imanência linguística*:

Café preto que nem a preta velha

café gostoso

café bom.

(ANDRADE, 2015, p. 10; grifo nosso)

Poucos poetas condensariam tão bem toda a complexidade de sua sociedade em seu projeto estético e, por sua vez, toda a complexidade desse projeto estético em apenas *um verso*. No verso drummondiano “Café preto que nem a preta velha” se tensionam a *commodity* do café, o *modernismo paulista* auspiciado por essa *commodity*, o atavismo colonial e escravista, o arcaísmo rural, uma piedade crista travestida em olhar empático e a *imanência linguística*, que já nada conserva do cerebralismo eufórico dos anos 20. Não se trata, pois, de *oralidade*, simplesmente, mas de uma *oralidade verossimilhante*, retirada de dentro desta *singularidade linguística*, e não a sua fabricação abstrata.

Embora pertença esse verso ao *Alguma poesia*, primeiro livro do poeta mineiro, publicado em 1930, o grande salto qualitativo em sua obra se daria, sob essa ótica, em obras como *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *Novos poemas* (1948) e *A rosa do povo* (1945), em que o poeta se aproximaria, alargando sua consciência acerca de seu próprio projeto estético, daquilo que poderíamos chamar de uma *pesquisa dialética* sobre seus próprios temas e procedimentos. Com efeito, a fortuna crítica do poeta costuma destacar que o *paideuma* drummondiano (que o próprio Drummond discriminaria ao eleger os nove *motivos* temáticos e procedimentais em que organiza sua própria poesia, em sua *Antologia poética*, de 1962) já se encontrava *formado* neste *Alguma poesia*, seu livro de estreia, em 1930 (naturalmente, excluindo-se, como faz o próprio poeta, seu *25 poemas da triste alegria*⁷, de 1924). Duas de suas linhas de força, no entanto, sofreriam, nessas três obras da década de 40, um crescimento exponencial que delimitaria a amplitude de sua envergadura: trata-se, de um lado, deste diagnóstico precoce da Indústria Cultural, que se desenvolveria, no país, na esteira tanto do desenvolvimentismo quanto do populismo varguista, e, de outro, de uma urgência de manutenção e conservação da *imanência brasileira*, pela qual o poeta chama a si a responsabilidade de advogar.

⁷ Antônio Carlos Secchin foi quem resgatou a primeira obra, então perdida, de Drummond, em que alguma característica da dicção de *Alguma poesia*, com tímida aparição do recurso irônico, se misturava ainda à atavismos de um penumbriamento e neossimbolismo que se dissipariam em sua obra madura. Secchin observa, ainda, a existência de um apanhado anterior de poemas do autor, intitulado *Teia de aranha*: uma coletânea “tecida com poemas em prosa” e confiada “a Lincoln de Souza, que o repassou a Ronald de Carvalho, para encaminhamento para a Leite Ribeiro – coincidentemente, o futuro editor dos *Espectros* cecilianos”, obra também resgatada por Secchin (2014, p. 46). Sobre os *25 poemas da triste alegria* o crítico observa que “a maior restrição que o crítico CDA faz ao poeta CD refere-se ao convencionalismo e à artificialidade dos textos, ao despreverem realidades alheias à sensibilidade ou à experiência do poeta e, por isso mesmo, tributárias de um conceito do “literário” necessariamente retórico e postiço. Um pré-modernismo bem comportado, cultor de formas moderadas, cantor de subtons e de medianias da vida, de olhar alheio à modernidade, a que simula aderir, por exemplo, no emprego do verso livre, mesclado a padrões regulares ou a versos polimétricos: não necessariamente ‘antigos’, mas apenas esporadicamente ‘novos’” (ibid., p. 51).

São tendências diametralmente opostas que, se dialeticamente pensadas, interagem da seguinte forma: Drummond compreende a chegada do capitalismo tardio como uma ameaça frontal à sobrevivência dessa *imanência brasileira*, materializada tanto nos *motivos* quando na *dicção* mineira que procura, em uma postura de consciência social que marcou o artista da geração de 30, salvaguardar da aniquilação. Em outras palavras, o aparecimento, em um dos extremos desta vereda mimética, de um vestido pendurado sobre um prego, no célebre “Caso do vestido”, pairando sobre a ontologia judaico-cristã do catolicismo de apelo popular, aclimatado em um Brasil rural, com todos os seus contornos coloniais atávicos, busca se proteger da aparição, no outro extremo, dos “*putschs*” e da “a Light” (ANDRADE, 2015, p. 69), a empresa internacional de energia elétrica que então operava no Rio de Janeiro, e ainda opera, sob concessão estatal. Essa mímese entre extremos levará aquela tensão alegorizada pelos “Abelardos” oswaldianos para os algures do *dia depois do modernismo*. Em uma análise mais cuidadosa, Oswald também nomeou uma das seções de seu *Pau Brasil* sob o título de “Postes da Light” (ANDRADE, 1925, p. 69). Mas o impacto é outro: a *Light* de Oswald entra no título como adjunto adnominal de *postes*, portanto a ele subordinado, o que dilui seu efeito; e os poemas ali aglutinados trazem um anedotário modernista de costumes, recortados ao estilo *découpé* dos cubistas, da ainda provinciana cidade de São Paulo. Em Drummond, o isolamento dessa *Light*, arremedo de chave de ouro ao final de “Brinde no Juízo Final”, flutua no poema como um *ready made*: é a *realidade objetiva* da instituição e sua promiscuidade entre o público e o privado que toma para si o espaço verso, com seu *business english* estranho ao poema, em uma poesia que se pretende do tamanho da “Rua Larga”.

O poema abre suas portas para a entrada da mercadoria, do capital especulativo, do fetiche da mercadoria marxiano, dos navios que levam “petróleo e livros”, “carne e algodão” (ANDRADE, 2015, p. 208), mas também da jovem Luíza, que “é sem namorado”, “sumida há três meses” (ibid, p. 81) e sua mãe entrevada que a chama. Os corpos de Luíza e sua mãe, constituídos do imanentismo dessa *singularidade brasileira*, são frágeis frente a ao pesado maquinário industrial que sobre elas avança celeremente. Analisar o largo espectro desta poesia de envergadura exigirá uma compreensão apurada de seus expedientes estéticos e sociais. A compreensão do capitalismo tardio exige mais que a análise econômica de seus desdobramentos sobre uma sociedade cada vez mais global, distinguindo-se as consequências diversas que terá para o ocidente e para a periferia do capitalismo. Ela exige a compreensão fina de seus efeitos psicológicos sobre as massas e indivíduos, pois a sua dominação se fará, agora, de dentro para fora. É na reificação dos sujeitos e da linguagem que se operará o verdadeiro campo de forças

em que se dará o embate, para o homem de cultura do século XX, entre a literatura e a sociedade. Seu diagnóstico em Schwarz:

Daí a busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não-adulterado: como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? O que seria de uma economia nacional sem mistura? (SCHWARZ, 2012, p. 32)

Schwarz argumenta que essas questões de viés nacionalista perderam relevância depois de 1964, mas elas ainda são palpantes para Drummond. O que se dará, daqui em diante, é o início de uma guerra retórica entre o poema e seu mundo, ou seja, entre o gênero lírico e o campo de força retórico-persuasivo que se erguerá a seu redor, sentinela de um racionalismo tecnicista que já *não admitirá* de maneira dócil a existência do poema. É nesse momento que Drummond lançará mão da envergadura de sua lírica para *resistir*, próxima talvez dos termos em que pensou essa resistência um Alfredo Bosi, flertando com essa janela de utopia, essencial a toda maquinação humana a respeito do amanhã:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, a barbárie e o caos, “esta coleção de objetos de não amor” (ANDRADE). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 2008, p. 169)

Utopia que também se desenhará no horizonte do poema drummondiano, buscando um comunismo que, primitivo, por vezes se confunde com um cristianismo glosado da cultura popular. Mas que busca, sobretudo, o *poema*. A cultura é o reino da comunidade perdida das sociedades modernas fragmentadas, e criar o poema em meio ao terror, em qualquer tempo, será um ato de resistência que visa a salvar sujeito e linguagem. O objetivo do *poema social* não é apenas enfrentar um estado de coisas por vezes sombrio, mas passar o bastão da cultura para que um próximo poeta possa também realizá-lo. E é sob este imperativo ético que passará Drummond o bastão de sua lírica a um poeta que viverá as consequências imediatas daquilo de que terá sido o primeiro receptor. A lírica de Ferreira Gullar, pois, encontrará já hiperbolizadas as condições objetivas de expansão, que já não encontra freios, dessa Indústria Cultural, descrita por Adorno e Horkheimer em seu *Dialética do esclarecimento*.

Embora o conceito de Indústria Cultural⁸ seja de aparição corriqueira em nosso cotidiano cada vez mais midiático, dado o certo diagnóstico e a lapidar designação do

⁸ A definição que apresentamos do conceito de Indústria Cultural se baseia em nossas anotações de aula do curso *O conceito de Indústria Cultural em Adorno*, ministrado pelo Prof. Dr. Eduardo Socha, no *Espaço Revista Cult*.

fenômeno por parte dos filósofos, a sua apreciação teórica é complexa e muitas vezes despercebida de seus comentadores de imprensa – e mesmo da academia. Tal conceito, fundamental para a nossa compreensão das relações entre literatura e sociedade, merece um honesto escrutínio.

À data de sua publicação, em 1947, as teses adornianas acerca de uma *Indústria Cultural* causariam estranhamento nos círculos marxistas ortodoxos. Isso porque para Marx, no prefácio de seu livro *Contribuição para a crítica de economia política* (2008), formula uma dicotomia que será a base para a teoria do materialismo histórico. Marx pensa a essência da organização social a partir de duas esferas principais, que seriam a *infraestrutura* e a *superestrutura*. A primeira é o conjunto das forças produtivas materiais no estágio técnico do conhecimento disponível, tais como o maquinário, as técnicas de agricultura e o aparato tecnológico e industrial. A segunda é o conjunto das forças específicas de consciência social, tais como o campo do direito, das artes, da religião, das ciências e da filosofia, a cultura e a política. Em Marx:

A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. (MARX, 2008, p. 47)

A superestrutura reflete, portanto, o modo de reprodução da vida material, e portanto da infraestrutura, que a precede. São instâncias separadas, mas que se relacionam na medida em que a infraestrutura condiciona a superestrutura, sempre defasada com relação à primeira. Em uma interpretação ortodoxa do pensamento marxiano, não há grande significado histórico nas sucessivas transformações da arte, da religião e da moral, uma vez que a função da superestrutura é justamente ocultar as injustiças e contradições internas da superestrutura. O conceito de Adorno causaria, portanto, um curto-circuito no pensamento marxista, já que o conceito de *indústria* é relativo à infraestrutura enquanto o de *cultura* é relativo à *superestrutura*. O filósofo chama a atenção para um paradoxo do capitalismo tardio, em que a cultura deixa de integrar o espaço da reflexão crítica para integrar o universo das mercadorias.

É esse, por fim, o estágio do capitalismo tardio que Drummond faceará, pela primeira vez com profundidade em nossa lírica, a partir de sua produção madura, nos anos 40, e que Gullar encontrará já hiperbolizado e sequestrado para uma lógica ainda mais obscura: a da ditadura que se instalaria, no país, em 1964, e que marcaria profundamente sua produção, vertida nos volumes *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*.

Mas a teoria da Indústria Cultural tem, como é pressuposto das teorias, os seus limites. E o terceiro poeta que se voluntariou para compor este *team* do *último espetáculo da poesia brasileira*, o paulistano Roberto Piva, parece escapar, libidinoso, entre a malha lógico-dialética adorniana. Para pegá-lo, seria preciso uma malha teórica *um pouco maior*, uma *teoria-total*, que se propusesse do tamanho mesmo da *vida* – a *teoria do espetáculo*, de Guy Debord.

1.1 Poesia espetacular, poema antiespetacular

A teoria do espetáculo caiu nas graças do público, com a facilidade traiçoeira com que apenas caem os *cínicos* e *niilistas*, como Camus, Nietzsche, Machado e Sloterdijk. A teoria de Guy Ernest Debord, tornada uma mercadoria dentro da Indústria Cultural adorniana, reduziu-se a seu nome-alegoria: a uma não pequena parte de seus difusores e propagandadores, inclusive acadêmicos, a teoria do espetáculo parece, de oitiva, entregar-se com *piana* docilidade, sem jamais, entretanto, permitir ser codificada em seu todo. Isso, por si só, poderia fazer de *La société du spectacle* um *clássico maldito*, que avançaria, nos séculos XX e XXI, na direção de uma diagnose cada vez mais precisa de um tempo que ela própria enunciou à maneira do vate, como reconheceria Debord no comentário I dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de 1979:

Esses *Comentários* podem, de saída, contar com cinquenta ou sessenta leitores – número apreciável nos dias que correm, sobretudo quando se trata de questões tão graves. Isso porque, em certas rodas, tenho fama de ser um entendido no assunto. Além disso, é preciso levar em consideração que, dessa elite que vai se interessar pelo texto, quase a metade é formada pelos que se esforçam por manter o sistema de dominação espetacular, e a outra metade por aqueles que se obstinam a agir em sentido oposto. Como devo levar em conta leitores muito atentos e de tendências diversas, é evidente que não posso falar com inteira liberdade. Devo ter cautela para não ensinar demais.

Esta infeliz época me forçará, portanto, mais uma vez, a escrever de forma incomum. Alguns elementos serão omitidos deliberadamente. (DEBORD, 2011, p. 167)

Lembremos a leitura acintosa de T. S. Eliot, em um provocativo ensaio intitulado “*Hamlet and his problems*”: “e provavelmente mais pessoas achem *Hamlet* uma obra de arte por o acharem interessante do que o achem interessante por ser uma obra de arte. É a *Monalisa* da literatura⁹” (ELIOT, 1975, p. 45; tradução nossa). Escrever para não ser compreendido é, afinal, uma interpretação magistral, embora invertida, da *dispositio* clássica. Se a *sociedade do*

9 “*And probably more people have thought Hamlet a work of art because they found it interesting, than have found it interesting because it is a work of art. It is the “Mona Lisa” of literature.*”

espetáculo nos acena com a cifra de sua própria exegese, como afirma Toledo (2015), senhor que é de seu texto e contexto, nos acena Debord com a cifra da poesia, ou seja, com um texto autofágico que ameaça corroer seu próprio sentido, manchar a imanência e rasgar a ontologia daquele que se propõe a o ler.

Há, segundo cremos, duas formas predominantes com que o público consumidor de bens culturais se relaciona com a teoria do espetáculo. A primeira, semântica, deriva da própria natureza metafórico-alegórica de seu esfíngico nome, que a levou a ser conhecida, de oitiva, como ora dissemos, nos mais diversos círculos jornalísticos, publicitários e acadêmicos. Não seria demais, aqui, lembrar que Debord é mais lido nas graduações de Comunicação Social que nas de Ciências Sociais ou de Filosofia. Se nos cursos de comunicação social o nome de Debord é uma iguaria exótica, na sociologia não é raro que o mesmo professor que serve de gatilho para que os alunos iniciem sua leitura *La société du spectacle* a desencoraje mais à frente, diante da necessidade de se lidar com autores mais epistemologicamente comprometidos com uma defesa institucional da dialética, como Theodor Adorno. Debord, por outro lado, se não chega a ser um pensador dialético com o mesmo nível de organização epistêmica de um Adorno, por outro é o que mais obstinadamente a realiza, já que nem mesmo sua organização interfrasal escapa de uma irretocável organização negativa, assim como sua semântica e sintaxe, sua retórica, enfim.

O percalço de uma leitura redutora de um esfíngico texto reside, justamente, em se perder de vista o caráter de diagnose desta teoria, localizando-se tal leitor no primeiro grupo vincado por Debord, neste mesmo prefácio, ou seja, o daqueles que a veem como dispositivo de controle e dominação espetacular – algo como um manual para a manutenção de um discurso monológico da ordem sobre a ordem, um discurso espetacular fortalecido pela leitura positiva de uma crítica negativa. E, a segunda forma de leitura do texto debordiano, se localiza no polo ideológico diametralmente oposto, no segundo grupo que caracteriza Debord neste mesmo prefácio, ou seja, aquele que pretende “destruir a organização espetacular” (2011, p. 167), o que não deixa de ser, também, uma leitura pragmática de um texto teórico. Somente um leitor superficial da teoria do espetáculo deixaria de notar que, embora haja leituras ideologicamente comprometidas e socialmente participantes dos textos de Debord, torna-se difícil compreender sua envergadura sem um correto distanciamento dos fatos sociais e linguísticos por ela descritos. A teoria do espetáculo se debruça, pois, a rigor, antes de qualquer derivação, sobre um *problema de linguagem* – o mesmo sobre o qual ora nos debruçaremos.

Mesmo leitores experimentados dos textos da teoria crítica costumam cometer deslizes no seu diagnóstico da sociedade espetacular. O ignorante da teoria do espetáculo, em geral, costuma diagnosticar, como bem nos demonstra Toledo (2015, p. 15), o espetáculo nos “episódios” de Big Brother Brasil, e veicular sua leitura rasante sobre este pseudofato espetacular em revistas de grande circulação, visando, quiçá, cometer uma ironia espetacular, e rebater esta – por esses chamada – “espetacularização” por meio de seus próprios tentáculos e dispositivos. Mas nada pode parecer mais estranho ao pensamento de Debord que um tal gesto quixotesco. Um leitor crítico da teoria do espetáculo identificaria o equívoco: por um lado, a teoria do espetáculo não procura fazer a descrição de dispositivos isolados que serviriam fragmentariamente a um certo controle das massas exercido a partir de grandes corporações midiáticas, senão realizar o *diagnóstico* de um *sistema imanente*, a partir do sintoma comum a todos os fenômenos espetaculares: de que a dominação imposta pelas modernas condições de produção de que falava Debord reside em um controle exercido por uma “negação da vida que se tornou visível” (2011, p. 16); tal negação, por sua vez, é onipresente na mesma medida em que se torna parasita da mais humana dentre todas as humanas singularidades: a linguagem.

O segundo equívoco, filho deste primeiro, é procurar ver no espetáculo um *processo de dominação em andamento*, marcado, em geral, pela escolha da derivação verbal, e não substantiva, para se referir ao fenômeno espetacular: ‘algo se vai *espetacularizar*’, ‘isso se *espetacularizou*’, ‘a *espetacularização* avança’ etc. Ignoram, dessa forma, a diagnose do espetáculo como *fato consumado* – tese central do pensamento de Debord, sem a qual a própria noção sistêmica do fenômeno espetacular se esvai em uma leitura antes técnica que teórica.

Da mesma forma, um leitor da teoria espetacular que não seja sensível ao fenômeno poético – qualidade essencial para a compreensão profunda da teoria de Debord – não conseguirá ver no tecido significante da poesia e das artes a ocorrência mais apurada do *desvio*, este procedimento fundamental para o grande estrategema antiespetacular da Internacional Situacionista, e de que tanto os Situacionistas quanto o próprio Debord de *A sociedade do espetáculo* se utilizavam largamente. Plínio Fernandes Toledo define o *desvio* como um procedimento que “arranca o fragmento do seu contexto original, desapropriando um sedimento histórico agora fluidificado e posto em movimento pela *impropriedade* da menção alusiva” (2015, p. 70), ou seja, um procedimento dialético radical e extremista, que visa a causar deslocamentos constantes, semânticos e ininterruptos, também na sintaxe lógico-discursiva, de forma a recuperar a linguagem para a *invenção*, ou seja, fora da lógica utilitária da mercadoria. Não haveria, logo, tantas diferenças essenciais entre uma leitura epistêmica linguagem tomada

em sua análise imanente e a verificação da teoria do espetáculo como fenômenos primariamente linguísticos, que atingiriam, naturalmente, a poesia e o próprio fazer poético. Queremos, pois, unir ambos os temas.

A fusão teórico-crítica desses temas não ocorre aqui, entretanto, pela primeira vez. Antes disso, ela está na gênese mesma da teoria de Debord, o que é esclarecido pelo autor no prefácio à edição italiana de 1991, quando nos diz:

Quinze anos antes, em 1952, quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte. Por feliz consequência da marcha ousada nessa direção, as velhas linhas de defesa que haviam barrado as ofensivas anteriores da revolução social estavam descontroladas e corrompidas. Surgiu assim a ocasião de se tentar mais uma. Essa superação da arte é a “marcha para noroeste” da geografia da verdadeira vida, que tantas vezes fora buscada durante mais de um século, sobretudo a partir da autodestruição da poesia moderna. (DEBORD, 2011, p. 151)

Como descreve Debord, espetáculo e arte são grandezas inseparáveis e impossíveis de se ler sem a cifra do seu outro antípoda – Debord (2006, p. 617) chegará a dizer que a poesia é a “antimatéria do sociedade de consumo¹⁰”, pelo seu caráter inalienavelmente não consumível. Nesse sentido, Debord, junto de Benjamin, Adorno e Luckaks, é talvez o que mais aproxima a Teoria Crítica de uma crítica de arte, e sobretudo da lírica, fabricando conceitos que operam antes no domínio da metáfora, da metonímia e da alegoria (e, pois, do aforismo) que da clareza conceitual comumente buscada tanto pela filosofia quanto pela sociologia – o que é sem dúvida melhor realizado por pensadores como um Adorno e um Luckács; muito embora o sejam também por Debord e Benjamin, estes o fazem em uma direção oposta, estrategista ou de estratagemas, que busca obscurecer a diagnose no intuito de dar a ela mobilidade suficiente para resistir ao discurso da ordem, não se confundindo com o discurso acadêmico instituído, consciente que são do perigo de se aproximar de qualquer ideologia tanto no nível de significado quanto dos significantes que boiam no plano inconsciente do texto.

Assim, a pergunta cuja resposta evidente se levanta, interroga-se a respeito da natureza dos objetos de *espetáculo* e *arte*, ou seja, a respeito de qual seria o elemento comum que possuiriam, entre si, uma vez que os queremos comparar ou aproximar. A resposta é da mesma ordem da evidência, e aponta novamente para a linguagem. O espetáculo é, pois, a maximização do que Debord chamará, na tese 189 de *A sociedade do espetáculo*, de *linguagem exterior do Estado* (DEBORD, 2011, p. 123). Tal conceito, por sua vez, é o antípoda daquilo que

¹⁰ “La poésie est de plus en plus nettement, en tant que place vide, l’antimatière de la Société de consommation, parce qu’elle n’est pas une matière consommable (selon les critères modernes de l’objet consommable: équivalente pour une masse passive de consommateurs isolés).”

entendemos, no ocidente, por *poesia*. E o sintoma maior de serem um o inverso do outro está em um argumento apresentado em um texto de Debord intitulado *All the king's men*, publicado na revista *Internacional Situacionista* de janeiro de 1963, em que Debord disserta sobre um tema amiúde frequente em sua teoria, ou seja, o *fim da arte*.

Diz-nos o pensador que, “no tempo de sua investida contra a ordem opressiva da cultura e do cotidiano ¹¹” (DEBORD, 2006, p. 615; tradução nossa), o grupo surrealista já realizava o *poema sem palavras* e que eles, os Situacionistas, naquela altura dos 1960, já não criam mais ser possível realizar o poema com palavras, já que a palavra seria, por sua vez, uma reprodutora *imediatamente* recolhida àquela nulidade comunicativa da *linguagem exterior do Estado*. Os Situacionistas, afinal, criam apenas na elaboração de um poema “*necessariamente sem palavras*” (ibid.; tradução nossa). Estariam, pois, o espetáculo capitalista e o soviético, naquela altura, já *absolutamente* tomados por isso que podemos chamar de o *discurso sobre a ordem espetacular*, o discurso monológico em que a *ordem discursa sobre a ordem*, ou que, como diria Debord, o “mentiroso mentiu para si mesmo” (2011, p. 13), invertendo-se concretamente a vida em especulação.

Neste aforismo de Debord encontramos, na verdade, duas características fundamentais à compreensão da teoria do espetáculo que nos interessam, e que serão centrais no desenvolvimento de nosso argumento. A primeira é: se o espetáculo é a *linguagem exterior do Estado* inflada ao nível absoluto, ou seja, onipresente, ela deverá ter, necessariamente, *submetido os demais gêneros textuais a suas exigências*, convertendo-os em seus dispositivos; e a segunda: se tal premissa for verdadeira, *por que estaria a poesia fora dessa contaminação?*

A mera ideia, entretanto, de uma contaminação entre o gênero lírico e a imensa retórica de positividade da ordem discursando sobre a ordem é de um insuportável ruído, por certo, para aqueles que se colocam em defesa do texto literário, em especial o lírico, como um texto possuinte de uma imanência absoluta, o que não seria, aliás, um equívoco teórico completo. Acontece que se os dedos que se voltam para a teoria debordiana em razão de criticá-la em sua estrutura e episteme, acusando-o da criação de um sistema imanente que, ato contínuo, incorre em uma espécie de totalidade e generalização que amputam da filosofia hegeliana seu potencial

11 “Ainsi, alors que le surréalisme, au temps de son assaut contre l’ordre oppressif de la culture et du quotidien, pouvait justement définir son armement dans une «poésie au besoin sans poèmes», il s’agit aujourd’hui pour l’I.S. d’une poésie nécessairement sans poèmes. Et tout ce que nous disons de la poésie ne concerne en rien les attardés réactionnaires d’une néo-versification, même alignée sur les moins anciens des modernismes formels. Le programme de la poésie réalisée n’est rien de moins que créer à la fois des événements et leur langage, inséparablement.”

crítico e dialético, e há quem veja nisso, como Frédéric Schiffter¹² (2004), um rabo do idealismo rousseauiano na teoria debordiana, por outro lado, o crítico estranho à leitura dialética do texto literário quererá ver, em especial no texto lírico, uma outra imanência, igualmente totalizante e idealmente infensa a outras ordens de questões que envolvem o poema, sejam estas questões a sua comunicação com outros textos seus coevos ou com a própria atmosfera de seu tempo histórico. Tais teóricos e críticos da literatura, não raras vezes, amparam-se no elmo de Jakobson para defender sua perspectiva antes ideológica que teórica, alegando ser o texto literário um texto voltado para si mesmo. E estarão corretos ao fazer tal verificação.

Podemos, no entanto, rebater este argumento de duas maneiras, distintas e opostas. A primeira seria de que, se é o texto literário um objeto de uma imanência total cuja gênese reside no uso ostensivo da linguagem como *metáfora*, ou seja, inteligência e deslocamento sintático-semântico, o espetáculo é, por sua vez, um objeto de imanência total cuja gênese reside no uso ostensivo da linguagem como *dispositivo*, ou seja, no racionalismo técnico e estabilização sintático-semântica. Espetáculo e poesia seriam, nessa leitura, o perfeito inverso teórico-crítico um do outro, pois compartilham a natureza comum da linguagem para finalidades diametralmente opostas e, portanto, impossíveis de serem lidas em separado no cerne das tensões entre arte e sociedade que se estendem ao longo dos séculos XX e XXI.

A segunda forma de se rebater a argumentação de uma crítica literária ortodoxa, ou seja, à maneira do formalista que pretende ignorar o entorno de um texto, tomando-o como ambiente separado de uma linguagem que nada ou pouco acessaria da reificação de seu entorno, viria do mais festejado filósofo da teoria crítica, Theodor Adorno. Adorno, em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, nos diz que, no procedimento de leitura crítica dos textos líricos, é necessário respeitar a imanência deste gênero, ou seja, não nos seria epistemologicamente honesto com o objeto sua abordagem *de fora para dentro*, senão *de dentro para fora*: sua auto-referencialidade é suficiente, por assim dizer, para que nele vejamos os ecos de outros textos, seus coevos, e, ao contrário, se escavamos o texto poético, em busca de elementos externos a ele, dissiparemos as propriedades deste gênero, e já nem uma ou outra imanência conseguiremos acessar. Diz o filósofo:

12 “De Debord, on m’em avait parlé comme d’un théoricien marxiste. Pourtant, même corsetée dans une sèche rhétorique, sa doctrine m’apparut plus proche de celle de Rousseau que de celle de Marx – proximité dont l’évidence ne cessa de se renforcer à mes yeux lorsque parurent ensuite, chez Gérard Lebovici, les Commentaires sur la Société du spectacle, Panégyrique et d’autres textes. En les lisant tous, j’eus l’impression de suivre le sillon toujours plus profonde d’un ressentiment” (SCHIFFTER, 2004, p. 29).

“O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 2003, p. 67).

Theodor Adorno, talvez o mais perfeito pensador dialético do século XX, reconhece a necessidade de se despir de um certo arcabouço teórico estranho à poesia quando dela nos aproximarmos. Possuente, segundo ele, de uma *imanência* própria, estaria, pois, a poesia, ontologicamente afastada dos demais gêneros textuais, e isso aproximaria as visões do ‘linguista da literatura’, Roman Jakobson, e do ‘músico da sociologia’, Theodor Adorno. Se para Jakobson a máquina do poema constitui um “sistema de equivalências”, como bem resumiu Octavio Paz (2013, p. 74), em que cada mínima figura se converte em uma figura do todo, ou seja, como aquele *eco de correspondências* baudelaireano, não estamos, pois, de todo distantes desta imanência enunciada por Adorno. Ainda, haveria que se ressaltar que Adorno afirma, quando examina a metodologia com que se deve debruçar sobre um poema, que o procedimento deve ser igualmente *imanente*, ou seja, é dos *fatos estéticos* que devem ser intuídos os *fatos sociais*, e não o contrário.

Assim, juntando-se uma com outra teoria, teríamos que: o poema é, sim, como queria Baudelaire, um sistema de correspondências, tal como afirmou Jakobson, mas em seu sistema semiótico de analogias é possível, igualmente, verificarmos o eco de outros textos, a saber, aqueles que compõe seu entorno, e as relações entre um e outro não podem ser alienadas, sob pena de se perder as duas imanências em um só equívoco teórico-crítico: tanto a imanência linguística como a social se desvaneceriam em uma leitura obtusa, uma vez que ideologicamente comprometida com uma apenas face de sua prismática a paradoxal constituição linguística.

Parece-nos, pois, por esse raciocínio, que ambas estas tentativas retóricas de organização ou dominação do mundo, ou seja, a *lirica* e o *espetáculo*, correspondem a instâncias distintas, mas comutadoras de uma essência comum, de forma que a derivação deste conflito é, afinal, uma espécie de especialização de um conflito mais antigo, e que se confunde com a história mesma do ocidente, entre *logos* e *mythos*. *Logos* e *mythos* são, afinal, formas distintas de se designar e de se pensar a *palavra*, e o processo de racionalização da cultura iniciado, segundo a leitura da Odisseia que fazem Adorno e Horkheimer (2006), na antiguidade clássica, especializa-se no espetáculo, esse “herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado nas categorias do *ver*” (DEBORD, 2011, p. 19); da mesma forma ele se baseia na “incessante exibição da racionalidade técnica que decorreu deste pensamento” (ibid.), o que é sem dúvida uma segunda

etapa do embate entre Édipo, o primeiro homem do ocidente a apostar seu destino sobre sua visão, e Tirésias, o primeiro ataque frontal deste mesmo ocidente a seu próprio projeto filosófico. A pergunta a que intencionamos, afinal, e que será analisada nos capítulos posteriores, é saber de que forma a poesia procurou resistir, como gênero literário mais antigo do ocidente, a uma investida cada vez mais persuasiva desse racionalismo, subvertido para o domínio tecnicista da retórica espetacular, que ameaça o seu fazer ao buscar suprimir para si a comunicação, e, especialmente, converter toda a comunicação simbólica para o domínio de uma retórica racionalista e persuasiva.

O que, sem dúvida, não pode ser respondido sem uma outra, e necessária, pergunta: pelo caráter de não ocidentalidade da cultura brasileira, sustentado por pensadores da cultura e sociedade como Roberto Schwarz e Paulo Eduardo Arantes, estaria a lírica brasileira infensa às ofensivas espetaculares sobre o seu fazer e sobre a esfera de sua cultura? Para essa interrogação rumaremos, percorrendo as praias não tão ocidentais da *imanência brasileira*.

1.2 7x1: Brasil *versus* ocidente

É conhecida a anedota do professor de literatura inglesa, em um campus universitário inglês, que, enquanto levava à boca uma xícara de chá, disse ser a literatura brasileira muito diferente da literatura ocidental, e por ocidental referia-se às literaturas europeia e estadunidense. Ou: há o caso do colunista do jornal *O Estado de São Paulo* que publicou, em 2011, em sua coluna “De NY a Brasília”, um texto intitulado “O ocidente não considera o Brasil ocidental”. Entre suas elucubrações em torno do tema, positiva o autor seu ponto de vista ao citar o comentarista da CNN e da revista *Time*, Fareed Zakaria, que teria escrito recentemente, em uma matéria sobre economia: “a crise financeira internacional atingiu apenas o Ocidente, e não países como Brasil, Índia e China” (CHACRA, 2011, on-line).

Não haverá nisso motivos de pânico para o leitor do *Manifesto Antropófago*. Mas, se o prognóstico de Oswald foi certo em diagnosticar um sintoma, ou um *devoir* Brasil, capaz de colocar sob perspectiva crítica nossa história colonial e moderna, ou seja, a narrativa de um Brasil que se afasta e aproxima do ocidente por um movimento de sístole e diástole, numa dialética muito bem deflagrada por Antonio Candido, por outro lado, a Antropofagia, como é presumível que ocorra às teses sociais realmente pertinentes, permaneceu indigesta aos círculos burgueses ou estatais, não obstante sua conversão em objeto da Indústria Cultural após a

Tropicália. A noção da brasilidade oswaldiana ainda habita as microfissuras de nossa cultura e economia psíquica, mas nunca penetrou de fato a consciência política da nação.

A ignorância generalizada acerca de nossa própria condição não ocidental configura um caso de alienação exemplar, mas as condições materiais e imateriais dessa *cultura separada* à brasileira extrapola aquelas descritas por Debord em seu *A sociedade do espetáculo*, uma vez que as condições espetaculares narradas pelo pensador da teoria crítica francesa são, por excelência, ocidentais, e mesmo a resistência desviante que desenha sobre ela a Internacional Situacionista é, da mesma forma, uma resistência ocidental a um estado de coisas do Ocidente. O que chamamos, aqui, de *cultura separada à brasileira* é em tudo oposto ao *separado espetacular*, mas com ele vai integrar-se na medida em que o Brasil se abre para o capitalismo tardio. As singularidades dessa separação residem em condições históricas e seus atavismos de que Antonio Candido e Roberto Schwarz são leitores perfeitos. Em seu estudo *Sentimento de dialética na experiência cultural brasileira*, Paulo Eduardo Arantes passeia pelos diagnósticos empreendidos pelos dois professores da USP acerca dos *Brasis* – para insistirmos no *plural* aplicado por Euclides da Cunha sobre o fetichista e mercadológico nome-mercadoria com que fomos batizados.

Arantes sustenta que:

o país agrário sem dúvida se transformava, tornava-se industrial mas sem perder a cara agrária; aos poucos ou abruptamente se urbanizava, mas também sem perder o jeito rural [...]. Assim, a ideia de país incompleto vinha juntar-se uma outra, a de uma país de duas caras, uma voltada para um passado que ainda não sabíamos definir, outra para um presente igualmente indefinido. (ARANTES, 1992, p. 29-30)

Essa dualidade entre o rural e o urbano, o industrial e o agrário, longe de coagular-se em uma síntese dialética, mostra-se, em sua práxis, como *não dialógica*, trabalhando no sentido de perpetuar aberrações sociais, em vez de as ressignificar. A sociologia brasileira, anteriormente à Escola Livre de Sociologia e Política da USP, acenaria a isso com o mesmo constrangimento que já nos era caro desde os primeiros lampejos de nossa inteligência brasileira, lá pelos séculos XVIII e XIX.

Arantes nos diz que:

O fato — sempre lembrado — e que fomos esquecidos por autores cuja preocupação óbvia era o entendimento de mecanismos sociais gerados pela constituição da Europa moderna e seu anexo norte-americano. Percorrê-los à procura da chave que nos decifrasse era também confessar que não éramos o que deveríamos ser. Esse o drama do principal personagem daquele período de acumulação, Florestan Fernandes. (ibid.)

Os avanços, porém, dos estudos sociológicos na universidade brasileira, antes de aplacar tais hiatos, serviriam para ampliar o já existente abismo entre as camadas iletradas e letradas de nossa sociedade. Parece, e assim o constata Antonio Candido, que o analfabetismo é uma pedra de toque para se pensar o Brasil. Grandes passagens históricas, tais como a transição da economia escravista para a mão de obra livre e remunerada, um tanto indigesta para as nossas elites agrárias até os dias de hoje, bem como uma traumática restauração democrática após o fim da ditadura militar, não foram jamais efetuadas plenamente no país. Faltou-lhe um não sei qual discernimento crítico: faltaram-lhe, talvez, as *letras*, âncoras inalienáveis de qualquer cultura que participe do jogo ocidental, sem as quais não se pode ancorar os fundamentos de uma sociedade senão em fumos de civilização. Antonio Candido sublinha tal hiato fundador quando nos diz que nossa modernização se consistiu em:

atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para uma espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. (CANDIDO, 2006, p. 174)

A diagnose de Candido nos aponta: foram arremessados sem se passar pelo letramento, por onde deve passar toda sociedade pretensamente ocidental, e este é um lastro impossível de ser recuperado, uma vez que este “folclore urbano” já reivindicou para si o estatuto de cultura, aniquilando a sua efetiva construção. Assim sendo, a práxis desta sociedade passa a ocorrer simultaneamente em dois extremos incomunicáveis, quais sejam, a luta de classes efetiva que procura se construir antes pragmática que criticamente, ou seja, a militância dos partidos de esquerda e os movimentos sindicais e o marxismo acadêmico, que Schwarz nos garante serem movimentos apartados:

No essencial, o desnível indicava regimes diferentes de reflexão social, dos quais um se estava tornando anacrônico. Os aspectos modernos da Faculdade, que era uma instituição especializada, de estudiosos profissionais, deixavam patentes os lados arcaicos e amadorísticos das lideranças do campo popular. (SCHWARZ, 1999, p. 90)

Assim restou, ao caldo da cultura, o amalgama do anamalgamável. Debord nos diz, na tese 180 de *A sociedade do espetáculo*, que “a cultura é o lugar de busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar-se a si própria” (2011, p. 120). Não caberia, portanto, à cultura, nenhum tipo de solução ao problema, senão o constrangimento de realizar a sua diagnose. É tarefa da esfera da cultura, justamente porque consciente de sua própria separação, o diagnóstico de problemas imanentistas de uma sociedade. Não seria demais lembrar que o primeiro diagnóstico nominal da modernidade foi

dado por um poeta. O poeta, primo mais próximo daquele catador de sucatas de que falava Benjamin (1987a), referindo-se ao artista moderno, é um ente cuja existência se justifica na medida em que é capaz, à diferença do burguês ou do artesão, de converter-se em sintoma do mundo que se propõe a cantar. Não se trata, pois, de fazer o verso, senão deixar que o verso *retorne* a si, como costura desse sintoma pela linguagem simbólica.

Por isso o poeta cria metáforas. Para pacificar os traumas dos processos históricos, pessoais e coletivos, reagindo à cultura separada, embora a embaralhe em muitos níveis alegóricos e metafóricos. Baudelaire, um dos primeiros e mais bem preparados antípodas da modernidade, é quem dá a esta mesma modernidade *nome e diagnóstico*, ao se debruçar sobre as ilustrações de Constantin Guys e chamá-lo *o pintor da vida moderna*, epíteto que dá título também a seu ensaio, já que estas ilustrações sem maiores ambições acadêmicas ou artísticas captavam justamente o espírito do “transitório, o efêmero, o contingente [...], a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859).

Longe, pois, de se lograr a unidade perdida da sociedade separada, de sua ontologia esgarçada, a palavra *modernidade* converte-se, nas mãos de Baudelaire, em um *sintoma*. E, poderíamos dizer, um estratagema. Assim, também, restou ao caldo da cultura o amálgama do anamalgamável no século XX brasileiro, e, nas diversas linhas de frente que se instalaram sobre nossa cultura popular e ou erudita, a poesia foi sempre um soldado *avant gard*.

Poderíamos, pois, localizar o primeiro feixe organizado de ataque às raízes arcaizantes de nossa cultura nos textos de Oswald de Andrade, tanto o *Manifesto Pau Brasil* quanto o *Manifesto Antropófago*, respectivamente de 1924 e 1928. Neles, pela primeira vez com a consciência que caracteriza o olhar moderno, localiza-se o *sintoma Brasil* e, assim, faz-se a diagnose de uma certa identidade brasileira flutuante em algum ponto de dispersão entre seus atavismos coloniais, sua mímese ocidental e uma certa síntese que, emergente desse processo, enreda-se em uma grande teia significativa que poderíamos chamar, grosso modo, a materialização mesma de nossa cultura. Nada poderia estar mais próximo daquilo que chamariam Deleuze e Guattari (2014, p. 15) de uma “literatura menor”, urdida em clara oposição ao cânone ocidental, de forma que nelas *tudo seja social*, inclusive, e sobretudo, a linguagem. Corroborava para isso, talvez, um certo isolamento cultural que o nosso idioma nos impõe: se não somos ocidentais, tampouco somos latino-americanos como o são as culturas egressas da América Hispânica. E não há nisso, talvez, uma justa explicação da difícil, senão impossível, aclimatação de algumas das mais virulentas estéticas modernas entre nós, tais como o Simbolismo e o Surrealismo, - uma espécie de cultura, portanto, que se fecha para tudo aquilo

que não surge dialeticamente de uma sua imanência, já excessivamente carregada de simbolismos e surrealismos, como quis Décio Pignatari (PIGNATARI, 1997-97, p. 99), ou seja, de seu próprio *devoir-sintoma*?

Não é possível que se faça alguma leitura de ambos os manifestos de Oswald sem que neles se constate a exibição perfeita do expediente descrito por Deleuze e Guattari, ou seja, de um texto cujo conteúdo reside em um deslocamento de sentidos, antes de a condensação ou repetição deles, justamente porque ali se opera um deslizamento entre sociedade e estética, coadunando-se, enfim, em uma espécie de lugar fora do eixo da linguagem dominada por aquilo que Debord chamou de *a linguagem exterior do Estado*, resultando, por fim, em um objeto artístico de alto valor de significante e significado: um texto em que o ético desliza pelas vias da estético, e também o contrário.

Tratam-se, ambos manifestos, de trabalhos de fôlego, mas de um fôlego negativo. Não o fôlego sôfrego e mimético de um *Ubirajara* ou o seu gêmeo sintético *Iracema*, pois aqui não se trata de encenar um mito nacional para si mesmo, em uma espécie de histeria estética, senão em destruí-lo no enalço de um significante que palpita apesar dele. Assim, não poderia, em efetivo, haver para tal porosa teoria formato melhor que aquele do aforismo, opção de Oswald nos dois casos e também na composição de sua lírica, drama e romance. Como aquele que cria através do hiato escavado em negativo, de um *hiato-objeto*, Oswald realiza, em ambos manifestos, a um só tempo, a diagnose e o prognóstico do *devoir* Brasil que fomentaria e organizaria quase todo a nossa modernidade e contemporaneidade, a começar por suas filhas diretas, ou seja, o próprio volume *Pau Brasil*, édito em Paris no ano de 1925, e o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, também coevo de seu correspondente *Manifesto Antropófago*, de 1928, que materializariam os diagnósticos dos ensaios oswaldianos numa síntese idiomática de um Brasil que se inventa a partir de si mesmo.

Não se trata, pois, de combater ou denunciar uma certa separação fisiológica da sociedade brasileira, senão de dar a ela forma e unidade estética. Se Adorno entendeu que o texto poético é aquele dotado de uma imanência própria, e que na imanência de seus fatos estéticos inscrevem-se os fatos sociais, ou seja, como uma imanência linguística paralelamente à imanência da realidade propriamente dita, então o poema é o local privilegiado em que a linguagem poderá recobrar a unidade perdida na separação, isto é, não em uma síntese redutora de suas potências polissêmicas, mas em uma potencialização de seus contrários até que o estresse converta-se em imagem, assim como para Debord “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (2011, p. 25). Ora, não é senão isso o que fará Baudelaire

com sua *modernidade*, e também não será outra coisa que fará Oswald com uma certa *brasilidade*, quando aglutina em uma obra como *Pau Brasil* elementos díspares – leia-se incommunicáveis – de nossa constituição, tais como:

A formação ethnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cosinha. O vatapá, o ouro e a dansa. (ANDRADE, , 1925, p. 18)

Ao lado de:

A Europa curvou-se ante o Brasil

7 a 2

3 a 1

A injustiça de Cette

4 a 0

2 a 1

2 a 0

3 a 1

E meia dúzia na cabeça dos portugueses

(*ibid.*, p. 77)

O termo para se designar tal dialética radical nos parece ser aquele pelo qual Adorno chamará a dialética hegeliana: uma *comunicação entre extremos* (2007). Muito já se chamou a dialética adorniana de “amputada”, já que não se caminha de forma reducionista para uma síntese, senão que permanecemos suspensos em algum ponto não sintético entre os extremos que se nos apresentam. Pensamos que o mesmo pode ser dito, aqui, dos poemas de Oswald, ambos retirados de *Pau Brasil*. Ao se debruçar sobre os extremos de um certo pensamento dialético peculiarmente brasileiro, pois que não se encaminha igualmente para uma síntese, e não se possui uma vocação dialógica senão para a separação e a extinção de todo diálogo, Oswald opera a conversão de uma imanência social em uma imanência estética e linguística, e assim realiza o amálgama do anamalgamável, uma diagnose lúcida e terrível de uma cultura que parece perseguir o paradigma proposto por José Paulo Paes, em vaticínio que parece psicografar um aforismo apócrifo do Manifesto Antropófago:

O surrealismo não “pegou” por aqui porque o país é surrealista, disse eu há mais de duas décadas. E acho que bem o disse. (PIGNATARI, 1997-98, p. 99),

Eduardo Sterzi será um dos que, na esteira de Paulo Eduardo Arantes, Roberto Schwarz e Antonio Candido, dará a sua *volta ao parafuso* do diagnóstico da não ocidentalidade do Brasil. Espinhoso diagnóstico, não pela sua palpável verificação, expressa de forma já crítica no

manifesto oswaldiano de 1928, senão pela dificuldade em se diagnosticar o paradigma de sua evolução e *devir* ao longo do processo de fusão entre aqueles arcaísmos atávicos e, ao mesmo tempo, lenta e abrupta chegada do capitalismo tardio – a Indústria Cultural – que pretendeu anular sob a sua própria retórica a singularidade brasileira – fenômeno que Debord chama, pois, de *espetáculo*. Sterzi procura fazer a diagnose do desenvolvimento, isto é, da invenção, daquilo pelo que entendemos, porque nós próprios disso somos *aedos*, ser essa própria cultura. Sterzi, pois, acenará com a seguinte verificação acerca do problema:

O Brasil não é, a rigor, um país ocidental; mas pode ser dito – como todos os países latino-americanos, cujas sociedades e culturas resultam de complexos processos de colonização e contracolônização – pós-ocidental. Neste sentido, como deixam claro livros como *A rosa do povo* de Drummond e *Poesia liberdade* de Murilo, livros atravessados pelas imagens da Segunda Guerra Mundial, a tragédia do Ocidente – tragédia não barroca, mas contemporânea – também nos diz respeito. (STERZI, 2017, p. 139)

E, aqui, deve-se entender pós-ocidental como, estritamente, aquilo que se deu um dia após a falência material e objetiva do projeto filosófico do ocidente, trajetória que Debord entendeu como a parábola de um fracasso. E que, na mesma esteira, o mesmo Debord e Sterzi traçam como uma linha de decadência do Barroco até a modernidade e contemporaneidade. Nos termos como o entendeu Debord:

Do romantismo ao cubismo, é uma arte cada vez mais individualizada da negação, renovando-se perpetuamente até sua redução a migalhas e sua negação acabada da esfera artística que seguiu o curso geral do barroco. (DEBORD, 2011, p. 123)

Ou seja, a história estética do ocidente não seria, na leitura crítica de Debord, senão a história do ocidente em fuga de seu próprio projeto – entendamos aqui a *fuga* segundo o motivo da música barroca, ou seja, o de uma unidade de sentido musical, ou tema, dispersando-se por quatro linha melódicas que desenham um movimento de afastamento e manutenção deste mesmo tema. Ou seja, o movimento da história das artes ocidentais não seria outro senão a busca da singularidade que escapasse ao discurso homogêneo da ordem, que mostraria a sua falência na mesma medida em que alcança o objetivo contido em seu próprio projeto, a universalização de sua vocação ideológica, a saber, a dominação retórico-discursiva da linguagem burguesa sobre a linguagem lírica, compreendendo por *lírica*: uma linguagem que se queira tão livre e inventiva quanto a cognição e a cultura humanas, ou seja, o caldo da cultura. Nada mais, pois, que a *linguagem exterior do Estado* ou o discurso incessante da ordem sobre si mesma a dominar toda a singularidade possível ou materializada. Adorno entenderá, pois,

numa perspectiva não distante, que somente em Beethoven a arte alcançará a singularidade absoluta:

tal elemento de imediaticidade, em música, não seria o som em si mesmo, mas a figura do detalhe aprendido isoladamente lá onde ele aparece, como uma unidade relativamente plástica, distinta de todo contraste e de todo desenvolvimento” (ADORNO apud SAFATLE, 2007, p. 51).

O Romantismo, nesse sentido, é o momento em que a singularidade reivindica para si a tensão entre os dois elementos dialéticos da arte clássica que Camões chamou de *engenho* e *arte*, ou seja, a invenção e a forma: o momento em que a singularidade se afirma como procedimento retórico superior à tradição, dessa vez já não como tensão que deve ser buscada de forma paradigmática, mas como síntese já dada, estratégia, para que a linguagem não se perca em maneirismos. A tensão dialética, pois, entre o dionisíaco e o apolíneo de Nietzsche, em seu *O nascimento da tragédia*, e que de alguma forma se impõe violentamente como práxis necessária para a criação em um mundo que pretende suprimi-la em seu projeto de dominação.

Assim, se as máscaras africanas serviram a Picasso em sua pesquisa estética como o elemento pré-ocidental, e, assim, dionisíaco por excelência, a Cuca e o Abaporu nos serviram, mais gentilmente, a uma Tarsila do Amaral para se inventar a narrativa pós-ocidental, uma que não participam da falência que antropofagizam. Antropofagizar o elemento fraco da “falência de todo o projeto filosófico ocidental”, ou seja, o esgotamento estrutural da arte europeia, aqui, interessa na medida em que a dialética radical entre o pós-ocidente e o ocidente fortaleceriam, no caso brasileiro, o crescimento crítico-dialético do elemento nativo. Em outras palavras, o *devoir* Brasil é dependente daquilo que Adorno chamou de “comunicação entre extremos” na dialética hegeliana: a síntese, sempre sem suspenso, se fará na medida em que os dois polos dialéticos realizam a mimese, e se deslocam um ao outro na configuração de um *devoir*. Em suas palavras:

Mediação nunca significa, como a pintou o mais desastroso desentendimento desde Kierkegaard, um meio entre os extremos, mas a mediação ocorre por meio dos extremos e nos próprios extremos; esse é o aspecto radical de Hegel, que é irreconciliável com todo moderantismo (ADORNO, 2007, p. 84-85)

É muito claro que nosso primeiro Modernismo foi exemplar em executar tal expediente, e que Oswald foi o mais bem sucedido maestro desse processo. O que ocorre é que, em Drummond, irá se inaugurar algo mais que isso: nascerá de sua lira o *dia depois do modernismo*, quando essa tensão de forças se encontrará com outra e maior: o capitalismo tardio e a Indústria

Cultural. Se, com a mão esquerda, Drummond organiza sua linguagem para dissipar os primeiros estilhaços desse imperialismo que ameaçará dissolver sua lírica na já mais aperfeiçoada e virulenta retórica persuasiva espetacular, com a direita salvará os elementos pós-ocidentais que permitirão a maturidade dialética e estética de sua empreitada: a preservação de tudo aquilo que for immanentemente brasileiro – oral, mineiro, popular, pois – na direção de, à maneira do sobrevivente que sopra as cinzas para a manutenção da fogueira já em dissipação, salvar do aniquilamento aquilo que Benjamin acreditou já extinto na cultura ocidental: o narrador épico, filho direto do narrador oral das sociedades pré-letradas.

Poemas drummondianos da envergadura de “O caso do vestido” e “Desaparecimento de Luísa Porto” não deixam dúvidas de que algo desse narrador épico, aquele cuja voz do povo é a sua, capaz de organizar os símbolos de toda uma civilização, subsistem com uma força ainda muito distante da falência absoluta daquele projeto ocidental. A síntese entre estes dois polos extremos será, pois, do tamanho da envergadura daquele que se propõe a suprimir o hiato denunciado por Candido entre a cultura letrada e a oral, entre o ocidente e o pós-ocidente, e nisso terá o vate brasileiro função semelhante à de Camões para o Renascimento português: se um salva do desaparecimento uma decadente poesia palaciana, quatrocentista, no seio do quinhentismo, e aponta as direções a que rumaria a poesia portuguesa do seiscentismo, o outro será idiomático em apaziguar tensões entre a ambição universal e racionalista do modernismo paulista e o radicalismo local que se projetaria sobre a literatura brasileira a partir dos anos 30.

No caso da modernidade brasileira, este movimento de aproximação entre as imanências do texto literário e da realidade, nascido, a rigor, nas escolas realistas do século XIX, e reaproveitadas, na modernidade brasileira, pelos artistas neorrealistas e socialistas que formam a chamada Geração de 30, seria determinante para a definição de um *ethos* drummondiano. Quando afirmamos ter se aproximado Drummond deste narrador oral que afirmava Benjamin estar morto, na modernidade, afirmamos que o poeta mineiro não apenas aproximou-se dos textos de seu tempo, mas também de um certo substrato linguístico permanente, imaterial, e até atemporal, a que poderíamos chamar um *patrimônio cultural*, mas que preferiremos chamar de uma certa *imanência* ou *ontologia brasileira*. E não o fez da forma racionalista como o fizeram um Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, ou romantizada e ideológica como o fez Jorge Amado em seu *Capitães da areia*. A poesia não se aproxima da realidade, senão de uma linguagem: Drummond consegue, de alguma forma, criar uma síntese dialética entre um certo significante brasileiro e seus ambíguos significados. Há nisso, pois, uma dança, uma inteligência dançante, e portanto dialética e movediça.

Em um certo e singular *caso brasileiro*, houve por certo uma possibilidade ainda de se recuperar um rabo desse narrador épico, cortado embora de uma certa fragmentação ontológica e irônica que não nos permite nomear, a Drummond, a *voz épico-lírica de um povo* propriamente dita, senão aquele que faz um réquiem para esta *voz* e esse *narrador*, e, carregando-o às costas, irá adentrar o inferno do capitalismo tardio e global. Prosseguir a partir desta constatação seria adiantar argumentos que deverão ser balizados de forma mais coerente quando do confronto dos textos líricos em questão. O melhor seria, à guisa de conclusão, emprestar a *voz* ao próprio Drummond:

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?
(ANDRADE, 2015, p. 50)

2. UMA TESTA DO TAMANHO DO BRASIL: DRUMMOND E A PERSISTÊNCIA DO NARRADOR ORAL

2.1 Um lirismo inconciliável para um país inconciliável

Lembro com alguma estranheza da primeira vez que o entendimento do termo “épico” me chegou, ainda em minha adolescência. As ferramentas de que dispunha, então, para compreender o épico não deviam ser mais que um punhado de poemas que conhecia *de cor*, de vária autoria, e da nossa melhor música popular. Ainda hoje o termo me alcança com rarefação, já que os mundos que inventaram o épico não resistiram às mãos do bibliotecário do tempo, e são, para a minha memória, uma memória que jamais foi minha. Não compreendemos o que entendiam por *natureza* os gregos, e tampouco podemos *compreender* sua épica, embora possamos entendê-la. Assim, não foi com estranheza que recebi, da voz de Walter Benjamin, a notícia de que o narrador épico havia desaparecido¹³, e talvez já estivesse morto¹⁴.

Para Benjamin, o narrador épico é algo mais que uma voz que organiza um arquetípico poema sobre deuses, heróis e feitos em armas. Benjamin (1987a) define o narrador épico como a *voz de um povo*, aquela que o organiza, que dele e por ele fala. Nada disso existiria na modernidade, nos conta Benjamin, sendo esse local de onde fala ocupado por uma *persona* moderna: a solidão da voz lírica, do personagem dramático e do personagem do romance. Tal visão benjaminiana, entretanto, me assaltou com novo incômodo, mas dessa vez por um motivo avesso.

Isso porque para nós, brasileiros, não soaria absurda a compreensão de que um poeta como Carlos Drummond de Andrade organizou, sim, a voz de uma certa noção de povo, cultura

¹³ Em “A Crise do romance. Sobre Alexandersplatz, de Döblin”, Walter Benjamin dirá: “no poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. A distância que separa o romance da verdadeira epopeia pode ser avaliada se pensarmos na obra de Homero ou Dante. A tradição oral, patrimônio da epopeia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. [...] Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência” (1987a, p. 55).

¹⁴ Em “O narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov”, a respeito da morte do narrador, dirá Benjamin: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov* Como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1987c, p. 197).

ou nação. Organizou, claro é, embaralhando tais noções: longe da insípida palavra oficial, nos fala de lá, do local dessa voz, uma certa mulher que pendurou um vestido num prego, quem sabe conhecida daquela outra que, entrevada, perdeu sua filha, Luísa Porto, levemente estrábica, numa feira da praça. Tais vozes estariam mais aproximadas que distanciadas da definição benjaminiana do que seria o narrador *épico*, embora possamos, ainda, esboçar uma síntese: elas parecem organizar um certo discurso singular e solitário com um eco de popular e coletivo, num papel um pouco emprestado a um corifeu do teatro antigo: aquele que fala por todos, mas também por si.

Mas tal constatação se desdobraria em inevitáveis questionamentos teórico-críticos: por que seria Drummond o poeta que primeiro viria à mente para se pensar tal noção, e não Mário de Andrade ou Oswald de Andrade? Por que Drummond mais que Bandeira? Ou talvez ambos o tenham feito por igual? E tais questionamentos não são simples de responder. Daqui para frente, pensaremos em Carlos Drummond de Andrade como uma voz com a seguinte envergadura: a que tenta, com uma mão, salvaguardar o narrador popular que ele sabe estar desaparecendo e, com a outra, cerrar o punho contra os primeiros estilhaços do capitalismo tardio, a Indústria Cultural e o espetáculo, que desejam subtrair sua linguagem para a nulidade técnica.

Tal par dialético na lírica drummondiana responderia, em parte, à questão levantada: a envergadura de sua lírica é da mesma ordem da síntese que pretende provocar entre dois mundos inconciliáveis – ainda que se trate de um país inconciliável – aproximando-se daquele *devir* Brasil denunciado por Candido e Schwarz.

Já percorremos alguns passos, anteriormente neste texto, sobre o vácuo em que se sustenta tal envergadura drummondiana. Em grande medida, trata-se de um vácuo repleto de um estranho analfabetismo. Traço apontado por Candido, tal vácuo é composto pela lacuna entre analfabetos e alfabetizados que, agora, frequentam a cultura de massa sem terem antes passado pelo crivo da cultura letrada. Uma poesia que se proponha a cantar essa fissura deverá, ato contínuo, debruçar-se sobre si própria e a natureza de sua linguagem, sobre o mapeamento que faz da modernidade de que é coeva e também da verificação de um passado histórico que sirva de gatilho para a compreensão da imanência brasileira e de seu estranhamento em um mundo cada vez *mais ocidentalizado* e ostensivo com relação a seus pressupostos morais, econômicos e culturais. Ao mesmo tempo que, como aventamos, este país torna-se consciente de sua natureza cada vez *menos*, e *assumidamente menos*, *ocidental*. O caminho que percorreremos abrangerá a obra *Sentimento do mundo*, para nesse trajeto verificar os passos de

Drummond em direção à consolidação de um lirismo que se pretende da envergadura mesmo dos abismos sobre os quais procura planar. Caminhemos, pois, sobre as asas de gaivota do poeta mineiro.

2.3 Muito siso e pouco riso: *Sentimento do mundo*

Foi Mário de Andrade quem primeiro nos avisou: em *Alguma poesia* havia muita poesia, mas também muita piada¹⁵. Piadas faria qualquer piadista de esquina, teria dito Mário, mas alta poesia não: e como isso não faltava em Drummond, não havia motivos para insistir no anedotário. Talvez isso tenha surtido efeito, em alguma medida, na guinada do poeta de *Alguma poesia* em seu terceiro livro, *Sentimento do mundo*, em que o recurso irônico chega perto mesmo de esvaziar-se¹⁶. Outras razões, é claro, igualmente não faltariam.

O ano é 1940: o exército nazista invadiria a Dinamarca, a Noruega, a Bélgica, a Holanda e Luxemburgo. A Itália declarará guerra à Inglaterra, e Getúlio fará um discurso simpático ao fascismo, recuando três dias depois, ao enviar declarações ao governo dos Estados Unidos, e, um mês depois, em 14 de junho, declarará o seu alinhamento à potência do continente americano. O Eixo é criado em setembro. É também o ano da criação do salário-mínimo por Vargas, após o recrudescimento da luta sindical

O cenário não parece convidativo à ironia. O poeta de *Sentimento do mundo* faz versos como se atendesse ao conselho de Rilke (2006) ao “jovem poeta”: o de que se afastasse da ironia para lidar com os *grandes temas*. Mas seria o “tema social” um *grande tema*? Aparentemente, na literatura brasileira, não só o tema social aponta como “grande” mas também sua ausência pode ser um marcador para a *poesia menor*. Há uma clara inclinação por parte de

¹⁵ Mário de Andrade escreveria, sobre *Alguma poesia*, em seu texto “A medida psicológica”: “Mas onde a inteligência prejudicou o poeta e o deformou enormemente, em fazer ele aderir aos poemas curtos feitos pra gente dar risada, o poema-cocteil, o ‘poema-piada’, na expressão feliz de Sergio Milliet. O poema-piada é um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira contemporânea. Antes de mais nada, isso é fácil: há centenas de criadores de anedotas por aí tudo. Acho mesmo que os poemas-piadas (Manuel Bandeira também caiu, às vezes, nessa precariedade) são a única restrição de valor permanente que se possa fazer a *Alguma poesia*. Culpa integral da inteligência. De inteligência incapaz e fatigada (‘vou-me embora pra Pasárgada!...’). Não é mais *humour*. Não é ainda a sátira. Não creio que esses poemas possam adiantar qualquer coisa ao poeta. E por eles será aplaudido nas rodas dos semiletrados das academias e cafês. O que positivamente é uma desgraça” (ANDRADE, 1977, p. 69-70)

¹⁶ Afonso Romano de Sant’Anna nota a aparição diminuída da ironia em *Sentimento do mundo*, retomando a fortuna crítica drummondiana: “*Sentimento do mundo* é mais do que a solução das ‘contradições elementares’ da poesia de Drummond. A melhor crítica e ensaística em torno do poeta observa uma alteração estilística à altura de *Sentimento do mundo*. Luís Costa Lima anota que o ‘efeito irônico se metamorfoseia’ pois ‘a partir deste momento entramos propriamente na verificação do que aparece como princípio da construção da poesia drummondiana. Joaquim Coelho verifica que ‘o Drummond de *Sentimento do mundo* faz-se um poeta da misericórdia, da *charitas* no mais puro sentido’ e Antônio Houaiss afirma: ‘É com efeito em *Sentimento do mundo* que entra em crise o primeiro poeta e se inicia o segundo, mais propriamente, realizado em José’” (SANT’ANNA, 2008, p. 93).

nossa crítica de se verificar a grandeza do poeta pela ausência ou presença dos chamados *temas sociais*. De certa forma, o tema nacional sempre parecerá um grande tema a uma nação cuja identidade desliza entre uma república e democracia fraturadas, e cujo mito de fundação coincide com o apogeu das doutrinas ideológicas e racistas de Arthur de Gobineau e do idealismo rousseauiano (SCHWARCZ, 2015), ou seja, funda-se a partir de uma perspectiva eugenista e eurocêntrica, travestida no exotismo asséptico da *cor local*, amplamente explorada pelo nosso primeiro nacionalismo de teor romântico (CANDIDO, 2006). Assim, parecerá a Antonio Candido que o *tema social* é inalienável de boa poesia, como nos afirmará, em “Notas de Crítica Literária – sobre poesia”, de 1944:

Se observarmos a poesia brasileira, veremos que ela é formada por uma maioria de poetas menores – isto é, poetas de emoção não organizada e dirigida, que se contentam com a pincelada, o toque, a sugestão rápida, o momento de beleza. Não há quase poetas maiores – isto é, aqueles que fazem do verso um instrumento de totalização da experiência humana, dirigindo-se tanto à inteligência quanto à sensibilidade ou ao gosto. O Sr. Manuel Bandeira é tipicamente um poeta menor (CANDIDO, 2002, p. 130).

E, desenvolvendo seu argumento, faz uma oposição entre dois espectros de poetas, sendo um deles aquele que faz deste mundo social motivo de seu canto e, o segundo, aquele que, alienando-se, *enrola-se sobre si próprio*:

O que não há dúvida é que a supremacia do poema curto, centralizado em torno de uma simples emoção ou consistindo num jogo poético de habilidade, significa diminuição do tônus da poesia, um divórcio do poeta com o mundo, a sociedade, para confiná-lo a uma certa passividade ou a um certo enrolamento sobre ele próprio (CANDIDO, 2002, p. 132).

Esses dois arquétipos corresponderão, na fala do crítico, objetivamente, aos dois maiores poetas de nosso Modernismo de 30, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Um *enrola-se sobre si próprio*, segundo Candido, em uma postura imanentista e asilada, e o outro busca o que Candido chama de *totalização da experiência humana*, em um movimento que não pode prescindir da leitura do mundo social.

Candido consolida-se na crítica literária brasileira a partir de dois momentos decisivos: os seus textos nos jornais Folha de S. Paulo e Diário de S. Paulo, entre 1943-1947, e a sua posterior atividade frente à FFLCH (1942-1992). Candido é, igualmente, um pensador decisivo na história de nossa inteligência e crítica literária, tendo lançado uma intensa campanha contra aquilo que ele caracterizou como a *crítica impressionista*, que então pululava nas notas de rodapé dos jornais de grande circulação no país. Assim sendo, seus termos e conceitos estão

longe de ser mais ou menos acidentais, e merecem ser analisados em sua minúcia. É imprescindível a sua presença para se abordar a poesia de Drummond, por sua condição de *divisor de águas* na crítica literária brasileira. *Totalização*, termo usado por Candido, é um conceito que precisa ser tomado em sua acepção integral, de onde vem a pergunta que a modernidade nos relega: não estaria a percepção do fenômeno social justamente numa fala ciente de sua própria alienação, ao invés de em sua *totalização*?

De saída, seu argumento esbarra no conceito benjaminiano: tanto o narrador moderno do romance quanto a voz lírica e dramática devem, preferencialmente, falar de uma solidão do indivíduo, que responde por essa mesma alienação. É certo que não trata Candido, embora o cite à título de exemplo, localmente sobre a poesia de Manuel Bandeira, senão sobre o fazer poético como uma atividade tomada em sua completude e complexidade. Será, pois, Drummond aquele que atenderá a todas as expectativas do crítico: assumirá, assim, com consciência, a tarefa de trazer até sua produção a envergadura de *grande poeta de grandes temas* em seu *Sentimento do mundo*, ao fazer colidir a percepção subjetiva com o que o nomeará, na economia de sua própria obra, o motivo socialmente participante da *praça de convites*, aglutinando sob esta égide, em sua *Antologia poética* de 1962, os poemas transpassados por essa temática plural e recorrente em sua volumosa produção.

Para John Gledson (1981), a percepção do fenômeno social será o motivo maior a ser cantado na obra de 1940. Mais precisamente, será a *alienação* que se fará eixo central sobre a qual as demais engrenagens do livro trabalharão, ainda segundo o crítico. Ou seja:

Um conceito central ao nosso argumento é a alienação, que nos permite ver o livro como unidade apesar das suas variações de tema. É preciso deixar claro que não utilizamos esta palavra num sentido marxista, e que não limitamos o seu alcance aos campos da sociedade e da política. Por ela significamos a sensação insistente que tem o poeta de estar separado de coisas às quais está, na verdade, ou deveria, estar ligado. Sem dúvida, a alienação sempre existiu numa forma clara e consciente. É por isso que a palavra é útil aqui; porque descreve e ajuda a compreender as estruturas de muitos poemas de assuntos muito diferentes. Neles, há objetos – coisas, gente – que existem fora do poeta, fora do controle da sua imaginação, por assim dizer. O poeta compreende que está cortado do mundo, e justamente por isso vê esse mundo como objeto, sem as dúvidas acerca da posição do eu (“Tudo é possível, só eu impossível”), tão importantes em *Brejo das almas*.

A alienação aparece em vários contextos, mas sempre apresenta a mesma estrutura essencial. Pode ser indiferença política (por exemplo, “Os inocentes do Leblon” [...], “Privilégio no mar” [...]), ou divisão de classes (“O operário no mar” [...], “Revelação do subúrbio” [...], “Morro da Babilônia” [...]), ou o que podemos chamar de alienação temporal, a separação do passado que entretanto nos formou (“Lembrança do mundo antigo” [...], “Tristeza no império” [...], “Os mortos de sobrecasaca” [...] e “Confidência do itabirano” [...]). É sobretudo a sensação simultânea de estarmos separados de alguma coisa, que é entretanto parte integrante de nós mesmos, que faz surgir as dúvidas e complexidades dos poemas. (GLEDSON, 1981, p. 118)

Ora, é a alienação uma espécie de pedra de toque para se ler, portanto, este indivíduo e seu tempo. Ela não é, a alienação, um sentimento vulgar: trata-se, antes, de uma sofisticada percepção de que indivíduo e sociedade ¹⁷ tocam-se em um certo ponto nevrálgico em que algo *falta*, e esse algo é a linguagem. Não apenas a linguagem como aparato linguístico, mas a própria leitura da sociedade como linguagem. O segundo poema do livro, “Confidência do Itabirano”, é exemplar desse movimento, já que nos diz o sujeito-lírico trazer de Itabira o ferro das calçadas e das almas “e este alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” (ANDRADE, 2015, p. 63).

Porosidade e comunicação: conforme nos explica Sadi dal Rosso (2006), Marx usará a metáfora da *porosidade* para explicar as relações entre intensidade e trabalho na sociedade capitalista. Marx comparará o trabalho a uma esponja que, se cheia d’água, diminui sua porosidade, estressando seus tecidos a máximo nível, e que, se mais enxuta, possibilita aos operários um maior tempo ocioso, e, portanto, em certa medida, uma liberação da lógica fabril. Porosidade e comunicação são, pois, grandezas simbióticas, uma vez que representam as duas linhas de ataque que a organização capitalista necessita suplantar para fazer valer a ordem tecnicista sobre o mundo. A supressão da comunicação é, pois, da mesma ordem da alienação e da reificação, e Drummond parece articular tal percepção com precisão e consciência, embora seja improvável que se estivesse referindo, no poema, à obra de Marx.

Daí que o poeta, que reconhece não possuir as duas, decide embater esse estado de coisas. Ou seja, o poeta responde com linguagem à incomunicabilidade de um mundo que sabe *caduco*, ou seja, *vencido*, sob a mesma ótica da mercadoria: um objeto que, resumido a um fetiche, estraga na mesma medida em que se afasta de sua essência – e a essência, aqui, significa *porosidade, linguagem, comunicação*. Isso explicaria, talvez, a ausência de ironia que permeia a obra. Como aquele que responde ao racionalismo tecnicista através de uma embreagem poética que resgata a palavra para o seu eixo de sentido inaugural, Drummond afasta-se dos

¹⁷ É certo que Gledson afasta qualquer possibilidade de vinculação do termo *alienação* à perspectiva marxista. Embora não adotemos, igualmente, uma análise marxista da obra drummondiana, pensamos ser de grande proveito a leitura de Marx a respeito da alienação e, sobretudo, que é indispensável a retomada da acepção dela em sua teoria. Há uma inscrição histórica sobre o termo que não pode ser ignorada, sobretudo se pensarmos, como pensou Octavio Paz (e note-se que Paz não ganhou poucos inimigos ao afastar-se do marxismo precocemente, à diferença de outros intelectuais mexicanos de sua época), que o marxismo deixou de ser uma teoria para converter-se em história e que seu poder “crítico e moral [...] exerceu influência decisiva sobre a formação da consciência moderna” (PAZ, 1991, p. 89). Mais precisamente, o termo será chave para a leitura que fará Guy Debord em seu *A sociedade do espetáculo*, a respeito da organização social do que Adorno e Horkheimer chamaram de *Indústria Cultural*. Em seu texto *Glosas marginais aos comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Giorgio Agamben (2015, p. 71-86) argumenta que Debord foi decisivo na observação da importância do conceito de *fetiche* para a teoria marxista, e trasladando-a – e, ato contínuo, o próprio conceito de alienação – para a sua própria teoria do espetáculo. Assim, embora não esgotemos o sentido da alienação sob esta perspectiva, nos valemos dela, assim como, embora o negue, vale-se, indiretamente, Gledson.

volteios retóricos para retomar aquilo que os antigos talvez chamassem, guardadas as devidas proporções, de *palavra justa*. Tal querela não seria, pois, nova para a poesia, já que nisso reside o cerne da discussão entre neoplatonistas e conceptistas (JUNQUEIRA, 1984). De um lado estão os que acreditam possuir as palavras uma existência imanente, anterior à realidade, e, de outro, os que procuram esgotar nos volteios retóricos o vácuo entre a palavra e o real. Drummond, naturalmente, não se aproxima de nenhuma dessas concepções: falta-lhe, para a primeira, a cosmovisão da ontologia judaico-cristã, tocada pelo platonismo codificado dentro do cristianismo por Santo Agostinho, e, para outra, a crença positiva na retórica como dispositivo capaz de deslocar os sentidos do discurso na direção de um racionalismo que, sabemos, a poesia abanou para sempre a partir do Romantismo, que pretendeu *revestir o mundo de sentido a partir da consciência da cisão*¹⁸.

Esta cisão é, para um poeta moderno, a consciência da arbitrariedade do signo, e da falência de sua própria voz, que marcha para a alienação a partir da constatação da esfera da cultura como esfera separada de uma sociedade sem comunidade. Aqui, a leitura de Gledson, de que é a alienação o motor central da poesia de *Sentimento do mundo*, encontra-se com o argumento da Teoria Crítica, notadamente em Adorno e Guy Debord, de que a arte, por sua natureza reflexiva, é ciente de sua própria alienação. A esse respeito, nos adverte Anselm Jappe:

[...] Adorno e Debord representavam, na década de 60, duas posturas diametralmente opostas em relação ao “fim da arte”. O primeiro defendia a arte contra os que pretendiam “superá-la” em favor de uma intervenção direta na realidade e contra os partidários de uma arte “engajada”, enquanto o segundo anunciava, no mesmo período, que havia chegado o momento de realizar na própria vida o que até então só se havia prometido na arte, concebendo, contudo, a negação da arte – mediante a superação da sua separação dos demais aspectos da vida – como uma continuação da função crítica da arte moderna. Para Adorno, ao contrário, exatamente o fato de a arte estar separada do resto da vida é que garante tal função crítica. (JAPPE, 1999, p. 221)

O fim e superação da arte, resultado cabal da fissura entre a esfera artística e social, possuiu, no período coevo à obra *Sentimento do mundo*, a fermentação de uma querela que se instalou no mundo artístico desde o Romantismo. A rigor, o assunto jamais foi novo para o Ocidente. Sua discussão talvez remonte, no mais antigo da civilização ocidental, ao Helenismo. A disfunção, entretanto, operada entre o poeta e a sociedade de consumo levará a constatação sobre a impossibilidade do fazer artístico para o centro do tabuleiro, na modernidade tardia.

¹⁸ Fabiano Rodrigo da Silva Santos usou essa econômica e precisa expressão durante uma banca de defesa de mestrado [Unesp de Araraquara, 20/03/2015], que recuperamos, aqui. Referia-se, justamente, ao Romantismo alemão, à filosofia de Schiller e à obra lírica de Kleist. A frase foi tomada da defesa da dissertação de mestrado de Carina Zanelato Silva, intitulada *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist*, publicada posteriormente sob o mesmo título pela Editora Relicário, em 2018.

Não se trata de assumir como finda ou não a trajetória da arte na história: antes, trata-se de assumir uma postura frente a este esgotamento, e a postura drummondiana estará, por certo, mais próxima da de Adorno que a de Debord – já que as condições escritas pela obra de Debord serão coevas de grupos poéticos mais avançados no século XX, cujas soluções ao impasse discutiremos no capítulo delegado à poesia de Roberto Piva.

O livro de Drummond é de 1940, e o conceito de “Indústria Cultural” será cunhado e popularizado a partir do capítulo “O iluminismo como mistificação das massas”, da obra de Adorno e Horkheimer intitulada *Dialética do esclarecimento*, de 1947. As datas são coevas, mas Drummond se adianta sete anos aos filósofos, já que o poeta soube depreender, por aguçada intuição, aquilo que a teoria nos traria, como é costume, apenas em um momento posterior. O movimento de *Sentimento do mundo* parte desta condição acachapante que se depositou sobre a linguagem e a comunicação como um todo, e é, assim queremos entender, um movimento de resgate do *lirismo possível* em um momento decisivo em que as forças retóricas do racionalismo técnico iniciam um processo insidioso, e que ainda não encontrou freios, de supressão ou mesmo de impossibilidade, em leituras radicais, para o fazer artístico. Ou seja, mais que uma alienação no sentido social, deflagra-se, aqui, uma constatação de *crise da palavra* que, para os franceses, originou-se no cerne da própria questão estética. Não apenas *crise de verso*, como será para essa literatura, mas de *palavra*: a incomunicabilidade que, ainda segundo Gledson, será um dos temas centrais do livro.

Não faltariam poemas que deflagrem que é sobre essa *crise* que se constroem os textos de *Sentimento do mundo*. Tal é o caso de um “Brinde no juízo final”.

BRINDE NO JUÍZO FINAL

Poeta de camiseiro chegou vossa hora,
poetas de elixir de inhame e tonofosfã,
chegou vossa hora, poetas do bonde e do rádio,
Poeta jamais acadêmicos, último ouro do Brasil.

Em vão assassinaram a poesia nos livros,
em vão houve *putsch*, tropas de assalto, depurações.
Os sobreviventes aqui estão poetas honrados,
poetas diretos da Rua Larga.
(As outras ruas são muito estreitas,
só nesta cabem a poeira,
o amor
e a Light.)
(ANDRADE, 2015, p. 69)

Como se se originasse de dentro das mercadorias, essa voz lírica faz um improvável par dialético entre a *poesia* e o *elixir de inhame* ou *tonofosfã*. Como brotasse do patético dos milagrosos anúncios que pululavam as páginas dos jornais, a voz irrompe à machadiana, pois o patético dessas mercadorias retomam a mesma dicção do *emplastro* que tentou gerar Brás Cubas: “o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, essas três palavras: Emplastro Brás Cubas” (ASSIS, 1978, p. 17). Ou seja, há uma manifestação, aqui, do patético ordinário do mundo burguês, que, ironicamente, adjetiva uma poesia que se quer feita a partir do seio do banal, do “bonde” e do “rádio”, dos “*putschs*”, as “tropas de assalto” e as “depurações”, do raquitismo mesmo da palavra jornalística ou policialesca, que aqui serve de antídoto contra o ascetismo e a assepsia poética. A “Rua Larga”, em suma, onde efetivamente existe, na cidade do Rio de Janeiro, uma sede da Light, companhia privada e internacional de energia que atua no Rio desde 1905, sob concessão do Estado do Rio de Janeiro, antes mesmo da industrialização do país.

O interessante de se notar, no poema em questão, é que a realidade, aqui, molda-se a partir de uma fina diagnose do tempo, em que não os objetos (que são, afinal, os objetos, para a poesia?), mas o próprio discurso publicitário infiltra-se no poético, se é correto dizer tal, ou em que o poético se infiltra no discurso publicitário, que é a forma abstrata e mais bem acabada da mercadoria, em seu grau máximo de desenvolvimento dentro da lógica da Indústria Cultural. Como invertendo a tese benjaminiana de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2013a), não será na reprodução da temporalidade fetichista que o poema perderá o seu *aqui e agora* (sua *aura*, portanto), mas que sua própria alma é já feita, ao menos parcialmente, desse mesmo fetichismo, de forma que seu aqui e agora converteu-se, também, em uma grandeza especulativa, o que equivale a dizer: sua palavra como pura imanência foi para sempre manchada de uma ironia que nasce da própria corrosão do “projeto filosófico ocidental”, como quis Debord (2011, p. 19), em que os *destroços do presente* não podem mais ser recompostos em uma *totalidade*. O poeta parece ter consciência disso, pois que realiza uma sùmula no fechamento do poema, ao dizer que apenas nessa poesia caberiam a “poeira”, o “amor” e a “Light”.

Leiamos da seguinte forma: ali cabem os miúdos da língua, do povo e da terra brasileira; o amor platônico, o cortês, o renascentista, o romântico, o moderno, ou seja, a tradição mesma da poesia e da filosofia no ocidente; e o Estado, o privado, o monetário, o acionário e a própria *luz* em língua inglesa, ali grafada em maiúsculas alegorizantes, o que subverte tantas coisas que não as poderíamos grafar aqui. Trata-se de um poema verdadeiramente *antropofágico*, escrito

à oswaldiana, que coroa a maturação absoluta do irônico projeto nacional de cultura (alheio, anote-se, a toda oficialidade) empreendido pelo poeta paulista.

O movimento de travestimento da voz lírica em objetos industriais segue sua toada em outros poemas do volume, como no misterioso verso de “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, em que afirma a voz lírica que

O poeta Schmidt abastece de água o distrito federal.
(ANDRADE, 2015, p. 74)

Ou, ainda, em sua expandida percepção do mundo quando nos diz:

Conheces os navios que carregam petróleo e livros, carne e algodão.
(ibid., p. 81)

Verso que deve ser lido sob o fio de prumo de Affonso Romano de Sant’Anna (2008), a respeito da supressão do eu (metaforizado pelo “coração” do “Poema de sete faces” e “Mundo grande”), arrebatada por uma súbita expansão da percepção do mundo, metaforizada em “Brinde no juízo final” pela “Rua Larga”, e radicalizada em “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, em que nos diz o poeta, a respeito de Manuel Bandeira:

Por isso sofremos: pela mensagem que nos confias
entre ônibus, abafada pelo pregão dos jornais e mil queixas operárias:
(ibid., p. 73)

Observamos um esforço organizado do poeta em realizar uma diagnose do tempo e fixar o exato momento em que a voz lírica, na poesia brasileira, infiltra-se de um certo discurso mercadológico, inserido no cerne dos expedientes da Indústria Cultural, para voltar a *encarnar-se no tempo*, usando uma expressão de Octavio Paz (2010). Diagnose sem a qual essa palavra resultaria em um exercício poético isento de crítica e, logo, da própria essência do fazer lírico, já que, na modernidade, ela reside justamente no posicionamento ético-estético de um eu frente aos objetos do mundo de que é coevo.

Não tratamos, aqui, de ética, portanto, no sentido de aproximar um certo discurso lírico de um certo feixe de discursos que animariam o espírito moderno da lírica do Ocidente, ou seja, como aquele que se vale de cacoetes para travestir-se de um arquétipo modernista, assim como ironizou Dante Milano, em um de seus esparsos textos sobre literatura, datado possivelmente das décadas que se seguiram ao barulho inicial da *semana*:

Há alguns anos era fácil improvisar-se um poeta “modernista” com o seguinte vocabulário: arranha-céu brasil café você pra gostoso bonito batuta negra mulata cidade uísque bar carnaval samba jazz batuque chope telefone edifício escritório fábrica rádio operário anúncio asfalto avião vitrola motor guindaste oficina marinho dentista soldado hélice objetivo concreto dinâmico buzina rapazes telegrama esporte moça pneumático engrenagem clube violão cinema engraçado malandro subúrbio saxofone guarda-chuva elétrico cigarro coletivo bicicleta automóvel. (MILANO, 2004, p. 361)

Não se trata disso, senão do aproveitamento ontológico e, portanto, filosófico, da ética de um mundo tocado pelo fetiche da mercadoria, diagnosticado, é certo, numa certa chave de riso que visa a destronar a positividade; uma positividade mística, é verdade, a que essa mesma mercadoria arremessou a modernidade – lembremos a ideia de Benjamin de que o capitalismo se tornou a mais devastadora das religiões do Ocidente, que se implantou sobre o cristianismo como um parasita, e desde então “sua história [a do cristianismo] é essencialmente a história de seu parasita, ou seja, do capitalismo” (BENJAMIN, 2013b, p. 23).

Essa chave de riso, entretanto, é apenas um pórtico absurdo para as consequências verdadeiramente catastróficas dessa ética de aniquilação do outro e da linguagem, pois que o poeta, agora alçado à sua derradeira condição de vate de seu próprio desterro e do fim do mundo, anuncia, transladando esse riso a uma espécie de ironia ontológica, que abandona sua condição mesma de ironia para ocupar-se de um esvaziamento de sentido frente à interdição de seu próprio discurso, quando diz:

CONGRESSO INTERNACIONAL DO MEDO

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio, porque este não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.
(ANDRADE, 2015, p. 68-69)

A voz urde-se em caracol, como a chegar a lugar algum: visa à manutenção de sua própria tensão de aniquilamento. A ironia fácil, modernista, agora sinistra e obscura, concentra-se em densidade quase intolerável, na abertura da voz lírica, logo à primeira palavra, “provisoriamente”, já que não há nela nada provisório. A morte não pode ser provisória, e assim também não podem ser provisórios os estados de sítio, senão antes uma espécie de círculo

infernais dantesco, onde a pena espelha analogicamente o seu pecado objetivo. É provisoriamente que se morrerá: se nascerá provisoriamente; se matará provisoriamente: se viverá provisoriamente – “provisoriamente *não*”. Drummond não grafa vírgulas após a palavra – aqui antipalavra – porque, removido o lastro semântico de sua própria significação, aqui intencionalmente significando o contrário, não a ironia ou antônimo, o contrário absoluto que visa a aniquilar o seu sentido primevo de adjunto adverbial de tempo. Drummond, enfim, não grafa vírgula após o advérbio de tempo, como seria o costumeiro: a voz lírica impede a pausa, pois impede a reflexão. Provisoriamente *não*, eis tudo o que ela diz.

Em arremedo de *megafone*, uma espécie de voz que, quase inaudível, pois não pode entregar seu código e sua cifra, a voz parece rarefeita como aquelas dos radinhos, que são mais inauditas quanto maior o seu volume sonoro: a falha, aqui, de sua dicção, realizou-se em uma instância anterior, elétrica, sistêmica, a apagar a impressão de sujeito de sua própria enunciação. Não há sujeito de enunciação porque não há o *outro*, o receptor, e nisso reside a sua excrescência perversa: não há outro nem sujeito, não há lastro de culpa cristã ou de outra ordem, nem há política senão a anulação de toda política. Trata-se de um código sem código, cifrado à maneira das mensagens militares em países sitiados, e que visa unicamente a sua execução sumária: provisoriamente *não*.

A voz refugiou-se no “mais abaixo dos subterrâneos”, a encontrar-se com os cadáveres listados no primeiro poema do volume: o sineiro, a viúva e o microscopista. O primeiro, um anunciador dos conflitos e dos ritos funerários, a segunda com os seus espólios da destruição e aniquilação dos seus, e o terceiro como agente de perscrutamento do olvido, do oculto e do ínfimo, todos esses que *não foram encontrados ao amanhecer*, que é *mais noite que a noite*. O ponto de toque entre os poemas se faz na rarefação do discurso e no silenciamento, de um dia que não se inaugurou nem se inaugurará jamais: uma *longa jornada noite adentro* de um dia que sinistramente recolhe-se à recusa da iluminação.

O poema segue numa espécie de paisagem romântica do grotesco que parece saída das paisagens de Kaspar David Friedrich (FARTHING, 2010): os *sertões*, os *mares*, os *desertos*, as *igrejas* e os *túmulos*, sobre os quais brota a flor metafórica que, melancólica, nega-se à sua condição de metáfora, aglutinando sobre o seu *amarelo* sua aversão à luz. Não o amarelo de onde se emana a luz, senão o amarelo que a suga de volta às profundezas de suas raízes em rizoma, em *toca*, para nos valermos de Deleuze e Guattari (2014), e que se irradia, ato contínuo, tanto na aporia labiríntica de “Áporo” quanto no florescimento introspectivo, e isento quase de vida, de “A flor e a náusea”, ambos poemas que estarão no volume de 1945, *A rosa do povo*.

Há um movimento de deslocamento da voz lírica de um sujeito sem sujeito que enuncia o sinistro dos tempos, nos primeiros versos, até uma voz que lentamente se coloca como receptor de sua própria mensagem, ensimesmado, e anuncia a sua própria morte, como a lembrar que o sujeito exilado se origina desse processo mesmo de assassinato, ou seja, de seu apagamento cívico, já que o apátrida pode apenas nascer sobre o espólio e a putrefação da civilidade perdida no momento mesmo de seu asilo.

O *enrolamento* do lírico sobre o antilírico, perfazendo uma espécie de desenho da psique em posição fetal ou do corpo torturado, em busca de seu próprio eixo de gravidade, vai desembocar na inevitável reflexão lírica sobre o seu próprio fazer e sobre as condições sociais de seu fazer, ou seja, a pesquisa de sua própria ontologia onde essa não pode mais ser refeita. Dois poemas prestam-se, mais que quaisquer outros, a esse expediente: “Os ombros suportam o mundo”, de ordem subjetiva e psicológica, e “Mãos dadas”, de ordem épica e metalinguística.

“Mãos dadas” se converteria, à guisa de *manifesto* ou *poética*, em um ponto nodal para a crítica e para a própria pedagogia de leitura drummondiana, uma vez inserido na *Antologia* de 1962, na seção “Na praça de convites”, aquela que aglutina os poemas com temática social. Isso porque nele atualiza-se o tema camoniano do *mundo caduco*, que no poeta renascentista apresentava-se como *desconcerto do mundo*, com a evidente distância abissal que os separa – não como duas escarpas equidistantes nesse abismo, senão como duas parábolas da mesma queda, que são, afinal, a essência do abismo. O tema camoniano parte de uma harmonia áurea para desestabilizá-la, guardando-se a memória e a geometria desse tecido harmônico. Já o mundo drummondiano está “caduco”, ou “vencido”, sob a mesma ótica da mercadoria, cuja vida útil existe a partir do prenúncio de seu próprio vencimento. Um mundo que “caducou” perdeu-se, afastou-se de sua própria essência, seja ela qual for.

Também em “Mãos dadas” reaparecerá o tema das “ilhas”, espécie de figura retórica que aglutina um golpe organizado à poesia idealista, que poderemos, com relativa segurança, estabelecer como voltadas à ética e estética parnasianas: aqui, o feixe de ataque não se dará pela deliquescência irônica, senão pelo balizamento crítico dessa poesia, que se confunde mesmo com a formação da nacionalidade, herdando tanto o nacionalismo quanto o sentimentalismo de superfície de nosso Romantismo. O tema voltará a aparecer no poema de fechamento do volume, “Mundo Grande”:

Outrora viajei
países imaginários, fáceis de habitar,
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.

Meus amigos foram às ilhas.
 Ilhas perdem o homem.
 Entretanto alguns se salvaram e
 trouxeram a notícia
 de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
 entre o fogo e o amor.
 (ANDRADE, 2015, p. 81)

O processo de negação dessa poesia idealista faz-se através do par dialético entre as “ilhas” e o “grande mundo” ou a “Rua Larga”: não se trata, pois, da exclusão de um pelo outro, senão da radicalidade da aproximação dessas duas instâncias que, opostas, dão uma diagnose precisa do quadro lírico da poesia brasileira em busca de si mesma, e do próprio poeta que busca alocar-se em meio a sua própria linguagem. Ou seja, não é que o poeta esteja negando a possibilidade de encontro de uma imanência, senão o contrário: essa imanência não poderia prescindir de uma outra dialética, qual seja, o seu rebalçamento com a imediatidade do que jaz à sua volta. Um processo de diagnose que não se esgota em sua síntese, senão no *dever* do mesmo processo, numa espécie de significante que desvela as tensões inconscientes de um tempo. Através, sempre, insistimos, da linguagem.

Gledson também nota o *topos* das *ilhas* e o comenta da seguinte forma, ao dissertar sobre o poema “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, em homenagem aos cinquenta anos do poeta Manuel Bandeira:

As ilhas são talvez mais surpreendentes, embora possamos notar desde já que contrastam com a identificação mais simples das ilhas com a fuga, presente em “Mãos dadas”. Aqui, Drummond tenta estabelecer um lugar em que a poesia possa existir, de maneira independente mas com uma verdadeira relação com o mundo. A palavra central é “refletem”. Os poemas nos dão uma imagem exata do mundo, embora imbuída de emoção – “um mundo amoroso e patético” – mesmo sendo eles independentemente dele. (GLEDSON, 1981, p. 134)

O trecho a que se refere Gledson, no mesmo poema, é:

Debruço-me em teus poemas
 e neles percebo as ilhas
 em que nem tu nem nós habitamos
 (ou jamais habitaremos!)
 e nessas ilhas me banho
 num sol que não é dos trópicos
 numa água que não é das fontes
 mas que ambos refletem a imagem
 de um mundo amoroso e patético.
 (ANDRADE, 2015, p. 72)

Em franco diálogo com “Mãos dadas”, as ilhas aqui brotam à guisa de conceito filosófico para *imanência*, que de alguma forma se apresenta perdida: “Meus amigos foram às

ilhas”, diz Drummond, mas também nos avisa que “alguns se salvaram”, trazendo notícias do “mundo”, o “grande mundo”. A despeito da incipiente produção teórica de própria lavra, Drummond nos dá, nesse movimento lírico-retórico, um diagnóstico crítico preciso de seu próprio projeto poético, que se confunde com o do próprio Modernismo de 30, e que parece a aproximação dialética entre as duas imanências: a da realidade e a da linguagem. Adorno (2012) dá uma arguta definição do que seriam essas duas imanências em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, quando afirma que o procedimento crítico, em poesia, deveria ser “imaneente”: dos fatos estéticos deveriam ser descobertos os fatos sociais, e não o contrário. É precisamente o que faz Drummond, primeiro ao reconhecer a falência das ilhas para, em seguida, delas se distanciar, nunca perdendo-as, entretanto, de vista. Naturalmente, os amigos salvos das ilhas são os poetas modernos, e entre eles, sobretudo, Manuel Bandeira. Ilhas de imanência, ou seja, os momentos em que a poesia se reencontra com o seu próprio ser arquetípico que, no entender de Octavio Paz (2010), implicaria uma relação especial com seu tempo histórico: de um lado, o poema possui um tempo arquetípico, que se confunde com o de sua própria enunciação, e encontra no ritmo o seu ser primevo e, de outro, o tempo histórico que, mesmo recuado, ali soa na madeira do poema. Ou seja: Drummond reconhece, na sua arguta intuição de poeta do tempo, que uma coisa não poderia sobreviver sem outra: os que se salvaram são aqueles que percorreram a nado o caminho entre a ilha e o mundo e, portanto, poderiam ofertar um melhor testemunho sobre as ilhas que os próprios poetas “ilhados”, aqueles que permaneceram presos à “pura imanência”.

Poderíamos, talvez, alargar o entendimento dessa poesia idealista, aqui condenada por Drummond, para uma poesia hermética, que já não contribui para a construção de uma literatura participante, ou “de esquerda”, nos termos como a entendeu Candido, em um de seus “rodapés” de crítica literária para o jornal *Folha da Manhã*:

[...] os poetas se organizam segundo um meridiano ideal, havendo os que se colocam à sua esquerda, e à sua direita. Haveria, assim, uma esquerda e uma direita poéticas, usando os termos, não no sentido político corrente, mas relacionados a questões de técnica e de concepção da poesia. A segunda atitude caracterizaria os poetas preocupados sobretudo com a expressão do destino individual, construindo um sistema poético em que sobreleva a necessidade de expansão do eu e da obtenção de uma poesia mais ou menos pura, no sentido de bastante a si mesma e inimiga do tema poético. A primeira atitude compreende os poetas aos quais a sua própria personalidade aparece irremediavelmente misturada com a dos outros, levando-os a coletivizar as suas emoções em oposição à primeira atividade, que procura individualizá-las ao extremo. Os poetas de direita geralmente não se ultrapassam, criando beleza dentro de condições extremamente individuais de sensibilidade. Nas coisas e nas cenas do mundo, vêm de preferência correlativos objetivos – para usar uma expressão de Eliot – das suas idiosincrasias. São, numa palavra, excessivamente teses. Os poetas de esquerda tentam transpor este individualismo, maior ou menor,

abrindo a sua sensibilidade ao mundo e ao semelhante e procurando uma expressão mais total do mundo. São poetas sintéticos, se me permitem a expressão, que, partindo do seu eu (etapa em que permanecem os da primeira categoria), tomam consciência do mundo e o opõem a si mesmos, resultando, como síntese, a poesia (CANDIDO apud RAMASSOTE, 2011, p. 57).

Se nos permitem o poeta e o crítico, parecem ambos estar afinados em um diapasão comum. Mas se Candido, em favor de uma leitura vincada por um viés ideológico, parece deitar fora qualquer possibilidade de uma poesia “pura”, nos termos como ele a define, o mesmo não serve para Drummond, que reconhece as “ilhas” na poesia de seu amigo, Manuel Bandeira. Isso, pois, nos dá uma pista essencial para o percurso da poética drummondiana, a partir de agora: o de que a sua dialética lírica mirará a comunicação entre extremos, ou seja, buscará a não resolução do impasse, já que se trata, a lírica, justamente de um texto que se alimenta de tensionamentos, nesse caso, entre mundo e linguagem, notadamente a poética, já que é sobre esse fio de prumo que, no entender do artista, dependura-se o funâmbulo de um lirismo *verdadeiramente moderno*, ou *verdadeiramente brasileiro*. Há nisso, pois, uma cosmogonia essencial, compartilhada tanto pelo *mythos* quanto pelo *logos*, e que é empreendida pelo texto lírico. A expansão desse “coração” em direção ao mundo, de que fala Sant’Anna, configura uma envergadura dialética, que procura conciliar o inconciliável em busca de uma voz que revele o sentido obscuro de seus acordes, que aglutinam, em si mesmos, a história, a memória, o esquecimento, a língua, a fala, a cultura oral e erudita de uma nação em busca de si.

Novamente, em “Mundo grande”, será pela pedra de toque das mercadorias que se revelará o teor desse mundo em diástole, como em:

Tu sabes como é grande o mundo.
 Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
 Viste as diferentes cores dos homens,
 as diferentes dores dos homens,
 sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
 num só peito de homem... sem que ele estale.
 (ANDRADE, 2015, p. 81)

Há, pois, uma extrema organização simbólica do indivíduo-discurso, porque baseada nos discursos coevos do tempo constituído, ao instaurar-se sobre um ainda incipiente discurso espetacular – o discurso da ordem sobre a ordem, para Debord (2011) – e dentro dele declarar-se como uma espécie de manifesto antiespetacular, em favor de uma restauração do ser-simbólico, numa imediatidade do cósmico ao rés do chão, ou numa memória líquida que se confunde mesmo com o esquecimento, pois o seu derramamento sobre o país incipiente alaga uma tradição, em cujas raízes rasas, talvez, não sobreviva. Há ainda no texto um *mea culpa* do

intelectual que se enxerga responsável por esse estado de coisas, uma vez que assume que, habitando as ilhas, um tempo precioso para o estratagema antiespetacular foi perdido:

Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam.)
(ANDRADE, 2015, p. 81)

Ou seja, ao flagrar-se sem linguagem e, portanto, alienado, embora consciente de sua alienação – consciência que tanto Adorno quanto Debord reconhecem ser de papel essencial à arte moderna – reconhece que está já a alguns passos além de algum momento em que tal estado de coisas poderia ser subvertido pela práxis, e que nada mais resta, a essa voz lírica, do que a resiliência frente a seu próprio aniquilamento, de que ela própria será vate. Essa consciência, aqui manifesta de forma aguda, fará de “Mundo grande” um poema antiespetacular por excelência, em que a síntese poema-espetáculo, ou linguagem-mundo, adquire altíssimos graus de tensionamento. Estruturalmente, valeria dizer, o abandonar-se dos versos ao sabor de um ritmo quase natural (semântico, pois) denotaria o tom de desistência daquele que já reconhece a impossibilidade do canto, senão como réquiem para seu próprio canto. Nas palavras de Jean-Michel Maulpoix:

A poesia volta-se, em seu final, melancolicamente para suas vozes caras, que foram silenciadas. O poema, tal como nos encantou, diz ela, é um objeto perdido. *Dizer adeus* significa, no entanto, que alguma coisa deve ainda ser escrita... Como memória do poema. Assim como alguém viria a cuidar de seu túmulo, apenas para preservar-lhe a memória; ou a construir sua última morada como uma caixa simples, feita com pregos. "Decerto o minúsculo túmulo da alma." (MAULPOIX, 2005, p. 9-10)¹⁹

Tal consciência do esgotamento do fazer lírico, diagnosticado com o lirismo consciente e crítico de Maulpoix no prefácio de seu *Adieux au poème*, com o qual Drummond não compactua de forma passiva, senão combativa, atingirá um tom de manifesto no outro poema que ora aventamos, “Mãos dadas”, quando diz o poeta que:

¹⁹ “*La poésie sur sa fin se retourne mélancoliquement vers les voix chères qui se sont tues. Le poème, tel que nous l’avons aimé, dit-elle, est un objet perdu. Dire adieu: c’est signifier pourtant que quelque chose doit encore être écrit... En souvenir du poème. Comme on viendrait entretenir sa tombe pour en garder mémoire. Ou construire sa dernière demeure: une simple boîte clouée. «Le minuscule tombeau, certes, de l’âme.»*”

Não serei o poeta de um mundo caduco.
 Também não cantarei o mundo futuro.
 Estou preso à vida e olho meus companheiros.
 Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
 Entre eles, considero a enorme realidade.
 O presente é tão grande, não nos afastemos.
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história.
 Não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista na janela.
 Não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida.
 Não fugirei para ilhas nem serei raptado por serafins.
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
 [a vida presente.
 (ANDRADE, 2015, p. 75)

Assim diz Drummond, numa dicção em tudo semelhante a “Mundo grande”, porém urdida em dois grandes blocos de versos (estrofes?) apenas, com o alongamento de suas medidas e, portanto, de seu fôlego. A medida aumentada dos versos é da mesma ordem da medida aumentada da amplificação do diagnóstico que faz da situação crítica. O poema é anterior a “Mundo grande”, no volume, mas parece concluir o raciocínio do poema posterior, e faz as vezes de *manifesto*, em um livro permeado de incertezas e destampadas caixas de pandora. Há nele uma resiliência estoica que nega o futuro, como o aconselharia Sêneca (. Volta-se para o presente alegando que não cantará a caduquice: sua *negaça* em cantar é, na verdade, a erupção de seu canto.

Como se de súbito organizada (ressignificada, como já se disse aqui), após eclodir de dentro do cerne mesmo das mercadorias, a voz amplifica-se em direção aos “companheiros”. Ouvem esses companheiros a enunciação da voz lírica? Como se do fio estendido entre o “mundo” e as “ilhas”, agora, fosse possível retirar sons dissonantes em diferentes pontos indefinidos (comunicação entre extremos, pois) dependurado sobre uma lira partida, a voz consegue distintas sínteses de um mesmo problema, e convoca a si mesma a convocar: *na praça de convites*. A voz lírica desfila, no segundo bloco de versos, um estrato semântico recolhido à excrescência idealista ou romântica da produção lírica, e recolhe o rol simbólico, novamente, no *topos* das “ilhas”, aqui na companhia de serafins que já não o *raptarão*: para onde? Seria ingênuo dizer que para a alienação das ilhas de imanência, uma vez que o poeta já se mostrou consciente delas e de seu perigoso asilamento. Mais prudente seria dizer: o raptariam para fora da *consciência* da mesma alienação, ou seja, para fora de sua consciência crítica, que mira a construção de uma diagnose precisa de seu tempo e de si mesma. Entre a esperança para com os companheiros e o estoicismo recluso que se volta para si próprio (grandezas, afinal,

contraditórias), a voz organiza-se retoricamente de forma a urdir em sua própria tessitura um tecido de vozes que, antes épica que lírica, organizará um discurso forte o bastante para se fazer ouvida e, estrategicamente, não esgarçar frente à ousadia de seu próprio projeto ético e estético.

Não havendo outra saída, portanto, que o vaticínio de sua própria fraqueza e a diagnose da falência do sistema cultural e econômico sobre o qual se constrói, a voz drummondiana escorreria para dois outros poemas, que refletem com precisão estas duas posturas frente a sua própria alienação.

O “Poema da necessidade”, que, vindo na terceira posição na organização do volume, tem a incumbência de abrir o *ethos* sobre o qual se constrói *Sentimento do mundo*, e lança justamente a leitura ética para os algures de um vaticínio. Valendo-se, pois, de um paralelismo quase bíblico (pensemos, aqui, no *Sermão da montanha*, a título de exemplo), o poema percorrerá, entre o absurdo e a ironia, um caminho semântico anti-intuitivo, urdido de imagens e vocábulos que parecem já isentos de significado objetivo, quando diz:

POEMA DA NECESSIDADE

É preciso casar João,
é preciso suportar Antônio,
é preciso odiar Melquíades,
é preciso substituir nós todos.

É preciso salvar o país,
é preciso crer em Deus,
é preciso pagar as dívidas,
é preciso comprar um rádio,
é preciso esquecer fulana.

É preciso estudar volapuque,
é preciso estar sempre bêbedo,
é preciso ler Baudelaire,
é preciso colher as flores
de que rezam velhos autores.

É preciso viver com os homens,
é preciso não assassiná-los,
é preciso ter mãos pálidas
e anunciar o FIM DO MUNDO.

A composição cubista do poema roça as margens do aniquilamento de sentido proposto pelo dadá, através da aglomeração de um esdrúxulo estrato semântico, todo rigorosamente anexado ao final dos versos, que, aqui, são também *quase* medidos. Não se realiza o efeito dadá pois é possível recompor, pelo paralelismo sintático, o fio de sentido, que descamba, embora, para o absurdo. Drummond caminha sobre um terreno já mapeado de sua lírica, já

experimentado anteriormente em um poema como “Quadrilha”, de *Alguma poesia*, e que voltará a aparecer, ainda mais tensionado, em “José”, do livro homônimo de 1942. Há um evocar de nomes triviais e esdrúxulos, organizados ao aleatório: João, Antônio e Melquíades, seguidos de uma fulana, grafada em minúscula, que parece evocar o posterior (e absurdo) poema de *A rosa do povo*, “O mito”, e seguidos ainda de Deus e Baudelaire. “Nós todos”, diz a voz lírica, “é preciso salvar”, e aqui se vale da conotação cristã que se deposita sobre esse verbo do fim do mundo, salvar. A voz está suspensa sobre a própria imanência de que é um primitivo constructo, e que parece anterior mesmo à imanência lírica: nem a imanência lírica nem a da realidade em si, mas a do vate, que sulfuriza ambas na busca de uma coalescência perfeita entre uma e outra, e que lembra aquela do *anjo da história* de Benjamin.

Benjamin foi o comprador, no ano de 1921, em Munique, de um desenho à lápis de autoria de Paul Klee, intitulado *Angelus novus*, e o manteve consigo até a sua morte (FUNARI, 1996, p. 48). Em “Sobre o conceito de História”, Benjamin tem em mente que “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 1987d, p. 226). E que, ato contínuo, “Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia”. Na conhecida tese número IX, Benjamin parte de uma leitura alegórica do desenho de Klee para formular um catastrófico conceito, igualmente alegórico, sobre a *história*. Escreve o filósofo:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (ibid.)

Parece-nos não só possível, mas inevitável, o paralelo da dicção drummondiana com a benjaminiana. Mesmo em um poema prognóstico e de vaticínio, há dois marcadores de diagnose do assalto do vento do progresso sobre a história, metonimicamente expressos pelas “dívidas” e o “rádio”, que remetem respectivamente ao domínio econômico e cultural, que descaminham para a falência absoluta de que o poema é revelador – um *apocalipse*, pois. O “bêbedo”, grafado à *fin-de-siècle* (à diferença de “bêbado”, que grafará em seus *Contos plausíveis* de 1981), retoma o irracionalismo dândi ou dos *clowns* de Shakespeare (retomado por Bandeira em seu “Poética”), enquanto Baudelaire, por sua vez, representa o cânon da tradição

desviante, com plumagem irônica, uma vez que absolutamente deslocado (desviado) de seu local de comum, ou ocupa esse espaço comum e livresco munido de um travestimento anti-lírico. Reavivando a metáfora do poeta francês, Drummond faz questão de pôr em contínuo a ação da colheita das “flores”, que aqui sabemos *do mal*, embora *velhas* (caducas?).

A quebra rítmica, ou *turning point*, da construção lírica será empregada ferindo-se o próprio paralelismo do poema, ao se acrescentar um verbo de complemento indireto no primeiro verso da última estrofe: viver *com* os homens, repousando a quebra de expectativa rítmica sobre a preposição *com*. *Viver com*, “con-viver”, como ele próprio escreverá em um conhecido poema de *As impurezas do branco*, intitulado “O homem, as viagens” (2002, p. 719), seguido do recalçamento do instinto de morte freudiano, em “é preciso não assassiná-los”. Exibindo as *mãos pálidas*, a voz lírica anuncia em letras garrafais o *FIM DO MUNDO*. À despeito da evidente ironia, cósmica por certo, de tal afirmação, nos caberia perguntar a que mundo se refere essa voz, e a resposta não parece ser outra senão o *mundo* qual o conhecemos, ou seja, aquilo a que chamamos a *realidade objetiva*, mapeada pelo racionalismo tecnicista e absorvida pela via da subjetividade, cuja descoberta talvez tardia, alegada pela voz lírica, é recente dentro da estruturação de seu projeto estético, e acaba de ser realizada na medida mesmo em que é sustada, quando o poeta pede a sua aniquilação.

O reconhecimento da falência desse mundo é da ordem daquela mesma falência do projeto filosófico ocidental, denunciada por Debord (2011, p. 19), que estaria vinculada a uma “compreensão da atividade dominada pelas categorias do *ver*”. Não é acidente, portanto, que a dicção do poema encoste na do vate, que, por sua vez, encosta na dicção de Tirésias – o célebre adivinho cego da tragédia *Édipo rei*, de Sófocles. Tirésias, que aglutina em sua figura uma também crítica à razão instrumental e à centralidade da visão no pensamento grego, em uma chave psicanalítica de leitura, anuncia menos que o fim do mundo tebano – Tebas sobreviverá, embora não sem perdas, a Édipo e a seus herdeiros – e mais que o fim do mundo objetivo, pois anuncia, na verdade, o fim do mundo particular do sujeito, o recalque de uma pulsão libinal: a castração, em que se dá o primeiro contato com o limite da projeção de nossos desejos sobre o real, alegorizada pela figura do pai castrador, morta por Édipo, é certo, mas de certa forma recuperada pela figura do adivinho. A percepção da culpa, anterior, portanto, ao cristianismo, advém do mesmo trauma que se desenha sobre a psique, que volta a projetar-se, desde então, em uma organização em que a percepção do mundo, talvez o próprio *supereu*, apresente junto do *eu* a noção mesma do mundo externo a ele e de suas leis sociais, introjetadas à força de um nó psíquico.

E será em um poema como “Elegia 1938” que essa nova organização psíquica, castrada e ressentida, cuja estrutura é emprestada à voz que corta o volume *Sentimento do mundo*, encontra uma organização singular frente à falência do mundo objetivo e simbólico, que nela fala. E que nos confessa o poeta:

ELEGIA 1938

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

O que nos leva de volta ao conceito marxiano de porosidade, já abordado, para descrever as relações entre *ócio* e *trabalho* no mundo capitalista: com efeito, *trabalho* é o núcleo semântico que primeiro fere o fio retórico do poema. Não se perca de vista que tratamos de uma elegia: *morte e trabalho*, como par dialético, aqui, perfazem um trajeto retórico que urdirá os demais núcleos semânticos, na diagnose das instâncias separadas, ou alienadas, de um mundo em que a unidade não pode ser mais recomposta. *Trabalho, alegria*: se a felicidade será para um filósofo antigo uma pedra de toque fundamental para se pensar a *vida*, aqui a alegria já não pode mais ser recomposta porque a vida mesmo, alienada entre o trabalho e o tempo livre, foi igualmente sequestrada. Poderíamos lembrar a reflexão de Adorno sobre as distâncias entre *tempo livre e ócio* em seu ensaio *Tempo livre*. O *ócio*, no entender do filósofo, demanda uma unidade entre o sujeito e as atividades que exerce, do ponto de vista subjetivo, de forma que ele remova dessas atividades um *sentido* de práxis. Diz Adorno que, para ele:

Compor música, escutar música, ler concentradamente, são momentos integrais da minha existência, a palavra *hobby* seria um escárnio em relação a elas. Inversamente, meu trabalho, a produção filosófica e sociológica e o ensino na universidade, têm-me sido tão gratos até o momento que não conseguiria considerá-los como opostos ao tempo livre, como a habitualmente cortante divisão requer das pessoas. (ADORNO, 2002, p. 105)

Nada disso pode ser encontrado no tempo livre, ainda segundo o pensador da Escola de Frankfurt, já que haveria uma intransponível alienação entre essas partes, desvirtuando o sentido de práxis para uma prática mercantil: na lógica laboral capitalista, o tempo livre deve ser o oposto do tempo “produtivo”, e deve atender apenas às demandas do consumo, que classifica o pensador como *hobbys* – ou seja, uma noção mercantilista do uso do tempo ocioso. Se falta a alegria ao trabalho drummondiano, isso significa que falta, nesse mesmo trabalho, um senso de integridade que resulta na falta de sentido – “não encerram nenhum exemplo” –

em suas “formas” e “ações”. A alegria, ou felicidade, noções que participam de forma negativa da economia do poema, são *topoi* universais da filosofia, ambas cortadas pelo domínio do simbólico e da linguagem, e aqui aparecem como um saber perdido. *Formas e ações* aparecem como expansão metonímica do trabalho como atividade que deveria se expandir para a universalidade, e não dela privar-se, mas que, alienadas, já não encerram exemplo algum, ou seja, não servem como ferramentas simbólicas para se revestir o mundo de qualquer sentido, que é, afinal, o intento último de um poeta moderno – esse ser que busca riscar sua vida com a linha da singularidade.

Após diagnosticar o descompasso de sua própria relação corpo-mundo, aqui convertida para corpo-poema, a voz lírica escorrega para o baixo-corporal, como se, através desse gesto patético, no sentido aristotélico, devolvesse a esse gestual o sentido trágico que se perdeu quando o trabalho foi suplantado pelo domínio maquinal do fazer:

Práticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

Em que se note a inclusão da *falta de dinheiro* como tão fisiológica quanto o “calor e frio” (pulsões de morte), a “fome e desejo sexual” (pulsões de vida²⁰), estrategicamente colocada no centro das demais grandezas, como fio de prumo para se chegar de uma ponta a outra do verso, como num sinistro arremedo dos estranhos móveis de Calder²¹, ou numa espécie de inversão tétrica do motivo pictórico da *árvore da vida*. A confusão entre moral e fisiologia, metonimizada, não pelo dinheiro, mas por sua falta, dá um diagnóstico da falência da organização física e psíquica do indivíduo, como se a especulação do mundo financeiro pulsasse nele como uma doença de seu século: como se seu século doente nele pulsasse à força de rebocar seus fluídos vitais para uma morte em vida ou, como diria Benjamin na “consciência de culpa [*Schuldbewusstsein*] monstruosa” e que, por não se saber expiada, “agarra-se ao culto, não para expiar nele esta culpa, mas sim para fazê-la universal, martelá-la na consciência” (BENJAMIN, 2013b, p. 22). E, como contraponto absurdo, desfila após um vocabulário emprestado à ontologia judaico-cristã, subvertido, como quis o mesmo Benjamin, a uma lógica capitalista, como um “parasita” que corrói o sentido mesmo dessa ontologia:

²⁰ Vale a pena a anotação de que, ao final de sua teoria, como nos esclarece Azevedo e Mello Neto (2015), Freud agrupará a pulsão de vida sob a mesma pulsão de morte, em seu trabalho *Além do princípio de prazer*, em que chegaria à conclusão de que “o objetivo de toda vida é a morte” (Freud, 1996, p. 26).

²¹ Alexandre Calder (1898-1976), inspirado pelas obras abstratas de Piet Mondrian (1872-1944), “imaginou suas esculturas verticais suspensas, cinéticas e coloridas, feitas de placas geométricas de metal, hastes e arame.” (FARTHING, 2010, p. 447).

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

Há uma oposição também dialética, nesses versos, entre os “heróis” e os “parques”, em que pese o sentido que a imagem organizadora da *praça de convites* terá para o poeta mineiro – o local da porosidade e da linguagem, em que a comunicação do comum persegue a defesa da causa operária – ainda que organizados à guisa de um comunismo primitivo, porquanto as ferramentas revolucionárias não se esclareçam de forma objetiva, recolhendo-se a uma visão um tanto impressionista de uma ideologia que, entretanto, se mostra. Os *heróis*, antes absurdos que cômicos, porque ao mesmo tempo indefinidos e irônicos (o inimigo, aqui é dividido, mas não se pode distinguir seu rosto), à maneira das figuras autoritárias kafkianas, sustam a marcha dessa linguagem proletária através da emulação de um vocabulário cristão. Nada aqui faz crer que o poeta credite ao *logos* a possibilidade da saída desse estado de coisas, porquanto nos fale que:

À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

A densidade bélica desses heróis em guarnição é condensada numa espécie de coesão semântica entre as imagens do *bronze* e dos *volumes*, que, na verdade, não se distinguem. A simbologia do bronze, cuja era mítica se associa ao desenvolvimento tecnicista e bélico da humanidade, servirá de escudo alienante que separa a figura fascistoide dos *heróis* do povo – uma torre de marfim? – e as *sinistras bibliotecas* – novamente Kafka? – guardas de uma linguagem tão sinistra quanto cifrada, servem de aparato de dominação intransponível a esse mesmo sujeito e seu povo, que já não pode recorrer à linguagem que lhe foi subtraída para penetrar tais *arquivos*. A figura fractal dos guarda-chuvas e o labirinto das bibliotecas são o trajeto sinuoso que separa não apenas os homens uns dos outros, mas os povos e sujeitos alienados de si mesmos – o que atenderia perfeitamente ao imperativo latino *divide et impera*, naturalmente atualizado para a lógica alienante do psiquismo capitalista.

E prossegue, em seu trajeto retórico, reclamando à figura da *noite* o derramamento singular de um conteúdo libidinal sobre o poema:

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

Noite mística que serve de par dialético à anterior, em um medido paradoxo: a noite é desenhada, aqui e ao longo das obras drummondianas do mesmo período (*José e A rosa do povo*), como um palco de contradições que arremessam sujeito e tecido social a tensões que o *dia-útil* abafam em seu tamborilar técnico, o que se deflagra em algumas passagens de “Morte no avião”, de *A rosa do povo* (ANDRADE, 2015, p. 159): “O dia na sua metade já rota não me avisa / que começo também a acabar. Estou cansado” e, depois, “Ainda não é a morte, é a sombra / sobre edifícios fatigados, pausa / entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacados, / vão repousar os engenheiros, os funcionários [...] / Mas ficam vigilantes os motoristas, os *garçons*”, finalizando: “[...] A cidade / muda de mão, num golpe”.

Gledson (1981) nota a importância estrutural da figura da noite para a economia da obra, e sobre ela argumenta, de certa forma na confluência de nossa própria leitura:

A noite é, de longe, a mais importante das imagens que têm este papel central na estrutura dos poemas. Só o mar lhe chega perto – *et pour raison*. A noite é uma coisa que separa e aniquila os homens, mas dentro da qual podem comunicar-se. Tem o mesmo significado fluido e paradoxal nos três livros deste período, mas é aqui sobretudo que possui uma função essencial nas estruturas dos poemas. A noite “dissolve os homens”, unindo-os portanto, ao mesmo tempo que os separa espalhando “o medo e a incompreensão”. Nas palavras de “América” (de *A rosa do povo*), “É mais simples conversar à noite” – as coisas tornam-se líquidas e porosas na escuridão. Onde melhor se define o seu papel e o seu significado é nestas palavras de “Passagem da noite”, também de *A rosa do povo*:

É noite, não é a morte, é noite
de sono espesso e sem praia.
Não é dor, nem paz, é noite
é perfeitamente a noite.

O poeta insiste na independência da palavra “noite” de toda interpretação reductiva, evitando sobretudo uma ligação estreita com a morte. Leva consigo uma atmosfera poética mais do que um significado preciso e inequívoco. Ela necessita sobretudo dessa imprecisão para desempenhar o seu papel duplo, reconciliador e alienador, nos poemas. Como as frases “imortal soluço de vida” ou “os ruídos da pedra”, significa ao mesmo tempo comunicação e silêncio, vida e morte. (GLEDSON, 1981, p. 122)

Gledson circunda um campo semântico que muito nos interessa, sobretudo quando se vale das palavras *porosidade* e *liquidez* para roçar as margens da *comunicação* e do *silêncio*. Tem em mira o crítico o ponto estrutural da alienação que, por si só, demanda uma leitura dialética de mundo e do próprio texto poético em questão, já que alguém ou algo se *aliena*, forçosamente, de um objeto e com ele cria uma tensão que demanda, afinal, uma síntese. Mas Gledson vai além.

Verifica na noite a figura do paradoxo, que, em sua leitura, impedirá a imagem de se estriar em uma leitura unívoca, o que sem dúvida não interessa à natureza polivalente do texto lírico, mas sobretudo não interessa a um lirismo que se pretenda com a envergadura que tensiona o arco de Drummond. A comunicação, que é da mesma ordem do silêncio, se entendida fora da lógica tecnicista, vai revelar-se fora das horas produtivas do *dia-útil*, e a noite, como *nome livre* e avesso à adjetivação restritiva, é uma espécie de ponto fixo de imanência a animar a própria pulsão libidinal do poema. Não seria demais lembrar a reflexão que sobre o *sono*²² faz Guy Debord, na tese 21 de *A sociedade do espetáculo*:

À medida que a **necessidade** se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. **O espetáculo é o sonho mau** da sociedade moderna aprisionada, **que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sonho.** (DEBORD, 2011, p. 19; grifos nossos)

O conceito de *necessidade*, para Debord, é da ordem da alienação empreendida pela economia espetacular (Debord fala em uma *proletarização do mundo*), pervertendo-se no que ele chamará de *pseudonecessidades* para se justificar uma *falsa vida*. A necessidade, aqui socialmente sonhada, é resultado do que ele chamará de *sobrevivência ampliada*, que nada mais é do que uma “fabricação ininterrupta de pseudonecessidades” (ibid., 35), de forma a aprisionar, em sua lógica de consumo tanto a mercadoria quando a vida para dentro de um universo especulativo. O sonho, para Debord, em tudo avesso ao onírico e ao subjetivo, é da mesma ordem do sonho drummondiano, já que nele se encontra, unicamente, o (pseudo)descanso dessa lógica especulativa que é, na verdade, a sua continuidade, uma vez que o espetáculo se vale, voltando a Adorno (1998), da substituição do ócio, com sua produção de conteúdo simbólico, pelo tempo livre, que nada produz senão o aumento exponencial (especulativo) e imediato da *necessidade do consumo*. O espetáculo, com sua lógica autofágica, é o guarda retórico de um ciclo viciado, no qual nos dá pistas o sujeito lírico de estar preso.

Por isso espanta que o poeta prossiga com um jorro libidinal em direção à noite, pois é o verbo *amar* que ele escolhe para a ela dirigir-se. Ama-se, aqui, a noite pelo seu poder de *aniquilamento* do mundo objetivo, o que não nos permite, entretanto, inferir que nela se abra o espaço para o sonho. O sonho, “incluindo-se o vocábulo ‘sono’, que fisiologicamente a contém

22 A respeito da relação entre sono e capitalismo, há uma interessante obra de Jonathan Crary, intitulada *24/7: capitalismo tardio e fins do sono*, que se vale tanto da teoria crítica frankfurtiana quanto do pensamento debordiano para analisar a forma como o sono se tornou a última fronteira que o capitalismo ainda não conseguiu converter em uma exploração mercadológica. O livro foi traduzido para o português por Joaquim Toledo Júnior e editado pela Cosac Naify. Hoje, após o fechamento da editora, o livro se encontra reeditado pela Ubu para a Coleção Exit.

e semanticamente a pressupõe”, como diria Ivan Junqueira (1984, p. 82), pode apenas aqui ser resgatado pela súbita liberação de um instinto de morte que reveste um instinto de vida, já que, aniquilando-se através dele o que quer que seja, os “problemas” dispensariam este sujeito de “morrer”. Aniquila-se, na noite, algo de essencial que ela guarda e que é o avesso do dia – que ressurge pela sinfonia de um maquinário:

Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

O sonho é “mau”, como vaticinou Debord, mas no dia subsiste, ainda, à insistência da rebeldia do espírito lírico na metáfora infantil de um *olhar pequenino* em face de complexas, naturais e inalienáveis “palmeiras”, que não se abrem à decifração, mas à aporia e ao fractal.

Desenhando um abismo entre tal rebeldia e os *homens de letras*, Drummond cria uma aporia entre as imagens da *literatura*, dos *telefones* e suas conversas especulares e dos *negócios do espírito*, que se perde em um diálogo tecido sobre um *tempo futuro*, especulativo, que é na verdade o avesso do tempo e do diálogo (o diálogo deve realizar-se *no tempo* para que exista), porque tecido entre *mortos*. Não porque dedicaram seus sonhos e corpos ao aniquilamento, senão o contrário: porque neles morreu já todo o instinto de morte ou vida, alienados que foram naquelas *pseudonecessidades* de que falou Debord (2011):

Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

Na resolução dessa infinidade de tensões, Drummond as condensa sob a imagem do *coração*. Como em “Poema de sete faces”, tal coração boia sobre o verso com alguma estranheza, em seu arredondamento assonante, em seu apelo quase piegas ao que há de mais forte e disponível na fonética da língua para contrastar com o pontiagudo costumeiro das metáforas drummondianas:

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

A voz lírica se dirige ao coração: a interlocução, aqui, resolve em diálogo a incomunicabilidade que predominou ao longo, não apenas do poema, mas de *Sentimento do mundo* como um todo. Há um tripé de construção de sentido nesses versos, realizado pelo

coração a derrota e a felicidade coletiva, que dá sustentação ao estado do sujeito-lírico, espetado por um verbo de conotação cristã: o *confessar*. Há nisso um certo resquício de sentimento cristão – um cristianismo primitivo para um comunismo primitivo – que anima o sentimento do sujeito lírico. Nada há nisso de cristianismo objetivo, senão um resquício dele que se derrama sobre a própria cultura brasileira, e que Drummond emulará em inúmeros poemas, notadamente os narrativos (muitas vezes em um modo retórico irônico), como “Canção da moça fantasma de Belo Horizonte”, “Desaparecimento de Luísa Porto” e “Caso do vestido”. Tal contrição está em oposição dialética, igualmente, com a robusta percepção social do *século futuro*. Uma e outra não se anulam, porque o prognóstico da *felicidade futura* imanta tanto a visão de um cristianismo quanto de um comunismo primitivos, pois creditam ao futuro a solubilidade das querelas sociais do agora, ou seja, derramam sobre o *ethos* a vidência do *homem do amanhã*. E o faz para irromper, afinal, em uma espécie de profecia urdida em negativo, porque flerta com a consciência crítica de sua impossível realização, embora vaticinada:

Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.
(ANDRADE, 2015, p. 80)

A voz cria, aqui, uma espécie de redemoinho dantesco – “*di qua, di là, di giù, di sù li mena*” (ALIGHIERI, 2015, p. 59) – tornando o sujeito lírico um ponto de máxima condensação da tempestade do tempo que espelha simbolicamente o motivo objetivo de sua ira apocalíptica: a *chuva, guerra, desemprego e injusta distribuição*, que realizam um redemoinho a soprar do paraíso capitalista (a *ilha de Manhattan*²³), e sob a qual esta voz lírica se enrodilha, qual o *anjo de história* benjaminiano. Paradoxalmente, extingue-se toda a possibilidade de um prognóstico frente à catástrofe do presente: o poeta é arrastado, ainda como o anjo, para a marcha do mundo

²³ Note-se que Gledson também compreende que “Manhattan é o símbolo do capitalismo que Drummond identifica cada vez mais como o ‘sistema’ total) e uma parte ínfima de uma vasta organização que ninguém pode destruir; a tarefa de explodi-la seria ao mesmo tempo de uma importância cósmica e inteiramente fora de propósito” (GLEDSON, 1981, p. 128). Tal leitura do crítico nos serve de licença para ver, em Drummond, uma aproximação com os pensamentos tanto de Adorno (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) quanto de Guy Debord (2011). Segundo Jappe (1999), ambos os pensadores veem o sistema capitalista como uma espécie de totalidade intransponível, que sufocou a própria esfera artística: “O triunfo completo do valor de troca e sua crise atual reduziram à ineficácia os sucessores das vanguardas: não lhes é concedida mais nenhuma função crítica, quaisquer que sejam suas intenções subjetivas” (JAPPE, 1999, p. 220). Apesar disso, dirá Jappe, os pensadores apresentam duas vias diferentes de resposta a esse mesmo estado de coisas: Adorno defenderá que a arte, como esfera alienada, porém consciente de sua própria alienação, vai usá-la em favor de empreender um olhar crítico e distanciado sobre a realidade; Guy Debord, por outro lado, entenderá que a arte já não pode mais ser realizada fora da esfera da *vida*. Pensamos que é sobre essa mesma percepção e esse mesmo problema que se encontra o eu-lírico drummondiano, e que por essa mesma consciência elege as mercadorias como local inaugural de sua fala, na diagnose de seu tempo histórico.

capitalista – “Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1987d, p. 226). Não se pode, aqui, *dinamitar a ilha de Manhattan*: uma profecia de não realização, um prognóstico negativo verbalizado em uma chave quase irônica, mas, antes disso, absurda.

Há, pois, um certo predomínio de um olhar absurdo sobre os fatos do tempo, o que inclui tanto o presente quanto a revisão crítica da história do Brasil. À oswaldiana, Drummond empreendeu em sua primeira obra algumas dessas revisitações mordazes a temas da nacionalidade, e o faz novamente, aqui. O deslocamento, entretanto, no plano do sentido, parece ter-se dado, com efeito, do campo da *ironia* para o do *absurdo*, e isso não se dá sem uma dimensão ética que deva ser levada em consideração. A ironia pode resguardar-se de seu próprio peso ético e moral, a depender de seu objeto, e esconder-se, se não na leveza, em uma espécie de estilo *falso-leve*, de que Machado de Assis é, com efeito, nossa maior referência no campo das letras brasileiras. Machado recuperou esse modo retórico irônico, talvez, mais de Shakespeare que de Voltaire, já que há nele pitadas de um sabor cósmico e trágico que os realistas prefeririam aplinar. Em Drummond sente-se o peso do cósmico, mas ainda outro: o da falência absoluta do sentido, que extrapola a ironia. A ironia, por excelência, pondera entre duas pontas de significado (o que a levou a ser banalmente definida como *dizer-se o contrário de algo*) que, afinal, caminham para alguma espécie de síntese instável, devido a seu aspecto cômico, que desestabiliza a semântica e sintaxe do pensamento. O absurdo, por outro lado, parece não repousar em parte alguma. Assim também são os labirintos kafkianos, urdidos de diálogos que parecem não chegar a nenhuma outra ponta. A sua suspensão é, em verdade, da ordem do motivo que pretendem referenciar: objetos que já não podem ser interpretados ou mesmo interpelados pelo *logos*, pois descrevem instâncias pervertidas da percepção humana. Os julgamentos, as figuras de autoridade, as ligações telefônicas, as firmas de trabalho, enfim, o universo aparece, em Kafka, reorganizado à revelia do *logos*, e apoia-se sobre um *mythos* igualmente perverso, porque subtraído do sagrado para restar como rito que deve ser executado à exceção do mito: tão esvaziado quanto absurdo.

Assim Drummond empreenderá uma revisão da história do Brasil em um poema como “Tristeza do império”, em que os “conselheiros angustiados” ante o “colo ebúrneo” das “donzelas opulentas” que “ao piano abemolavam” aparecem deslocados de seu sentido histórico, pervertidos para um presente que é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma negação do passado:

TRISTEZA DO IMPÉRIO

Os conselheiros angustiados
 ante o colo ebúrneo
 das donzelas opulentas
 que ao piano abemolavam
 "bus-co a cam-pi-na se-rena
 pa-ra li-vre sus-pi-rar",
 esqueciam a guerra do Paraguai,
 o enfado bolorento de São Cristovão,
 a dor cada vez mais forte dos negros
 e sorvendo mecânicos
 uma pitada de rapé,
 sonhavam a futura libertação dos instintos
 e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana, com rádio e
 telefone automático.
 (ANDRADE, 2015, p. 66-67)

Note-se que, ao *abemolar*, as donzelas desafinam a nota para a detrás, ou seja, meio tom abaixo, como uma espécie de martelo de piano que insiste maquinalmente em tocar uma nota desafinada, travando a progressão da melodia – como se travasse, aqui, o próprio senso de progresso histórico, o que é uma aguda visão crítica do poeta. Em verdade, não se trata simplesmente de uma ironia, pois o mesmo sentido permanece firme, a despeito do absurdo que enuncia: a perversão de ontem (a promiscuidade dos conselheiros) repete-se no “hoje”, que é também o “amanhã (a “libertação dos instintos” e “ninhos de amor” nos “arranha-céus de Copacabana” com “rádio e telefone automático”). E, se nada se altera, não há propriamente história: o mito historiográfico subtrai-se à revelia de sua execução como rito, como um tempo que, sem passar, desfila sobre o *logos* como um *pseudotempo*. É evidente que, neste caso, a própria modernidade do Brasil é colocada em xeque. E, se não há modernidade, que resta para cantar um poeta moderno? O poeta mira o vazio, de onde salva algum pouco fio de sentido, forte, porque ético, como na “dor cada vez mais forte dos negros”.

O mesmo parece se passar em poemas como “*La possession du monde*” ou “Lembrança do mundo antigo”. O primeiro parte de um olhar europeu subvertido (também pervertido e fetichista) sobre a “jovem América” (“*ce cocasse fruit jaune*” (ANDRADE, 2015, p. 72), em que a *fruta engraçada* serve de metonímia para a *nação engraçada*, alienada do entendimento por parte da “dissertação científica” dos “homens célebres” que “visitam a cidade”. Não deixa de demarcar, como é comum em Drummond, uma insuficiência do diálogo empreendido pelos homens de letras nativos com a inteligência europeia, traçando um abismo entre a inteligência brasileira e a ocidental.

O segundo nos narra o ingênuo passeio de Clara, personagem lírica, que caminha sobre uma paisagem idílica construída com um léxico abstrato emprestado ao que há de mais universal e, portanto, europeu, no Romantismo, como em “céu verde” sobre o “gramado”, “água dourada sob as pontes”, os outros “elementos” eram “azuis”, “róseos”, “alaranjados”. A ironia romântica, aqui, num impressionismo risível, rasga a cena, já que em meio à paisagem “o guarda-civil sorria”. O retrato burlesco do Estado que vigia a paisagem idílica (trata-se, aqui, da *praça de convites?*) é circundado pelo “mundo inteiro”: “a Alemanha, a China” e “tudo era tranquilo ao redor de Clara”. Clara que, pela sua própria constituição nominal, mergulhada em uma ingenuidade cívica e estética, não pode discernir que caminha sobre uma praça sitiada.

Já que as crianças “olhavam para o céu” (“Não era proibido”), e, à volta delas, “não havia perigo”, poderíamos fechar o poema nessa chave irônica, que verificasse, simplesmente, uma espécie de natureza-morta e estática que guardasse em seus chavões inverossímeis o movimento de prenúncio de um golpe violento (um *golpe de Estado?*). Mas a insistência da voz lírica em detalhar a cena começa a ferir este idílio com elementos grotescos e brasileiros e, lentamente, nos coloca frente a um arquétipo em tudo oposto ao dessa primeira estrofe, deslocando sua semântica para uma percepção já mais próxima da modernista da mesma paisagem brasileira, que impõe seus cacoetes sobre a passagem de Clara:

Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas,
esperava cartas que custavam a chegar,
nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim, pela manhã!!!
Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!
(ANDRADE, 2015, p. 80)

Há uma desorganização da natureza brasileira que, passando em revista a própria noção identitária de nosso Romantismo, será subvertida em cacoetes da identidade nacional. Diria Candido (2007), a respeito da relação que faz o autor romântico entre homem e paisagem, em seu *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*:

[...] Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. [...] tais necessidades de individuação nacional iam bem com as peculiaridades da estética romântica. (CANDIDO, 2007, p. 333).

Tal construção da paisagem nacional estaria ancorada no pensamento de Herder (1994), cuja teoria em grande medida serviu à construção do pensamento de Goethe e do próprio projeto

estético do Romantismo alemão. Herder entenderá que as nações, assim como os indivíduos, são *únicos*, e a função do pensador não é outra senão conduzir sua linguagem na direção de traduzir tal singularidade. A unidade de todas as nações estaria a cargo, apenas, do pensamento divino: “somente o criador é capaz de pensar, sem que desapareça a multiplicidade, a unidade e todas as nações em sua diversidade” (HERDER, 1994, p. 38).

Já no século XIX, tal visão da paisagem nacional seria subvertida pelo Naturalismo, e a *cor local* deslocada a uma espécie de alegoria do fracasso da nação atrasada, e, no Modernismo de primeira geração, essa mitologia seria igualmente revisitada, desta vez na chave da ironia (o sol que toma a cena em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, em *Caipira picando fumo*, de Almeida Júnior, e no *Abaporu* de Tarsila são exemplos desses movimentos). No poema de Drummond, a natureza idealizada, sob o toque de tais cacoetes modernos, vai arremessar esse idílio para uma espécie de distopia nacional – o ambiente impressionista da primeira estrofe do poema e o sorriso do Estado na boca do guarda-civil prenunciavam, afinal, *calor e mosquitos*? Não há resolução na cena para fora da chave do absurdo, que explicita o poeta em talhadas rápidas, com as três exclamações que fecham os dois versos finais: “havia manhãs!!!”, por certo, que aguardavam um sequestro da luz do dia. A olhos vistos, perde-se um país.

Sob o mesmo sol escaldante, as figuras sem rosto de “Os inocentes do Leblon” passarão “óleo suave” sobre as costas: “e esquecem”, “ignoram” a chegada dos navios com “bailarinas?”, “emigrantes?”, “uma grama de rádio?”. É, como dissemos, do próprio cerne das mercadorias que nasce a alienação em que estão submersos tais *inocentes*. O sol, como os mosquitos de “Lembrança do mundo antigo”, elemento forte de brasilidade, não serve para acordar da letargia uma elite que, “definitivamente inocentes”, se banha em uma paragem alienígena da capital federal.

O deslocamento de sentido da natureza, advinda dos confins do Romantismo, é da ordem mesma da alienação. A cisão entre o homem e a natureza será, para Adorno, uma consequência da passagem do *mythos* para o *logos*, o que se dará tanto pela dominação da própria natureza quanto dos homens sobre si próprios, reificando o humano sob a égide da instrumentalidade. Nas palavras de Michael Löwy e Eleny Varikas (1992), Adorno e Horkheimer entenderão o conceito de *progresso* como um processo de “*dominação progressiva*”, como se expõe em sua *Dialética do esclarecimento*. O sujeito lírico moderno reflete tal condição alienante, uma vez que sua relação com essa natureza dominada deverá ser, ainda para Adorno, mediada por sua própria subjetividade ou pelo animismo, segundo a poesia lírica viu ocorrer a partir do Romantismo e do Simbolismo:

O eu-lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. (ADORNO, 2003, p. 70)

O que, é certo, não ocorre em “Os inocentes do Leblon”, já que nada há de mediador da relação entre o homem e a paisagem, à exceção do “óleo suave” sobre as costas dos *inocentes* (uma mercadoria que realiza uma propaganda da fruição burguesa do tempo livre a que aludiu Adorno em *Tempo livre*). “Desencantar o mundo é destruir o animismo”, dirão Adorno e Horkheimer (2006, p. 18) na mesma *Dialética do esclarecimento*, e tal percepção corrobora com nossa leitura de que é das mercadorias, e não da subjetividade, do animismo ou da areia que brota esse senso de existência dos que se acham sobre a paisagem carioca da praia do Leblon. Valeria notar que, para Adorno, a natureza serviria como uma espécie de fio de prumo que poderia afastar a modernidade de sua “opressão contínua”. Como sintetizam Löwy e Varikas:

[...] não se trata de submeter o homem às forças naturais, mas de preservar, tanto quanto possível, a memória viva da sua unidade original com a natureza como antídoto contra a reificação. É a lembrança da natureza, mais que a própria natureza, o inimigo da dominação. (LÖWY; VARIKAS, 1992, p. 210)

Mas não há sombra dessa redenção pela paisagem natural carioca, aqui, senão a constatação de que esses inocentes pisam praias de esquecimento: e “todo esquecimento” será, para Adorno e Horkheimer, uma “reificação”. Gledson notará a aparição, em *Sentimento do mundo*, de uma paisagem “nitidamente carioca” (1981, p. 125), o que contrasta com os volumes de poemas anteriores de Drummond, já que o poeta escreverá *Sentimento do mundo* após assumir o cargo de chefia de gabinete do Ministério da Educação, do ministro Gustavo Capanema, na capital carioca, em 1934. O poeta adivinhará nessa paisagem, portanto, os ecos de um passado colonial mal digeridos por uma modernidade que, fetichizada, não se manifesta plenamente, senão como uma má digestão do século XX em conjunção com um passado intolerável. O Rio de Janeiro se conforma como paisagem perfeita para tal reflexão, já que simbolizará a tradição cortada por um projeto civilizatório, desde D. João VI, interrompido tanto pela República Velha quanto pela mal realizada abolição da escravatura, seguida pelos processos sanitários de remoção de cortiços e morros, paralelamente à gentrificação de suas áreas litorâneas.

Será de posse dessa percepção da falência da linguagem, da reificação, da alienação e do esquecimento que a voz lírica buscará uma saída *ex machina* para revestir de sentido a sua palavra. Se a dialética de *Sentimento do mundo* se dará, para Gledson, em uma dialética entre os extremos de *silêncio* e *comunicação*, essa comunicação se dará pela via da palavra coletiva, da comunidade, ou seja, de sua *praça de convites*.

E não será simplesmente no discurso subjetivo que o fará, mas também captando outros discursos coevos, nos quais a voz lírica pegara a cauda de um discurso em que pretenda reverter sua própria solidão. Daí os poemas de viés ideológico, como “Operário no mar”, “Sentimento do mundo” e “Morro da Babilônia”, em que o poeta tenta conectar sua voz com feixes de outras vozes, na tentativa de se fazer ouvir ou, ao menos, ouvir em si mesmo um eco que o livre de habitar, ainda que de forma crítica e consciente, as *ilhas* de que procura se afastar.

“Operário no mar” será, naturalmente, o poema em que a tensão entre sujeito lírico e realidade social, extremada numa percepção ideológica dos fatos sociais à sua volta, chega a seu ponto culminante.

O OPERÁRIO NO MAR

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. [...] (ANDRADE, 2015, p. 67)

A composição imagética do operário sugere um retrato expressionista. Marcam-se-lhe traços de desumanização do sujeito, expressos pela grossura dos panos, das mãos, dos pés: são diálogos potenciais com os trabalhadores de Djanira ou Tarsila²⁴, ou seja, com a ala pictórica do movimento modernista brasileiro, a fim de se aproximar do Brasil real e de suas novas contingências sociais, articulando-os através de arquétipos reificantes. Lembremos que o início do século XX, no Brasil, foi marcado por uma intensa luta sindical, que o senso comum aglutinou na figura da Vargas. Drummond era simpático não só à atividade do PCB mas também à de Luís Carlos Prestes – e se afastaria das atividades do partido, a exemplo de outros intelectuais de relevo, simpatizantes igualmente das mesmas causas de esquerda, como Candido

²⁴ A referência aqui é feita às obras *Trabalhadores*, de Djanira da Motta e Silva (1951) e *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933).

Portinari, Oscar Niemeyer, Jorge Amado e Graciliano Ramos, após a direção do partido de Diógenes de Arruda Câmara.

Drummond não apenas traça um arquétipo do operário *per se*, mas daquele já flagrado pelo “conto”, pelo “drama” e pelo “discurso político”. Aproxima-se, aqui, humildemente, o poeta de sua causa, mediada pelos discursos já organizados de seu tempo. Assim como em Gullar, que discutiremos no próximo capítulo, sente a voz lírica uma necessidade de robustecer-se com outras vozes, de forma a ampliar sua coesão e solidez, pois, solitária, *não teceria a manhã*, recolhendo-se à sua solitude de vate ou de comunicador dos escombros, a exemplo do primeiro poema do volume, “Sentimento do mundo”. O trajeto dos passos do operário que “vai firme!”, deixando a fábrica “lá atrás” desenha esse movimento do senso do real que se esmaece em discurso. Expressionista, o operário aos poucos vai fundindo-se em meio à paisagem marinha, que ganha contornos cada vez mais fortes de um impressionismo místico: a “significação estranha” no corpo dá igualmente sinais da travessia que o operário galga em silêncio, sequestrada a sua voz para dentro de um mar de vozes ideológicas que pretendem dar-lhe *uma voz* consciente: a da causa operária. O impressionismo do que capta à sua volta adensa-se sob o reflexo dos diversos cumprimentos de ondas (cores, pois) da paisagem natural e urbana:

[...] Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. [...] (ANDRADE, 2015, p. 67)

Redundante, mas necessário, dizer: são novamente as mercadorias que dão a leitura ética, aqui, mas desta vez não é delas que nasce a voz lírica, mas do olhar sobre o operário, que as margeia (há diferença entre uma e outra postura, afinal?). “Os fios, os fios, os fios” são as medulas do capitalismo tardio, do espetáculo, ou Indústria Cultural, que emanam daquele grande centro motor, a *ilha de Manhattan*, conduzindo sua linguagem de dominação e subserviência sobre as demais nações do mundo. Lembremos que a “gasolina americana” da Esso aí aparece, como indicativo de tal dominação. Mas não só dela: as mensagens que nela vêm também chegam da Rússia: a rigor, não há distinção entre uma fonte e outra. Reconheceria, pois, o poeta, aqui, ambas como derivadas de um mesmo centro de força, ou as opõe em uma fina análise qualitativa? Não há *uma* resposta, apenas, visto que, na sintaxe e semântica do poema em prosa, experimental por certo, ambas se misturam com a voz vinda do Araguaia: reconhece, já, o poeta, a inserção do Brasil nesse cenário geopolítico mundial, embora escolha como metonímia de sua participação o caudaloso, mesmo que fora dos circuitos de poder do

Brasil, rio Araguaia. Poderia, ainda, estar referenciando o poeta o Bairro Araguaia, da cidade mineira Belo Horizonte. De uma ou outra forma, o tripé espetacular, ali, se faz entre estas três localidades metonímicas: Estados Unidos, Rússia, Araguaia.

Apostando na leitura, verossímil na economia do poema, de que não há diferenciação qualitativa entre as duas fontes externas (Estados Unidos e Rússia), o pensamento drummondiano, aqui, se aproximaria do debordiano. Debord dirá, no prefácio à edição francesa de 1992 de *A sociedade do espetáculo*, que o *espetáculo soviético* e o *americano* encenaram, após o fim da Guerra Fria, um *espetáculo integrado*. Assim, vê o pensador francês, a respeito dessas duas faces da dominação espetacular, uma unidade que consiste na *falência do projeto filosófico ocidental*, numa leitura crítica da ideologia marxista implicada em uma já decadente União Soviética. Diz Debord:

Em 1988, os *Commentaires sur la Société du spectacle* mostraram com clareza que a anterior “divisão mundial das tarefas espetaculares”, entre os reinos rivais do “espetacular concentrado” e do “espetacular difuso”, havia desaparecido em favor de uma fusão, sob a forma comum do “espetacular integrado.” (DEBORD, 2011, p. 10)

E, também, que:

Se o mundo pode enfim proclamar-se oficialmente unificado, é porque essa fusão já se realizara na realidade econômico-política do mundo inteiro. Foi também porque a situação à qual universalmente chegou o poder separado era tão grave, que esse mundo sentiu a necessidade de se unificar rapidamente; de participar como um bloco único da mesma organização consensual do mercado mundial, *falsificado* e garantido pelo espetáculo. E, afinal, ele não se unificou. (*ibid.*)

É claro que tal diagnóstico, por parte do poeta, seria de uma precocidade impensável, caso tratássemos, aqui, de uma verificação teórica. Mas nem de teoria nem de poetas tratamos aqui, tampouco de história, senão de textos líricos. E a poesia lírica possui, por tradição e definição, o paradoxo a favor de si. Trata-se, pois, na verve drummondiana, de uma noção intuitiva de que tanto as mensagens vindas da Rússia como as dos Estados Unidos conformavam uma mesma estranheza, uma universalidade de que as mensagens do Araguaia não poderiam se resguardar, mas também não poderiam ignorar. O operário, aqui, tampouco responde também pela noção internacionalista de que carece a consciência operária: Drummond descreve um operário brasileiro, alienado tanto de sua paisagem quanto da noção de nação, mundo ou política, e o poeta parece, na sua voz, tentar suprimir tais hiatos, ainda que *não compreenda* o operário, que pouco a pouco converte-se em pura imanência e imediatidade:

[...] Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. [...] (ANDRADE, 2015, p. 67)

É também através da chave da contrição que o encara o sujeito lírico. Ainda que não demonstre objetivamente uma chave de mundo cristã, o poeta flagra nas palavras a impossibilidade de se fugir por completo desse estrato ontológico da linguagem brasileira. Não são *irmãos*, e a alteridade quase fetichizada nesse *homem comum*, apenas *mais escuro que os outros*, deflagra com justeza o olhar com que a inteligência brasileira de esquerda conceberá sua existência, segundo os filtros idealizados e generalistas que possui, já que a toda teoria demanda, em maior ou menor grau, a generalização, e a marxista não pode prescindir da utopia do prognóstico, sem a qual as noções revolucionárias e contrarrevolucionárias se esvaziariam em mera especulação. Se a teoria fetichiza-se, também de fetiches são feitas as imagens dos santos, às quais se fundirá o operário a partir de agora:

Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei? (ibid.)

Para dar a dimensão irônica do absurdo ao milagre operário, Drummond serve-se de um recurso que Kafka sabia ser imprescindível ao fenômeno inverossímil: o aforismo. É através do aforismo que acordam Gregor Samsa (KAFKA, 1997) e *Herr K.* (KAFKA, 2005), no primeiro dia da escalada do absurdo em suas “vidas”. Assim, também com cinco palavras concisas e justas, o operário caminha. Note-se que o aforismo possui um sujeito elíptico: caminha o operário sobre o mar maquinalmente, como se impulsionado por uma supravontade, que paira acima de si. Obedece a um imperativo maior e superior, tal qual as *sombras* de Dante no Inferno obedecem à vontade divina: a vontade superior que anima o operário seria a consciência de classe? O eu-lírico arremessa ainda mais ao ceticismo a cena ao dizer que seu caminhar era

privilégio de “alguns santos e navios”, numa tentativa de entendimento logopeico que, nada antevendo de sentido à cena, embora não questionando sua verossimilhança, adensa ainda mais o prognóstico absurdo do porvir, já que “peixes escorrem de suas mãos”. O corpo do operário, já maquinico, por certo, livrou-se das “hélices” e “rodas” do mundo industrial para adentrar o *mythos*, em que não se pode dispensar o próprio mito histórico do progresso (aqui comunista), para onde marcha o operário. A remissão à cena bíblica dos evangelistas coloca, de alguma forma, o poeta como êmulo desses autores e, portanto, uma espécie de evangelista do operário anônimo. Sem rosto, que não pode ser distinguido, “longe” qual um mito, possui a erma despersonalização que empresta Kafka a seu *Herr K*.

O *mar* se acovarda, deixa-o passar, e os *nostros exércitos* não impedem o milagre. A licença do mar que, de impressionista, converteu-se numa linha de terra baixa que evidencia, acima de si, o onírico, tal como nas paisagens de Dalí, e dos exércitos, em par dialético, mostram a estrutura do poema em sua sutileza: o personagem lírico do operário suspende-se em algum ponto entre a temporalidade arquetípica da poesia (os milagres são todos, por sinal, fenômenos linguísticos, e não pertencem ao mundo objetivo) e a imediatidade da paisagem urbana à sua volta, com raízes fincadas em sua temporalidade histórica. Tempo poético e tempo histórico, assim como pensou Octavio Paz (2010), fundem-se nessa figura expressionista. O *sorriso úmido* do operário, que *se molhou* “pouco, mas se molhou”, é também da ordem da porosidade que se adensa sobre a paisagem e o olhar do eu-lírico, já que a tarde se decompõe e a *noite* cai sobre a cena. A noite é, como aventamos John Gledson (1981) e nós, da ordem da mesma porosidade, e possibilita a comunicação, esvaziada que é do tempo da produtividade capitalista.

O sorriso do operário é uma cifra solitária que não se esclarece: “único e precário agente de ligação” entre sujeito e personagem líricos, ele pende como elemento de universalidade que condensa a dissolução do todo, cortando mito (“medusas”), realidade e poema. Há nele um conteúdo inconsciente, traumático, que, sintoma manifesto, procura reelaborar-se no significante da linguagem poemática: é uma transferência da voz lírica em direção a si mesma, já que retorna para a voz que fala, em um signo misterioso, mas dotado de poder mágico. O trauma é, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 110), *aquilo que não pode ser elaborado simbolicamente*. Mas há, na fala final, um prognóstico de elaboração futura, que se faz sob a força da afirmação: “Sim, quem sabe um dia o compreenderei?”, terminando com escusada interrogação, igualmente sintoma que escapa à voz, como em um ato falho.

A despeito de ter na incomunicabilidade o seu núcleo temático, “Operário no mar” alcança uma organização singular das tensões dialéticas que nele operam. A exemplo de outros

textos de participação social, a fusão entre a voz do homem de letras e do homem do povo é bem sucedida na medida em que tensiona suas vozes contrárias, ao invés de sobrepor uma a outra. O mais emblemático caso em que o mesmo ocorre, também na geração de 30 de nosso Modernismo, talvez seja *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que, segundo Hermenegildo Bastos:

Mas que não se busque aí o canto da alteridade como coisa dada, pois o que temos é a difícil ou quase impossível alteridade. É no limite que ela se compõe. O modo de compor abre a narrativa à busca do outro. (BASTOS, 2003, p. 130)

Materializa-se aí o ponto de vista ideológico do escritor: não se trata, pois, de emular a voz do outro à maneira daquele que arremessa essa voz de alteridade a uma generalidade utopista, senão a de, através do discurso indireto livre, no caso de *Vidas secas*, fundir-se à voz do outro de forma a tentar suprimir aquele hiato denunciado por Candido entre os “alfabetizados” e “analfabetos” de uma nação que passou da fase da cultura oral diretamente para a da cultura de massa, sem a correta aferição do letramento. Drummond parece detectar esse imperativo ético, pois não dá ao operário sua própria voz nem impõe sobre ela a sua: fundem-se ambos em um espaço arquetípico, em que a consciência de classe, único bem cultural que, afinal, os une, torna-se, na direção libidinal de um sorriso, uma espécie de elo subjetivo.

Outros poemas não terão a mesma robustez ao tratar dessa aproximação, como “Morro da Babilônia”. A paisagem carioca, que também figura no célebre “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, aqui aparece com conotações mágicas. A própria noção de história se subjetiva na imagem folclórica de um relato popular dos *soldados chumbados*, que deixaram o morro *mais encantado*. O redemoinho dessas vozes desce o morro que “criam o terror”: esse terror é da ordem da não civilidade do morro, cujos elementos todos figuram como pós-ocidentais, e são observados com o gasto olhar de excentricidade que o século XX legou a muitas obras eruditas que procuraram se aproximar do universo popular:

MORRO DA BABILÔNIA

À noite, do morro
descem vozes que criam o terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua
geral).

Quando houve revolução, os soldados se
Espalharam no morro,
O quartel pegou fogo, eles não voltaram.

Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro
Não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem
e desce até nós, modesto e recreativo,
como uma gentileza do morro.
(ANDRADE, 2015, p. 68)

Sua *modéstia e recreação* buscam ocupar um espaço no olhar logopeico do sujeito lírico, que ali lê os símbolos brasileiros com afetividade e estranheza. O poeta por certo reconhece criticamente os elementos históricos de que trata: o morro é feito do *resto que veio de Luanda*, do arquétipo do *cinema* e do sincretismo da *língua geral*, mas não alcança a robustez de “Operário no mar”, pois falha nele justamente o elo de ligação. A voz lírica adivinha no morro sua singularidade brasileira, mas não a *antropofagiza*, pois entre ambos falta o elemento comum, que no operário estava justamente no sólido elo criado pela consciência de classe – o poeta se declarará *preso a sua classe* em “A flor e a náusea”, de *A rosa do povo* (ANDRADE, 2015). A subjetividade na descrição da cena resulta piedosa e cristã, o que de certa forma afasta o eu-lírico dos fenômenos que busca descrever. Não há propriamente um olhar dialético, pois a verificação do fenômeno se esgota, ao menos se comparado a outras construções, na imediatidade, ou seja, aproxima-se da imanência mas falha ao levá-la até o espírito, ou à razão. A intenção, entretanto, é sincera. Drummond está dando sinais claros de se aproximar da imanência brasileira, sem tecer, no entanto, o elo linguístico necessário para a construção, a partir de uma visão dialética, de uma linguagem em que sua própria imanência, a poética, se una à imanência simbólica e linguística de que se aproxima. Pensamos que, com relação ao tema do *morro da Babilônia*, Manuel Bandeira alcança, mais que seu amigo mineiro, a tensão pretendida.

Tal movimento de aproximação alienante da imediatidade brasileira está, igualmente, explicitado em um outro poema do volume, de mesmo *topos*, “Revelação do subúrbio”, em que o eu-lírico observa “de pé, contra a vidraça do carro” o subúrbio a passar. O vidro espelhará, para Walter Benjamin (2013a), a frieza das relações sociais, marcadas pela assepsia e o distanciamento, apagando os rastros da experiência. Nos diz Benjamin:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. (BENJAMIN, 2013a, p. 117)

O expediente alienante do vidro é o mesmo que opera em “Morro da babilônia”, e que impede a justa dialética a que se propõe o poeta. De vidro é feito o próprio material de uma poesia que não consegue comunicar-se com a alteridade, e tal sintoma aparece manifesto, metaforicamente, no próprio significante da linguagem poemática, que se sabe *enrolada em si mesmo*, para usar a expressão de Candido (2006), a respeito da presença da alienação na poesia de Manuel Bandeira. A subjetividade do olhar, aqui, não é um trunfo, senão uma declaração de derrota. Adorno entenderá que a arte, como esfera alienada da sociedade, e ciente de sua alienação, tem essa circunscrição a favor de si: a consciência da alienação lhe permite o olhar crítico e negativo da realidade. Pensamos, entretanto, que Drummond transcende esse estado de coisas, ao promover uma poética que verdadeiramente responde com características épicas, ou seja, coletivas, a essa solidão burguesa, apartada da vida popular de um país que ele busca descrever ou, melhor, recriar liricamente. Mas isso não se dará aqui: seus versos, nesse caso, consistem em ensaios para um voo maior, que o poeta tecerá em outras construções. O poema termina com “e à noite só existe a tristeza do Brasil”: essa tristeza é da ordem tanto de seu olhar apiedado quanto da noção que possui a voz lírica de seu contingenciamento frente à imanência brasileira. Desejara o poeta falar a voz de seu povo, mas há entre um e outro uma distância que não pode ser transposta à simples intenção voluntariosa, sob pena de recair em uma postura acrítica.

O fracasso da aproximação dialética tanto do operário quanto da imanência brasileira estará explicitada, em nível consciente, em outros poemas do volume, tais como “Privilégio no mar”. Neste caso, a solidão do eu-lírico encastelado numa espécie de torre de marfim despida de toda simbologia, e aburguesada ou classemedista, por certo, fará as vezes de um reconhecimento de que o projeto ambicioso a que se propõe tal poesia nem sempre alcançará o seu final, ou seja, a sua síntese. Diz o poeta:

PRIVILÉGIO DO MAR

Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.

O edifício é sólido e o mundo também.

Sabemos que cada edifício abriga mil corpos
labutando em mil compartimentos iguais.
Às vezes, alguns se inserem fatigados no elevador
e vem cá em cima respirar a brisa do oceano,
o que é privilégio dos edifícios.

O mundo é mesmo de cimento armado.

Certamente, se houvesse um cruzador louco,
fundeado na baía em frente da cidade,
a vida seria incerta... improvável...
Mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis.
Como a esquadra é cordial!

Podemos beber honradamente nossa cerveja.
(ANDRADE, 2015, p. 69-70)

O tom é irônico, mas aquilo que nos confessa é grave: a presença do elemento traumatizante da guerra, que o poeta recolhe antes pelos jornais que pela experiência, revela a impossibilidade de constituir, pela leitura do fato social, uma *aura*, ou seja, seu *aqui e agora*, como definiu Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2013a). O olhar alienado converte em ironia a consciência da impossibilidade de ater-se à apreensão da experiência, o que, aqui, de forma mais robusta que “Revelação do subúrbio”, converte-se em uma síntese irônica.

A ironia, como dirá Octavio Paz no capítulo “Analogia e ironia” de *Os filhos do barro* (2013, p. 65-84), é da ordem da separação: *isto* é diferente *daquilo*, e ambos não se tocam em ponto algum. A ironia, ainda para Paz, é da ordem da racionalidade, o que nos permitiria, com segurança, atestar que, nesse poema, ocorre a síntese dialética, ou seja, o retorno da apreensão da imanência para o espírito, ou razão, pensando em termos hegelianos, como o fez Adorno (2013). Essa ironia é da ordem da apreensão do mundo pelo *logos* que, a despeito de sua própria alienação, e também por causa dela, não só se revela como olhar crítico, mas também alcança uma linguagem significativa e estruturada. A observação da estrutura do poema, aliás, à maneira de *Alguma poesia*, fragmenta-se de forma irônica, mimetizando a alienação que se converte em experiência lírica: “Sabemos que cada edifício abriga mil corpos / labutando em mil compartimentos iguais”. Da mesma forma, o distanciamento da paisagem marinha – ou da rua – mimetiza-se na figura irônica e paradigmática do *elevador*. No terraço há a brisa e a cerveja, que funcionam como experientes de apagamento da experiência: acima do edifício, no *privilegio dos edifícios*, é possível *esquecer e rir* do esquecimento.

Outros poemas tratarão, a nosso ver, da mesma questão: a dificuldade de fabricar um lirismo que verdadeiramente constitua um diagnóstico – e seja, portanto, dialético – da realidade, manifesta-se, com fina ironia, em um poema como “Indecisão no Méier”. A cena, novamente da paisagem carioca, converte-se em uma espécie de falsa mimese dialética na figura dos *dois cinemas*:

INDECISÃO NO MÉIER

Teus dois cinemas, um ao pé do outro, por que não se afastam
 para não criar, todas as noites, o problema da opção
 e evitar a humilde perplexidade dos moradores?
 Ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela,
 que tortura lançam no Méier!
 (ANDRADE, 2015, p. 71)

A dicção do poema pende, igualmente, mais para *Alguma poesia* ou *Brejo das almas* do que para *Sentimento do mundo*. Gledson (1981) reconhece a obra de 1940 como de transição, e vê nela igualmente traços híbridos dos livros que o seguiriam, *José* e *A rosa do povo*, e dos que a precedem. A fórmula do poema-piada, com algum atavismo de poema-pílula, encontra plena realização, aqui. Nela, igualmente, é das mercadorias que surge a voz lírica. Mas as *mercadorias* de que fala Drummond nesse poema não são da ordem dos objetos, mas mais propriamente daquele tecido espetacular, para Debord (2011), ou da Indústria Cultural, para Adorno e Horkheimer (2006). O cinema ocupa espaço central na economia espetacular, pois é nele que a fluidez de uma ostensiva retórica de dominação alcança o seu máximo grau, no século XX. A respeito do cinema, Walter Benjamin dirá:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2013a, p. 63).

Benjamin dirá que o ator de cinema, diferentemente do ator dramático, representa *somente a si mesmo*, difundindo sua própria imagem massificada e, portanto, reproduzida, para uma plateia técnica (os operadores das máquinas) e, conseqüentemente, para as massas, que são as bilheterias que frequenta, no poema, o eu-lírico. É disso que trata Drummond, e não de um *poema de costumes*, o que seria uma leitura assaz redutora. O ator de cinema, ainda para Benjamin (2013a, p. 194), propicia às massas “a vingança que o intérprete executa em nome delas”, já que ali:

Ele [o intérprete] sabe, quando está diante do aparelho, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. (BENJAMIN, 2013a, p. 195)

Assim, de forma um tanto irônica e, se nos é permitido dizer, intuitiva, a voz lírica assume aqui um papel massificado, que serve de fundo ético para a localidade de que se enuncia essa mesma voz: uma instância apartada, e, portanto, alienada, que, absolutamente consciente de seu local fetichista de consumidor massificado, em um mundo tocado pelo fetiche da mercadoria, descansa de sua própria missão de cantar o mundo social para nos revelar a chave mestra de seu *ethos*, sem a qual todo o movimento ético de *Sentimento do mundo* se esvaziaria em prolixidade e proselitismo. Essa relação fetichizada entre homem e mercadoria vai reaparecer em um poema como “Dentaduras duplas”, aparentemente deslocado do conjunto: sua sintaxe e semântica, que elegem a leveza e a objetividade como seu motor lírico, possuem entretanto o elo da mercadoria como fio que ainda a ata aos demais poemas de *Sentimento do mundo*:

[...]
 Resovin! Hecolite!
 Nomes de países?
 Fantasmas femininos?
 Nunca: dentaduras,
 engenhos modernos,
 práticos, higiênicos,
 a vida habitável:
 [...]
 A serra mecânica
 não tritura amor.
 E todos os dentes
 extraídos sem dor.
 E a boca liberta
 das funções poético-
 sofisticado-dramáticas
 de que rezam filmes
 e velhos autores. [...]
 (ANDRADE, 2015, p. 76)

O cinema volta aí a aparecer, como aura patética da relação mecânica entre homem e sua máquina-dentária. Não seria talvez demais lembrar o primeiro parágrafo de *O anti-édipo*, de Deleuze e Guattari (2011), em que, questionando a aposta que faz a psicanálise na neurose e na territorialização edipiana do inconsciente, sugerem um modelo diverso: o do inconsciente maquínico, em que fluxos desejantes projetam-se já desligados do núcleo edipiano da neurose. A semelhança, que aqui pretendemos menos teórica que semântica, salta aos olhos:

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada

a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 11)

Se aqui aventamos o trecho é porque Deleuze e Guattari participam, em 1968, do mesmo imperativo que moveu a obra de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, em 1967: a necessidade de compreender os novos e mais profundos níveis de dominação do capital, de que Drummond é, mesmo na periferia do capitalismo, um agudo leitor ainda na prematura primeira metade do século XX. Para os dois pensadores, o mito freudiano de Édipo seria uma territorialização do inconsciente pelo capitalismo. Segundo Rafael Leopoldo:

Quando Deleuze e Guattari escrevem sobre o capitalismo, vemos as bodas do capitalismo com Édipo, porque é exatamente na máquina civilizada que Deleuze e Guattari entendem a chegada de Édipo, tal como Freud o encontra na autoanálise e na clínica. Mas é necessário colocar que os autores salientam que o consultório é a última territorialidade do Édipo, exatamente o contrário do que se pensa comumente, a de que Édipo teria sido criado/encontrado na clínica. (LEOPOLDO, 2017, p. 7)

Queremos com isso, tão somente, dizer que há uma força em Drummond, nesse poema e mesmo no dos *dois cinemas*, que busca, numa descrição deleuziana, desterritorializar os fluxos de desejo segundo uma noção intuitiva de que, fora dessa percepção desejante, e, portanto, irônica e sinuosa, a própria noção de sujeito se perderia para fora de sua libido. Drummond reconhece, por certo, estar alienado em um mundo fetichizado, mas isso não significa que seu desejo deva, igualmente, estar. Há uma franca aproximação entre as estruturas frasais do parágrafo inicial de *O anti-Édipo* e os versos destacados de “Dentaduras duplas”, o que só faz evidenciar o poder lírico de Drummond, que problematiza questões de tardia modernidade antes ainda de o século virar a página de seu primeiro quinquênio.

Voltemos à questão da ideologia: a voz lírica em “Indecisão no Méier”, “Dentaduras duplas” ou “Privilégio do mar” faz troça da própria condição burguesa do sujeito lírico, o que de certa forma impede que essa alienação se esvazie, como dissemos, em uma postura acrítica. Isso não impede o sujeito lírico de projetar-se sobre a paisagem poemática ou sobre os objetos-mercadorias, nutrindo em seu fetiche um certo fluxo desejante, ou prazer, de forma que a relação dialética entre uma e outra postura, a social participativa e a de sujeito reificado, entrem em uma contradição extremamente benéfica para a *verossimilhança* da diagnose de seu tempo que perfaz *Sentimento do mundo*, alheia que é a lastros moralizantes.

Assim se constrói a *subjetividade do sujeito* que atingirá maturidade nos dois poemas que abrem o volume: “Sentimento do mundo” e “Confidência do itabirano”. De movimentos opostos, mas contíguos, o primeiro dará conta da expansão do sujeito lírico em direção à

assimilação dos fatos espetaculares e históricos de seu tempo, enquanto o segundo retorna para dentro, para o seu passado memorioso em Minas, mas não fica por aí: há nele, igualmente, uma expansão do sujeito lírico, mas em direção à imanência brasileira, popular e linguística. São essas as duas grandes linhas de força que serão expandidas em *A rosa do povo*, e que dão a dimensão exata da envergadura drummondiana; a mesma que fez Candido ver em Drummond um *poeta maior*.

Ambos os poemas trafegam em torno do núcleo temático da morte. “Sentimento do mundo” trabalha desde a morte objetiva dos companheiros até a morte psíquica engendrada na subjetividade pelo trauma da guerra. E “Confidência do itabirano” se assemelhará a uma elegia erigida à subjetividade que o sujeito-lírico abandona no exato momento em que se abre para a digestão simbólica do presente objetivo, trabalhada no poema que o precede.

Afonso Romano de Sant’Anna fará um diagnóstico preciso do primeiro poema a partir da imagem do *coração*, presente tanto em “Sentimento do mundo” como em “Poema de sete faces”, que abre a lírica drummondiana, em *Alguma poesia*. Verá aí o crítico um movimento de expansão da percepção de mundo, em que o coração, no poema de 1930, aparece engrandecido em relação ao mundo e, no segundo, diminuído. Há um duplo par dialético, portanto, já que *coração* e *mundo* se relacionam entre si e que a mesma relação é colocada em par dialético entre os poemas de 1930 e 1940. Dez anos os separam, e não poucos movimentos objetivos na vida do autor, com destaque para a sua mudança de Belo Horizonte para a capital federal, então situada no Rio de Janeiro. Abusando da imagem tecida pelo próprio Drummond em “Política literária”, poema de *Alguma poesia*, há um movimento do poeta em *fagocitar* o tema federal em sua própria lírica, ou seja, dar conta do contingente político do país que, então, passava por transformações profundas – entre elas o próprio *tenentismo* – e que culminaram com o Estado Novo de Vargas, em 1937. Queremos, pois, adensar esta análise da crítica drummondiana em outro sentido.

Pensamos que a poesia drummondiana se tornará, a partir de agora, ou seja, do mapeamento que faz a obra *Sentimento do mundo* de sua própria condição lírica e de seu tempo histórico, um jogo de forças que tem, de um lado, o diagnóstico precoce do capitalismo tardio e dos seus efeitos reificantes sobre a lírica e, de outro, a resposta do poeta em retroceder e recolher a imanência brasileira para dentro de seu poema, no intuito tanto de preservá-la do aniquilamento empreendido pela retórica espetacular quanto de galgar sobre ela um *radicalismo local* que, alheio a qualquer regionalismo, aproxima-se o mais possível da imanência cultural e linguística para universalizá-la em uma poesia que seja tão madura quanto o projeto do

modernismo brasileiro que, nesse momento, busca transcender as generalizações que permearam os esforços de construção de um projeto cultural no século XX para o Brasil, no nosso primeiro Modernismo, extremado-se na Antropofagia, de Oswald de Andrade.

Radicalismo local é um termo que anteriormente cunhamos e desenvolvemos, mas que retomamos rapidamente, aqui, no intuito de evitar ambiguidades. Não tratamos, como nenhum crítico da obra drummondiana trata, a poesia de Drummond como regionalista – apodo que, afinal, ela nunca pretendeu assumir. *Radicalismo local* é um conceito que cunhamos a partir da compreensão da dialética hegeliana, como apresentada por Adorno (2013), ou seja, a partir do argumento de que quanto mais próximo esteja o procedimento dialético da imanência, mais próximo estará do espírito, ou seja, da razão, invertendo a lógica kantiana.

Como argumenta Safatle em seu “Os deslocamentos da dialética” (2007, p. 11-62), Kant trabalha em sua filosofia as limitações das faculdades, sobretudo em sua relação com a apreensão da realidade: Hegel proporá o contrário. O procedimento dialético de Hegel tem em sua base estrutural a aproximação da imanência para elevar a própria complexidade do conceito; assim, em sua teoria do conhecimento, o conceito, confrontado com a imanência, retorna dialeticamente para o próprio conceito, em uma espécie de dialética em espiral, de forma a construir uma espécie de conceito em *devenir*, que eleva o nível de sua compreensão dos fenômenos na medida em que negativamente se escava na direção da compreensão deles. Quando falamos, pois, sobre a generalidade do projeto modernista de primeira fase, queremos justamente dizer que, pela falta deste *radicalismo local*, ou seja, da compreensão fina da realidade brasileira multifacetada, dado o primeiro projeto modernista concentrar-se na produção paulista de nossa literatura, o projeto de crítica de cultura poderia descair em uma postura acrítica. A Geração de 30 garantiu, entretanto, graças ao aparecimento de vários autores que tinham no *radicalismo local* o núcleo de seu projeto estético, a manutenção da potência crítica do projeto marioandradino e oswaldiano de criação de uma inteligência nacional ativa frente à modernidade, que tem na revisão crítica e irônica do projeto nacionalista romântico as suas bases primitivas.

E é o que fará Drummond nos dois primeiros poemas do volume *Sentimento do mundo*, extenuando a postura de revisão do *devenir* brasileiro em meio a modernidade amadurecida do século XX e também com relação à sua própria historicidade. O primeiro poema do volume de 1940, “Sentimento do mundo” ficará a cargo de balizar a posição da subjetividade brasileira tanto em seu tempo histórico quanto em sua posição na geopolítica global. A tarefa, aqui, é árdua: para que se projete uma imagem da nação e de sua própria *subjetividade coletiva*, como

cunhou o termo o sociólogo José Maurício Domingues (1999), é necessário que a própria identidade brasileira se encontre mais ou menos sedimentada em meio à própria história da cultura do Ocidente. A constatação oswaldiana da não ocidentalidade do Brasil será um gatilho para a postura drummondiana, que se coloca com estranheza em meio a um estado de coisas ao qual pertence, embora o eu-lírico aí não se reconheça, quando confessa em tom elegíaco:

SENTIMENTO DO MUNDO

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.
(ANDRADE, 2015, p. 63)

Será de Afonso Romano de Sant’Anna a mais famosa leitura do poema que, como dissemos, se concentra na alegoria do *coração* desde “Poema de sete faces” até “Sentimento do mundo”, e que remonta a sua emulação ao verso de Gonzaga (1961, p. 83): “Eu tenho um coração maior que o mundo”, ao dirigir-se à Marília, na célebre passagem de *Marília de Dirceu*. A imagem concentra um subjetivismo intenso que, entretanto, expande a noção do eu para a noção de um coletivo. A detecção do eu se faz, aqui, à diferença do poema de 1930, a partir da

integração do mundo social: o que se figura em tom elegíaco, entretanto. Esse tom elegíaco finca suas raízes sobre presente e passado, e busca uma espécie de síntese desses dois momentos, na conformação tanto da subjetividade individual como da coletiva, que constituem o eu-lírico e o sistema cultural pelo qual responde.

Há uma onipresença da figura da morte no poema, que também se expande para uma noção de silêncio: assim a figura dos escravos, historicamente silenciados, que preenchem o corpo do eu-lírico de uma dimensão de aprisionamento, *transigindo-o* no que ele diz ser a “confluência do amor”. Transigir: porosidade. O amor, aqui, resgata tanto a ontologia cristã quanto a comunicação. Amor será, afinal, se o compreendemos em chave psicanalítica, essencialmente linguagem, que busca o objeto perdido na castração edípica. A linguagem será o movimento em direção à própria falta que relata o eu-lírico, e que ele não busca saciar com o presente, mas com o passado. Afora isso, é a morte: estão mortos o corpo, o desejo e o *pântano sem acordes*. Não é, de fato, no ambiente do presente que essa voz empreenderá comunicação alguma. Nem mesmo fora avisado, pelos *camaradas*, de guerras ou da carestia de alimentos. O *pântano sem acordes* será, naturalmente, uma metáfora sobre a impossibilidade do lirismo em um mundo prestes a assassinar suas últimas utopias, ou mesmo qualquer senso do humano, ou seja, a impossibilidade de o poema erigir-se como voz coletiva.

A dispersão de uma *voz anterior a fronteiras* é da ordem da formação dessa subjetividade coletiva. Anteriormente a fronteiras, olha-se a própria percepção de nacionalidade que serve de esteio à formação da subjetividade do eu-lírico, remontando suas origens ao rococó de Gonzaga, porém já sem recolher vestígios dessa força subjetiva que culminará na formação do *eu* em nosso Romantismo. Humildemente, pede a voz lírica o perdão e, envolto na *charitas* de que falou Joaquim Coelho, recuperado por Sant’Anna (2008, p. 93), ficará contrito, “desafiando a recordação” do *sineiro*, a *viúva* e do *microscopista*, que *não foram encontrados ao amanhecer*. Essa miríade de personagens silenciados e sequestrados por uma espécie de instância jurídico-militar superior e inacessível compõe as marcas do próprio anoitecer da utopia que coincide com o alvorecer de uma manhã sitiada. Não apenas a absoluta ausência de ironia percorre tais versos, como também uma espécie de ritmo semântico que se nega ao verso: o verso ocorre, sem dúvida, porém desprovido de rastros de retórica persuasiva. Há um enunciar-se ao natural que não se prende ao fenômeno poético, perdendo-se em algum ponto da desistência e da rendição.

O forte elo de coesão que anima o poema parece ser o da configuração do espaço sitiado, que se apresenta ao eu-lírico como um estriamento da paisagem que ele busca compreender do

ponto de vista de um alisamento que se mostra impraticável. A retórica ostensiva de dominação da paisagem parece ter suprimido a própria energia do ato lírico, e o poeta faz as vezes de uma confissão da impossibilidade da lírica, uma poética ao avesso, semelhante àquela de que falou Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26). O poema serve de anúncio e vaticínio sobre a destruição do porvir (do *progresso*, ainda retomando o anjo da história de Benjamin) e abre o volume de 1940, traçando um diagnóstico preciso de que sua lírica se fará à força da impossibilidade, procurando realizar desvios dialéticos sobre uma imanência que já não se pode percorrer, sob pena de exílio e perseguição, mapeada que foi tanto pelo absurdo de uma estética da destruição quanto de alguma configuração ética que se coloca no avesso do humano.

Em seguida, entretanto, o poeta jogará para escanteio essa mesma poética da impossibilidade, convertendo-a em uma *lírica possível* de um *cenário impossível*, ao nos dar uma construção poemática de resistência de um sujeito lírico que rompe esse estado de coisas de dentro para fora, em “Confidência do itabirano”:

CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.

E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(ANDRADE, 2015, p. 63-64)

Talvez o que primeiro salte aos olhos em “Confidência do itabirano” seja a reunião de objetos: o eu-lírico traveste-se de tais objetos e através deles se desfila, alegoricamente, exibindo ao leitor uma espécie de paideuma de si. Trata-se de uma constelação de signos: à diferença dos objetos industriais, ou seja, as mercadorias, são esses bens imanentes removidos da imediatidade da terra brasileira: *ferro, noites brancas, montanhas, prendas: pedra de ferro, o São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval, couro de anta, ouro, gado, fazendas*. Uma espécie de história subjetiva de um Brasil imanente se desenha através de um impressionismo, materializado nos objetos de que o próprio poema parece se constituir. Há um esforço, aqui, de se afastar da acachapante realidade industrial que dá o poeta nos demais poemas do volume. Isso, por si só, denuncia a intenção ética: o sujeito lírico finca raízes nessa subjetividade a um tempo individual e coletiva para ganhar fôlego ao longo do volume, servindo-lhe de lastro dialético para a correta aferição do que à frente se enunciará, e escapar à condição de silenciamento sitiado do poema anterior.

Ao mesmo tempo conectado com a dicção de *Alguma poesia e Brejo das almas*, o poema denuncia outra, por vir: a necessidade de mapeamento do *radicalismo local*, que se encontra, aqui, desfiado em paradigma. Não traz o poeta as vozes populares da imanência, mas objetos mudos, que nos falam por imagens. A concretude vai contrastar com a *porosidade*, aqui enunciada objetivamente pelo poeta, e o *alheamento* da porosidade prefigurar o local de fala: o observador da vida brasileira, que silencia a sua própria voz para compor nela uma miríade de outras vozes. Para além da fotografia da alma que aqui se revela, há antes a fotografia de uma paisagem, e essa paisagem é brasileira, e sobre ela se exhibirá uma coorte de brasilismos quase intoleráveis, se confrontados com a generalidade do que antes se exhibia, no projeto paulista de modernidade (se poderia, é certo, argumentar que Mário o faz em *Macunaíma*, mas pensamos que ali falta o senso da subjetividade e da experiência que aparece, aqui, para adensar um *ethos* verossimilhante, perdendo-se em uma abstração que difere, e muito, do que testemunha Drummond em seus versos). O radicalismo local, adensado pelo eixo paradigmático de singularidades brasileiras, que trazem em si tanto a história colonial quando aquela escovada à contrapelo, benjaminiana, da arraia-miúda dos santeiros e mineradores mineiros, conformará uma catedral de imanência sobre a qual se exhibe uma religiosidade ética e estética. Longe de negar os pressupostos cristãos de sua própria cultura, o tom confessional da oração, que cria fetiches de nichos e altares, plasmará em uma espécie de caixinha de memórias um diagnóstico que ali não se esgota, e pede que seja aberto à maneira de um acorde. O que sem dúvida se fará

em um poema apresentado logo à frente, intitulado “Canção da moça fantasma de Belo Horizonte”.

Esse poema comporá uma espécie de trindade lírico-narrativa, junto de “Caso do vestido” e “Desaparecimento de Luísa Porto”, sendo o segundo incluído no volume *A rosa do povo* e, o terceiro, em *Novos poemas*. São mais que poemas: poder-se-ia, aqui, falar em *peças*, dada sua extensão e fôlego, sua unidade, sua autorreferencialidade micro e macrocós mica, sua tensão entre o épico e o lírico, com contornos dramáticos. São poemas que extrapolam as características canônicas do gênero, atingindo um grau de experimentalismo que poucas vezes se alcançou na poesia do Ocidente, sobretudo se pensamos na lírica do século XX. Isso porque ambos os poemas fogem a padrões, mesmo tendo-se em vista a produção de poemas narrativos drummondianos. Sterzi (2002) observa que há uma “poética da interrupção” em Drummond: que seus poemas narrativos tratam, em geral, de personagens que estagnam a certo ponto da narrativa, compreendendo a narratividade nesse impasse. Esse é sem dúvida o caso de “Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte”, o que não impede, entretanto, que haja uma espécie de flamar fantasmático da personagem lírica sobre a paisagem da capital mineira. Há também nele uma retomada irônica do tema gótico do fantasma, que, planando sobre a paisagem urbana, acaba retomando aquela divertida ironia romântica que Candido, em “A educação pela noite” (2006, p. 13-26) tão bem aponta em Álvares de Azevedo: o personagem de *Noite na taverna* carrega sobre o colo um cadáver de moça e é interrompido por um guarda civil da capital paulista; aqui, a Moça-Fantasma é parada pelos pracinhas de Belo Horizonte, que – a dúvida de Tomé – lhe pedem que abra os braços: *não tinha carne*, diz o eu-lírico-fantasmal.

Se dissemos que poucas vezes se encontrou a lírica com esse espécime singular de narrativa é porque vemos nela um valor que transcende sua condição mera de *poema narrativo*, porque nos dá algo ainda mais precioso: dá sinais de que o narrador oral é redivivo, no poema drummondiano. E não estamos, com isso, negando a prerrogativa benjaminiana: o narrador épico está morto, não há dúvida, dentro de contingências que a América ignora. A credence, o *espiritismo*, o catolicismo popular, essa miríade de objetos mágicos que Drummond levanta, em “Confidência do itabirano”, guardam em si uma ontologia mágica, narrativa, arquetípica, que escapa ao projeto de cultura do Ocidente, iluminado, ilustrado, e vai desembocar na boca do narrador oral, que para o Brasil imanente é tão caro quanto ao grego do período homérico foi a figura do aedo. Dar vida e voz a esse narrador é, pois, *revestir o mundo de sentido a partir da consciência da cisão*, simulando ignorar a arbitrariedade do signo poético – do signo, em geral – para recuperar algo que se perdeu para sempre nessa mesma modernidade ocidental.

Diagnosticar um Brasil pré ou pós-ocidental, aqui, é tarefa muito diferente de enunciá-lo sob um projeto de cultura, tal como em nosso primeiro Modernismo²⁵. E isso se fará, pois, pela primeira vez em largo fôlego, em Drummond, na palavra encantada de uma moça-fantasma, que nos fala, afinal, por redondilhas maiores – essa estrutura mais que todas enraizada na oralidade da cultura brasileira, com raízes no medievo português.

É, igualmente, um poema de configuração de espaço: há uma descrição evocativa de espaços marginais da cidade de Belo Horizonte, passando por uma inevitável rua Cláudio Manuel da Costa, como quem cruzasse a própria formação da literatura e cultura brasileiras, com o senso crítico tão caro à modernidade, aqui configurado em ironia. Há uma libertação da voz que se enuncia e que se diz “consolada” por se enunciar, como se algo no próprio poeta, ali, houvesse alcançado uma organização estrutural, cujo fôlego, de difícil alcance, abandona hermetismos para alcançar uma comunicabilidade inédita em nossa literatura. Se o comum é que se use o *cantar fácil* de Bandeira em contraposição ao *cantar difícil* de Drummond, ou, em outras palavras, que se compreenda que o pensamento drummondiano é mote e empecilho a sua própria realização, vemos um esforço, aqui, em se chegar ao polo oposto: um enunciar-se dos versos ao natural que, misturando-se a essa reflexão ainda um tanto recolhida e tímida (alheia à porosidade), criará uma estrutura de absoluta singularidade, em que imanência e olhar crítico chegam a uma síntese complexa, que é a aquisição, por parte da voz lírica, de um arquétipo que se repetirá ao longo de toda a obra do poeta, tomando grande parte da cena final de sua poesia, notadamente nas obras *Boitempo I, II e III*.

Também é certo que não estamos ainda no auge desse tipo de construção, o que se atingirá nos outros dois poemas que compõe esta tríade lírico-narrativa, “Desaparecimento de Luísa Porto” e “Caso do vestido”. Mas ele é um ponto em que se condensam as intenções que o poeta posteriormente desenvolverá. Por ora, é mister que o poeta feche seu volume de poemas, o que fará com um poema talvez discreto, “Noturno à janela do apartamento”:

NOTURNO À JANELA DO APARTAMENTO

Silencioso cubo de treva:
um salto, e seria a morte.
mas é apenas, sob o vento,
a integração da noite.

nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.

²⁵ Observemos, entretanto, que a postura não deixa de ser a mesma de Mário de Andrade, que o faz de forma exemplar em seu “A serra do Rola-Moça” (1987).

Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.
mas a vida tem tal poder:
na escuridão absoluta,
com líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência...
A alma severa se interroga
e logo se cala. e não sabe
se é noite, mar ou distância.

Triste farol da ilha Rasa
(ANDRADE, 2015, p. 82)

Tomado pela porosidade da noite, apartado em um pequeno cubo de treva (a janela?, o quarto?, o corpo?), a voz lírica despe-se de sua subjetividade para contemplar os destroços do presente. O *mundo enorme e parado* reflete o último e fundamental diagnóstico do tempo que empreende Drummond: a do *congelamento do tempo histórico*, que se apresenta a este sujeito lírico como uma enorme positividade, inacessível e indiscutível:

Porque a própria história assombra a sociedade moderna como um espectro, surge uma pseudo-história construída em todos os níveis do consumo da vida, para preservar o equilíbrio ameaçado do atual *tempo congelado*. (DEBORD, 2011, p. 130)

Suicídio, riqueza e ciência espelham a sociedade de acumulação de espetáculos, construída entre o excesso e a decadência, que, ao suprimir a vida e a comunicação, suprimem, ainda que momentaneamente, a luta de classes e a possibilidade de uma ação verdadeiramente revolucionária. A poesia pende da janela como um outro excesso, apartado e mutilado em sua possibilidade mágica, comunicativa ou revolucionária, mas se acende como um farol em penumbra, sobre uma *ilha* com a *rasura* da imanência que desenhou em volta de si própria, e que busca iluminar a consciência de sua própria derrota frente ao mundo burguês:

Triste farol da Ilha Rasa.
(ANDRADE, 2015, p. 82)

2.3 O poeta do bonde e do rádio: o “Desaparecimento de Luísa Porto”

A crítica da obra lírica de Drummond é um caso clássico em que o longo convívio com os poemas auxilia – se não é imprescindível – a um olhar que o descascar das camadas de uma cebola metaforiza cabalmente. Se é verdade que existem muitos *Drummonds*, é verdade também que não devemos ter medo de encará-los isoladamente. Ou, ao menos, de encarar

isoladamente as sete faces fractais do poeta isoladamente em um único poema, pois não faltam em seus textos líricos aqueles que pareçam embaralhar essas todas faces sob uma única “face terrível”. Assim nos parece ser o poema “Desaparecimento de Luísa Porto”.

O poema em questão parece ser, portanto, um desses casos prototípicos. Sabemos, pois, que, segundo a convenção, o poema lírico trabalha com uma voz somente, e que todas as vozes que nele parecem se coadunar configuram diferentes *personae* de uma mesma voz, organizadora do mundo à sua volta, em relação dialética com um certo *eu* observador do mundo. Mas poemas como “Desaparecimento de Luísa Porto” parecem desafiar ainda tais noções teórico-críticas do fazer lírico, levando as características do gênero a extremos: e de extremos é feita a beleza da poesia.

Extremos, pois a voz que abre o poema que ora analisaremos parece emular, de saída, uma voz que, por sua vez, é coletiva: e que parece ser a voz de um certo *discurso radiofônico*. O cuidado em realizar a ênclise, logo na abertura do poema, demarca a formalidade do que fala: “pede-se”, ele nos diz, a um indefinido “quem”, que se revele o “paradeiro” de Luísa Porto. “Paradeiro”, naturalmente, é um termo de cunho policiaisco, típico dos discursos de utilidade pública que pulularam nas rádios em sua “era de ouro” – note-se que o poema, publicado em 1948 no volume *Novos poemas*, data justamente do apogeu maior dessa era. Os rádios, então, em uma pré-televisiva (a Rede Tupi de Televisão seria criada apenas em 1950) teciam um rarefeito feixe de vozes espetaculares daquela Indústria Cultural adorniana, portanto, que ligaram um canto a outro deste imenso país.

Confundida com uma visão ideologicamente empenhada e otimista da instituição jornalística e midiática, uma utopia que se mostrou não só infundada como também perversa, há uma forte intenção ética, uma vocação ética, na verdade, na forma como, respeitosamente, a voz tece as descrições a respeito da jovem Luísa Porto, de 37 anos, sumida há três meses. O discurso objetivo freia uma certa afetividade que o leitor (ou *ouvinte*, já parece emular essa voz um *locutor e interlocutor*) naturalmente teria com a jovem *personagem lírica*. Sua “Rua Santos Óleos” besunta de uma simplicidade metonímica a casa da mãe de Luísa, e a rarefação do discurso espelha, sinestésica e semioticamente, uma fotografia de uma país igualmente rarefeito, remoto, misturando uma contrição cristã em tudo afeita ao espírito popular e mineiro, alçada nas asas de gaivota do locutor carioca (é, aliás, apenas por pequenas referências ao mundo objetivo que entendemos que esse poema não se passa em Minas Gerais, e sim no Rio de Janeiro, já que sua dicção carrega uma imanência linguística muito afeita a uma certa ipseidade mineira):

DESAPARECIMENTO DE LUÍSA PORTO

Pede-se a quem souber
do paradeiro de Luísa Porto
avise sua residência
à Rua Santos Óleos, 48.
Previna urgente
solitária mãe enferma
entrevada há longos anos
erma de seus cuidados.
(ANDRADE, 2015, p. 206)

Tal rarefação se inscreve tanto no nível da semântica quanto no da sintaxe: a ausência de artigos, as construções vagas e inusitadas, como “previna urgente” e “erma de seus cuidados” demonstram uma proximidade (falseada, pois consciente da arbitrariedade do signo, que é a chave da modernidade lírica) da palavra justa, simulando uma proximidade (que sabemos ficcional) com o mundo objetivo e a realidade social, em uma tensão estética que em tudo dissipa o horizontalismo narrativo. Como tudo em Drummond, a linguagem de uma certa dicção mineira camufla-se de uma vanguarda linguística natural, e transita entre a variante regional e a palavra universal.

Eduardo Sterzi, em seu texto “Drummond e a poética da interrupção”, argumenta que a veia narrativa dos poemas de Drummond, recolhida em toda a sua obra, possui uma unidade formada em torno de uma interrupção. Diz Sterzi:

Este esquema pode ser descrito de forma simples: um sujeito desloca-se, literal ou figurativamente, de corpo inteiro ou só por meio do olhar ou da memória, de um ponto a outro; súbito, seu curso é interrompido por um determinado objeto. (STERZI, 2002, p. 49)

Diz, ainda, que a negação ao episódico se inscreve nessa poesia como uma leitura da realidade histórica que cerca o poeta:

Ou seja, o acontecimento só vale para o poeta em sua insuperável insuficiência, por meio da qual alude sem mentira à realidade histórica como um todo, ou ao menos à parte do todo acessível à sua percepção. (ibid., p. 66)

Não é que a narrativa *não se desenvolva*, no caso de Luísa Porto: seu desenvolvimento é, segundo pensamos, discursivo, já que a fala nasce diretamente do discurso especulativo-espetacular, isto é, o radiofônico. Ainda, pensando em conformidade com Sterzi, o seu não desenvolvimento é da ordem de sua leitura ética do mundo já tocado pela retórica espetacular – a anulação do sujeito que, de um lado, está oculto e diluído em meio a cidade (Luísa) e, de

outro, está sumindo devagarinho, entrevado que se acha em seu catre (sua mãe, “entrevada há longos anos” e “erma” dos cuidados da filha). Luísa saiu em busca do futuro exposto nas propagandas, nos folhetins, do especulativo, do aventureiro e do espetacular, e sua mãe, que é o passado inamovível de uma nação sem memória, está desaparecendo. Poderíamos estar de frente com um conto de Lobato sobre a desagregação da organização rural do Vale do Paraíba, no início do século XX, mas é no sítio urbano que assistimos à aniquilação de outro Brasil (o dos subúrbios, e não o central) que não vingou – e busca-se ainda outro, na negação do vivido de uma nação sem memória.

Sterzi fala, ainda, da impossibilidade da reflexão como motor da poesia drummondiana, respondendo a Davi Arrigucci Júnior, em seu argumento de que é ela, a reflexão, o motor da “pedra no meio do caminho”; corroborando a réplica de Sterzi, pensamos, aqui, que a ausência da reflexão é da mesma ordem da ausência do recurso simbólico e, portanto, afetivo, da personagem-lírica da *mãe*. As tensões familiares são trabalhadas, como de praxe em Drummond, através do elo de uma tradição cristã que já não encontra mais par na tecnicização de um mundo atacado pela perversão do fetiche da mercadoria e que, por isso mesmo, se desfaz como não acontecimento, que, por sua nulidade diante da imensidade do “tempo presente, dos homens presentes” (ANDRADE, 2015, p. 75), não pode ser rememorado ou elaborado. Um trauma, portanto.

Nesse impasse narrativo, oferece o poeta a leitura aguda de um país inconciliável, ao invocar um rol de profissões invisíveis: o “repórter-amador”, aparece como metonímia especular da voz lírica, como porta-voz (elo entre o “povo” e o “radialista”) daqueles que vêm atrás, o “caixeiro”, o “mata-mosquitos”, o “transeunte”; personagens invisíveis pela sua estatura social e que, invisíveis, talvez possam encontrar a invisível Luísa:

Pede-se a quem avistar
Luísa Porto, de 37 anos,
que apareça, que escreva,
que mande dizer
onde está.
Suplica-se ao repórter-amador,
ao caixeiro, ao mata-mosquitos, ao transeunte,
a qualquer do povo e da classe média,
até mesmo aos senhores ricos,
que tenham pena de mãe aflita
e lhe restituam a filha volatilizada
ou pelo menos deem informações.
(ANDRADE, 2015, p. 206-7)

Os dois versos seguintes são dignos de maior escrupulo. De verdadeira consciência semiótica, os versos desenham o Brasil graficamente: “qualquer do povo”, aglomerando pequenos proletários invisíveis em duas palavras fantasmáticas, “qualquer” e “povo”, que, relacionadas, dão uma dimensão do apagamento político e social desses sujeitos. Drummond arremessa o verso, logo após, para uma outra “qualquer” classe abstrata, a “classe média” que, a rigor, para Marx, só existiria como uma pequena-burguesia, possuínte de pequenos meios de produção para a sua própria subsistência. Mas não parece ser disso que fala Drummond, senão numa classe construída especulativamente, volátil em um país ainda agarrado às mazelas coloniais, e que se dependura como um apêndice no rabo do verso, atrás, sempre, da classe que toma para si o espaço de todo o verso, cuidadoso em sua dicção, “até mesmo aos senhores ricos”.

As duas sílabas da palavra “até” são um cadafalso, uma medida medieval, que antecipa o tratamento por “senhores” aos “ricos” e explicita a relação ontológica, porque medieval e cortês, ou antes colonial, de poder que ali se desenha. Os proletários possuem materialidade, tal qual os senhores ricos, o que não é possível observar com a mesma substância em “classe média”, despersonalizada de pronomes de tratamento, símbolos e muletas-objeto de identificação, apegada somente a seu pronome de indefinição: “qualquer”.

É preciso, igualmente, observar um certo deslocamento no *ethos* do eu-lírico. A uma certa emulação do discurso radiofônico, outras *personae* adensam-se. Uma piedade cristã emaranha-se na voz lírica, dando já sinais de que uma voz *realmente* popular (a mãe? um conhecido?) fala nela. E ainda outra: o discurso arquetípico da poesia, de que fala Octavio Paz (2010). Sustenta o crítico mexicano que a poesia se embrenha em um certo tempo arquetípico, o mesmo de sua enunciação, em que se realiza o fenômeno poético. Não é *apenas* isso o que faz Drummond, mas um *arremedo* e um *caricatura* disso.

Em um conhecido documentário sobre as relações entre poesia e música popular, *Palavra (en)cantada*, de direção de Helena Solberg, Luiz Tatit faz uma perspicaz leitura do samba-canção “Jura”, de Sinhô. Tatit afirma que a letra da canção segue a dicção e prosódia da poesia popular, em seus primeiros versos “Jura / jura / jura, pelo Senhor / jura / pela imagem da Santa Cruz do Redentor”, seguindo adiante. Até que, em sua coda, insufla-se de uma dicção até então estranha à letra: “daí, então / dar-te eu irei / um beijo puro / na catedral do amor”. Tatit nos afirma que tal intromissão de uma certa variante formal do português brasileiro não é apenas estranha à letra, como também recupera uma dicção explicitamente parnasiana que, sabemos, se contaminou da mais melosa excrescência de nosso Romantismo. “Dar-te eu irei”,

“beijo puro” e “catedral do amor” deveriam ser, afirma o estudioso da canção brasileira, “alguma coisa que ele [Sinhô] leu ali [no livro de escola]”, como a dizer que “daí é poesia” (PALAVRA..., 2008): uma caricatura de um aburguesado platonismo clássico, com rasgos de melodrama, em tudo afeito àquela era de ouro do rádio.

Algo semelhante será operado dentro de “Desaparecimento de Luísa Porto”, já que em mais de um momento do poema Drummond (2015, p. 209) lançará mão de um precioso vocabulário para descrever ações *verdadeiramente poéticas*, ainda que emuladas em chave de ironia, da narrativa lírica: “calma de flores abrindo no canteiro azul / onde desabrocham seios / e uma forma de virgem / intacta nos tempos” ou “erguerá a enferma / e os membros perclusos / já se desatam em forma de busca”. Há um meticuloso controle no uso de tal dicção, rasgada de camuflada ironia. Não a deliquescência da ironia romântica, senão uma ironia ontológica, cara a Drummond: uma possibilidade de emular negativamente ontologias nas quais já não *crê* a voz lírica, revestindo-as de entranhas sacrificiais, a evidenciar a natureza patética (no sentido aristotélico) de tal discurso. É um sofisticado recurso de um poeta que pensa, não apenas a poesia e o seu tempo, mas o que o seu tempo pensa sobre a poesia, e como enxergam a poesia seus contemporâneos – já não mais aqueles habitantes das “ilhas”, a dedicar as vidas à oitava das “sonatas”, das “confissões patéticas” e da voz dos “anjos”, senão os contemporâneos da “Rua Larga”: a noção popular da lírica, ou o que convencionamos chamar de “povo”, por fim.

Esses momentos do texto em que o poema efetivamente *vira em poesia*, pois que narram momentos maravilhosos, milagrosos, ou simplesmente poéticos, estão emulando não uma certa noção de poesia do poeta, mas uma certa noção do que entendem por poesia e por poético os personagens líricos aqui reunidos, a saber: a pia mãe de Luísa, o conhecido que pela rua sai procurando-a, com sua fotografia na mão, e o próprio radialista. Há uma certa noção de um Brasil ainda muito tocado pelo gosto beletrista de uma poesia distante, recuada da realidade e infensa para refletir o país em metamorfose, mas que ainda perfaz o imaginário brasileiro, ainda fisiologicamente agarrado ao gosto burguês e sua preferência pelo ascético e o insípido, relativamente à poesia e à canção popular (e suas opções estéticas pela voz empostada e tecnicista, cortado de um romantismo piegas emprestado aos livros didáticos e às antologias poéticas de jornal), mas isso não se manifesta, de forma simplista, em um certo *ethos* da voz lírica ela mesma e, sim, no *ethos* das personagens líricas, com suas igualmente empostadas vozes e metáforas (aqui novamente a dicção do rádio), que seguem sua imprecisão contrita, numa descrição metonímica da personagem “volatilizada”:

É alta, magra,
 morena, rosto penugento, dentes alvos,
 sinal de nascença junto ao olho esquerdo,
 levemente estrábica.
 Vestidinho simples. Óculos.
 Sumida há três meses.
 Mãe entrevada chamando.

Roga-se ao povo caritativo desta cidade
 que tome em consideração um caso de família
 digno de simpatia especial.
 Luísa é de bom gênio, correta, meiga, trabalhadora, religiosa.
 Foi fazer compras na feira da praça.
 Não voltou.

Levava pouco dinheiro na bolsa.
 (Procurem Luísa.)
 De ordinário não se demorava.
 (Procurem Luísa.)
 Namorado isso não tinha.
 (Procurem. Procurem.)
 Faz tanta falta.
 (ANDRADE, 2015, p. 207)

O perfil metonímico de Luísa a que temos acesso forma uma espécie de retrato cinematográfico da personagem lírica: o foco é fragmentário, alienando-se na expressão muscular do caráter, sem recompor a imagem em uma totalidade. Uma espécie de poética da incomunicabilidade, e, diria Sterzi, da interrupção, como se a narrativa emergisse de uma voz radiofônica asilada da sociedade que descreve e a quem dá voz, ao mesmo tempo que emerge também da inaudível voz de uma mãe, “Namorado isso não tinha” e “(Procurem Luísa)”, menos porque entrevada do que por apagada da porosidade social, apartada que é do mundo do trabalho, que reveste de sentido as relações no mundo burguês.

A voz da mãe de Luísa, efêmera e abafada, lampeja como a contrição da oração, dita entre parêntesis, em um ritmo semântico e sintático alienado ao poema – o que equivale a dizer *alienado da linguagem da práxis cotidiana* – mais próximo daquele tempo arquetípico de que falou Paz; brilha no interior de nossas consciências, como a apelar a nossas culpas e neuroses, em um mundo já dominado pela perversão das relações monetárias: “Levava pouco dinheiro na bolsa”. O dinheiro, objeto especulativo carregado por Luísa, faz as vezes de metáfora de um mundo *realmente invertido*, cuja superfície a obriga a abandonar a catábase irrespirável do catre de sua mãe.

Se a totalidade de Luísa não pode ser recomposta, o mesmo não se pode dizer de sua mãe, cuja ontologia de um cristianismo popular contamina as demais *personae* lírica, embaralhando vozes ao longo do poema, tecendo um sinuoso e subliminar *ethos* maternal e castrador, que censura à filha o deslocamento de sua libido, que deseja caminhar em direção a

seu desejo ou a um *ausente pai* (onde esse pai, senão no próprio namorado que a moça “não tinha, não tinha”?) ou em direção ao mundo, mas que na visão desse *ethos* maternal não deveria seguir senão em direção ao catre em que lentamente morre uma toda uma cosmogonia brasileira, sob o lençol de neurose de uma culpa cristã mal digerida por uma modernidade protodesenvolvida. Trata-se, pois, de uma complexa fotografia psíquica, econômica e social da vida brasileira dos subúrbios e dos interiores, no coração do século, filtrada por um certo olhar contrito, católico e, por que não, mineiro, enquanto segue a voz lírica seu peripatetismo inamovível:

Se todavia não a encontrarem
nem por isso deixem de procurar
com obstinação e confiança que Deus sempre recompensa
e talvez encontrem.
Mãe, viúva pobre, não perde a esperança.

Luísa ia pouco a cidade
e aqui no bairro é onde melhor pode ser pesquisada.
Sua melhor amiga, depois da mãe enferma,
É Rita Santana, costureira, moça desimpedida.
a qual não dá notícia nenhuma,
limitando-se a responder: Não sei.
O que não deixa de ser esquisito.
(*ibid.*)

Em que se faz notar, por uma espécie de multiplicidade de focos, o *rastro* de Luísa. Rastro que não pode ser perscrutado senão à maneira do “detetive, do arqueólogo e do psicanalista”, como diria a teorizadora sobre a memória e o esquecimento, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 101), tornando a formação dessa personagem um necessário ato de leitura de tempo e discurso, do tempo e sociedade no discurso embrenhados. Não necessariamente o expediente equivocado de se ler o poema pelo social, já denunciado por Adorno (2003), mas o da verificação de que as pegadas de Luísa traçam um movimento claro: do catre até a feira de praça, da feira de praça até a modernidade.

Entre os vários poemas longos e narrativos que nos deixou Drummond, poderíamos neles distinguir duas grandes linhas retóricas: aqueles que alçam longos voos abstratos, cuja recomposição melopeica, fanopeica e logopeica não pode ser refeita, sob pena de sacrificar o ilogismo imperante como reconstituição metonímica de um mundo cuja unidade entre linguagem e realidade não pode mais ser recuperada (“Máquina do mundo”, “Fulana”), e aqueles sobre os quais a voz lírica claudica entre uma voz natural, narrativa e popular, e o voo ilógico, frenado, por sua vez, pelos símbolos ainda redivivos da cultura que pretendem salvar de uma inevitável *fagocitose* pela anticultura espetacular: ou seja, a cultura

popular e o narrador oral, que acreditou estarem mortos Walter Benjamin (1987a), mas que se apresentam redivivos, ainda, na obra lírica do poeta de Itabira. O poema de Luísa Porto pertence, naturalmente, ao segundo grupo, mas a linha que os separa é tênue, uma vez que o poeta estressa ambos os discursos em uma zona de tensão simbólica que desenha uma espécie de *deriva*, ou *desvio* – *detournement*, para Debord (2006) –, que realoca símbolos e não-símbolos fora de seu espaço natural (o popular) e o especulativo (o espetacular), em que a cultura perde a si mesma de vista, alienando-se.

O que vemos, a seguir, é uma espécie de deriva do narrador lírico que, sem chegar a ponto algum, passeia por um Rio de Janeiro que insiste em volatilizar-se. Pessoas somem, como abduzidas, “o próprio chefe de polícia” (“o próprio” porque é também *o Estado?*; ou: estaria ele andando por aí até o “hoje”, esse tempo intangível para a temporalidade especulativa da modernidade, em que subitamente cessa a frase?), o ano não se sabe se é “1898” ou “9”, o jornal embrulha-se na memória (onde, nela?). Há que se notar uma curiosa aproximação entre os expedientes narrativos aí engendrados e aquilo a que o grupo situacionista chamou “deriva psicogeográfica”, que abordaremos com mais rigor no capítulo dedicado à obra de Roberto Piva (DEBORD, 2006). Há uma conversão violenta, porque afetiva, do espaço urbano em palco onde se encena uma errância própria daqueles que, verdadeiros *donos da cidade*, como diria Jorge Amado em seu *Capitães da areia* (2008), sabem converter seus postes em signos pessoais:

Somem tantas pessoas anualmente
 numa cidade como o Rio de Janeiro
 que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
 Uma vez, em 1898,
 ou 9,
 sumiu o próprio chefe de polícia
 que saíra a tarde para uma volta no Largo do Rocio
 e até hoje.
 A mãe de Luísa, então jovem, leu no Diário Mercantil,
 ficou pasma.
 O jornal embrulhado na memória.
 Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,
 a pobreza, a paralisia, o queixume
 seriam, na vida, seu lote
 e que sua única filha, afável posto que estrábica,
 se diluiria sem explicação.
 (ANDRADE, 2015, p. 207-208)

Em que não podemos deixar de notar que o próprio estrabismo de Luísa coroa o desvio geral do decurso da cidade, da vida da mãe de Luísa e, por fim, da jovem filha em cujos caminhos “as ruas mudaram de rumo / para que demore tanto [...]” (ibid.). Mais do que a estrutura semântica do poema, calcado em tais desvios, ou da imitação de uma certa psicologia

moderna e, portanto, desviante, traumática, neurótica, ou ainda a dimensão ontológica de um destino que cosmicamente desvia a si mesmo, num arremedo de Édipo, trata-se antes de um *país em desvio*, desviando aos solavancos, fazendo também entortar seus habitantes e suas retorcidas vias e vidas – e poetas de *um-eu-todo-retorcido*.

Nos poemas narrativos de Drummond, observa-se, ainda, outro experiente fundamental à confecção retórica dos longos poemas: para além da modulação de diversas vozes, Drummond costuma operar cortes incisivos na dicção do poema, numa espécie de anacoluto retórico que visa, talvez, não a um bloqueio narrativo, mas a sua continuidade, em lances que poderiam remeter às técnicas de composição dos poemas épicos, ou ainda a recortes cinematográficos. Nesse caso, a interrupção nasce da própria envergadura daquilo que no poema está em jogo, ou seja, do abismo sobre o qual abre suas asas de gaivota o poeta mineiro-carioca: de um lado, as vozes populares e suburbanas que nele falam e, de outro, a cidade do Rio de Janeiro e sua modernidade que se estreita entre suas pedras e narrativas históricas. De um salto, mergulhamos em uma profunda percepção judaico-cristã de mundo, na voz que parece ter-se descolado do locutor carioca e ter sido assaltada por um outro personagem lírico, se não a mãe de Luísa (a apóstrofe e as hipérboles parecem não condizer com a voz apagada da personagem que está abandonada em seu catre), talvez um conhecido, ou transeunte, que no encaicho de Luísa avança:

Pela última vez e em nome de Deus
 todo-poderoso e cheio de misericórdia
 procurem a moça, procurem
 essa que se chama Luísa Porto
 e é sem namorado.
 (ANDRADE, 2015, p. 208)

Contaminando-se novamente, no último verso, do *ethos* castrador materno (“e é sem namorado”) para, em seguida, novamente, rasgá-lo com a práxis do jogo político e comercial do tempo histórico por que responde o poema:

Esqueçam a luta política,
 ponham de lado preocupações comerciais,
 percam um pouco de tempo indagando,
 inquirindo, remexendo.
 Não se arrependerão. [...]
 (ibid.)

Lembremos: o ano é 1948, e foi marcado por não poucos acontecimentos políticos. O Decreto-lei 9.070 foi editado pelo governo Dutra em 1946, criminalizando os movimentos sociais-sindicais e os partidos de esquerda; o PCB, criado em 1946, seria arremessado à

clandestinidade em janeiro de 1948; o Brasil saía de uma desconfortável posição na política mundial, graças a seu hesitante apoio aos Estados democráticos durante a recém extinta ditadura de Vargas, no recente episódio da Segunda Guerra Mundial. Estamos, igualmente, no início das tensões entre EUA e União Soviética.

Nenhum movimento poderia ser mais exemplar da envergadura drummondiana de que ainda há pouco falávamos: de um lado, há um coro de vozes que parecem nascer do que há de mais nativo e popular, em choque permanente com a modernidade ainda mal digerida, e talvez despercebida, por esse mesmo elemento nativo. Há uma inteligência fotográfica nos versos, que retratam um desvio socioeconômico, e conseqüentemente cultural, que arremessa toda a narrativa em um estranho *devir*, um estranho desvio, metaforizado cabalmente nos olhos estrábicos de Luísa, no desvio que desenha o seu desaparecimento, especulativo e peripatético, e na deriva psicogeográfica tecida pelo personagem que tenciona encontrá-la, nutrindo-se de outros tantos personagens e apelando constantemente a uma base moralista que não poderia, nesse cenário, soar mais gasta:

[...] Não
há gratificação maior do que o sorriso
de mãe em festa
e a paz íntima
consequente às boas e desinteressadas ações,
puro orvalho da alma.
(*ibid.*)

Finaliza numa espécie de chave beletrista, “puro orvalho da alma”, que perfaz a síntese entre a moral burguesa e a ontologia judaico-cristã de um cristianismo popular, sem (é importante frisar) demarcar qualquer distanciamento lógico-semântico entre essas duas instâncias. Como estivesse o poeta sinalizando que ambas obedecem a um mesmo imperativo estético, e portanto ético, como também sinaliza Walter Benjamin em seu *O capitalismo como religião* (2013b) assim como também continua sua elucubração especulativa acerca do *paradeiro* de Luísa:

Não me venham dizer que Luísa suicidou-se.
O santo lume da fé
ardeu sempre em sua alma
pertence a Deus e a Teresinha do Menino Jesus.
Ela não se matou.
Procurem-na.
Tampouco foi vítima de desastre que a polícia ignora
e os jornais não deram.
Está viva para consolo de uma entrevada
e triunfo geral do amor materno

filial e do próximo.
(ANDRADE, 2015, p. 208)

É de se notar uma espécie de gradação que, agora sim, parece ganhar contornos mais delineados de uma franca ironia, nascida do próprio vocabulário cristão que aqui se desenha sob o *ethos* da mãe. Trata-se de uma estrofe essencial ao desenvolvimento do poema, até pelo absurdo das imagens que se enunciarão, em seguida, e busca nas hipérboles uma instância mágica dentro de um cotidiano absolutamente banal, tocado pelo nume cristão. Trata-se de uma mudança de mão no pacto narrativo do poema, já que não se olha mais o mundo popular pelos olhos do radialista, senão desses personagens tocados de um cristianismo popular e apagados da porosidade social que entreolham entre a fé e a desconfiança as instituições estatais (a “polícia” que “ignora”) e burguesas (os “jornais” que não dão notícia), e segue respondendo para o ar as perguntas daqueles que colocam em xeque as suas crenças consolidadas a respeito da jovem Luísa:

Nada de insinuações quanto à moça casta
e que não tinha, não tinha namorado.
Algo de extraordinário terá acontecido,
terremoto, chegada de rei.
As ruas mudaram de rumo,
para que demore tanto, é noite.
Mas há de voltar, espontânea
ou trazida por mão benigna,
O olhar desviado e terno, canção.
(ANDRADE, 2015, p. 208-209)

Drummond parece ter clareza de que fala por e para um povo ainda fortemente arraigado ao sentido mágico da palavra. Assim parece, pois eleva à condição de “canção” o regresso de Luísa: regresso que, se não ocorre no mundo objetivo, ocorrerá em nível imaginário (poemático, pois), uma vez que o próprio poema enuncia uma espécie de mitologia do regresso, tema, afinal, que ocupa o núcleo do texto. Se de fato é essa a força do texto em questão, sua longa filiação remontará à própria *Odisseia*, e tocará um dos sentimentos mais nevrálgicos de nossa existência humana, e animal (mamífera, portanto): o de pertencimento ao grupo. Que aqui se dá por inverso: o sentimento de não pertença foi o que mobilizou Luísa a buscar um destino especulativo, mais próximo da modernidade, em um salto civilizatório que Debord (2011) também explica muito bem: o salto do tempo cíclico para o *pseudocíclico*, ou do tempo natural para uma *publicidade do tempo*. A diáspora de Luísa (porque aqui se opera a alegoria de um choque de gerações) é uma espécie de rasgo na totalidade do cosmos de sua mãe, revertido em caos, que a linguagem já não pode ressignificar: seus signos mágicos (“orvalho da alma”,

“Teresinha do Menino Jesus”, não prestam para explicar o desaparecimento da filha ou o seu próprio).

O arrebatamento das imagens maravilhosas marcará o final desse primeiro movimento, narrativo e chão, do poema. Alguma sorte de coda demarcará o fim do pacto narrativo:

A qualquer hora do dia ou da noite
quem a encontrar avise a Rua Santos Óleos.
Não tem telefone.
Tem uma empregada velha que apanha o recado
e tomará providências.
(ANDRADE, 2015, p. 209)

Escusado dizer o evidente: há uma evocação temporal que aponta tanto para o trágico (dia e noite, ou seja, a evolução solar que marca a tragédia, para Aristóteles), a evocação da pia Rua Santos Óleos, e a aparição entre as grades do portão de uma “empregada velha”, cuja relação de trabalho com a mãe de Luísa não pode ser outra a não ser a de herança colonial: a tradicional figura brasileira da empregada que na casa mora e trabalha, sem por isso receber salário. A casa também “não tem telefone”, prova de seu recuo intolerável da modernidade que a cerca, além de evidente cifra de sua incomunicabilidade. Novamente valendo-nos de Debord (2011), a casa número 48 da Rua Santos Óleos obedece claramente a uma temporalidade cíclica, mítica, que em tudo difere daquele universo sobre o qual se arremessou Luísa. A casa tampouco poderá ser revertida para essa modernidade sob qualquer circunstância. Seu desaparecimento não é só o seu final mais digno, mas também indelével.

Se aqui a narrativa poderia impor-se um fim, a elucubração exige, ainda, retorno, ou seja, *versos*. Numa sacada de cartola, Drummond arremessa a condução retórica de seu poema ao ar, isolando a conjunção adversativa “mas”, a demarcar o extraordinário *turning point* que adiante se verá:

Mas
se acharem que a sorte dos povos é mais importante
e que não devemos atentar nas dores individuais,
se fecharem ouvidos a este apelo de campainha,
não faz mal, insultem a mãe de Luísa,
virem a página:
Deus terá compaixão da abandonada e da ausente,
erguerá a enferma, e os membros perclusos
já se desatam em forma de busca.
Deus lhe dirá:
Vai,
procura tua filha, beija-a e fecha-a para sempre em teu coração.

Ou talvez não seja preciso esse favor divino.

A mãe de Luísa (somos pecadores)
 sabe-se indigna de tamanha graça.
 E resta a espera, que sempre é um dom.
 Sim, os extraviados um dia regressam
 - ou nunca, ou pode ser, ou ontem.
 E de pensar realizamos.
 Quer apenas sua filhinha
 que numa tarde remota de Cachoeiro
 acabou de nascer e cheira a leite,
 a cólica, a lágrima.
 Já não interessa a descrição do corpo
 nem esta, perdoem, fotografia,
 disfarces de realidade mais intensa
 e que anúncio algum proverá.
 Cessem pesquisas, rádios, calai-vos
 Calma de flores abrindo
 no canteiro azul
 onde desabrocham seios e uma forma de virgem
 intata nos tempos.
 E de sentir compreendemos.
 Já não adianta procurar
 minha querida filha Luísa
 que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo
 com inúteis pés fixados, enquanto sofro
 e sofrendo me solto e me recomponho
 e torno a viver e ando,
 está inerte
 gravada no centro da estrela invisível
 Amor.
 (ANDRADE, 2015, p. 209-210)

O mito do regresso toma o movimento final do poema, convertendo seus lances diagnósticos em lances prognósticos. Há um brusco rompimento no pacto narrativo, que extrapola também para o estrato semântico, sintático e rítmico do poema. O rompimento do pacto narrativo ocorre à brechtiana: se faz precisamente quando o eu-lírico incita o seu interlocutor a *virar a página*. Aqui, caberia perguntar: *que página?* A do jornal em que se imprime o apelo? Ou a do poema? Se admitimos que seja a do poema, entendemos que a quarta parede foi derrubada, restando o palco desmantelado da dramatização das cenas em torno de Luísa. Isso jamais será, é claro, um problema para um texto lírico, visto estar na vertical, e não na horizontal, o verdadeiro eixo, paradigmático, pois, em que suas tensões ocorrem. Se admitimos, entretanto, que é a própria página em que se imprime e lê o poema aquela que deve ser virada, a referência dêitica e metalinguística recua para o volume moral impresso na psique do leitor ele mesmo, que é também o impresso na cultura e no inconsciente coletivo da nação. E, assim, Drummond nos traga, de um lance, para dentro do *ethos* poemático de que, agora, efetivamente participamos.

Uma série de milagres de cunho maravilhoso, igualmente, se operam: “erguerá a enferma, e os membros perclusos / já se desatam em forma de busca” talvez seja o ponto mais

alto do poema. Aqui, o termo precioso, “perclusos”, mimeticamente opera, em seu significante, as dobras do corpo da mãe, “desatadas” pelo sopro divino, leia-se, a própria palavra mágica do poema, que se reinsere no símbolo, curativo dos traumas da mãe, que são, afinal, traumas gerados pela mesma ontologia de um cristianismo popular que ali se manifesta, na voz do Deus judaico-cristão: “Vai, / procura tua filha, beija-a e fecha-a para sempre em teu coração.”

Para, enfim, o maravilhoso regressar à sua forma poemática, em que os voos de ilogismo, característicos dos poemas longos de Drummond, como aqui se disse, realizam-se já em plena forma, alternando-se em *flashbacks* de alta densidade lírica, operando lapsos temporais formidáveis (“acabou de nascer / e cheira a leite / a cólica / a lágrima”), e para depositar-se sobre uma outra também formidável referência dêitica sobre a fotografia, recorte da identidade de Luísa que se passou o poema todo perseguindo.

O eu-lírico pede, ainda, a cessação das “pesquisas” e das “rádios”: para que se possa ouvir a “calma de flores abrindo no canteiro azul / onde desabrocham seios / e uma forma de virgem / intacta nos tempos”. O arquetípico tempo poético aqui embrenhado abre alas, afinal, para o grande milagre operado no poema, que será a transferência, agora direta e explícita, da voz lírica para a personagem lírica da mãe de Luísa: e termina-se com a palavra “Amor.”

Ora, *amor* é linguagem: a psicanálise compreenderá que a linguagem se origina a partir da falta, e visa a preencher essa falta com o *outro*, que é por onde passa a libido até retornar ao sujeito, articulando-se todo esse processo numa estrutura linguística. Como ser de linguagem, o amor é da mesma ordem do poema – também um ser de linguagem – e aqui assumem ambos uma vocação ética. Dar a voz à mãe de Luísa e fazê-la sobressair sobre o Estado, os jornais, as rádios, é um explícito posicionamento ético do eu-lírico, no sentido de salvaguardar uma voz que não penetra a porosidade social e dar a ela condição de existência, anterior a seu inevitável aniquilamento.

As tensões dialéticas desenvolvem uma estrutura de ampla envergadura (Luísa/mãe, catre/cidade, tradição/modernidade), e são a fotografia, não de Luísa, mas de um país estrábico, que assiste à morte de sua própria tradição, afogada em seu catre cristão e abafado, enquanto percorre os escambos da feira dos *grandes acontecimentos*, com pouco dinheiro na bolsa, em busca da identidade ou publicidade de si própria, em meio a um mundo já tocado pelos perversos fetiches do capitalismo tardio, incapazes de reconhecer ou mesmo detectar a ipseidade de sua voz não ocidental.

3. HOMEM, MONSTRO NASAL DE PEDRA E ESTRELA: A DIALÉTICA NEGATIVA DE FERREIRA GULLAR

3.1 Os ovos da serpente

Há uma série de fatores a serem considerados quando da análise dos *porquês* e *contingências* que levaram a um arrefecimento da lírica política drummondiana, demarcado pelo salto e pela ruptura do poeta de *Sentimento do mundo*, *José e A rosa do povo* com o motivo social, acercando-se, a partir do pequeno conjunto dos *Novos poemas*, cada vez mais às margens do hermetismo de gosto classicizante que alcançaria a sua máxima expressão em *Claro enigma*. Drummond romperia, nesse movimento, com elementos que tinham sido, até então, o oxigênio de sua obra de maturidade. Vagner Camilo sublinha a recepção duvidosa da crítica de *Claro enigma*, em 1951, que observara um arrefecimento do conteúdo político e social dessa poesia:

O alcance dessa guinada foi, e tem sido objeto de polarização da crítica, não raramente tendendo a uma recepção pouco valorativa, quando confrontada com a *poesia social* de *A Rosa do Povo*, (1945) ou mesmo com a *poesia objetual* de *Lição de Coisas* (1961). Sobre essa tendência considerável na recepção crítica do livro de 51 é possível dizer de antemão que muitas das ressalvas feitas pelos intérpretes parecem decorrer seja da desconsideração para com as articulações mais íntimas e sempre dialéticas que unem o pessimismo e o formalismo de *Claro enigma* a certas especificidades do contexto político e estético dos anos 40-50 [...] (CAMILO, 2005, p. 17-18)

Sublinha Camilo, nesse movimento, um ainda forte elo de ligação de Drummond com as contingências sociais e políticas de seu tempo, ao contrário do que sublinha sua crítica de recepção imediata, notadamente o fracasso da “utopia revolucionária” (ibid., p. 19), assim como a especialização cada vez maior, apontada por Candido e retomada por Camilo, do fazer artístico, resultando em uma arte tendente ao hermético e à especificidade técnica. Confluindo com essa leitura, há um lúcido estudo crítico de João Luiz Lafetá que nos ofereceria um pulo desse para um outro poeta, coevo do Drummond da década de 50, e que poderia ser incluído, sem o risco da redução, sob a longa cauda da *família* drummondiana: o poeta maranhense Ferreira Gullar.

Lafetá nos fala de três momentos distintos da poética que animou o centro do século XX brasileiro: a vanguarda modernista, que se serviu amplamente de “injeções cada vez mais fortes de fala popular”, como diria Paz (2013, p. 68), e procurou ver em seu arranjo linguístico um diagnóstico do Brasil em seu devir modernidade, respondendo às contingências políticas da República Velha: o debate ideológico que se instalou sobre a inteligência brasileira na década

de trinta, gerando o afunilamento do discurso poético na direção de conjugar a vanguarda com a diagnose do Brasil (ou *Brasis*) que já não coubessem no projeto estético e cultural do modernismo de dicção paulista; a drenagem das forças desse movimento na década imediatamente posterior, de 1940, pelo Estado Novo e seu ufanismo de viés populista, que se imporia com autoridade autárquica sobre a construção da identidade brasileira (não seria demais lembrar que a eleição do samba e da feijoada como ícones nacionais ²⁶ datam justamente desse momento); o desenvolvimentismo de Kubitschek, na década de 1950, que encontraria o seu paralelo no racionalismo do concretismo, e no afastamento do verso livre, reaproximando-se da poesia de teor classicizante; já no governo Jango, Lafetá destaca que o foco desse desenvolvimentismo ganhou contornos sociais ao aliar desenvolvimento e equidade social; o que, finalmente, foi sufocado pelo golpe de 1964, mobilizando uma intensa luta por parte sobretudo do núcleo estudantil (o CPC da UNE, de que Gullar seria militante ativo e decisivo) e do PCB (de que Gullar seria, igualmente, membro ativo e efetivo, até o seu desvinculamento total do partido, após seu exílio), culminando no sufocamento dessa mobilização no AI5, no ano de 1968.

Será na irresolução destas tensões políticas e sociais que o poeta Ferreira Gullar entrará no jogo de forças da lírica brasileira, em 1954, com o seu *A luta corporal*, transitando, desde então até a sua última obra, *Em alguma parte alguma*, de 2010, entre uma miríade de estilos, que vão do intimista ao panfletário, do soneto ao cordel. Em todos eles, Gullar soube imprimir uma intuição de vanguarda radicalizada, afinal, em sua inserção na neovanguarda neoconcretista, no final da década de 50. Se ao grande poeta não pode faltar o alçapão biográfico, Gullar atingirá o seu apogeu em sua obra de exílio, escrita em 1975, na Argentina, mas publicada somente em 1976 (e trazida clandestinamente ao Brasil em fitas cassete, pelo então diplomata Vinicius de Moraes, que foi um dos raros a visitar o amigo exilado) intitulada *Poema sujo* – uma longa peça lírica, dividida em oito partes, escrita sob o influxo de uma estética de alta voltagem, intenso experimentalismo e radical imbricação vida-obra.

Trata-se, portanto, como em um Carlos Drummond de Andrade, de muitos poetas em um. “Há muitos Gullares num só José”, diria Antonio Carlos Secchin (2018, p.322) no discurso

²⁶ Ana Paula Cavalcanti Simioni nos relata: “O longo governo de Getúlio Vargas (1937-45) tencionava contrapor-se ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, por intermédio de uma condição pública centralizadora. Visando formar um ‘novo homem brasileiro’, a cultura e a educação tornaram-se dimensões prioritárias, responsáveis por moldar a ‘alma da nação’. Uma série de políticas culturais são implementadas no sentido de promover a integração nacional por meio de símbolos. A feijoada é alçada a prato típico; a capoeira, de prática negra, depreciada pelas elites, passa a ser considerada esporte nacional; ainda o samba, de combatido torna-se arquétipo da cultura brasileira, sendo celebrado pela oficialização do carnaval e do mercado fonográfico” (SIMIONI, 2015, p. 255).

de recepção ao poeta, que tomou posse na Academia Brasileira de Letras no ano de 2014. José puxa o menino José Ribamar Ferreira, que correrá os espaços da memória de Dentro da noite veloz e Poema sujo, mas também puxa o poeta de expressão drummondiana, inquieto e circundado por uma miríade extraordinária de fatos sociais, que o atravessam assim como ao arquetípico “José”, do antológico e ontológico poema social de Drummond²⁷.

Entre os muitos Gullares-José, aquele que nos interessa mais detidamente investigar será o que se movimentaria ao final da linha histórica traçada por Lafetá: o Gullar socialmente empenhado, autor dos textos poético-panfletários escritos entre 1962 e 1971, reunidos sob o título de *Romances de cordel*, em seu *Toda poesia*, e do volume que compreende seus textos líricos escritos entre 1962 e 1975, agrupados sob o volume *Dentro da noite veloz*. Teremos, como fulcro de leitura, especial atenção à relação que tecerá Gullar, em seu poema, entre *lógica*, *retórica* e *dialética*, ao fazer convergir poesia e sociedade em um mesmo fio discursivo, e para tanto nos serviremos de teorizações a respeito da retórica empreendidas por Chaïm Perelman.

Outro ponto de nossa análise será a tentativa de compreensão crítica das diferentes tensões estéticas a que chegam os dois conjuntos gullardianos, aqui analisados: por que, de um lado, os poemas panfletários e inclinados ao gênero épico, agrupados sob o título de *Romances de cordel*, resultariam, tanto na leitura do poeta quanto na de seus comentadores, em um frágil conjunto estético, e, de outro lado, os poemas líricos reunidos em *Dentro da noite veloz*, tendo tantos paralelismos com esses poemas panfletários, atingiram um dos pontos mais altos da lírica de Gullar? Estaria essa diferença qualitativa na ordem da estrutura ou da semântica? Seria, afinal, possível que se separasse uma e outra em uma análise minuciosa desses poemas? E, por fim, até que ponto as tensões do texto lírico de Gullar em direção a uma retórica cada vez mais ostensiva de combate ao capital explicaria essa flutuação qualitativa em sua produção?

Assumindo os riscos, que procuramos dissipar através do procedimento crítico-teórico, que a leitura de textos tão decididamente empenhados pode proporcionar a seu comentador, adentramos a grande *noite veloz gullardiana* munidos do pensamento dialético como procedimento de análise, nas algibeiras da nossa mão *esquerda*, e da *retórica*, na algibeira *direita*, e delas nos serviremos, conforme os textos assim o requererem.

²⁷ Trata-se, naturalmente, do poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em obra homônima, pela Ed. J. Olympio, em 1942.

3.2 A dialética como cosmovisão

O nariz projeta-se sobre a paisagem com uma dimensão não ignorável. Eixo do ser e epicentro nodal da proporção áurea no semblante humano, é ele quem se lança sobre a pedra e a estrela, a escavar-se dialeticamente sobre os seres-objetos da paisagem urbana, no encaço de realizar a impossível ontologia do homem desgarrado na modernidade desgarrada. Ou menos que isso. Reduzido a arremedo de muleta da cultura do Ocidente, o nariz pende como resto de mímese da “totalidade do passado artístico” (DEBORD, 2011, p. 123), em que os fragmentos do presente já não podem recompor sua unidade, senão como falsificação dessa unidade.

O nariz decide, escolhe, distingue, entre a imediatividade de sua apreensão simbólico-fisiológica do mundo e uma difícil depuração em síntese. Monstro dantesco equidistante à pedra e à estrela, o nariz gullardiano trafega na configuração das complexas relações que realizará, no poema, no encaço de sua síntese negativa, numa dialética que visa, afinal, a encontrar o eixo revolucionário em que deve girar a poesia revolucionária.

A síntese em ideologia, será, quiçá, uma organização retórica forte o suficiente para converter as muletas do mundo ocidental em foices e martelos, capazes, por sua vez, de recompor a sociedade em uma comunidade em que a palavra poética poderá readquirir sua força de totalidade, o que equivale a dizer: voltará a encarnar-se na história (PAZ, 2013) e fazer girar novamente a história dos textos, congelada no exato momento em que a poesia, ou a arte ela mesma, foi apreendida para dentro da ideologia dominante e, logo, abandonou sua condição metafórica e metonímica para converter-se em formas miméticas mais ou menos acabadas de um neoclassicismo normativo, correspondente à produção de obras separadas da cultura separada (DEBORD, 2011). Na sociedade espetacular, o Estado necessita realizar a manutenção incessante da alienação da palavra, lançando-a para fora da poesia e a convertendo somente em informação útil – um outro nome para a linguagem exterior do Estado, como quis Guy Debord (2011) – restando à poesia, desde Baudelaire, exprimir-se negativamente para que uma linguagem comum pudesse ser reencontrada.

Tal curso geral de declínio das artes no Ocidente se iniciará, para o mesmo Debord (2006, p. 847; grifos do autor), no Barroco, para se radicalizar nas Vanguardas, notadamente o Dadaísmo e o Surrealismo, quando a arte flertou seu próprio aniquilamento ao buscar “*suprimir a arte sem realizá-la*” ou “*realizar a arte sem suprimi-la*”²⁸, com relação a esses dois

²⁸ “*Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art.*”

movimentos respectivamente, os mais tardios e radicais das vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Momento em que, no entender dos Situacionistas (ibid., p. 615; grifos do autor), o Surrealismo se insurgirá contra o curso geral das artes do Ocidente como “poesia sem necessidade de poemas”, o que, no entender do mesmo grupo, se radicalizará em “uma poesia *necessariamente* sem poemas ²⁹” da modernidade tardia.

Que resta, então? Resta, ao nariz, metonímia do ser, recusar em sua linguagem tudo aquilo que for a normatividade já decodificada pela cifra da ideologia burguesa e voltar a se arremessar sobre a imanência, em um processo crítico e diagnóstico que faça retornar a sua linguagem, de forma dialética, para a Razão. A dialética adorniana, diferentemente da hegeliana ³⁰, será um processo de escavação crítica que recusará o absoluto, e irá buscar na comunicação entre extremos, ou seja, na infinidade de gradações geradas pela contraposição de

²⁹ “On peut seulement être sûrs de ce qui n’est plus l’aventure poétique d’une époque sa fausse poésie reconnue et permise. Ainsi, alors que le surréalisme, au temps de son assaut contre l’ordre oppressif de la culture et du quotidien, pouvait justement définir son armement dans une « poésie au besoin sans poèmes », il s’agit aujourd’hui pour l’I.S. d’une poésie nécessairement sans poèmes”.

³⁰ Caberia fazer, aqui, uma diferenciação mais minuciosa entre a dialética hegeliana e adorniana, desvinculada do corpo do texto principal. Comentando a leitura de Adorno a respeito de Hegel, Safatle esclarece que a dialética negativa de Adorno consiste no “*resultado de um conjunto de operações de deslocamento no sistema de posições e pressupostos da dialética hegeliana*” (SAFATLE, 2013, p. 21; grifos do autor). Tais deslocamentos consistem na recusa, por parte de Adorno, a “três figuras da posição dos momentos conciliadores da Ideia, a saber: o *Estado*, o *Espírito do mundo* como vetor da racionalidade do processo histórico, e a *identidade entre sujeito e objeto* no interior do absoluto” (ibid., p. 24). Adorno dirá, a esse respeito, que “nenhuma das três reconciliações sustentadas pelo idealismo absoluto, desde a reconciliação lógica à histórico-política, se mostrou válida” (ADORNO, 2009, p. 14). O que procura dizer Adorno, pensando, sem dúvida, a partir de Marx, é que o postulado do idealismo hegeliano a respeito do Estado como garantidor das liberdades individuais, bem como instância condutora dos homens para o reino da liberdade, não se verificou, na prática, ou seja, na história. Amadeo e Jaime (AMADEO; JAIME, 2006, p. 406), em seu “A fundamentação da felicidade em Marx”, afirmam: “Assim, Hegel não se cansará de repetir que o homem só é livre no Estado. Não obstante, tal liberdade percorrerá um longo caminho, que tomará, como primeiro momento de realização, a propriedade privada”. A respeito do Estado como garantidor das liberdades individuais, Marx terá um pensamento diametralmente oposto ao de Hegel: para Marx, a propriedade privada e o Capital, agentes de alienação e reificação, ao serem objetos de proteção por parte do Estado, conduziram o Estado a ser um cerceador da liberdade, como também esclarecem Jaime e Amadeo (ibid., p. 406): “para pensar a liberdade em Marx, é necessário fazer referência à categoria de alienação. Esse conceito tomará, em *A questão judaica*, duas direções, que estarão, por sua vez, inter-relacionadas: a crítica marxiana ao conceito de sociedade civil como o primado da liberdade negativa (Kant), por um lado, e, pelo outro, a crítica ao Estado hegeliano como o reino da autêntica liberdade. Ambas as instâncias se entrecruzarão a partir do conceito de alienação e propriedade privada: “[...] O homem livre, de acordo com essa visão positiva da liberdade, será aquele que não se encontrar alienado nem pela relação com o seu trabalho, nem pelas relações sociais nas quais se encontra inserido” (ibid.). Assim, aproximando-se Adorno do pensamento marxiano, se o *Estado* não é capaz de garantir as liberdades individuais, cai também o postulado da *Razão* como “vetor da racionalidade do processo histórico”, nas palavras de Safatle, e, ato contínuo, a própria noção ontológica da relação entre sujeito e objeto desliga-se do absoluto. Safatle (2007, p. 22-30) diz que “Hegel viveu [numa época] na qual o Estado nacional era um ganho de racionalidade e de direito em relação ao arbítrio dos interesses pessoais”, mas que isso já não seria válido na “afirmação global da falsa universalidade do capital”. Assim, a totalidade, em Adorno, só poderá existir “como processualidade contínua”, em que o “acontecimento pode ser desfeito e que as feridas do Espírito podem ser curadas sem deixar cicatrizes”. Ou seja, compreende o movimento dialético como o *voltar-se para trás* da análise da história, numa “reabsorção contínua do que inicialmente apareceu como indeterminado e contingente”. Por não encontrar, portanto, a reconciliação, esse processo contínuo de negação da síntese em favor de uma crítica negativa será chamado de *comunicação entre extremos*, em que a mimese, ou seja, a oposição dialética, se fará sem a mediação do *absoluto* e do *Espírito*.

dois objetos, ao invés de sua síntese, remover desse processo um olhar conciliador com o Espírito. Tal é o processo a que o nariz gullardiano, aqui, se lança: assim como Marx, esse nariz, herdeiro da modernidade, compreende que o motor da história, guiado pelo Estado burguês, não conduziu os homens ao reino da liberdade, como pensou Hegel. Resta a esse nariz, agora, esmiuçar os motivos pelos quais a sua linguagem, herdeira dessa falência brutal – ou seja, a destruição do último grande sistema idealista –, arremessou o poema para a incomunicabilidade, e buscar a síntese negativa que possa, novamente, trazer o poema para uma linguagem revolucionária.

Um projeto estético que responda a esse *paideuma* social e estético visa a salvaguardar o poema da construção de *obras separadas*, ou seja, a reincorporar o poema na totalidade da linguagem, o que só se poderia fazer, pensando-se em termos hegelianos, aproximando-se o espírito da imanência, ou seja, aproximando-se a linguagem poética da realidade, num processo de diagnose que voltasse a incorporar a palavra para a transcendência. Só assim poderá fazer soprar, novamente, nas asas do espírito lírico, o vento do tempo histórico. Uma tal tarefa negativa será, pois, ao mesmo tempo, uma atividade de aniquilamento e reconstrução: tarefa a que o lirismo gullardiano se entregará com intensidade e maestria.

A tentativa de recomposição dessa totalidade pela via retórica, em uma guinada ideológica à esquerda, será, para boa parte do Modernismo brasileiro, uma tentativa de se enfiar o poema em um tecido forte o suficiente para que ele se implante sobre o tecido espetacular, de forma a novamente *encarnar-se na história*, atendendo àquela condição essencial ao acontecimento poemático, no entender de Octavio Paz, conforme exposto no capítulo “A consagração do instante”, de *O arco e a lira* (2013). Por tecido espetacular, podemos compreender a malha retórica que compõe os diferentes discursos hegemônicos que, para a teoria do espetáculo de Guy Debord (2011), conformam uma linguagem uníssona da ordem discursando sobre a ordem, ou seja, o vasto e longo empenho da *linguagem exterior do Estado* (ibid.) que, no capitalismo tardio, extrapola uma *mera* retórica estatal para estender-se sobre todos os aspectos da vida em prol da manutenção de sua hegemonia, o que, também na teoria espetacular, não é senão o grande e único objetivo de tal empenho retórico: a anulação de toda comunicação que não a hegemônica. Não será difícil imaginar que, em tal cenário verdadeiramente desolador, em que a pseudocomunicação atinge o seu mais alto ponto quando, “no mundo *realmente invertido*, o real é um momento do falso” (ibid., p. 768), a própria feitura do texto lírico será repelida por tal linguagem separada, ou seja, uma linguagem que já não pode mais recompor sua unidade, porque foi afastada da imanência, o que, por sua vez, ainda na

perspectiva hegeliana, afastaria a linguagem do espírito, o que equivale a dizer: afastar a linguagem de si mesma.

Tais irônicos e perversos signos rondam as condições de produção que formam as bases de um estado de coisas que justificaria a empresa lírica radical de Gullar, primeiro contra a própria instituição lírica e, posteriormente, em favor do surgimento de sua poesia social, ainda que um e outro movimento não se distingam, com efeito, conformando, nas idas e vindas desse processo crítico, um processo de *comunicação entre extremos*, ou um espiral dialético, em que escava o poeta não apenas sua linguagem, mas a linguagem em seu sentido imanente, e mesmo a possibilidade de a linguagem poemática de resistir aos ventos fascistas e totalitários que procuraram suprimir o poema de sua própria realização.

Tal movimento, na obra lírica do autor pernambucano, poderia servir de lastro para se ler boa parte de seu *Toda poesia*, notadamente as suas produções desde *A luta corporal*, de 1954, até *Barulhos*, de 1987, obra em que a temática social já aparece arrefecida, dando lugar à pesquisa subjetiva e de viés memorialista. Nessa toada, interessa mais aqui o movimento exato de transição que marcará o abandono de uma poesia mais inflamadamente militante, os *Romances de cordel*, produzidos sob euforia de sua militância no CPC da Une, datados de 1962 a 1967, e a retomada do poema reinserido na tradição da poesia do ocidente (o gênero lírico por excelência), ou seja, seu subsequente volume *A luta corporal*, com poemas datados de 1962 a 1975.

Analisar o salto de um para outro momento da lírica de Gullar envolve uma análise da gama de forças que interagem, entre si, no concurso do surgimento de cada uma de suas obras. O golpe de 1964, que chegaria aos sombrios desdobramentos de 1967, com o AI5, o agravamento do estado de sítio durante os anos de composição do *Dentro da noite veloz*, a renovação da inteligência nacional, que agora cresce em terreno sitiado (entendendo-se que a própria linguagem situa-se dentro de uma retórica de dominação e censura), empreendida paralelamente a esse processo, assim como a formação de uma esquerda ilustrada, acadêmica e universitária, pouco coesa ainda com relação a uma outra esquerda pragmática dos grupos sindicais e dos partidos clandestinos, como o PCB, e mesmo a incursão biográfica do poeta, militante junto ao CPC da UNE, que culminaria com seu exílio no ano de 1975, e, afinal, outros tantos episódios de um período um tanto agitado da vida do país e do poeta, conformam alguns dos lances coevos às obras que, aqui, deverão dar pistas de uma outra questão: a investigação profunda das relações entre poesia e ideologia, e os efeitos da interação de uma com a outra, no concurso da obra do poeta Ferreira Gullar, no coração do agitado século XX brasileiro.

O poema, sitiado por uma retórica persuasiva que ameaça sua sobrevivência, responderia, no diapasão da lírica de Gullar, na mesma moeda: vestindo a túnica e a toga do retor, o poeta social procuraria embater o espetáculo com o antídoto antiespetacular, ou seja, embater o hegemônico com uma organização discursiva que, cansada de habitar as margens da história, procuraria ferir o discurso espetacular de dentro para fora, atacando as medulas de sua ideologia **organizada** à direita com um discurso organizado à esquerda, enfeixando o poema em um tecido de *voz coletiva* para fabricar uma arma: “um artefato”, “uma bandeira” (GULLAR, 2006, p. 170).

3.3 A voz lírica e a voz espetacular: a poesia sitiada pela retórica

É no campo de batalha da linguagem que a luta final entre a *poesia* e a *retórica* se operaria, em um momento decisivo para poesia social brasileira, no século XX. Vem de longa data o estresse da relação entre ambas: a própria filosofia seria um dos árbitros dessa disputa, e os filósofos não demoraram a enxergar na retórica um potencial de destruição e dominação que o pensador dialético não quis carregar sob sua paleta ética e discursiva. Da mesma forma, a poesia não interessava à organização da república platônica, e o poeta, assim, adquiriu um asilo que se intensificou ao longo dos séculos: embora Aristóteles tenha lhe devolvido uma autoridade e notoriedade não pequenas em sua *Arte poética*, a sentença platônica manchou o espírito lírico e épico, para sempre, de uma *moyra* que, afinal, se converteu, nas mãos dos movimentos estéticos modernos, em uma convicção – note-se que Horácio (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p. 68) não deixa de apontar ironicamente para esse mesmo cenário em sua *Arte poética*, em que acusa o *poeta enlouquecido* de arbítrios de ilogismo³¹. Poesia, retórica e filosofia estavam entregues à sua própria sorte, e as interações belicosas ou amistosas, entre elas, daria um resumo das interações de poder, na história do Ocidente.

Em torno da palavra do *mythos* ou do *logos*, essa queda de braço penderia, ao longo da história, para o lado da *retórica*, e tanto a filosofia quanto a poesia assistiriam a uma sistemática diminuição de sua expressão, em um mundo cada vez mais sistematicamente dominado por retores que, igualmente asilados da filosofia desde Aristóteles, mantiveram viva a tradição de

³¹ “Como com o indivíduo atacado de ruim sarna, do mal do delírio fanático ou da fúria de Diana, quem tem juízo teme o contacto do poeta maluco, foge dele; a garotada o acossa e persegue incautamente. Se ele, enquanto empertigado, arrota seus versos andando a esmo e, como um passarinho de olhos nos melros, cair num poço ou num valo, por mais que grite “eh! gente! socorro!”, não haverá quem pense em tirá-lo. Se alguém cuidar de lhe acudir e descer uma corda, eu direi: “Como sabes se ele não se atirou ali de Cruz e Sousa: O Assinalado propósito e se quer ser salvo?” e lhe contarei o fim do poeta siciliano: desejoso de passar por um deus imortal, Empédocles saltou, de sangue frio, nas chamas do Etna” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p. 68).

sua disciplina atrelando-a ao discurso do Estado. Assim, as artes liberais romanas teriam na arte retórica a sua maior expressão, e, durante a Idade Média, e o *trivium* manteria a separação entre a *lógica*, a *retórica* e a *gramática*, seguindo a tradição aristotélica (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 271).

Foi apenas no século XX que Chaïm Perelman proporia que as placas tectônicas da *lógica* e da *retórica* voltariam a se chocar na esfera jurídica, já que Perelman compreende que aquilo que conhecemos, hoje, por *ciência jurídica*, é na verdade uma *ciência retórica*. Diz-nos Perelman:

Contrariamente a Platão, e mesmo a Aristóteles e a Quintiliano, que se empenham em encontrar na retórica raciocínios como os da lógica, não cremos que a retórica seja apenas um expediente menos seguro, que se dirija aos ingênuos e aos ignorantes. Há áreas, a da argumentação religiosa, a da educação moral e artística, a da filosofia, a do direito, em que a argumentação tem de ser retórica. Os raciocínios válidos em lógica formal não podem ser aplicados quando não se trata nem de juízos puramente formais nem de proposições que têm um conteúdo tal que a experiência baste para estreá-las.

A vida cotidiana, familiar ou política, nos fornecerá, em profusão, exemplos de argumentação retórica. O interesse desses exemplos do cotidiano estará nas comparações que possibilitam com os exemplos tirados da mais elevada argumentação dos filósofos e dos juristas. [...]

Se a retórica pôde ser, durante toda a Antiguidade clássica, a base da educação da juventude, foi porque os gregos viam nela algo diferente de uma exploração da aparência. [...]

O racionalismo reduziu, portanto, a retórica aos estudos das figuras de estilo. (PERELMAN, 2004, p. 87-89)

A argumentação de Perelman talvez sirva para pensar que as injeções cada vez mais fortes, tanto de retórica persuasiva quanto de lógica, ou dialética, na poesia de Gullar, escapam da mera interação mais ou menos acidental entre tais disciplinas, e são, na verdade, sintomas de um tempo em que tal divisão já não pode mais ser sustentada sob pena de se alienar suas forças, em um mundo em que a retórica persuasiva adentrou de forma permanente os diferentes campos do saber e da produção textual que animam um mundo construído sob a égide do racionalismo instrumental.

A intenção ética desse discurso lírico, a um só tempo retórico e dialético é, pois, da ordem do estado de coisas que visa o poeta a embater, e, mais, da ordem dos discursos ideológicos que visam, igualmente, a embater essa ordem estabelecida, e com os quais deseja confluir. Esse tecido de vozes antiespetaculares, ou anticapitalistas, possui uma diretriz estabelecida, e que possui na causa operária a sua pedra de toque. Divisar, portanto, dois momentos na lírica de Gullar parece essencial para compreender uma tal evolução em seu discurso. Poderíamos, com grande segurança, estabelecer que, em seu *Romances de cordel*,

procura o poeta munir-se de um discurso lírico bastante contaminado pela retórica persuasiva, uma vez que fala ali o poeta a um público restrito. Perelman entenderá que a lógica deve sempre, pelo seu caráter coercivo, falar para um público universal, enquanto a retórica depende, por seu turno, de um reconhecimento tanto do público particular, a quem se dirige o orador, quanto de seu reconhecimento por parte de seu público. O orador deve também possuir, aos olhos de seus ouvintes, qualidades suficientes para imantar de um estatuto de *verdade* a mensagem que deseja transmitir. Esclarece Perelman:

O que distingue, além disso, a lógica da retórica é que, enquanto na primeira sempre se raciocina no interior de um dado sistema, que se supõe aceito, numa argumentação retórica tudo sempre pode ser questionado; sempre se pode retirar a adesão: o que se concede é um fato, não um direito.

Ao passo que, em lógica, a argumentação é coerciva, não há coerção em retórica. Ninguém pode ser obrigado a aderir a uma proposição ou a renunciar a ela por causa de uma contradição à qual teria sido coagido. A argumentação retórica não é coerciva porque não se desenvolve no interior de um sistema cujas premissas e regras de dedução são unívocas e fixadas de maneira invariável. (PERELMAN, 2004, p. 77)

Diz, ainda, o filósofo, que:

A retórica, em nosso sentido da palavra, difere da lógica pelo fato de se ocupar não só com a verdade abstrata, categórica ou hipotética, mas com a adesão. Sua meta é produzir ou aumentar a adesão de um determinado auditório a certas teses e seu ponto inicial será a adesão desse auditório a outras teses. (ibid., p. 72)

Opera-se, portanto, um deslizamento nítido dos poemas reunidos sob os *Romances de cordel* para o campo da retórica persuasiva, que visa a lograr um convencimento que depende, para seu sucesso, de uma relação de confiança entre *orador* e *plateia*. Tal embate não será novo, na poesia de Gullar, visto que, desde seu início, sua força virulenta visará a corroer o sentido da cultura ocidental em que se inscreve, haja vista que inicia, de forma fragmentária, a sua obra com alguns esparsos “Sete poemas portugueses³²”, que se negam a si mesmos na mesma medida em que resgatam e destroem, de forma lapidar, através da subversão de sua lógica sintática e semântica, a tradição pela qual respondem.

³² Assim se intitula o primeiro conjunto de poemas do primeiro livro de Gullar, *A luta corporal*, publicado em 1954. Gullar numera os poemas da seguinte forma: “3”, “4”, “5”, “6” e “7”. A ausência dos dois primeiros poemas é um significante da fragmentação e negação com que o poeta olha para o seu próprio projeto estético, ainda tocado pela poesia europeia. Há, de saída, na obra do poeta, um signo faltante, que toma a forma de um signo de destruição, e que acompanhará o poeta ao longo de sua vida: a destruição sistemática das formas por ele mesmo criadas e estabilizadas, como ele mais de uma vez dirá em entrevistas, em um processo constante de invenção e desconstrução.

Não pensamos advir o desnível qualitativo dos *Romances de cordel* e *Dentro da noite veloz* da natureza distinta dos gêneros textuais de ambos os volumes, ou seja, esse desnível não se deve a que o *Dentro da noite veloz* seja composto por *textos líricos* e os *Romances de cordel* por *romances*, gênero popular por excelência, cuja origem remonta aos rapsodos medievais. Pensamos que a cifra para se ler tal desnível reside na interação que faz com a sociedade cada um desses volumes de poemas ou, em outras palavras, na maneira radicalmente díspar como cada um se relacionará com alguns dos problemas aqui levantados; na observância deles pretendemos levantar um problema de potencial relevância para se compreender a profunda relação entre poesia e sociedade no cerne da poesia contemporânea brasileira e, logo, as relações estruturais entre ética e estética, arte e ideologia, poesia e revolução e, finalmente, o fio quase indiscernível que separa um texto lírico de um texto que, tendo todas as características inerentes ao gênero, afasta-se de qualquer lirismo para amargar uma posição inglória, alguns degraus abaixo do que convencionamos chamar um *poema*. Em suma, a divisão talvez arbitrária que se faz entre o *poema* inserido na tradição do ocidente e o *mau poema*, que se afasta de qualquer tradição – a popular e a erudita.

O título mesmo do primeiro conjunto, *Romances de cordel*, coloca-nos frente à questão: embora estejam vincados tais textos por uma tradição europeia e medieval (o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende traria glosas de *romances* espanhóis), o fio de tradição que liga este gênero até o hoje esgarçou-se após o Renascimento, mesmo que Camões tenha retomado alguns temas e procedimentos do quinhentismo. É certo que na memória atávica de algum narrador oral disperso pela memória cultural do Ocidente haverá, ainda, preservado algum resquício de narrativa dessa tradição de origem europeia³³, mas os *romances* a que se refere Gullar, no título de sua obra, parecem responder por outra tradição, aclimatada no nordeste brasileiro, herdeira daquela, embora já tocada de uma singularidade brasileira. Isso torna legítimo indagar: são tais romances de cordel tecidos por Gullar textos líricos?

Se procuramos pela entrada *romance* no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés (1995, p. 451), encontramos, como primeira acepção: “composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhos maiores.”

Tal definição parece abarcar exatamente a qualidade dos textos dos *Romances de cordel* gullardianos: poemas narrativos, oscilando entre o lírico e o histórico, em redondilhas maiores

³³ Como recentemente foi publicado em notícia intitulada “Família nordestina guardou séculos de romances medievais de mais de 700 anos na memória” (GONÇALVES, 2018), publicada no jornal eletrônico G1.

e marcados por uma emulação da poesia popular nordestina. É preciso, portanto, perguntar-se se essa explícita vinculação à tradição da poesia popular nordestina do cordel não poderia, por sua vez, vincar esse texto com uma tradição que não a da poesia erudita da tradição ocidental, ainda que possa ser um tanto frágil essa distinção entre um e outro gênero para os estudos que se ocupam das manifestações culturais. Qualquer que seja a resposta que possa sair dessa questão, ela parecerá, a princípio, frágil a fim de problematizá-la adequadamente, sobretudo por, insistimos, ter o poeta mantido os poemas no volume *Toda poesia*, que agrupa o conjunto de sua obra poética (Gullar os mantém, embora reconheça expressamente a fragilidade do conjunto produzido sob os auspícios ideológicos de sua militância no CPC³⁴). Uma mera vinculação a esta ou aquela tradição não seria suficiente, entretanto, para se questionar, *ab ovo*, o gênero poemático dos *Romances de cordel*, mesmo porque tal separação entre popular e erudito revela-se, se problematizada, tão teoricamente frágil quanto passível de deslizamentos teórico-críticos. Mesmo o poeta e crítico Octavio Paz, que dedicou boa parte de sua produção teórica a essas duas tradições, dirá que a existência de “duas culturas antagônicas”, a “alta cultura e cultura popular”, é invenção de “alguns intelectuais e jornalistas norte-americanos, populistas nostálgicos das culturas tradicionais europeias”, e que a relação entre as duas, “isto é, entre as diferentes linguagens e saberes especializados, e as crenças coletivas, são íntimas e diárias” (PAZ, 1991, p. 122-123).

Logo, a observação das continuidades e descontinuidades discursivas da alçada da investigação lírica dos textos dos dois volumes, exige, para honestos resultados, honesta verticalização. Prosseguiremos a partir da proposição alegórica que levantamos no início deste texto: o nariz, gullardiano, ou seja, o nariz inserido na modernidade tardia, herdeiro da totalidade do passado artístico, deverá, pois, reencontrar seu *locus* no mundo, e o fará tensionando sua própria linguagem contra a *linguagem exterior do Estado* (DEBORD, 2011), inoculando sobre si própria injeções cada vez mais fortes de retórica e de ideologia.

Para escavar o *devoir* de tal linguagem revolucionária no seio do poema, porque insurgida contra o sequestro da palavra poética pela retórica do Estado, deverá tal nariz necessariamente

³⁴ Gullar reconheceu mais de uma vez a precariedade estética do que produziu sob o influxo militante do CPC da UNE. Em entrevista a Ariel Jiménez, dirá Gullar sobre os *Romances de cordel*: “Entrei no CPC quando compreendi que era necessário transformar a sociedade brasileira. Pouco a pouco, fui me envolvendo com as ideias socialistas e comecei a pensar que, chegado o momento, devíamos estabelecer o socialismo no Brasil, embora não fosse ainda filiado ao Partido Comunista. No CPC, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, pediu que eu escrevesse uma peça de teatro sobre a reforma agrária. O que ele queria mesmo é que eu fizesse um poema de cordel, com o fio condutor de vários elementos. Foi assim que escrevi ‘João Boa-Morte, cabra marcado para morrer’. No fim, a peça nunca foi encenada e meu poema ficou como uma composição independente. Seja como for, eu tinha uma visão muito clara da literatura, de modo que quando escrevi o poema estava consciente de usar meus conhecimentos literários para a conscientização política do povo. Eu não estava fazendo literatura, mas política” (JIMÉNEZ, 2013, p. 157).

escavar os demais textos de seu tempo, seus coevos, e deles retirar a sua dialética negativa. Ou seja: uma dialética resgatada a Hegel, mas diferente desta na medida em que rejeita a “experiência de totalidade [...], a saber, o Estado e a história” (SAFATLE, 2007, p. 22), uma vez que o decurso da modernidade revelaria que o Estado, longe de ser, como pensava Hegel, a condição essencial para a existência das liberdades civis e, logo, da “subjetividade moderna” (ibid., p. 37), atuará de mãos atadas com o capital, tornando-se, muito antes de defensor, uma ameaça a tais liberdades e à subjetividade. Kafka não denunciará outra coisa em seu *Der Prozess*, ou seja: a constatação sintomática de que a esfera jurídica, validadora da esfera social, imantada, por sua vez, pela ideológica, é o verdadeiro opressor de uma liberdade social tornada, hoje, “ontologicamente impossível” (ibid., p. 38). Como lembra Vladimir Safatle (ibid., p. 41), não será outra a preocupação da filosofia de Foucault, ao criticar a juridificação progressiva da cultura ocidental. Logo, cabe refletir: que via de organização resta ao poema e ao intelectual do século XX, então, senão organizar o seu discurso ideologicamente contra tal organização do Estado burguês? Isso explicaria, em grande medida, a preocupação exponencialmente crescente, na poesia de Gullar, com o tema social nas décadas de 60 e 70 do século XX. E a organização dessa voz de combate não se fará de pela via da lírica. Essa voz invocará para si os fantasmas dos irmãos que deixou na companhia de Aristóteles: a lógica e a retórica.

A dialética “amputada”, ou seja, “invertida”, como em geral se nomeia a dialética negativa proposta por Adorno, não se diferenciará em larga medida, entretanto, da dialética hegeliana, como também mostra Safatle (ibid., p. 24-30). A “diferença” residiria em que Adorno parte da *negação determinada* de Hegel em favor do que chamará de “comunicação do diferenciado”, ou seja: se, para Hegel, “o conceito especulativo [...] salva a mimese por meio da autoconsciência do Espírito”, ou seja, se a existência de um “núcleo” do objeto no ser favoreceria a síntese, a dialética adorniana preterirá a síntese em favor dessa comunicação entre extremos, isto é, “a mediação ocorre por meio de extremos e nos próprios extremos” (ADORNO, 2007, p. 84-85), como dirá o próprio Adorno a respeito de Hegel. Pelo mesmo motivo, sua dialética receberá, em uma leitura superficial, a alcunha de *amputada*, por supostamente “amputar” a síntese, numa espécie de “dialética niilista”, o que não se verifica numa leitura aprofundada de seus comentários sobre a filosofia de Hegel, que identificará nessa proposição uma atualização da dialética hegeliana numa “época como a nossa, de afirmação global da falsa universalidade do capital” (SAFATLE, 2007, p. 22); ou seja, uma dialética que já não pode encontrar a totalidade hegeliana sem promover sobre seus conceitos uma série de necessários deslocamentos. Não a amputação da dialética, portanto, mas a realização nessa

comunicação do diferenciado que Adorno chamará de mimese: assim como em Hegel, se não houvesse uma essência comum, entre ser e objeto, o processo de mediação se dissolveria. Mas em que medida a dialética negativa adorniana poderá aclarar as continuidades e descontinuidades entre a máquina do poema dos *Romances de cordel* e de *Dentro da noite veloz*? Na medida mesma em que se pode, através dela (note-se aqui que dialética não se resume a um procedimento mas, sim, a uma estrutura de pensamento), balizar a maneira como o ser poemático, ou seja, o eu-lírico gullardiano, que ora chamamos alegoricamente de *o nariz*, uma vez que portador da totalidade do passado artístico de que fala Debord (2006), pode relacionar-se com os diferentes seres-objetos de seu tempo, no encaixe de construir seu poema, ou seja, seu *ethos* projetado no cerne da estrutura poemática, o que envolve, evidentemente, forma e conteúdo em diálogos constantes, que é um pressuposto básico do fazer lírico.

Escolher, portanto, a ideologia revolucionária como organização retórica do discurso poético envolve riscos de se amputar (e nesse caso o termo amputar se condiciona perfeitamente) a dialética em favor de uma síntese igualmente amputada: risco que os textos de ambos os conjuntos de Gullar exemplificam cabalmente, o que procuraremos, a partir desse ponto, demonstrar.

Terry Eagleton explica que ideologia não é “um conjunto de doutrinas”, mas as “ideias” e “imagens” que amarram os homens às “funções sociais, e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo (EAGLETON, 2011, p. 36). Logo, a ideologia comum àquela militância político-social que serviu de base pra os *Romances de cordel*, ou seja, a ideologia revolucionária do CPC da UNE, que visava sobretudo a rejeitar a *arte popular* para criar uma *outra e verdadeira arte popular*, ou seja, proletária e revolucionária, ao preterir o diagnóstico dialético da imanência e das contingências sociais que rodeiam o nascimento do texto lírico, e partir diretamente do diagnóstico marxista do capital (a constatação da sociedade de classes) e, ato contínuo, o usar de contrapeso ao aferimento da imanência do prognóstico comunista, rejeitará, de saída, realizar a dialética hegeliana, ou a comunicação entre extremos adorniana, em favor de seu recorte ideológico. Em outras palavras, ao ignorar tacitamente a imanência daquilo que se estende à sua volta, os textos de Gullar que compõe o *Romances de cordel*, e boa parte daquela produção de circunstância do CPC da UNE, estarão dialogando antes com a teoria marxista que com a sociedade ela mesma. Sublinhemos, pois, a título de verificação, um excerto do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, redigido por Carlos Estevam Martins, publicado em 1963:

Nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não se dirige a sociedade da qual ele é povo.[...] Nenhuma arte poderia se propor a finalidade mais alta que esta de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. (MARTINS apud COUTO, 2004, p. 191)

O texto de Martins não poderia ser mais didático em ilustrar aquilo sobre o que aqui se discorreu há pouco. Ao aderir ao discurso revolucionário de filiação marxista, e chamar para si a responsabilidade de falar pelo povo e, mais que isso, entender (entenda-se: produzir *para e a partir de*) a aspiração fundamental do povo, aqueles militantes sobrevalorizaram não o balizamento dialético do diagnóstico marxista do capital com a sociedade de que eram contemporâneos mas, sim, o prognóstico da revolução do proletariado, ou seja, o Comunismo. Um texto poético que coloque um prognóstico como valor absoluto de sua visão de mundo, fugirá, naturalmente, da imanência que deve servir de lastro social a sua construção, nem só poemática, mas também textual e ficcional. E se distante da imanência, como poderá o texto poético realizar a verdadeira síntese com o seu tempo, senão uma síntese amputada de uma dialética amputada? Em outras palavras, como pode um texto que flerta antes com um prognóstico ideológico que com um diagnóstico sócio-histórico dizer sobre seu tempo, senão sobre uma especulação sobre seu tempo? Ou, ainda, como poderá tal texto alcançar a condição de “grande arte”, que, ainda para Eagleton, está na possibilidade de transcender “suas condições históricas de forma atemporal” (EAGLETON, 2011, p. 15), se neles falha justamente o diagnóstico do *agora*? O que poderíamos ainda chamar, em coro com Eagleton, de um “marxismo vulgar” (ibid., p. 37).

Ironicamente, o jovem Marx seria o primeiro a repreender a empresa dos *jovens revolucionários*, uma vez que era defensor, nos dirá Eagleton, de uma unidade entre “forma e conteúdo” (ibid., p. 45), partindo de uma concepção hegeliana de estética. Hegel dirá, relembra Eagleton, que “imperfeições na forma surgem de imperfeições no conteúdo” (HEGEL apud EAGLETON, 2011, p. 45). Atente-se, pois, na releitura do primeiro poema dos *Romances de cordel*, a como a falha em realizar a dialética resultará em problemas de estrutura (leia-se, igualmente, de conteúdo) flagrantes na economia poemática. Uma vez que o texto a ser analisado, “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, por ser demasiadamente longo, não pode aqui ser integralmente transcrito, iremos nos deter em alguns dos momentos que julgamos cruciais para nossa exegese.

3.4 O poema do gabinete de Trotski: “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”

O longo poema, ou romance de cordel, conta-nos a história de João Boa-Morte, em sua trajetória de trabalhador rural explorado pelo latifundiário, e que, ao se insurgir contra os desmandos do patrão, além de ser expulso das terras, passa a ser “marcado” pelos demais latifundiários como *comunista*, não encontrando trabalho ou abrigo para sua família. A um ponto de assassinar seus familiares, num gesto que nos remete a *hybris* da tragédia antiga, um *camarada* o adverte que o caminho não será este, mas o de juntar-se às “Ligas” para derrotar o “patrão” e, ato contínuo, fazer a “revolução” (a rima forte, em -ão, vem do poema). Abre-se, assim, o texto:

Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que chamava
Pedro João Boa-Morte
lavrador da Chapadinha:
talvez tenha boa morte
porque vida ele não tinha.
(GULLAR, 2006, p. 111)

Não podemos, de início, deixar de reconhecer dois diálogos evidentes resgatados pelo poema de Gullar. Nas produções do poeta maranhense, *Romances de cordel* está datado entre 1962 e 1967, e há nele ecos tanto de *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1955, quanto de “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes, datado, por sua vez, de 1956. Com o poema de Vinicius, o diálogo finca raízes na ideologia revolucionária, detendo-se, mais especificamente, no processo de *aquisição da consciência de classe*. Em um típico trajeto que marcará diferentes produções socialmente empenhadas da literatura brasileira, como é o caso dos meninos de rua de Jorge Amado em *Capitães de areia* e *Jubiabá*, o trabalhador (o operário, no caso de Vinicius), inicia o poema vincado pela alienação (“em construção”) para galgar uma compreensão marxista da luta de classes ao final (o “operário construído”). Há um determinismo social marcado, sobretudo, nos dois últimos versos da primeira estrofe do poema gullardiano, (“talvez tenha boa morte / por que vida ele não tinha”), que nos levaria a perguntar: de que *vida* fala o poeta? A polissemia da palavra *vida*, aqui, possui sua polivalência ideologicamente fechada por uma compreensão marxista: vida é, afinal, o que Gullar, Vianinha e os demais membros do CPC da UNE entendiam como vida, ou seja, o *reino da liberdade* prometido pela revolução.

A leitura de Marx sobre a estrutura do capital passa por uma leitura de sua estrutura subjetiva, sem a qual valores como a *mais-valia* e o *fetichismo da mercadoria* não se sustentariam. David Harvey, em seu *A loucura da razão econômica*, esclarece que “é preciso que haja uma vontade, uma necessidade ou um desejo pelo valor de uso da mercadoria” e que “as vontades, necessidades e desejos dos capitalistas por essas mercadorias estão em mudança perpétua em resposta à inovação tecnológica e organizacional” (HARVEY, 2018, p. 25). Tais *vontades* e *desejos* são, com efeito, grandezas de ordem subjetiva. Na mesma esteira, a Teoria Crítica, releitora de Marx, inoculará em seu diagnóstico do capitalismo tardio a teoria psicanalítica, no enalço de compreender os níveis mais profundos de dominação do capitalismo tardio. A Teoria Crítica enfrentará, portanto, questões que Marx não pôde, em seu tempo histórico, arrostar, e um dos domínios que se propõe a investigar teoricamente é o domínio da *vida*. Guy Debord, pensador da teoria crítica francesa, que produz a sua teoria crítica sem vínculos institucionais ou acadêmicos com os autores da Escola de Frankfurt, enfrentará essa espinhosa questão de conceituação teórica do que seja a *vida*: “a verdade do espetáculo o descobre como *negação visível da vida*; como *negação da vida que se tornou visível*”³⁵ (DEBORD, 2006, p. 768).

A *negação da vida* será, para Debord, uma inversão do *tempo cíclico* em um tempo *pseudocíclico* (ou seja, do tempo natural para um tempo especulativo), resultante do que chama de *sobrevivência ampliada*: as *pseudonecessidades* para justificar uma *falsa vida*³⁶ (ibid., p. 781) nada mais são do que uma grande produção de mercadorias em abundância, que servem de justificativa para convencer as massas a trabalhar:

Em toda parte será formulada a mesma pergunta apavorante, a que preocupa o mundo há dois séculos: como fazer para que os pobres trabalhem quando a ilusão é desenganada e a força se desagrega? (DEBORD, 2011, p. 11)

É possível, pois, compreender na mesma chave a *vida* de que fala o narrador desse *romance* (narrador, pois estamos, sem dúvida, mais próximos do gênero épico que do lírico). Não é, pois, a dificuldade, senão a facilidade em diagnosticar tal *vida*, que coloca em xeque a proposição: como no anteprojeto do CPC, aquela “tarefa mais alta” da arte revolucionária, ou seja, a de apascentar o povo na “passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade”

³⁵ “*Les pires dupes de cette époque ont pu apprendre depuis, par les déconvenues de toute leur existence, ce que signifiaient la « négation de la vie qui est devenue visible » ; la « perte de la qualité » liée à la forme-merchandise, et la « prolétarianisation du monde ».*”

³⁶ “*La valeur d’usage qui était implicitement comprise dans la valeur d’échange doit être maintenant xplicitement proclamée, dans la réalité inversée du spectacle, justement parce que sa réalité effective est rongée par l’économie marchande surdéveloppée ; et qu’une pseudo-justification devient nécessaire à la fausse vie.*”

(MARTINS *apud* COUTO, 2004, p. 191), seria a mesma de conduzir João Boa-Morte do reino da *falsa vida* para o reino da *vida*, sendo esta última regida pela ideologia revolucionária.

Mas quanta riqueza de contradições e nuances não se perde nessa pobre conceituação do que seja a *vida*, palavra tão fundamental para a literatura quanto *amor* ou *morte*. Nem seria necessário irmos tão longe: se é correto o diagnóstico dessa divisão maniqueísta entre o reino da *vida* e da *falsa vida* empreendido pelo narrador, esbarra-se, então, em três problemas estruturais: primeiro, em uma postura adorniana, portanto crítica de Hegel numa perspectiva marxista, o Estado, capitalista ou comunista, não seria, com efeito, o garantidor das liberdades civis do trabalhador rural; segundo, o trabalhador rural, diferentemente do proletário, desconhece o antagonismo de classes; terceiro, o diagnóstico não-dialético do operário esbarra no claudicante diagnóstico da realidade social em que encarna o poema. E um poema é um texto se alimenta, primordialmente, do diagnóstico de seu *tempo*, sobretudo quando tratamos de um *poema social*.

Se poderia dizer que se trata de um poema panfletário, e estaria acabada a discussão. Não é, entretanto, o valor de etiqueta que buscamos na análise minuciosa do poema, senão a compreensão, a partir de seus expedientes (ainda que, ou sobretudo *porque* fracassados), das nuances que separam o *poema social* do *poema panfletário*: elas são sutis, e o poema de Gullar pode nos auxiliar a compreendê-las. Não é na intencionalidade panfletária do poema que está a resposta para sua fraqueza, e sim em sua estrutura. Há nele uma falha estrutural que é uma falha de conteúdo, assim como afirmou Hegel, retomado por Eagleton. Sua estrutura medular é falha, e a sua primeira estrofe já o denunciaria: o uso do gênero *romance de cordel*, se é emulado em sua estrutura de base, não conseguirá retomar com êxito sua prosódia. Gullar nos fala por uma dicção mais próxima da poesia clássica que da popular (isso se verifica tanto na escolha de registro quanto das soluções sintáticas). Parece o poeta lançar mão de um arcabouço de soluções de que os árcades e românticos brasileiros se valeram, na tentativa de suavização do verso português, mas que não chegam a materializar uma prosódia brasileira, o que só se conseguirá, com sucesso, em nosso Modernismo de primeira fase. Para além dos problemas estruturais, avolumam-se os problemas no plano do conteúdo, pois afirma Gullar que João Boa-Morte “Morava João nas terras / de um coronel muito rico, / tinha mulher e seis filhos, / um cão que chamava ‘Chico’, / um facão de cortar mato, / um chapéu e um tico-tico” (GULLAR, 2006, p. 111).

Não se chega, aqui, à configuração de um arquétipo, mas antes da caricatura. O trabalhador, que *sempre se chama João*, retoma o caráter universalista com que João Cabral de

Melo Neto, em seu *Morte e vida Severina*, trabalhará a mesma questão, o que deflagra o intertexto. Sobre essa questão, Alcides Villaça dirá, em sua tese de doutoramento, que:

Os protagonistas são paradigmáticos: “todo cabra da peste/ ali se chama João” e “somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida”.

No plano político, o poema de Ferreira Gullar seria mais imediato e consequente no trato com a esperança: dá-lhe nome e endereço (Liga Camponesa), enquanto que no de João Cabral a esperança parece se inscrever na própria Natureza, sacralizada a cada criança que nasce e que enfrenta, teimosamente, a fome e a privação. Seria: mas a esperança é, em si mesma, um valor abstrato: é preciso que nos convençamos com o esperançoso. E é na criação do sujeito dessa esperança que Gullar malogra e João Cabral acerta. (VILLAÇA, 1984, p. 93)

O personagem paradigmático de que fala Villaça não desmentiria o *marxismo vulgar* do poema, que prosseguirá fazendo toda sorte de generalizações de gosto utopista, numa espécie de colagem de intertextos mais ou menos evidentes com obras cujo vinco ideológico se aproximam do poema de Gullar, como o também evidente intertexto com o *Vidas secas*, pois, assim como Fabiano, o trabalhador rural não possuía meios de “acender um candeeiro” (ibid., p. 112) (Fabiano, em *Vidas secas*, é preso após perder o dinheiro para a compra do querosene, dado a ele por Sinhá Vitória, no jogo de *vinte-e-um*, para o Soldado Amarelo), ou momentos em que o poema parece enveredar por um vocabulário romanesco e romântico, como em “na dura faina da roça” (ibid.), mais próximo, pela escolha de registro, de Alencar que do universo sertanejo, pois nela falha o que aponta como essencial ao discurso poético Roman Jakobson, retomado por Paz quando diz: “o poema é um sistema de equivalências, como disse Roman Jakobson – rima e aliterações que são eco, ritmo que são jogos de reflexos, identidade das metáforas e comparações” (PAZ, 2013, p. 74). Não só na criação do *pathos* da esperança, portanto, falha Gullar, como também na criação daquele *correlativ objectiv* de T.S. Eliot:

O único meio de exprimir emoções em forma de arte é através de um correlativo objetivo: em outras palavras, o conjunto de objetos, uma situação e uma cadeia de acontecimentos que sejam a fórmula para esta emoção particular, de tal modo que, quando os fatos externos que devem terminar em experiência sensorial, são apresentados, as emoções são evocadas³⁷ (ELIOT, 1975, p. 48; tradução nossa)

Não há a criação de um correlativo objetivo pois esse operário seria tecido com remendos de discursos literários, numa construção quixotesca (ou frankensteica) de um *ethos* de operário-lavrador: seu corpo é um constructo requeitado de intertextos, ao invés de práxis.

³⁷ “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.”

Não há ali a dimensão da experiência. Não parece exagero sublinhar que Gullar, atendendo à correção linguística característica de sua lírica, a despeito de seu intenso experimentalismo, grafa com aspas cada um dos usos da palavra *cabra*, como a deixar explícito o abismo que separa o seu discurso, erudito, do narrador e da linguagem do sertão de cuja imanência linguística não consegue se aproximar. Num procedimento diametralmente oposto ao autor de *Vidas secas*, em que o uso do discurso indireto livre dá as balizas éticas, e generosas, de um nivelamento entre o narrador (o intelectual) e o sujeito representado pelo narrador (o sertanejo), Gullar não permitirá que a dialética atue de forma a embaralhar os discursos, como também o fará, com sucesso, Cabral, que retoma, na microcoesão do poema, uma prosódia que aproxima o poeta de *O cão sem plumas* do poeta popular.

Os demais poemas que compõe o volume *Romances de cordel* seguirão conjugando caricatura e redução, como sublinha Villaça:

Os versos “Do lado de cá, escuro / e do de lá, colorido”, do romance de cordel “Quem matou Aparecida”, não dizem apenas da oposição miséria/riqueza que se aloja no sentimento da favelada que vê, do morro, o mundo dos ricos; dizem também da necessidade que tem Gullar desse momento em construir dois imaginários simétricos para opô-los um ao outro: de um lado, o povo que “é tão pobre quanto bom”, do outro o patrão estuprador, a patroa vingativa, a prostituição, a polícia – tudo o que sugere como resposta final (à pergunta do título: “Quem matou Aparecida”) aquilo que engendra o “mundo sinistro”: o Capitalismo. Se aceitamos que a resposta é correta (em sua descomunal generalidade), não por isso desobrigaremos o artista de interrogar permanentemente o que não seja tão claro para nós e é, pela arte, multiplicável em suas possibilidades. A história ainda não conheceu uma época em que o tempo iluminado da Civilização tenha acendido, no interior do homem, um tempo sem sombras e anseios. É próprio da poesia querer reconhecer essas sombras e esses anseios – passo que é seu no reavivamento ou recriação das utopias. (VILLAÇA, 1984, p. 102)

Poderíamos, como faria o próprio Gullar, concluir que o poeta fracassou em seu objetivo de transformação do mundo a partir da *palavra mágica* do poema. Talvez por ter, em seu esforço, despido o poema de *toda mágica*: imagens, sons e ideias foram aplainados sob a régua medida do discurso retórico que, entretanto, não tinha em sua plateia particular uma construção de identidade suficiente para realizar qualquer tipo de comunicação, pensando a questão a partir de Perelman. Não queremos, com isso, dizer que *Gullar* tenha fracassado: ao mobilizar sua empresa lírica na direção do motivo social, e injetar sobre ela sobredoses de retórica, o poeta maranhense buscava, ainda que de forma acidental, um enfrentamento épico contra algo que sabia muito maior que o poema. Em um texto publicado em sua coluna do *Folha de São Paulo*, ao relatar sua reação negativa à decisão de alguns membros do partido de empreender a luta armada, Gullar diria:

Mas, dentro do próprio partido, havia quem apostasse na luta armada e que tentou me aliciar. Respondi que não teria sentido deslocar a luta para o terreno militar, onde a ditadura era mais forte. (GULLAR, 2005, s/p)

A *falha* do poeta dos *Romances de cordel* não seria muito diferente da dos defensores da luta armada para se embater o regime militar. Enfrentar o monólogo espetacular em seu próprio terreno retórico se mostrou impraticável porque, ao fazê-lo, despiu Gullar o poema das forças imanentes que nele operam: enveredou-se o texto lírico por uma teoria revolucionária que, igualmente, estava desconectada de uma práxis *verdadeiramente* revolucionária. Debord: “A teoria revolucionária é agora inimiga de toda ideologia revolucionária, e sabe que o é.” (DEBORD, 2011, p. 86) Ou, ainda:

A revolução proletária depende inteiramente dessa necessidade: pela primeira vez, a teoria, como entendimento da prática humana, deve ser reconhecida e vivida pelas massas. Ela exige que os operários se tornem dialéticos e inscrevam seu pensamento na prática; por isso, pede aos *homens sem qualidade* muito mais do que a revolução burguesa pedia aos homens qualificados a quem ela delegava sua instalação: pois a consciência ideológica parcial edificada por uma parte da classe burguesa tinha como base essa *parte* central da vida social, a economia, na qual esta classe *já estava no poder*. [...] (ibid.)

O tema é, naturalmente, espinhoso: que tipo de literatura estaria, verdadeiramente, a serviço da revolução proletária? Mas, aqui, não nos interessa tanto a *razão* objetiva dessa falha teórica e ideológica: o que interessa é a detecção da rejeição, por parte do gênero poemático, de qualquer corpo que seja estranho ao seu. Se voltarmos a Adorno, em seu “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), quando nos recomenda o cuidado de trabalhar criticamente o poema de dentro para fora, ou seja, da *imanência poemática* para a *imanência social*, veremos que Gullar operou de forma rigorosamente contrária a esse imperativo.

É a título zombeteiro e alegórico, em arremedo aos *poemas de gabinete* parnasianos, que trazemos o nome de Trotski ao título desse subcapítulo. No entanto, seria interessante observar que Trotski repreenderia, igualmente, o esforço de Gullar em criar uma *literatura proletária*, já que entendia que ela inviabilizaria a abolição da luta de classes, como nos explica Osmar Moreira Santos (2016, p. 108). O entendimento de Trotski a respeito da militância cultural iria, igualmente, em um sentido bem diverso daquele compreendido pelos jovens do CPC da UNE. A esse respeito, diz Trotski:

A tarefa principal da *intelligentsia* proletária para o futuro imediato não está, entretanto, na abstração de uma nova cultura – cuja base ainda falta –, e sim no

trabalho cultural mais concreto: ajudar de forma sistemática, planificada e crítica às massas atrasadas a assimilarem os elementos já existentes da cultura já existente. (TROTSKI, 2007, p. 155)

Não era na ideologia nem na teoria revolucionária, portanto, que estaria a chave para se criar o poema *verdadeiramente social*. A chave (quem o diria?) estava mais ao fundo: perdida no próprio poema. Encontrá-la, entretanto, exigira um esforço ainda maior que emular a voz do retor. Seria preciso uma busca por um elo perdido entre a *pedra* e a *estrela*.

3.5 O nariz, a pedra e a estrela

A fortuna crítica de Gullar marcará de forma uníssona a contribuição do pensamento dialético para sua obra de maturidade. Tanto Alcides Villaça quanto Luiz Costa Lima, talvez seus dois leitores mais rigorosos e comentados, assentem sobre a dimensão do pensamento lógico a que chega o poeta em algumas das construções contidas nos volumes de *A luta corporal*, *Dentro da noite veloz* e, sobretudo, no longo e dialeticamente construído *Poema sujo*. Dentre esses, talvez seja o *Dentro da noite veloz* aquele que mais se valha desse expediente dialético, a começar da constatação de que seus textos se espalham por um comprido lapso temporal, que se estende de 1962 e 1975 – período que colecionaria momentos decisivos não só para a vida do poeta como, também, para a do país.

A rigor, a estrutura mesma do volume assenta-se sobre o pensamento dialético. Se o movimento discursivo dos *Romances de cordel* é acentuadamente retórico, e esse tipo de discurso não pode prescindir de uma plateia particular, Gullar parece querer alcançar uma universalidade cada vez maior no desenho de sua lírica, a partir de agora, chegando a seu ponto máximo no último movimento de seu *Poema sujo*, quando dá o poeta uma demonstração das mais raras de como se pode operar, dentro de poesia, a partir de uma razão universal que alcance níveis de abstração verdadeiramente cristalinos. Vale a pena reler o que nos diz o poeta no último movimento de sua *masterpiece*:

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra

nem como uma árvore
 está em qualquer uma de suas folhas
 (mesmo rolando longe dela)
 O homem não está na cidade
 como uma árvore está num livro
 quando um vento ali a folheia

a cidade está no homem
 mas não da mesma maneira
 que um pássaro está numa árvore
 não da mesma maneira que um pássaro
 (a imagem dele)
 está/va na água
 e nem da mesma maneira
 que o susto do pássaro
 está no pássaro que eu escrevo

a cidade está no homem
 quase como a árvore voa
 no pássaro que a deixa

cada coisa está em outra
 de sua própria maneira
 e de maneira distinta
 de como está em si mesma

a cidade não está no homem
 do mesmo modo que em suas
 quitandas praças e ruas

(GULLAR, 2006, p. 90-91)

A evolução do discurso é exemplarmente dialética, e se inicia a partir da oposição de duas premissas que, paradigmaticamente, se abrem na direção da compreensão de uma totalidade ontológica. Não se busca, aqui, uma definição, senão o próprio processo dialético e espiral, crítico e negativo, de escavação dos *seres e entes*: do *homem* e da *cidade* universais que se procuram no encaço de fazer evoluir ao espírito sua essência, oculta sob as poças d'água do presente. Seria de grande importância salientar que, embora se busque a universalidade, o lastro histórico que corrói o poema não nos permite que alienemos seu raciocínio em uma explanação fora do espaço e do tempo, de forma que Gullar deixa, ao final de seu singular poema, uma síntese do que pode vir a ser a voz lírica ao se misturar com o pensamento filosófico, deslocando seus procedimentos metafóricos e analógicos (naturalmente inclinados à retórica e à flutuação semântica), em proveito de remover deles conceituações que confundem o efeito do sublime com o da razão.

Se isso poderia ser, visto que é tarefa quase desonesta elegê-lo, o mais bem acabado caso em que tal fusão ocorre, não faltam exemplos outros do mesmo expediente no volume de *Dentro da noite veloz*, e poemas lapidares como “O açúcar” e “Cantada” bastariam para o demonstrar. Mas é o volume ele mesmo, em si, isto é, em sua estrutura, que fornece o maior

exemplo dessa obsessão pelo pensamento lógico que busca Gullar, a partir de agora. Primeiramente, seria possível traçar uma relação mimética (uma comunicação entre extremos) entre os *poemas militantes* que abrem o volume e os *poemas de exílio*, que o fecham. Seria, igualmente, possível verificar que um bom número de seus poemas se apoia em uma estrutura lógica que se repete, em sua abertura, e que consiste em um tripé dialético entre o *eu*, a *cidade* e o *céu*. Esse tripé desdobra-se, paradigmaticamente, em *eu* e *corpo*, *cidade* e *objetos* ou *paisagens da cidade*, e *céu* e *estrela*. Em “Coisas da terra” o poeta dirá:

Todas as coisas de que falo estão na cidade
entre o céu e a terra.
(*ibid.*, p. 174)

Em “Pela rua”, descreve uma imagem densa e distópica do crepúsculo que recai sobre o vazio das *bolsas*, ao mesmo tempo que o fetiche dessas mercadorias ascende ao sublime de tensão cósmica. A tensão, aqui, faz-se através da pedra de toque do *infinito*, que serve de medida tanto para a imanência especulativa da mercadoria quanto para a finitude infinitesimal do céu, a marcharem uma à outra, desviando seu sentido essencial:

Sem qualquer esperança
detenho-me diante de uma vitrina de bolsas
na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, domingo,
enquanto o crepúsculo se desata sobre o bairro.
(*ibid.*, p. 177)

Em “No mundo há muitas armadilhas”, a voz lírica enuncia que:

Tua janela por exemplo
aberta para o céu
e uma estrela a te dizer que o homem é nada
ou a manhã espumando na praia
a bater antes de Cabral, antes de Tróia
(há quatro séculos Tomás Bequimão
tomou a cidade, criou uma milícia popular
e depois foi preso, traído, enforcado)
(*ibid.*, p. 163)

O caminho percorrido pelo ser, ou seja, pelo *nariz gullardiano*, não é outro senão a escavação de sua própria essência, a partir da sua fusão com os entes que o rodeiam, extremando a percepção do *agora* entre uma *tragicidade cósmica* escancarada nas imagens estelares e o escoamento do *tempo histórico* que se derrama sobre as imagens dispostas quase em estado de natureza morta. O procedimento não deixa de ser o impressionista, já que é da pouca luz das

estrelas longínquas que o poeta adivinha as cores, ou seja, os diferentes comprimentos de onda a se evolverem da paisagem à qual se misturam, e de onde retira uma subjetividade que serve de estatuto de imanência para o brotar do poema. Sem dúvida, o que se dilui no jogo dialético, ou lógico, é a retórica ostensiva e combativa dos cordéis, o que não significa que esse outro jogo, o retórico, tenha-se esgarçado por completo. Ele está aí, redivivo, mas já não poderia continuar livremente sua marcha discursiva, sob pena de traição do espírito lírico, sem voltar a se emaranhar na história e na palavra de seu tempo para recuperar sua força, seja retórica, lírica ou lógica.

Prova dessa consciência crítica a respeito de seu cantar nos deixaria o poeta logo no primeiro poema do volume, quando responde a Drummond – “o povo, meu poema, te atravessa” (ANDRADE, 2015, p. 104) –, dizendo que:

Meu povo e meu poema crescem juntos
 como cresce no fruto
 a árvore nova
 (GULLAR, 2006, p. 155)

Em que o jogo de inversões dará sinais de que a crítica negativa predominará na escavação daquilo que, aqui, se entende por *poema*, numa compreensão diametralmente oposta à correção retórica pretendida pelos cordéis; continuando:

No povo meu poema vai nascendo
 como no canavial
 nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
 como o sol
 na garganta do futuro
 (ibid.)

Desta vez, o poema segue riscando a percepção do fato poemático como paralelo ao fato social da *commodity*, agarrando-se à imanência de uma natureza que parece dominar o homem que forceja dominá-la. O seu “verde”, índice natural de sua selvageria clorofílica, resiste a despeito do seu desenho cartesiano sobre a dimensão (violenta) da paisagem agrária, *topos* amiúde repetido ao longo dos poemas do volume. O poema “está maduro”, e foneticamente une-se ao “futuro”, também nos deixando uma pista fundamental na leitura da poesia de *noite veloz*: a de que o poeta, embora nutra com a mais sincera crítica a sua poesia antes aplainada pela persuasão, e até por esse motivo, não amputará o mito do progresso histórico hegeliano,

aqui traduzido no *devoir* do comunismo marxista, a que se lança a mesma retórica poemática. As imagens, ainda algo idílicas, de *fertilidade e sementeira*, não o negariam, pois:

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta
(*ibid.*, p. 155)

O que se observa, portanto, é um espelhamento das condições políticas de contradição, e, logo, de escritura dessa lírica, transladados para a estrutura do poema, ou seja, uma dialética entre a imagem poemática e a história. O jogo de tensões do texto lírico alcançará altos níveis de aproveitamento estético, que é, afinal, o jogo do poema – já que, embora possa alcançar momentos de precioso valor reflexivo ou de contumaz desvio persuasivo, a lírica deixará a isenção da lógica ou o empenho da retórica, embora as traga em suas algibeiras, para a filosofia e a política. O imbricamento dessas posturas de pensamento e discurso será, portanto, o tema de nossa exposição, e preferimos partir, agora, para uma análise minuciosa de como o poeta inoculará a crítica dialética em sua voz lírica, mantendo ainda, “como um lagarto a quem cortam o rabo / E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente” (PESSOA, 2006, p. 190), o rabo de uma retórica.

No poema “No mundo há muitas armadilhas”, que sublinhamos há pouco, o poeta abre sua voz, como será seu costume ao longo do volume, a partir de pares miméticos simples, que se desdobrarão em paradigma. Diz-nos:

No mundo há muitas armadilhas
e o que é armadilha pode ser refúgio
e o que é refúgio pode ser armadilha
(GULLAR, 2006, p. 163)

Em que a inversão dos pares, entre si, anula seus significados na busca de um *devoir*, e o *devoir* é, ao mesmo tempo, a corrosão de dois discursos, ou conceitos, em disputa: o discurso de dominação empreendido pelas *armadilhas* deste mundo e o discurso de resistência de seus *refúgios*. Inicia o poeta, aqui, um processo de autocrítica de sua postura ideológica, ao confundir esses dois objetos? Dessa mimese, abre-se uma janela subjetiva, ou sensível, que inicia o espiral de reflexões dialéticas:

Tua janela por exemplo
 aberta para o céu
 e uma estrela a te dizer que o homem é nada
 ou a manhã espumando na praia
 a bater antes de Cabral, antes de Tróia
 (há quatro séculos Tomás Bequimão
 tomou a cidade, criou uma milícia popular
 e depois foi traído, preso, enforcado)
 (ibid.)

Lastreando em um ponto histórico civil sobre a reflexão, na retomada da figura de Tomás Bequimão, como na melhor escola da dialética hegeliana, volta a se aproximar da imanência para, em seguida, regressar ao universal e ao espírito, ao retomar o par dialético inicial *armadilha-refúgio*, já desviados de seu significado inaugural, e ampliados em sua conceituação crítica, para outra dimensão da existência, a *vida*:

No mundo há muitas armadilhas
 e muitas bocas a te dizer
 que a vida é pouca
 que a vida é louca
 E por que não a Bomba? te perguntam.
 Por que não a Bomba para acabar com tudo, já
 que a vida é louca?
 (ibid.)

A passagem faz novamente o movimento de regresso à imanência absurda da *bomba*, que corrói o sentido cósmico e ontológico da *estrela*, questionando mesmo a possibilidade da ontologia-cosmogonia em um mundo dominado e fetichizado pelo racionalismo técnico, e que se ligará dialeticamente àquela outra *bomba* do poema “A bomba suja”, ou seja, a palavra *diarreia*, *introduzida no poema*, no segundo poema do volume. Certo de que é o cognoscível e o real, ou seja, a imediatez, que reveste de sentido um mundo corroído pelo absurdo distópico da *bomba*, volta-se para uma outra tópica, que amiúde se repete em toda a obra do Gullar, ou seja, a percepção da fisiologia animal como outro lastro de sentido fisiológico da existência:

Contudo, olhas o teu filho, o bichinho
 que não sabe
 que afoito se entranha à vida e quer
 a vida
 e busca o sol, a bola, fascinado vê
 o avião e indaga e indaga
 (ibid.)

Ora, se a *vida* é um conceito carregado de um peso moral e conceitual que se acumula pela história do Ocidente adentro, e que se perde em meio à perversão de um sistema capitalista maquínico e sexualmente castrador, Gullar parece assinalar o amor pelo *bichinho* como um pré-

sentido, como a nos salvar dos amores de Platão ou Freud: há uma tensão ancestral, atávica ou mamífera, nesse olhar sobre o *filho*, que consegue, com esse procedimento crítico, evoluir-se de um sistema de cultura, aqui ocidental, para se depositar no que há mais de mais cru na paternidade pré-conceitual, prefigurada na perscrutação da polissêmica *vida*, aqui substantivada sem adornos, ornada de poucos adjetivos que visam a corroer seu sentido imanente, já que a *vida é pouca e louca*:

A vida é pouca
a vida é louca
mas não há senão ela.
E não te mataste, essa é a verdade.
(*ibid.*)

Sob o risco de penderem, tantas negativas em sequência, sobre um verdadeiro mar conceitual de que não se extrairia o proveito do estético, assistimos a um desvio discursivo digno da mais alta modulação drummondiana, quando o poeta volta a arremessar o poema para os céus:

Estás preso à vida como numa jaula.
Estamos todos presos
nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver
de fora e nos dizer: é azul.
E já o sabíamos, tanto
que não te mataste e não vais
te matar
e aguentarás até o fim.
(*ibid.*)

A jaula de um poema de Rilke, fixada no olhar contido da pantera, é aqui a própria Terra que *é azul*. A constatação dessa obviedade, ou imediatidade, encontra-se com outra, idêntica e coeva: aquela de Caetano Veloso em sua canção “Terra”, em que a mesma imagem aparece, não nua, mas *coberta de nuvens*, também no exílio do compositor, como aqui no do poeta. A obviedade da constatação é da mesma ordem de seu absurdo, como aquele que buscasse um sentido evidente e primevo para a sua existência em asilo: se o direito, como dimensão fundamental do ser humano para o idealismo, desde Dante ³⁸, foi apartado do mundo, somente

³⁸ No Canto XXXIV do *Inferno*, Dante representa Lúcifer como um morcego de três cabeças e, de cada uma delas, pende um enforcado. São Judas (o traidor de Jesus), Cássio e Brutos (traidores de Roma). Nas notas à edição italiana da Newton Compton Editori, lê-se: “Judas, Cássio e Brutos traíram o poder supremo: o Imperador e a Igreja, as duas instituições de encomendadas por Deus como remédio contra a enfermidade do pecado” (ALIGHIERI, 2015, p. 230; tradução nossa). Judas e Brutos representam, portanto, as leis civis, que são, no entender humanista de Dante, uma extensão analógica da ordem divina sobre a Terra.

as imagens poderão recobrar algum sentido de dignidade simbólica para um homem alijado de seus próprios símbolos. Mas o poeta não pode permitir-se nenhum idealismo fora da história e da diagnose do tempo, já que ele volta a arremessar-se sobre a diagnose do social, constatando uma outra obviedade, tão absurda e evidente quanto a *cor azul* de sua jaula ontológica, ou seja, a dimensão social como negação da liberdade, imantada por uma esfera jurídica que já não pode dar a ele ou a seus pares uma cidadania, mesmo que frugal:

O certo é que nesta jaula há os que têm
e os que não têm
há os que têm tanto que sozinhos poderiam
alimentar a cidade
e os que não têm nem para o almoço de hoje
(*ibid.*)

Em seguida, o poema vai definitivamente arremessando sua voz para o espírito e o cósmico, através de um emaranhado de imagens sublimes que não esclarecem o poema, e antes costumam sobre ele nós discursivos e lógicos, à maneira daquele que, finalizando um bordado, guarda do avesso as estruturas de seu próprio pensamento, deixando brotar por de cima o tão-só das imagens noturnas “escritas a giz” (GULLAR, *ibid.*, p. 234):

A estrela mente
o mar sofisma. De fato,
o homem está preso à vida e precisa viver
o homem tem fome
e precisa comer
o homem tem filhos
e precisa criá-los
Há muitas armadilhas no mundo e é preciso quebrá-las.
(*ibid.*, p. 164)

A enunciação do óbvio em chave crítica e dialética responde à orientação ética daquele que busca revestir o sentido que se prendera ao rés do chão. *Quebrar*, pois, as armadilhas, é um procedimento da mesma ordem de se *quebrar* o poema e sua verdade. O mesmo procedimento pode ser observado, como dissemos, no poema “Coisas da terra”, em que diz o poeta que:

Todas as coisas de que falo estão na cidade
entre o céu e a terra.
São todas elas coisas percíveis
e eternas como o teu riso
a palavra solidária
minha mão aberta
ou este esquecido cheiro de cabelo
que volta
e acende sua flama inesperada

no coração de maio.
(*ibid.*, p. 174)

O mesmo jogo entre este *ser*, a *cidade* e o *céu* se embrenha, desta vez, de um subjetivismo igualmente impressionista, que se lança sobre a memória como se servindo de uma paleta sensorial que antecede a dos *não-signos* representados pelos elementos urbanos:

Todas as coisas de que falo são de carne
como o verão e o salário.
Mortalmente inseridas no tempo,
estão dispersas como o ar
no mercado, nas oficinas,
nas ruas, nos hotéis de viagem.
(*ibid.*)

Note-se que busca o poeta falar de *todas* as coisas, e, num movimento de totalização da percepção, iguala o *verão* e o *salário*, submetendo ambas as imagens ao domínio da *carne*. O salário, como dimensão especulativa do *ser*, ou seja, as *pseudonecessidades* de que falou Debord, ou os *juros de culpa* de que falou Benjamin, fazem as vezes de um *supereu* que também serve de lastro para se aproximar de seu *ser* que se perde entre a fisiologia e a especulação. O *ser*, corroído nessa percepção fetichista do dinheiro, avança na direção de uma resignificação do elemento reificante, que não pode prescindir dos elementos capitalistas, e prossegue formando pares miméticos entre *sonhos* e *greves*, *trabalho* e *amor*, entre o *jornal* e a *poesia*, convertendo o poema em um terreno semanticamente movediço, e utilizando, portanto, os expedientes da *metáfora* e da *imagem poética* como expedientes críticos, o que lança o poema para uma experiência lógica de alta voltagem, em que a filosofia, com o seu rigor geométrico, já não poderia operar, sob pena de sacrificar esse mesmo rigor:

São coisas, todas elas,
cotidianas, como bocas
e mãos, sonhos, greves,
denúncias,
acidentes do trabalho e do amor. Coisas, de que falam os jornais
às vezes tão rudes
às vezes tão escuras
que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade.

Mas é nelas que te vejo pulsando,
mundo novo,
ainda em estado de soluços e esperança.
(*ibid.*)

Esse uso consciente da flutuação semântica de natureza metafórica, em proveito de um potencial crítico que dilui a intencionalidade retórica do texto, tem o seu percurso exemplarmente delineado nestes textos, onde o objeto poemático se revela também como constructo, como uma estrutura que tem no desvelar-se de suas arestas uma parte inalienável de seu todo, tanto para os seus fins lógicos como para o estético. Em suma, o poema lembraria uma colagem, em que as imagens isoladas se comunicam, entre si, numa geometria desviante, formando uma imagem que se tensiona em forma de pensamento. Essa difícil e bem executada equalização de discursos díspares, aglutinada sobre o deslizamento semântico da imagem poemática, dará o tônus de uma obra que *velozmente* desvia seus caminhos entre a retórica e a dialética, atingindo uma impressionante densidade discursiva em dois diminutos poemas do volume: “Cantada” e “O açúcar”. Se a matéria de que tratam e mesmo a intencionalidade desses dois poemas distinguem-se, a sua técnica recai sobre um mesmo expediente, que não é outro senão o embrenhar-se de uma intencionalidade retórica em meio a uma dicção dialética, chegando mesmo a ponto de ser absoluta condensação, na lírica, de dois *modos de ver*. Cantada será, possivelmente, sua realização mais lapidar:

CANTADA

Você é mais bonita que uma bola prateada
de papel de cigarro
Você é mais bonita que uma poça d'água
límpida
num lugar escondido
Você é mais bonita que uma zebra
que um filhote de onça
que um Boeing 707 em pleno ar
Você é mais bonita que um jardim florido
em frente ao mar em Ipanema
Você é mais bonita que uma refinaria da Petrobrás
de noite
mais bonita que Ursula Andress
que o Palácio da Alvorada
mais bonita que a alvorada
que o mar azul-safira
da República Dominicana

Olha,
você é tão bonita quanto o Rio de Janeiro
em maio
e quase tão bonita
quanto a Revolução Cubana
(GULLAR, 2006, p. 173)

De princípio, aqui se dissipou a pretensão de se *partir* do prognóstico em favor do diagnóstico: o prognóstico do socialismo utópico, engendrado pela luta de classes em favor da revolução com a qual flerta o volume (não nos esqueçamos, produzido durante a ditadura militar e o exílio do poeta), é o rumo a que a flecha discursiva do poema tenciona chegar, e não o estatuto de verdade de que nasce o poema, como é o caso dos romances de cordel. É através do retorno do objeto negado pela dialética maniqueísta dos poemas militantes, ou seja, dos elementos espetaculares representantes do capitalismo tardio (o *boeing*, a atriz *Ursula Andress*), que o poema se resolve numa comunicação entre extremos em que, paradoxalmente, o *éthos* encontra uma verdadeira síntese e realiza-se, não como manifesto poemático, mas como poesia social, reflexo crítico de seu tempo.

Se é verdade que, em nível ideológico, o poema abre-se ainda ao prognóstico e ao mito do progresso histórico ou da deflagração da revolução materializada em Cuba, em nível imagético, ou seja, poemático, o *Boeing* e a *Revolução Cubana*, imagem-epílogo, não se distinguem, antes igualam-se, qualitativamente. A envergadura do poema cresce, assim como suas contradições, dando o tom que percorrerá todo o *Dentro da noite veloz*.

Assim, as relações entre poema social e ideologia passam por desvios de sentido que voltam a inocular, através da lógica e do deslocamento semântico ou imagético, a crítica para o cerne do poema. O certo é que qualquer posição ideológica pode ser defendida em um poema, pela voz lírica que ali se funda, desde que ela seja trazida ao texto com todas as suas contradições, o que equivale a dizer: em todo o seu *lirismo*. Pensando-se ainda a poesia em uma chave de texto-revolucionário, assim como o entenderam Debord³⁹ e os Situacionistas (2006), já que ela busca a comunicação simbólica e significante, a despeito do tecnicismo e do império do significado que o poema busca subverter, uma linguagem só pode aproximar-se de fazer alguma espécie de *revolução* se conseguir aproximar-se de si mesma, de seu próprio espírito e, pensando em termos hegelianos, isso só se dará em efetivo quando aproximada criticamente da imanência. Tal é o expediente praticado por Gullar no poema “Cantada”. Se há nele uma ponta de socialismo utópico, isso em nada macula a sua envergadura poética, já que sua fluida e liquefeita dança sintático-semântica, bem como seu aproveitamento espacial da página em branco, perfazem um caminho de tensão entre os olhos de *Ursulla Andress*, as asas do *Boeing* e as remotas *praias cubanas*, sem jamais entregar-se por completo a seu leitor. A retórica operada no fluxo do texto frustra, no clímax final, a expectativa de encontrar aqui um poema

³⁹ “Ora, que é a poesia, senão o momento revolucionário da linguagem, não separável enquanto tal dos momentos revolucionários da história e da história da vida pessoal?” (DEBORD, 2006, p. 614; tradução nossa).

lírico que se dirige à amada, para demonstrar que o sonho de um mundo mais justo, por obra da revolução internacional do proletariado – sonho marxista, portanto – sobrepõe-se até mesmo ao que mais enleva o indivíduo, já que o coletivo sobrepõe-se a ele e a tudo.

O mesmo sucede em “O açúcar”, em que uma intencionalidade didática organiza retoricamente o poema em torno da percepção da mais-valia. Duas preocupações lhe servem de motivo: a primeira é a necessidade de se reconstruir sobre o *ethos* poemático um espiral lógico e dialético de diagnose de ser e entes em volta do poeta, ou seja, a percepção da sociedade de classes que parte de si e se expande em direção à realidade social brasileira; o segundo é o de universalização desse discurso, em que apenas o personagem lírico que fala é um ente particular sobre o qual um ser universal – o leitor – pode realizar o seu próprio materialismo dialético. Esse movimento provaria, ainda pensando com Perelman, que Gullar de fato se aproxima da lógica, ao abandonar a intenção de fazer poemas a um público restrito e conseguir falar a um público cada vez mais universal, o que o aproxima do discurso da filosofia.

É de novo a flutuação semântica imantada em pensamento lógico que salva o poema da retórica rasteira, e é o fluxo retórico que o salva da lógica, tornando a comunicação entre extremos a estrutura mesma em que se desenha o poema, como se arquitetada por um geômetra:

O AÇÚCAR

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,
dono da mercearia.

Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital

nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos 27 anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.
(GULLAR, 2006, p. 165)

Há um cuidado em se preservar a evolução das imagens sob a perspectiva diagnóstica da *mais-valia*, tomando-se um segundo cuidado de iniciar e fechar o poema sob o signo do bairro de Ipanema, em que o tempo especulativo da mercadoria esbarra na imanência da paisagem universal da praia, tocada, decerto, pelo fetiche da especulação imobiliária, que denuncia o lugar de fala de um sujeito erudito e burguês. A universalidade que se busca nesse movimento encontrará, também, a alusão ao mito do Brasil oficial, porquanto seja Ipanema⁴⁰ o local preciso em que um certo Brasil se universaliza, notadamente a partir da canção “Garota de Ipanema”, de Tom e Vinicius, em um momento em que a universalidade imanentista da praia encontra-se com a universalidade especulativa do capital cultural ali engendrado, arrastando junto consigo o local que a poesia ocupará nesse processo, em que o país que se abre para o mundo pegando carona no *wave* do jazz americano, materializado pelo saxofone de Stan Getz, no álbum *Getz/Gilberto*, lançado, coincidentemente ou não, no fatídico ano, para o Brasil, de 1964.

⁴⁰ Sobre o poema “O açúcar”, Hermenegildo José Bastos apresenta uma leitura que em tudo conflui com a nossa, ou seja, de que é da percepção da mercadoria que brota a olhar dialético de Gullar, propondo uma aproximação alegórica de açúcar e poema, este último inserido já dentro da Indústria Cultural. Diz o crítico dialético: “A voz lírica é a de um personagem-escritor dilacerado pela consciência de que o seu poema não só não pode escapar do universo da forma-mercadoria, como, mais do que isso, brota na verdade de seu solo. O alto refinamento artístico (o açúcar, ou o doce, de que fala o poema) é o último estágio de refinamento da produção capitalista. Assim colocado, onde repousa o sentido do fazer poético? Que não repousa no ideal da *aurea mediocritas* parece claro: o mundo reconciliado pelos deuses já não está disponível, não há reconciliação à vista. O poeta, sozinho, sem deuses, sem valores que previamente justifiquem sua atividade, é lançado no turbilhão da sociedade moderna. [...] Não é uma narrativa pura e simplesmente, mas uma narrativa confessional. O eu transmite-nos sua culpa: até chegar à sua mesa, em sua manhã, e adoçar o seu café, o açúcar passa por várias transformações, dir-se-iam mágicas ou milagrosas, no sentido de que cada passo do trajeto, das “usinas escuras” até o açucareiro, esconde o passo anterior. O branco do açúcar que vem das “usinas escuras” é resultado de uma escamoteação. [...] Em sua condição, traduzida pela manhã em Ipanema e pelo café a ser adoçado, que são seus, o poeta se sente cúmplice do processo de escamoteação. O que está em jogo, portanto, é mais do que a produção do açúcar, é a produção do poema, ou melhor, a íntima relação entre as duas produções. O refinamento é, então, tanto do açúcar como do poema. Ligando os dois, está o fato de que, na sucessão das etapas da produção, alguma coisa é desprezada, deixada para trás como bagaço. Na verdade, o que adoça a manhã em Ipanema é o doce do poema, que, por sua vez, é a quintessência do doce do açúcar” (BASTOS, 2002, p. 88-90).

Um processo semelhante, ou seja, em que a intencionalidade retórica dilui-se em meio a um sofisticado jogo lógico que visa a um público universal, será operado, também, em um poema como “Não há vagas”, gêmeo de “O açúcar”:

NÃO HÁ VAGAS

O preço do feijão
 não cabe no poema. O preço
 do arroz
 não cabe no poema.
 Não cabem no poema o gás
 a luz o telefone
 a sonegação
 do leite
 da carne
 do açúcar
 do pão

O funcionário público
 não cabe no poema
 com seu salário de fome
 sua vida fechada
 em arquivos.
 Como não cabe no poema
 o operário
 que esmerila seu dia de aço
 e carvão
 nas oficinas escuras

- porque o poema, senhores,
 está fechado:
 “não há vagas”

Só cabe no poema
 o homem sem estômago
 a mulher de nuvens
 a fruta sem preço

O poema, senhores,
 não fede
 nem cheira

Note-se que o poema mira, não o feijão, mas o seu *preço*, ou seja, não a sua imanência, mas a sua conversão em *commodity*, objeto de valor especulativo, estranho à sua frugalidade leguminosa ou seu valor simbólico, estranho sobretudo àqueles trabalhadores a quem procura dar voz Gullar, e o mesmo ocorre com as demais mercadorias de primeira necessidade (foge o poeta, aqui, das *pseudonecessidades* de que falava Debord?) que lista o poema. A presença do *telefone* fere o cenário de natureza morta cézanniano, como objeto estranho aos demais, que ocupa qualitativamente o mesmo valor imagético, e mesmo social, elevado que foi a produto

de primeira necessidade⁴¹ na modernidade, como índice de uma linguagem mediada pelas imagens espetaculares, igualmente tragada para o universo técnico e especulativo. Se os objetos restam todos abertos aos juro de culpa de que falava Benjamin, é radicalmente diferente a condição do poema, que *está fechado*, ou *ilhado*, se o entendemos na mesma chave daquelas *ilhas de imanência* de que também procura se afastar Drummond. Fechado em quê? Em sua própria imanência linguística, infensa à realidade social, reflexo da apropriação burguesa do fazer lírico para aquela *linguagem exterior do Estado* (DEBORD, 2011): *não há vagas*, aqui, para o proletário ou mesmo o funcionário público, ou seja, não há espaço para a luta de classes no poema idealista. O *homem sem estômago*, a *mulher de nuvens* e a *fruta sem preço* são, pois, um cadafalso em que o poeta abandona a sua condição de artista ligado à tradição da poesia do Ocidente, assim como sugeriu Benjamin, em uma de suas notas preparatórias das teses de *Sobre o conceito da história*, citadas por Michael Löwy, que deveríamos abandonar a *história da cultura* para integrar a história da *luta de classes*:

O momento destruidor: demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo. A história da cultura como tal é abandonada: ela deve ser integrada à história da luta de classes. (BENJAMIN apud LÖWY, 2011, p. 21)

Nesses poemas de maior envergadura, Gullar conseguirá um equilíbrio extremo entre muitas modalidades de vozes, líricas, lógicas e retóricas, em favor de converter seu poema em um jogo de forças em que deve prevalecer sua orientação ética, forçada embora de muitos lados, para refletir o próprio sistema de contradições sociais no qual se inscreve seu texto. Se acaso evidencia seu agudo olhar crítico sobre seu tempo, em confluência com o que de mais refinado havia disponibilizado a filosofia coeva de sua obra, como o caso do paralelo com a noção de *cultura e barbárie* em Walter Benjamin, e que o poeta fagocita através de uma sofisticada intuição, a dificuldade de Gullar em desprender-se de um formalismo linguajero ainda arraigado à tradição, a despeito de seu aproveitamento da espacialidade da página e da quase onipresença dos versos livres e brancos em sua poética – o que se evidencia tanto em nível lexical quanto estrutural, em seus poemas que mantém ainda um preocupado e enrijecido apuro estilístico, com o qual o poeta jamais romperia – será da mesma ordem sua dificuldade em desprender-se de um idealismo que, apesar de si mesmo, deflagra-se e escava-se em negativo,

⁴¹ Note-se que o telefone celular passou a ser considerado, no século XXI, um item de primeira necessidade, no Brasil. Isso mostra uma evolução de sua inserção no cotidiano e na linguagem, o que se pode notar, já, entre os poemas “Desaparecimento de Luísa Porto” drummondiano e o “Não há vagas” gullardiano, que já dão pistas dessa inserção.

mas cujas fraquezas se denunciam mais fortemente em peças menos refinadas, nascidas da aplicação de um expediente análogo ao de “Cantada” e “O açúcar”, porém com efeito menos contundente. Tal é o caso de um poema de mesma safra, e de menor tensão estética, como “Dois e dois: quatro”, em que o jogo lógico entre pares miméticos se desgasta através da enunciação menos crítica e mais convencional de imagens presas ao efeito do sublime: trata o poeta, aqui, de “olhos” que “são claros”, o “oceano” que “é azul”, a “lagoa” que é “serena”, a “noite” que “carrega o dia” em seu “colo de açucena”, fechando-se o raciocínio, em uma rima igualmente convencional, mais modesto que nos poemas anteriores, nos dísticos finais:

– sei que dois se dois são quatro
sei que a vida vale a pena

mesmo que o pão seja caro
e a liberdade, pequena.
(GULLAR, 2006, p. 170)

Não faltariam poemas, no volume, em que a singeleza do discurso se atrela a uma paleta imagética convencional, ou em que o voo retórico ofuscaria, ou mesmo impossibilita, a crítica dialética e o jogo lógico entre pares miméticos. Considerando-se, entretanto, a própria condição de produção do volume, que ainda presta contas ao movimento anterior do poeta e à sua militância junto ao CPC da UNE, podemos tirar desses textos uma tensão que não deixa de dar sinais de uma proveitosa contradição, já que de contradição parece ser feita a madeira desse livro escrito na *noite veloz*.

Logo ao início do volume (volume em que, note-se, são claros os sinais de que foi organizado de forma cronológica, ou seja, segundo a própria velocidade da produção que se estendeu ao longo de nada menos que treze anos), dois poemas que ocupam a segunda e terceira posição na organização do livro estarão muito distantes do jogo de tensões que acabamos de esmiuçar. São esses textos “A bomba suja” e “Poema brasileiro”, em que a postura acrítica com que o poeta se volta para a imediatidade dos eventos sociais impele o poema a afastar-se da racionalidade, e a vagar em algum ponto rarefeito da constatação do real como deslocado da razão, fugindo, portanto, do pensamento dialético.

Em “A bomba suja” o poeta inicia seu ataque à poesia idealista, dizendo:

Introduzo na poesia
A palavra diarreia.
Não pela palavra fria
Mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.

Quem me fala em dor diz demais.
 O poeta se torna mudo
 sem as palavras reais.
 (ibid., p. 156)

À maioria parecerá, com razão, que se trata, sim, de um esforço dialético, a introdução dessa *palavra suja* no bojo do poema. Tal *esforço* lógico localiza-se, no entanto, no nível do significado: o fio retórico conduz a palavra *diarreia* que, com controle e segurança, injeta-se no discurso dessa poesia idealista, feita em *flor e dor*, mas o expediente está muitas camadas distante da penetração venérea que se operará, em nível imagético e significante, em poemas como “Voltas para casa”. Se admitimos, com efeito, a organização cronológica que estrutura o *Dentro da noite veloz*, constataremos que se trata de um *ensaio* para uma experimentação em alta voltagem que ainda nele não se opera, e que alçará um trajeto senoidal até alcançar seu cume em um poema como “Cantada”. Sua tensão, ao contrário, parece decair a cada lance do poema, estruturado em quartetos e redondilhas maiores, de novo sob o fluxo do controle e do cálculo:

No dicionário a palavra
 é mera idéia abstrata.
 Mais que palavra, diarreia
 é arma que fere e mata.

Que mata mais do que faca,
 mais que bala de fuzil,
 homem, mulher e criança
 no interior do Brasil.
 (ibid.)

Gullar parece antes nos oferecer dados estatísticos do que lutar contra a imediatidade, e no fio do discurso esse levantamento didático da *fome* e da *diarreia* não chegam a fazer ameaça às palavras a seu redor. Não há revolução que se opere no verso, não há, ou há um incipiente, aproveitamento imagético, tampouco deslocamento semântico, senão um pequeno voo retórico que não se pretende mais que uma enunciação infensa e inócua de eventos que nos parecem estranhos ao poema (e Gullar é consciente disso, porquanto nos advirta, no primeiro verso, que operará desestabilizando o poema com a palavra *diarreia*), menos porque conformariam um contraste com uma certa poesia “idealista” (efeito que, em nível poemático, fracassa), e muito mais porque os dados aqui mencionados, à maneira do retor ou do expositor, não penetram verdadeiramente a imanência do poema. Se já não podem recuperar a imanência do real e a imanência da linguagem, as palavras equilibram-se mal e mal no verso, como ideias fora do lugar.

Tudo isso em favor, previsivelmente, de uma tese prognóstica, mais que diagnóstica, sobre a desintegração da economia capitalista, que enuncia uma defesa retórica da luta proletária, e que é exemplar em demonstrar como, ao fazê-lo, Gullar troca sua plateia universal para outra particular, conformada apenas por aqueles que deveriam adquirir a consciência classista ao serem tocados pelo *pathos* de seu discurso político e social. Termina o poeta o seu longo poema:

Mas precisamos agora
deter o sabotador
que instala a bomba da fome
dentro do trabalhador.

E sobretudo é preciso
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma de fome
pela arma da esperança.
(*ibid.*, p. 158)

Os efeitos pretensamente poéticos são antes de ordem emocional que lírica, e operam em busca da moralidade objetiva frente ao fato objetivo, nesse caso, da fome. Trata-se, aqui, de um palpável atavismo dos *Romances de cordel*, mas que alcança, na organização do volume, um papel de relevo: sem a aderência à imediatidade, se perderia o lastro de sentido ético que validaria a escavação lógica do poeta em busca do fenômeno. Ou seja, os fenômenos da *fome* e da *desigualdade social* são percebidos como fator irracional que desestabiliza a moral do sujeito que, movido pelo impulso de compreender o incompreensível, encontra nisso o seu motor ético que justificará o seu empenho tanto em direção ao processo crítico das imagens capitalistas e espetaculares quanto à direção oposta, ou seja, o uso do marxismo como ferramenta de combate a esse estado de coisas. É o que se realiza, sem dúvida, com maior realização estética, no subsequente “Poema brasileiro”:

POEMA BRASILEIRO

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças
que nascem

78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade

Antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade.
(ibid., p. 159)

O procedimento é o do *ready made*, e a escola de que parece aproximar-se é a bandeiriana. O poema, elevado à condição metalinguística pelo seu título substantivo, “Poema”, e à condição simbólica pela adjetivação, “brasileiro”, recupera em uma chave crítica a noção modernista de fase heroica, de perseguir a identidade brasileira perdida em algum ponto entre a colônia, o império e a república. O poema recusa-se à retórica, mas também à dialética: no primeiro caso, para que não se falsifique o estatuto factual do objeto enunciado; no segundo, para que não se cometa a imprudência de se *compreender* (razão é, final, defesa) o absurdo e o incompreensível, demarcado pela desigualdade social. No entanto, se nada nele se movimenta na direção desses dois discursos, é na direção do lírico que, numa construção que se estrutura sobre um anacoluto intransponível, a adesão à imediatidade opera no sentido de distanciar esse fato dos fenômenos, visto que nada nele convida à compreensão racional por parte do sujeito, como se recortasse o próprio fato e o introjetasse, sem perdas, no discurso lírico. Ora, trata-se, com efeito, de um *ready made*, operando sobre a técnica do *cut-up* ou *découpé*, à exceção de que o poema não comporta ironia alguma, enquanto, em Bandeira, o seu “Poema tirado de notícia de jornal”⁴², bem como o “*Pour faire un poème dadaïste*”, de Tristan Tzara, o *ready made* será uma espécie de império da ironia frente ao mundo industrial (ou da Indústria Cultural, no caso de Bandeira, que recorta, em seu poema, uma notícia das páginas policiais do Jornal). O jogo dialético opera, aqui, na verdade, em par mimético com o “A bomba suja”, e, em última instância, com o volume como um todo, como balizamento ético para se compreender criticamente o movimento posterior do livro.

⁴² Embora ainda não haja publicações acadêmicas sobre o assunto, é pertinente observar que o poeta Heitor Ferraz de Mello foi responsável por encontrar, no jornal Beira-Mar de 25/12/1925 (BEIRA-MAR..., 1925), a notícia relativa ao suicídio (?) de João Gostoso, em que se lê: “[...] Ahi, com o auxílio do capataz da Colonia Z 14, Antonio Alvaro Dias de Carvalho, do pescador Antonio Daniel da Silva e do guarda civil n. 954, foi retirado efetivamente do fundo da lagõa o corpo de um homem que foi reconhecido como sendo o do individuo mais conhecido por ‘João Gostoso’, carregador da feira livre e residente no morro da Babilonia, em um barracão sem número, o mesmo que perambulava embriagado no Leblon. Com guia do [ilegível] districto o cadáver foi removido para o necrotério do Instituto Medico Legal. A policia acredita que João se tenha suicidado, tendo arrecadado a roupa do mesmo, no local”. O achado da notícia reforça a hipótese de que tenha feito Bandeira, sobre a notícia, um procedimento muito próximo do *ready made*.

Se daqui partimos na compreensão do fenômeno, necessitamos anteriormente da compreensão do sujeito, que será o nariz gullardiano, como epicentro do ser e fio de prumo para se aproximar da imanência e da imediatidade, sem o que estaríamos diante de uma lógica claudicante. Nesse quesito, o livro de Gullar será abastado: contabilizam-se, no volume, dez poemas dedicados integral ou parcialmente à análise subjetiva profunda do sujeito poético, e ao menos oito dedicados parcial ou integralmente à análise da imanência poética, que é, afinal, a autoanálise da linguagem do sujeito lírico, isso sem levar em conta os cerca de sete poemas dedicados expressamente ao tema do exílio, que englobam necessariamente a pesquisa subjetiva, aliada às contingências sociais e políticas a que era submetido Gullar, na União Soviética, Chile e, finalmente, Argentina, onde escreveria, à maneira de um testamento poético, o seu *Poema sujo*.

Serão muitas ocorrências do lançar-se verticalmente sobre o si mesmo, desde a pesquisa ontológica da vida, como é o caso de “Perde e ganha”:

PERDE E GANHA

Vida tenho uma só
que se gasta com a sola de meu sapato
a cada passo pelas ruas
e não dá meia-sola.

Perdi-a já
em parte
num pôquer solitário,
mas a ganhei de novo
para um jogo comum.
[...]
(ibid., p. 172)

Até o seu resgate para a imanência social, novamente diminuindo o valor da poesia em detrimento da vida, apresentando-nos um sujeito atravessado pelas vozes espetaculares de seu tempo, em uma madura pesquisa de sua própria identidade latino-americana, em um poema como “A vida bate” (mas também em “Maio de 1964” e “Ei, pessoal”):

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida
– a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.
Não se trata do poema e sim da fome
de vida,
o sôfrego pulsar entre constelações

e embrulhos, entre engulhos.
 Alguns viajam, vão
 a Nova York, a Santiago
 do Chile. Outros ficam
 mesmo na Rua da Alfândega, detrás
 de balcões e de guichês.
 (ibid., p. 180)

No tripé, aqui desenhado pelo poeta, entre a *vida*, o *poema* e as *constelações*, move-se uma pulsão libidinal que se projeta sobre a paisagem do *ser*, que por sua vez desdobra-se em movimento de deriva sobre uma paisagem urbana internacionalista, que busca na América, e sobretudo na América Latina, um ponto de referência para uma identidade que abandona (temporariamente?) o brasilismo quase onipresente em nossa lírica em favor de uma consciência que se amplia em direção à latino-americana (como tentou fazer um Ronald de Carvalho). Se entendeu Debord que a vida era uma instância perdida dentro da dominação espetacular, assim como entendeu Freud que a sociedade serve de cerceamento às pulsões libidinais, gerando no indivíduo o mal-estar dentro da civilização⁴³, nem isso nem aquilo servem de anteparo a essa consciência em expansão e seu instinto de vida:

[...]
 Todos te buscam, facho
 de vida, escuro e claro,
 que é mais que a água na grama
 que o banho no mar, que o beijo
 na boca, mais
 que a paixão na cama.
 [...]
 Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
 sob as penas da lei,
 em teu pulso,
 a vida bate.
 E é essa clandestina esperança
 misturada ao sal do mar
 que me sustenta
 esta tarde
 debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
 na América Latina.
 (ibid., p. 180-181)

Tanto a consciência latino-americana quanto a consciência da clandestinidade são *topoi* que cortam, em expansão, o volume do *Dentro da noite veloz*, e chegarão a sua máxima tensão nos últimos poemas do livro, que cantam o exílio como tema objetivo. Esses últimos textos,

⁴³ A esse respeito, Freud escreveria: “Por um lado, inclui todo o conhecimento e capacidade que o homem adquiriu com o fim de controlar as forças da natureza e extrair a riqueza desta para a satisfação das necessidades humanas; por outro, inclui todos os regulamentos necessários para ajustar as relações dos homens uns com os outros e, especialmente a distribuição da riqueza disponível (Freud, 1978, p. 88).

provavelmente datados já de 1974 e 1975, inscrevem em Santiago seu *locus*, cidade que o poeta deixaria após a deposição de Allende, rumando à Argentina, onde escreveria, também em 1975, o seu *Poema sujo*. Esses últimos poemas trarão a dimensão da morte objetiva como motor do canto, em que o instinto de vida se maximiza frente ao abandono civil do sujeito, que se vê cercado pelos golpes militares que se espalhavam, então, pela América Latina (durante os três anos do governo de Allende, entre 1970 e 1973, Brasil, Argentina, Paraguai, Bolívia, Peru, Equador e Uruguai, estavam sob governos ditatoriais). A respeito desse período da vida de Gullar, Antonio Carlos Secchin escreve:

O golpe militar de 31 de março de 1964 atingiria profundamente Gullar. No dia seguinte, a sede da União Nacional dos Estudantes foi invadida e incendiada, e queimou-se a edição de *Cultura* posta em questão. Pouco depois, foi um dos fundadores do grupo teatral *Opinião*, uma espécie de fortaleza do pensamento de oposição à ditadura. Até 1968, dedicou-se intensamente ao teatro, produzindo textos em coautoria e de forte impregnação social. Com o aumento da opressão do regime militar, em especial através da promulgação de ato institucional que sufocou de vez o Parlamento e as oposições, Ferreira Gullar foi preso pela primeira vez. Em 1970, para não ser novamente encarcerado, passou à clandestinidade, escondendo-se em casas de amigos pelo período de dez meses. Conseguiu fugir para Moscou, onde se exilou por quase dois anos. A seguir esteve no Chile, até a queda de Salvador Allende. Morou também no Peru e, finalmente, na Argentina, última etapa do exílio. Em período de tanta dor e sofrimento, viveu também um drama de natureza familiar: seus filhos tornaram-se dependentes da droga, e daí lhes advieram graves sequelas psíquicas. (SECCHIN, 2018, p. 310-311)

“No corpo”, “Poema”, “Exílio”, “Dois poemas chilenos” e “Passeio em Lima” dão notícias dessa terra devastada. A tradição da poesia de exílio, que na literatura do ocidente funda raízes na *Divina Comédia* de Dante, no Humanismo, em *Tristia* e *Pontica* de Ovídio, na antiguidade clássica, contando ainda com antecedentes gregos, possui um diapasão comum, que atravessa as idades e os estilos. A fundura de sua dimensão ética é singular, e parece permitir tocar pontos nevrálgicos do sistema simbólico, o individual e o coletivo, revelando aquilo que o poema convencional ignora, por esgueirar-se numa convencionalidade que a economia de meios não permite ao que não dispõe de *tempo* ou *espaço* para fazer a devida triagem de sua verve no tecido da normatividade. Os efeitos dessa escrita de circunstâncias sombrias, em Gullar, gerariam, curiosamente, resultados antitéticos, já que, quanto mais sinistro for o motivo do poema, tanto mais lirismo consegue o poeta aglutinar sobre seus versos. E isso não se verificaria apenas nos poemas que têm no exílio o seu *topos* imediato: nota-se o mesmo procedimento em um poema (tornado famoso após ter sido musicado por Fagner) de nenhum vínculo aparente com o agitado entorno político de sua criação, que também figura entre os últimos poemas do volume, embaralhado com os de exílio, como a dissipar sua densidade,

intitulado “Cantiga para não morrer”, em que Gullar parece empenhado em sobreviver pelo canto a seu apagamento civil, quando pede à “moça branca como a neve” que o “leve” no “coração”, no “lembrar” e no “esquecimento” (ibid., p. 222). A página, de densa contração lírica, é um esforço de reelaboração simbólica de um evento traumático, coincidindo com a definição de trauma dada por Gagnebin (2006, p. 110), ou seja, de que o trauma reside justamente naquilo que não conseguimos elaborar simbolicamente.

“Dois poemas chilenos” dão notícias de Santiago e Allende, e do percurso sinuoso do poeta naquela terra estrangeira, em um compreensível esforço de evocação de um internacionalismo latino-americano afeito ao espírito revolucionário, e que faz as vezes também de um dispositivo de desvio do imediatismo dos símbolos nacionais, sequestrados, então, pelo pensamento de extrema direita. Diz-nos o poeta:

DOIS POEMAS CHILENOS

I
 Quando cheguei a Santiago
 o outono fugia pelas alamedas
 feito um ladrão
 Latifúndios com nome de gente, famílias
 com nome de empresas
 também fugiam
 com dólares e dolores
 no coração
 Quando cheguei a Santiago em Maio
 em plena revolução
 (GULLAR, 2006, p. 226)

O poema faz as vezes de uma cantiga, uma desviada cantiga através do aproveitamento do espaço branco da página, tornando os seus lances imprevistos, mas que mantém seu tensionamento lírico através do verso que, embora não isométrico, conserva um ritmo interno cuja musicalidade alterna-se entre as cinco, oito e nove sílabas poéticas, evitando estender-se até as margens do cerebral decassílabo, o que só ocorre no alexandrino do quarto e no decassílabo do nono versos. Alguns pontuais recursos sonoros, como a quase perfeita homofonia entre “dólares e dolores”, dão notas de uma cantiga minimalista, como um canto possível no intervalo de uma longa sequência de eventos brutais, resgatando o hispanismo como índice de universalidade da dor que assola os povos – mesmo aos burgueses, e ao fazê-lo evita, Gullar, uma leitura maniqueísta dos movimentos revolucionários e contrarrevolucionários de sua época, compreendendo-os na chave do paradoxo latino-americano. O tom otimista é pintado em cores revolucionárias: o movimento fluido dos versos imita o do povo que toma as ruas, e

a movimentação gerada pela “via chilena para o socialismo”. Pela datação que faz Gullar no poema, é possível que se refira ao discurso em que Allende define “o socialismo chileno como libertário, democrático e pluripartidário” (MOULÁN, 2003), de maio de 21 de maio de 1971, mesmo ano de sua chegada ao Chile, após um curto período na União Soviética. O movimento posterior do poema dará conta do movimento contrarrevolucionário, e nele nos diz o poeta:

II
 Allende, em tua cidade
 ouço cantar esta manhã os passarinhos
 da primavera que chega.
 Mas tu, amigo, já não os podes escutar

Em minha porta, os fascistas
 pintaram uma cruz de advertência.
 E tu, amigo, já não a podes apagar

No horizonte gorjeiam
 esta manhã as metralhadoras
 da tirania que chega
 para nos matar
 E tu, amigo,
 já nem as podes escutar
 (ibid., p. 226)

É claro que seria ingênuo supor que Gullar intencionasse escrever uma obra perfeitamente dialética em *Dentro da noite veloz*. O conjunto dos poemas do volume parece responder mais a traços e rastros biográficos que a um projeto racionalista de poesia, e mesmo a oscilação entre estilos ali deflagrada dissiparia essa intencionalidade por parte do autor. Neste caso, o objeto, ou seja, o poema, retesado pelas mesmas contradições a que era submetido o poeta e seu tempo, acaba atingindo um sofisticado nível de contradições internas que, na voz do poeta, que chama a si a responsabilidade de elaborar simbolicamente e logicamente o *agora*, converteu-se em uma tribuna em que os variados textos líricos, negando-se, emulando-se e tensionando-se uns aos outros, *executaram* uma obra que possuísse, na unidade e dispersão de sua estrutura, o rigor dialético, por excelência, como diapasão – inclusive quando da dialética se distancia para se aproximar da retórica, quando a isso chamado pelo *zeitgeist*. Se o primeiro poema chileno é um canto afirmativo, o segundo desempenha-se em tom elegíaco e memorialista, evocando a figura de Allende, morto em circunstâncias não esclarecidas⁴⁴, assim

⁴⁴ Há duas versões correntes para explicar e narrar a morte de Salvador Allende: a primeira credita sua morte ao suicídio, supostamente executado com uma arma que recebera das mãos de Fidel Castro; a segunda credita sua morte ao assassinato por tropas invasoras. A polêmica segue viva até os dias de hoje, e o jornal *O Estado de São Paulo* traria, em 2008, a notícia de que o médico legista Luís Ravanal, em artigo na revista *El periodista*, alegou serem os ferimentos de Allende incompatíveis com o suicídio. Sua filha, Isabel Allende, contesta esta tese: “Para

como pede à “moça branca como a neve” para que guarde o espólio de seu eu civil, simbolicamente (e, por um triz, quase objetivamente) assassinado. Há uma tradição cantante nesses versos que, de novo, retomam o hispanismo: Ruben Darío e Pablo Neruda seriam uma referência obrigatória para compreender esse movimento, em que pese o nome de Darío como um diapasão para diferentes líricas latino-americanas modernas, assim como as imagens diurnas e festivas parecem evocar outra pilastra dessa mesma língua, ou seja, o poeta catalão Federico García Lorca (assassinado por sua resistência ao franquismo, diga-se de passagem) e seu canto que redescobre o colorido de um barroco que será igualmente idiomático para a poesia latino-americana. As rimas no infinitivo mantêm a tensão presente do verso, como uma recusa a seu findar, que a ausência de pontuação corroboraria.

Já o último poema do volume, “Ao nível do fogo”, parece partir da estabilização alcançada ao longo de tantos poemas para se desviar em direção a uma nova dicção, como a abrir já a voz para a chegada do *Poema sujo*:

falo
 e por muitos incêndios ao meu redor
 no incêndio do mar às minhas costas
 (ou a lembrança)
 no alto incêndio das nuvens sobre as cidades
 no incêndio das frutas na mesa de jantar
 [...]

Ao nível do fogo
 e entre fogos (em Santiago
 do Chile, em
 Buenos Aires, em)
 falo
 à beira da morte
 como os vegetais
 com seu motor de água
 como as aves
 movidas a vento,
 como a noite (ou a esperança)
 com suas hélices
 de hidrogênio
 (ibid., p. 228-229)

A fala alcança, afinal, uma verdade imanente, que é entoar a vida enquanto se vive; a voz finaliza mágica, a invocar a imagem de gosto surrealista, das *hélices de hidrogênio*

a deputada Isabel Allende, filha do ex-líder, a versão oficial de que ele se suicidou é a correta. ‘Nós temos absoluta e total confiança da versão dos nove médicos que ficaram até o fim com o presidente Allende’, disse ela à rádio Cooperativa” (ESTADÃO, 2008). O poema de Gullar não possui elementos suficientes para que estabilizemos a visão do poeta sobre o fato, mas heroifica a figura de Allende, elevando-o a uma posição quase bolivariana, à maneira dos grandes líderes políticos de esquerda da América Latina.

movidas a vento, como a noite, porque nela tempo histórico, arquetípico e biográfico se unem, o que dispensa a retórica anteriormente utilizada – mas também dispensa, note-se, a lógica dialética. Os poemas finais do volume parecem tocar diretamente a imanência, as duas, por sinal, a da linguagem e a da realidade, convertendo-as num ponto de absoluta condensação do canto e do cosmos, no enalço do que se cantou, através de imagens sublimes e celestes, durante todo o volume. O *hidrogênio*, aqui evocado com a enunciação positiva do alquimista, é portador de uma e outra dimensão: são de hidrogênio as bombas nucleares, o combustível de foguetes, a saliva das palavras, o corpo humano e os anéis de Saturno. É a glória das imagens o que se alcança, que precede a lógica, a retórica e, para a teoria pós-psicanalítica da Gestalt⁴⁵, a própria linguagem.

A investigação acerca dos limites do poético em meio aos contornos sombrios do tempo seria também matéria desse canto, já que ele representa um exemplo extremo daquilo que perseguimos neste texto, ou seja, uma mesma pergunta feita pelo poeta a si próprio e, por nós, frente a sua poesia: de que forma a poesia, e em especial a poesia brasileira, respondeu ao avanço cada vez mais irrespirável do racionalismo técnico que a Indústria Cultural de Adorno ou a Teoria do Espetáculo de Guy Debord procuram pensar e explicar, e que buscou sistematicamente cercear a palavra que resistisse fora de sua chave de *pseudocomunicação*?

Para Adorno e Horkheimer (2006), o projeto de dominação do Ocidente, iniciado pelo *mythos* e levado a cabo pelo *logos*, transformar-se-ia, ao final de sua jornada, nos campos de concentração de Auschwitz. Não se trata de um desvio no decurso geral da história da civilização ocidental, mas seu fim: a sociedade que inicia por dominar a natureza terminará por dominar os homens, o que, em última instância, significaria reificar sua linguagem para um campo mapeado pelo racionalismo estatal. Gullar parece ciente disso, ao empreender ataques cada vez mais violentos contra aquilo a que poderíamos chamar *poesia idealista*, ou, como Drummond a chamaria, a *poesia das ilhas* (explorado no capítulo anterior), ao mesmo tempo que, paradoxalmente, aproxima-se de um lirismo um tanto *puro* ao procurar conceituar *que seria a poesia* em meio a esse estado de coisas. Em “Agosto 1964”, respondendo ao poema anterior, “Maio 1964”, Gullar dirá:

⁴⁵ Bosi (2008) discutirá a relação entre imagem e significante sob a perspectiva da Gestalt no capítulo “O som no signo” de *O ser e o tempo da poesia* a partir do experimento de Wolfgang Köhler. Neste experimento, as pessoas deveriam escolher, entre uma figura curvilínea e outra angulosa, quais se corresponderiam mais às “palavras” *takete* e *maluma*. A maioria associava *takete* à figura angulosa e *maluma* à figura curvilínea. Outras imagens e palavras foram usadas por Köhler no mesmo experimento, como *bubu* e *kiki*. O experimento foi, igualmente, replicado em populações não alfabetizadas, obtendo o mesmo resultado, provando que não está na figura das letras o segredo de seu sucesso, e sim nos fonemas e a relação que estabelece entre o aparelho fonador e as imagens mentais.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
 relógio de lilases, concretismo,
 neoconcretismo, ficções de 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, 2006, p. 170)

No pequeno poema “Uma voz”, o poeta dirá que:

Sua voz quando ela canta
 me lembra um pássaro mas
 não um pássaro cantando:
 lembra um pássaro voando.
 (ibid., p. 179)

Em “Boato”:

Espalharam por aí que o poema
 é uma máquina
 ou um diadema
 que o poema
 repele tudo que nos fale à pele
 e mesmo a pele
 de Hiroxima
 que o poema só aceita
 a palavra perfeita
 ou rarefeita
 ou quando muito aceita a palavra neutra
 pois quem faz o poema é um poeta
 e quem lê o poema, um hermeneuta.

Mas como, gente,
 se estamos em janeiro de 1967
 e é de tarde
 e alguns fios brancos já me surgem no pentelho?
 Como ser neutro se acabou de chover e a terra cheira
 e o asfalto cheira
 e as árvores estão lavadas com suas folhas

e seus galhos
 existindo?
 Como ser neutro, fazer
 um poema neutro
 se há uma ditadura no país
 e eu estou infeliz?

Ora eu sei muito bem que a poesia
 não muda (logo) o mundo.
 Mas é por isso mesmo que se faz poesia:
 porque falta alegria.
 E quando há alegria
 se quer mais alegria!
 (ibid., p. 190)

E, em “A poesia”, inquirirá o poeta:

Onde está
 a poesia? Indaga-se
 por toda parte. E a poesia
 vai à esquina comprar jornal.

Cientistas esquartejam Puchkin e Baudelaire.
 Exegetas desmontam a máquina da linguagem.
 A poesia ri.

Baixa-se uma portaria: é proibido
 misturar o poema com Ipanema.
 O poeta depõe no inquérito:
 Meu poema é puro, flor
 Sem haste, juro!

Não tem passado nem futuro.
 Não sabe a fel nem sabe a mel:
 É de papel.

Não é como a açucena
 Que efêmera
 Passa.
 E não está sujeito a traça
 Pois tem a proteção do inseticida.
 Creia,
 O meu poema está infenso à vida.

Claro, a vida é suja, a vida é dura.
 E sobretudo insegura:

“Suspeito de atividades subversivas foi detido ontem
 o poeta Casimiro de Abreu.”

“A Fábrica de Fiação Camboa abriu falência e deixou
 sem emprego uma centena de operários.”

“A adúltera Rosa Gonçalves, depondo na 3ª Vara de Família,
 afirmou descaradamente: ‘Traí ele, sim. O amor acaba, seu juiz.’”

O anel que tu me deste
 era vidro e se quebrou
 o amor que tu me tinhas
 era pouco e se acabou

Era pouco? era muito?
 Era uma fome azul e navalha
 uma vertigem de cabelos dentes
 cheiros que traspassam o metal
 e me impedem de viver ainda
 Era pouco? Era louco,
 um mergulho
 no fundo de tua seda aberta em flor embaixo
 onde eu morria
 [...]

Poesia – deter a vida com palavras?
 Não – libertá-la,
 fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-
 esia – falar
 o dia
 acendê-lo do pó
 abri-lo
 como carne em cada sílaba, de-
 flagrá-lo
 como bala em cada não
 como arma em cada mão
 E súbito da calçada sobe
 e explode
 junto ao meu rosto o pás-
 saro? o pás-
 ?

Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?
 Ele

bicava o chão há pouco
 era um pombo mas
 súbito explode
 em ajas brulhos zules bulha zalas
 e foge!
 como chamá-lo? Pombo? Não:
 poesia
 paixão
 revolução
 (ibid., p. 223-225)

Gullar adota uma postura de aparente contradição, ao empreender ataques explícitos a uma certa poesia idealista ou formalista e, ao mesmo tempo, aproximar-se de uma paleta imagética de extração romântica, seja pelo seu apelo revolucionário, seja pelas imagens sublimes ou grotescas que parece aglutinar, ainda que as emule de forma um tanto irônica, em torno dessas *definições* de poema e do fenômeno poético, em que vai costurando seus metapoemas. Há, entretanto, uma coerência em sua postura, e, para compreender essa coerência, que finca raízes em um lastro ético em que planta Gullar o fundo lirismo de seu poema, será necessário retroceder alguns passos na direção dos movimentos anteriores em sua obra, notadamente a sua participação capital na querela entre o grupo concretista paulista, fundado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e o neoconcretista, fundado por ele, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Tal desentendimento, que levaria a cabo a elaboração por parte do poeta, em 1959, de um manifesto neoconcreto, desencadearia uma das mais longas querelas literárias da história de nossa literatura, e renderia acalorados embates entre o poeta maranhense e Augusto de Campos, até o fim da vida de Gullar, então colunista no jornal *Folha de São Paulo*, entre 2005 e 2016 – ano que seria palco de um reavivamento da discussão entre essas duas das maiores personalidades vivas de nossa poesia, para se saber quem – os irmãos Campos ou Gullar – havia “redescoberto” primeiro Oswald de Andrade – a quem ambos reconheciam como maior inspiração e filiação de sua “lírica”.

Voltando ao ano crítico de 1959, Gullar se afastaria do grupo concretista paulista e dedicaria, em seu *Manifesto da primeira exposição neoconcreta*, duras linhas de crítica ao grupo, que demarcariam a sutil, mas substancial, dissidência entre as visadas estéticas que mantinham esses dois grupos de neovanguarda. Como esclarece Viviana Bosi:

uma das críticas que o poeta endereçava ao concretismo tinha por alvo o que julgava ser uma “perigosa exacerbação racionalista”, pois desconfiava dos “limites impostos pela teoria”. Propunha, em contrapartida, o afastamento de aspectos cientificistas, matemáticos, mecânicos, e a aproximação do organismo vivo, em uma arte relacionada ao corpo e à experiência. Embora concordasse com os concretos quanto ao repúdio da “sintaxe unidirecional”, apoiava, junto aos outros artistas que subscreviam o “Manifesto neoconcreto”, a volta ao “verbo”, que considerava mais expressivo. Sugeriu-se o conceito de um espectador participante nessas primeiras experiências com poemas-objetos, os quais necessitam da ação interativa de um interlocutor para desvelar-se como significado pleno. (BOSI, 2011, p. 416)

O racionalismo exacerbado da vanguarda concretista acenderia em Gullar um alarme: afastando-se do positivismo e do racionalismo que marcaria o grupo, Viviana Bosi esclarece que é para o domínio do *corpo* que Gullar procurará levar a experiência neoconcreta (a exemplo de seu célebre – mas fracassado, já que a chuva “alagou o poema” na véspera do dia de sua inauguração – “Poema enterrado”, de 1959), assim como ao domínio do *verbo* (caso do igualmente célebre poema “Lembra”, também de 1959), recusando-se à positividade substantiva buscada pelo grupo paulista. O convite dos irmãos Campos para que Gullar ingressasse no grupo concretista devia-se, em grande medida, à “desintegração” da linguagem poética empreendida pelo poeta de *A luta corporal*, o que significa que ambos os grupos, aqui, reconheciam o impasse a que a poesia (ao menos, a poesia “convencional”) chegaria, na modernidade tardia, frente à sua própria realização.

Seja pela afirmação de Adorno, anteriormente aventada, de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26), seja pelo entendimento do grupo

Situacionista sobre a impossibilidade de se realizar uma *poesia com palavras* (DEBORD, 2006, p. 615), seja ainda pela constatação de Peter Bürger (2017) de que as vanguardas históricas, em sua tentativa de, através do procedimento do *choque*, reagir à autonomia artística e à instituição da arte moderna, buscando afastar-se da assimilação da linguagem artística pelo *establishment* burguês – intenção que fracassaria, uma vez que as vanguardas terminariam por fortalecer os alicerces da instituição artística – o fato é que Gullar, de uma forma tão intuitiva quanto teoricamente amparada, embora reconhecesse as dificuldades para a realização do poema, ou ao menos o impasse em que o *verso* como *unidade mínima de sentido do poema* havia chegado, na contemporaneidade, enxergou na racionalização da poesia concreta o perigo de seu sequestro para dentro de uma positividade que, na impossibilidade de oferecer uma via de fato à poesia contemporânea, ou seja, uma continuidade, acabaria por fechá-la em seu próprio imanentismo, alienando-a em sua própria estrutura, dando-lhe contornos de um fetichismo que o grupo neoconcreto procuraria dissipar, numa solução curiosamente afinada à dos Situacionistas e de Debord, ao aproximá-la do domínio do *corpo* (os Situacionistas a aproximariam do domínio da *vida* ⁴⁶).

Em suma, Gullar procurará reaproximar-se da poesia verbal, afastando-se de uma postura revolucionária que poderia tornar-se contrarrevolucionária, se acaso repetisse o movimento de destruição e desligamento da tradição que, afinal, tinha já sido empreendido, sem sucesso, pelas vanguardas históricas. Assim, Gullar dirá, em seu texto “Teoria do não-objeto”:

Também o poeta busca a experiência primeira do mundo, também ele trabalha no limite da linguagem poética.

Na época moderna, vimos a destruição das formas fixas de estrofe, de verso, para chegar-se ao verso livre. Mas, depois, o verso livre também tornou-se um instrumento estereotipado: rebentou-se a sintaxe e chegou-se à palavra como elemento primeiro. Da mesma maneira que a cor libertou-se da pintura, a palavra libertou-se da poesia. O poeta tem a palavra, mas já não tem um quadro estético preestabelecido onde colocá-la habilmente. Ele se defronta com ela desarmado, sem nenhuma possibilidade definida mas com todas as possibilidades indefinidas. O que importa não é fazer um

⁴⁶ Uma nota de rodapé de Viviana Bosi, em que cita Ronaldo Brito, esmiuçaria melhor a dissidência entre os dois grupos, e a transcrevemos, aqui. Note-se que Brito, na passagem citada, volta a aproximar a experiência neoconcreta da experiência da *vida*, o que corrobora a aproximação das ideias dos neoconcretistas com o grupo situacionista liderado por Guy Debord. Citando Viviana Bosi: “Acerca das divergências entre concretos e neoconcretos recomenda-se a leitura do livro clássico, já citado, de Ronaldo Brito. Cito: ‘Esta a verdade neoconcreta: ter sido o vértice da consciência construtiva brasileira – produtor das formulações talvez mais sofisticadas nesse sentido – e simultaneamente o agente de sua crise, abrindo caminho para sua superação no processo de produção de arte local’ [...] ‘E nesse sentido ele foi um precursor das tendências dominantes nos anos 60 que representavam um esforço para abolir a distância entre arte e vida’ (ibid., p. 80) – as oposições são de ordem filosófica (um tenderia à Gestalt e ao positivismo, e outro à fenomenologia; um tenderia ao matemático e outro à intuição expressiva, um pensaria o tempo de forma sincrônica, o outro tenderia à duração)” (BOSI, 2011).

poema – nem mesmo fazer um não-objeto – mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra. (GULLAR, 2007, p. 98-9)

Afastando-se da convencionalidade do poema como instituição artística e mesmo da radicalidade da criação de um *não-objeto* (que ele exaltaria nas obras de Lygia Clark) como resposta ao *poema-objeto* dos concretistas, Gullar volta-se para a *palavra*, o que significa que se volta para a sua imanência, porém com uma postura crítica que recusa na racionalidade o elo de ligação entre a *obra* e o *mundo*, preferindo voltar-se para o *corpo* e a *subjetividade*. Isso de alguma forma ecoará em sua postura após o término de sua experiência neoconcreta, quando, no início dos poemas “Maio 1964” e “Boato”, desfere ataques concisos a uma poesia idealista que é, afinal, tanto a poesia da modernidade quanto a poesia da experiência concretista e neoconcretista, quando nos diz “Adeus, Rimbaud, / relógio de lilases, concretismo, / neoconcretismo, ficções de juventude, adeus”, ou “Espalharam por aí que o poema / é uma máquina / ou um diadema” e “quem lê o poema, um hermeneuta”. Note-se que o poeta ataca, na mesma chave de crítica, a poesia moderna, (simbolizadas por *Rimbaud* e os *relógios de lilases*) a experiência concreta, a neoconcreta e o estruturalismo (a visão do poema como *máquina* e do leitor como *hermeneuta*), e as classifica de “ficções de juventude”, metáfora sob a qual devemos compreender a recusa, por parte do poeta, de uma certa ingenuidade que ele enxerga em tais movimentos, pois neles vê uma postura acrítica frente à radicalidade de seus projetos estéticos e teóricos. Tal radicalidade, na lírica de Gullar, foi para sempre dissipada, e tal negação advém da forte relação que tecerá o poema de Gullar com o *tempo presente*, que, depositando sobre o fazer artístico uma enorme carga de imanência social, obrigou o poema a realinhar as bases estéticas e éticas de seus objetos poemáticos. Gullar esclarecerá, em sua coluna dominical para o jornal *Folha de São Paulo*, que sua aproximação dos movimentos sociais de esquerda possuiu uma importância fundamental no seu afastamento das estéticas neovanguardistas dos anos 50 e 60:

Finalmente, devo esclarecer que não me afastei da arte neoconcreta por ter rompido com ela e com meus companheiros. Nada disso. Simplesmente, considerei ter esgotado aquele caminho, ter perdido o entusiasmo com que o percorria. Caí no vazio. O engajamento político, que ocorreu em seguida, veio preencher aquele vazio. Minha experiência neoconcreta se esgotara, mas minha vida, não. (GULLAR, 2012)

Gullar mudava, portanto, os rumos de sua obra, e a capacidade de empreender grandes rupturas dentro de seu projeto estético talvez seja a maior marca de sua poesia, desde a sua estreia com *A luta corporal*, em que o poeta, de forma consciente e manifesta, destrói sistematicamente as estabilizações formais a que chega para, no poema seguinte, alcançar uma

nova formulação, forçando o terreno da lírica para aquela “desintegração” que chamou a atenção dos irmãos Campos, e de que o maior exemplo seria o poema “Roçzeiral”, de *A luta corporal*, cuja experimentação fonética roça as beiras do Dadá, recuperando experiências como a de Hugo Ball, em seu “Gadji beri bimba”. Talvez o maior débito da poesia e da arte brasileiras com Gullar se deva à sua capacidade de realocar, de forma surpreendentemente intuitiva, o Brasil no eixo das artes globais, sempre dialogando com o que de mais sofisticado havia em termos teóricos e estéticos, se não adiantando tendências que seriam posteriormente assimiladas na arte brasileira. Tal é o que se verifica, aqui, num lance em que Gullar salta de um extremo formalismo de experimentação para uma poesia mais próxima ao jogo semântico, dedicada sobretudo à pesquisa das relações entre a lírica e a sociedade.

Isso porque, em sua afiada leitura de seu tempo histórico, Gullar estará a traçar um *diálogo*, embora *inconsciente*, com Debord, que igualmente rejeitava o racionalismo e o estruturalismo como vias teóricas para se pensar a arte e a linguagem. Debord compreenderá a epistemologia estruturalista como o “pensamento garantido pelo Estado”, que é uma variação da *linguagem exterior do Estado* (DEBORD, 2011, p. 202), uma vez que, no enalço de encontrar a totalidade supra-histórica, sem início ou fim, da estrutura, o estruturalismo teve de assimilar uma premissa fundamental da retórica espetacular: a tese debordiana do *congelamento do tempo histórico*, que não é senão uma forma de congelar a luta de classes, reunindo, no *mundo realmente invertido*⁴⁷, o *separado como separado*⁴⁸, garantindo, assim, a hegemonia do poder espetacular, sob os auspícios de uma sociedade da abundância, que, através de *pseudonecessidades*, aprisiona os homens em uma *falsa vida* e uma *pseudocomunicação*, e que visa unicamente, através de sua retórica de dominação ostensiva, a manutenção dessa mesma ordem e de sua continuidade ininterrupta.

Assumir a imanência da estrutura como algo desligado da história, como fizeram os estruturalistas no entender de Debord, seria, portanto, um pensamento pré-hegeliano, e, portanto, pré-dialético, o que resultaria em uma postura de convivência com a ideologia burguesa, já que não questionaria o núcleo essencial do poder espetacular, representado, aí, por uma superestrutura que alimenta a si mesma, autofagicamente, e, ato contínuo, fagocita tudo o que está à sua volta, o que inclui a instituições artísticas e acadêmicas. Nas teses 201 e 202 de *A sociedade do espetáculo*, diz-nos Debord:

⁴⁷ “No mundo *realmente invertido*, o real é o momento do falso” (DEBORD, 2011, p. 16; grifos do autor).

⁴⁸ “No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível como próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*” (DEBORD, 2011, p. 23; grifos do autor).

201

A afirmação da estabilidade definitiva de um curto período de congelamento do tempo histórico é a base inegável, proclamada inconscientemente e conscientemente, da atual tendência a uma sistematização *estruturalista*. O ponto de vista no qual se coloca o pensamento anti-histórico do estruturalismo é o da eterna presença de um sistema que jamais foi criado e que jamais acabará. O sonho de que uma estrutura prévia inconscientemente exerce uma ditadura sobre toda a práxis social pode ser abusivamente tirado dos modelos de estruturas elaborados pela linguística e pela etnologia (e até pela análise do funcionamento do capitalismo) – modelos *compreendidos de forma abusiva mesmo nestas circunstâncias* – simplesmente porque um pensamento do *baixo clero* universitário, logo satisfeito, pensamento completamente inserido no elogio deslumbrado do sistema existente, conduz de modo chão toda realidade à existência do sistema. [...]

206

[...] A estrutura é filha do poder. O estruturalismo é o *pensamento garantido pelo Estado*, que pensa as atuais condições da “comunicação” espetacular como um absoluto. Seu modo de estudar o código das mensagens em si mesmo é apenas o produto e o reconhecimento de uma sociedade na qual a comunicação existe sob a forma de cascata de sinais hierárquicos. Assim, não é o estruturalismo que serve para provar a validade trans-histórica da sociedade do espetáculo; ao contrário, é a realidade maciça da sociedade do espetáculo que serve para provar o sonho frio do estruturalismo.

(DEBORD, 2011, p. 130-131)

O “sonho frio” do estruturalismo, que sonha o imanentismo da estrutura desligando-a da dialética histórica, seria, no entender de Debord e de Gullar, nos seus poemas metalinguísticos, desligar a máquina do poema da máquina da história, o que seria inconcebível para um poeta que claramente procura responder a uma poesia cuja tradição foi idiomatizada por um poeta como Carlos Drummond de Andrade, e igualmente inconcebível dentro da estrutura de uma *literatura menor*, recuperando Deleuze e Guattari (2014, p. 15), em que “tudo é social”. É certo que os concretistas sabiam perfeitamente disso, porquanto nos digam, em seu manifesto, que:

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia. (CAMPOS, 2006, p. 71)

Não se trata, pois, de atacar os concretistas por não realizarem a dialética, já que o seu próprio projeto é dialético por excelência, e, sim, de atacar o fulcro *totalizante* de seu ataque à poesia modernista, numa postura não menos imanentista de “posição de realismo absoluto”,

afinal, os concretistas se propuseram à criação de “um novo sentido de estrutura” para a poesia, e reconhecem que:

mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético. (ibid., p. 72)

Ou seja, ainda que o diagnóstico do problema por parte dos concretistas seja efetivo, os expedientes dessa neovanguarda acabariam por repetir, quando os lemos a partir do pensamento de Peter Bürger, o equívoco das vanguardas históricas, e acabariam por reforçar a instituição artística que pretendiam negar, num movimento de *choque* – se tal leitura pode ser, por certo, acusada de reducionismo, é preciso lembrar que, aqui, pensamos a partir de Gullar e, mais que isso, questionamos os pressupostos teóricos do movimento, e não a qualidade das obras concretistas. Poderíamos, ainda, validar tal leitura a partir da assimilação, por parte da publicidade brasileira, dos recursos técnicos por esses artistas defendidos, como nos esclarece Luciana Stegagno Picchio:

Graças a esse grupo de vanguarda, não só um certo gosto gráfico pela página impressa, mas os ideogramas, os jogos polissêmicos, o quiproquós, os non-sense, o uso do neologismo, do plurilingüismo, dos substantivos “concretos”, entraram na vida cotidiana do Brasil (o jornal, o anúncio publicitário) bem mais a fundo do que em outros países. (PICCHIO, 1997, p. 616)

É desse racionalismo e imanentismo concretistas e de sua *pseudorruptura* com o sistema literário que atacam que se desliga Gullar, assim como também da tentativa radical de criação de uma *nova linguagem poética*, descrendo na capacidade desse projeto de contestação de um *establishment* social ou estético e vendo mais proveito em fazê-lo através da *poesia social*, cujas raízes profundas, fincadas na melhor produção de nosso Modernismo, haviam deixado marcas definitivas em nossa tradição lírica, cuja recusa pareceria ingênua, sobretudo a um poeta biograficamente comprometido com a causa social.

Finalmente, voltando-nos aos metapoemas gullardianos, o retorno da sua linguagem para uma paleta de gosto sublime ou neoplatônico, assim como no poema “Uma voz”, não resulta em um expediente contraditório à sua intenção de ataque a essa poesia idealista, já que o idealismo que ataca Gullar se relaciona muito mais com uma postura hermética e imanentista frente ao poema do que com o resgate da tradição metafórica ou neoplatônica e da tradição ocidental. Portanto, a linha de frente que faz o poeta maranhense contra essa postura hermética

passaria, inevitavelmente, pelo resgate, ao invés da negação, dessa mesma tradição. Note-se, ainda, que a aparição de ecos parnasianos constantes, na lírica de Gullar, ora enunciados de forma irônica e ora de forma positiva, através do remanejamento de imagens relacionadas à pureza do objeto poético, denotaria, ainda, um certo espaço afetivo que essa poesia encontraria dentro de seu *paideuma*, e, já que o que se busca aqui é a subjetividade, por vezes alocada dentro da memória e da tradição, nada mais natural que recorrer a ela para se *resistir* às tentativas de um tempo inquisidor de anular o fenômeno poético. De alguma forma, Drummond fará o mesmo: apesar de sua postura crítica em relação à poesia idealista, assume o poeta *frequentar as ilhas de imanência*, em um poema como “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”. Observe-se, para tanto, a linha argumentativa assumida por Gullar frente à censura:

Baixa-se uma portaria: é proibido
misturar o poema com Ipanema.
O poeta depõe no inquérito:
Meu poema é puro, flor
Sem haste, juro!

Não tem passado nem futuro.
Não sabe a fel nem sabe a mel:
É de papel.

Não é como a açucena
Que efêmera
Passa.
E não está sujeito a traça
Pois tem a proteção do inseticida.
Creia,
O meu poema está infenso à vida.

Claro, a vida é suja, a vida é dura.
E sobretudo insegura:

“Suspeito de atividades subversivas foi detido ontem
o poeta Casimiro de Abreu.”

“A Fábrica de Fiação Camboa abriu falência e deixou
sem emprego uma centena de operários.”

“A adúltera Rosa Gonçalves, depondo na 3ª Vara de Família,
afirmou descaradamente: ‘Traí ele, sim. O amor acaba, seu juiz.’”

(GULLAR, 2006, p. 223)

Observe-se que, mesmo que emulados numa chave irônica, fazendo-se referência à dissimulação que deve assumir o artista frente à polícia do pensamento para se resistir a regimes ditatoriais, as metáforas alinham-se, ainda, com a visão sobre poesia que expressa o poeta em um poema como “Uma voz”. Não se trata de negar o estrato sublime ou neoplatônico que pode atingir o poema na modernidade. Antes disso, trata-se de um choque dialético entre dois polos extremos da poesia do Ocidente, ou seja, o neoplatonismo e o nominalismo. Gullar parece

pouco disposto a encontrar uma síntese, procurando antes, e sempre, o tensionamento. Não será accidental, portanto, a evocação do poeta Casimiro de Abreu para censurar o real nome do poeta (ele mesmo?) preso pela ditadura. Poderíamos, ainda, evocar o absurdo da imagem, que resgata, embora, o Romantismo brasileiro como primeiro grande esforço de se pensar o Brasil (tocado embora pela ironia romântica que marcaria nosso segundo Romantismo): a ordem do absurdo procuraria refletir o próprio absurdo do tempo presente, e mesmo a ordem absurda dos acontecimentos que se espalhavam, então, pela América Latina, como aquele *surrealismo* específico da cultura brasileira (ou sua ausência) de que Décio Pignatari é o mais lapidar formulador ao afirmar que somos surreais, e por isso não tivemos Surrealismo.

A realidade que supera a poesia em grau alegórico impõe-se, portanto, ao poema, que assimila o seu entorno e o reorganiza simbolicamente, sem a pretensão de reconstruí-lo em uma *nova poesia* ou uma *nova estrutura*, sob pena de mutilar seu “realismo mágico” particular⁴⁹. Há, ainda, um forte imbricamento entre discurso lírico e voz espetacular, aí ocupada pelo discurso jornalístico, ao melhor estilo drummondiano de se realizar uma indiscernibilidade entre um e outro.

Gullar, em suma, volta a apostar no verso, e talvez apostar excessivamente no poder comunicativo do verso, como no caso dos *Romances de cordel*, como instrumento capaz de converter uma sociedade sem comunidade, assaltada pela incomunicabilidade, a violência de estado e a polícia do pensamento, em uma via de comunicação efetiva. Seja como for, o poeta consegue reestabelecer, em *Dentro da noite veloz*, um equilíbrio novamente dialético entre uma e outra coisa, chegando talvez a seu extremo nos seus dois longos poemas narrativos, “Dentro da noite veloz” e “Notícia da morte de Alberto da Silva: poema dramático para muitas vozes”. São poemas em tudo díspares, pendendo a balança do estético para o lado do primeiro. Nele, Gullar se aproxima com maior acuidade de uma dicção latino-americana, e consegue no limite da *vida*, ou seja, na *morte* – de Che Guevara, motivo do texto – denunciar os horrores de uma cruzada ideológica e armamentista que colocou em ameaça sua própria vida. O segundo é um

⁴⁹ Durante as pesquisas, deparamo-nos com uma notícia que talvez sirva de exemplo do que acabamos de argumentar. Uma notícia de março de 2019 avisa que “Suspeitos de integrar facções criminosas de Casimiro de Abreu têm prisão preventiva decretada” (CLIQUE..., 2019). A escrita sôfrega e algo defeituosa da manchete acaba, acidentalmente, aproximando-a da manchete formulada por Gullar em seu poema. São tais os índices de absurdo e surrealidade brasileira (ou latino-americana), que manipula o poeta, aqui, ao aproximar o discurso poético do jornalístico. Ademais, não deixaria de ser uma denúncia dos serviços prestados pelo jornalismo brasileiro em favor da Ditadura Militar, distorcendo a realidade dos fatos em favor de uma narrativa imposta pelo regime. Gullar, um pouco à maneira dos surrealistas, através da técnica da justaposição, faz uma irônica referência a esse cenário, ao trocar o nome do poeta preso pelo nome do poeta romântico, o que na notícia contemporânea ocorre ao se enunciar o nome da cidade paulista, Casimiro de Abreu.

atavismo dos *Romances de cordel*, o que se denuncia pela marcação do título – “poema dramático”. A argúcia de Gullar consegue, entretanto, altos níveis de aproveitamento estético nessa amarração poemática um tanto ousada, talvez pelo uso dos metros longos, o que o afasta dos cordéis, e talvez seja esse um bom exemplo de como o poema pode, neste caso com contornos narrativos ou épicos, enveredar pelo caminho da retórica sem necessitar abrir mão de suas qualidades intrínsecas.

Por fim, pode ser que Gullar tenha fracassado em seu esforço de transformação da realidade a partir de sua empresa lírica, e que a poesia tenha, através de seus esforços, redescoberto os seus limites dentro de uma instituição artística que já não lhe possibilita o amplo diálogo, que um dia teve, com a sociedade. Poesia e ideologia pode ser que sejam, igualmente, objetos de natureza distinta, que apenas na envergadura de lirismos singulares conseguem se fundir. O lirismo gullardiano, estressado pelo amplo experimentalismo a que o poeta condicionara seu poema, consegue rasgar, ainda, esse espectro, e recompor a unidade perdida da cultura um pouco para *fora* dessas linhas de força, dissolvendo já os limites, tênues e arbitrários, entre arte e vida.

Mas a completa fusão entre uma e outra só se realizaria em uma próxima e renovada batalha entre o *gênero lírico* e a *retórica espetacular*, em uma poesia que nasceria de dentro do esgotamento do estado de coisas por que responde Gullar em seu *Dentro da noite veloz*.

4. PIVA E O *MOLOTOV* DE SÊMEN: *MIJAR CONTRA O VENTO IDEALISTA*

4.1. Analogia e espetáculo: *a carroça do tudo pela estrada do nada*⁵⁰

Ao se abrir e fechar os olhos sobre as obras em que Gullar atleticamente se debate contra o mundo social que o rodeia, somos forçados a admitir: em seu *último* espetáculo, a poesia fracassou em seu esforço de transformação da realidade social. Podemos dizer que esse vem sendo seu objetivo desde as vanguardas históricas, que propuseram a união de arte e vida através de um violento e deliberado ataque despejado sobre a instituição artística. A instituição artística sobreviveu a tais obras e ataques, e editais de fomento à cultura continuam sendo a principal forma de mecenato contemporâneo: neles, as obras artísticas nascem já marcadas pela mão de midas da mercadoria, ou seja, por aquela *linguagem exterior do Estado* que, segundo entendeu Debord, obrigou os situacionistas a escrever poemas *necessariamente sem palavras* (DEBORD, 2006, p. 615), para escapar a alienação da linguagem espetacular: o poema contemporâneo é tolerado, assim como se tolera a perfumaria barata dos sabonetes de *shoppings centers*.

A dominação espetacular, por seu turno, apesar das nuvens de crise que se abrem em seu horizonte, é fortalecida a cada lance demovido por seus enxadristas do Vale do Silício, dentro do hermético tabuleiro da *história congelada* (DEBORD, 2011). Em um mundo em que os pretensos donos dos meios de produção e seus pretensos proletários carregam sob as algibeiras seus *smartphones* (implantes com os quais tentamos *salvar* nas *nuvens* as nossas próprias almas), e reúnem-se ainda como *separados* na *sociedade sem comunidade*, dentro de uma *timeline* que converteu nossas vidas em imagens sensíveis, não há sinal de fumaça, apesar da intensa destruição, de que a roda da história volte a se mover através da luta de classes: *stories* e *posts* não derrubarão a Bastilha, e nada nos convida a acreditar que tenhamos o poder de converter o descontentamento onipresente de uma sociedade sem felicidade em uma direção qualquer que possa nos conduzir ao *novo mundo* ou o *reino da liberdade*, chamado por alguns pensadores europeu,s saudosos da social democracia do século XX, de *terceira via* (GIDDENS, 2001).

Os movimentos *pseudorevolucionários* recentes, como os *coletes amarelos* ou a *Primavera Árabe*, e, no Brasil, os ainda nebulosos acontecimentos de 2013, com seus desdobramentos neofascistas e antidemocráticos que ninguém poderia, da rua ou das *lives* de

⁵⁰ Remissão ao verso de Tabacaria, de Fernando Pessoa (2006, p. 186), “Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada”.

Facebook, calcular, dão sinais de que o Capitalismo aperfeiçoa seu método. Método esse assimilado após as greves revolucionárias de maio de 1968, iniciadas na Sorbonne, em uma ocupação capitaneada por Guy Debord e os Situacionistas, de aprender com as *crises* que ameaçam destruir sua hegemonia e fagocitar os ventos revolucionários através da captação de energia para a manutenção de sua ordem onipresente.

Talvez sejamos coagidos a concordar, não sem constrangimento, com Jean-Michel Maulpoix (2005, p. 9-10): a poesia, como aprendemos a amar, morreu, embora possamos erguer, em nossos poemas, túmulos em memória de seu *último espetáculo*. É nisso que pensa Alcir Pécora, em seu texto *O inconfessável: escrever não é preciso*: nada nos sugere, diz o crítico, que um novo talento literário possa nascer neste horizonte de destruição. Mas podemos, de nossos gabinetes e poltronas Le Corbusier, aguardar que:

A despeito mesmo da probabilidade amigável de que, em um mundo sem fim, algum escritor decente se ponha de pé, e ande, assim como em um mundo de macacos há boa probabilidade de que um deles possa tomar um desvio inesperado em sua evolução e virar homem. (PÉCORA, 2010, n.p.)

Ficamos, portanto, a esperar, com um volume de Samuel Beckett sob as axilas, que um *poeta* hercúleo apareça, se ponha de pé, e volte a fazer a *máquina do poema* encarnar-se na *máquina da história*. O fedor das fezes e urinas do tempo não nos permite divisar o andarilho, catador de sucatas, que interrompe seu trabalho em um ponto indiscernível do cais para urinar sobre o caos presente. Nosso *Hércules mijador* (quem o saberia?), interrompe ainda o passo e abre uma fenda no *tempo publicizado* (DEBORD, 2011) para se masturbar em público, infectando a imanência com seu sêmen contaminado do *agora*. Ele é o último homem de uma longa dinastia que aprendeu com os cães a exibir seus dentes e o seu ânus, convertendo seu corpo em um túnel por onde passa o *tempo* e a *vida*.

Esse homem, que poderia se chamar Diógenes de Sinope, responde, na verdade, por Roberto Piva, o primeiro *poeta cínico* brasileiro – ou segundo, talvez depois de Gregório de Matos. Sua atitude não é outra senão a de “mijar contra o vento idealista” (SLOTEDIJK, 2012, p. 156) que infestava a *intelligentsia* brasileira naquela altura de 1963, quando estreia com o seu violento, mas pouco repercutido, *Paranoia*, precedido por sete poemas publicados na *Antologia dos novíssimos*, organizada por Massao Ohno, e pela plaquete *Ode a Fernando Pessoa*, ambos de 1961, segundo nos conta Claudio Willer (2011, p. 147). Piva não parecia se encaixar em nada do que ali acontecia na poesia brasileira: “A mídia me baniou por não ser um



Foto 2 - *Hércules mijador*, fotografia de Fratelli Alinari, 196-.

intelectual de esquerda e do outro lado não ser concretista, as duas igrejas cujos dogmas são insuportáveis” (PIVA, 2009, p. 108). O mesmo Willer (2011, p. 148), amigo pessoal de Piva, compreende que o poeta paulistano era, dessa antologia, um dos poucos de que se tirava algum proveito de maturidade, e que o poeta teria a sua poesia para sempre transformada após o seu contato com a *geração beat*, especialmente a poesia de Allen Ginsberg, de onde retiraria o sua sintaxe rápida, muito aproximada de uma oralidade urbanoide, além do verso cuja organização e velocidade ameaça, ou rompe mesmo, com a sintaxe lógico-discursiva. Uma poesia calcada na imagem e em uma visão *analógica* de mundo.

Willer nos conta que foi Piva quem o apresentou à obra de Octavio Paz, “Tem um livro importante, *El arco y la lira*, de Octavio Paz, não deixe de ler” (ibid, p. 145), que o poeta

retomará inúmeras vezes em suas entrevistas e depoimentos. E não era para menos. Piva entende a poesia como xamanismo, o que não é um entendimento diferente do poeta e crítico mexicano, que dedica boa parte de sua argumentação de *El arco y la lira* (2010) para descrever e compreender o fenômeno poético em sua imanência, para depois compreendê-lo a partir da modernidade (o Romantismo) em seu *Los hijos del limo* (2013), associando poesia à magia. “O verdadeiro poeta é profundamente ligado à bruxaria, aos xamãs, aos devirxes e os pajés” (PIVA, 2009, p. 78), nos diz Piva e, ainda:

A verdadeira poesia é epifânica. A poesia, diz Octavio Paz, é a subversão do corpo, é o ritmo dionisiaco do candomblé, são as experiências do tantra, a luz orgânica azulada do Reich, é o tremeluzir azulado de uma praia deserta, é o erotismo sagrado. (ibid, p. 108)

Octavio Paz, por sua vez, nos diz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos, alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem, regresso à terra natal. Inspiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. **Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, feitiço, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente.** Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio se resolvem todos os conflitos objetivos e o homem adquire enfim consciência de ser algo mais do que trânsito. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do azar, fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e métricas e rimas não são senão correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoa, nua e vestida, falada e pintada, escrita, ostenta todas as faces, mas há quem afirma que não possui nenhuma: o poema é uma máscara que esconde o vazio, uma bela prova da grandeza supérflua de todo trabalho humano! ⁵¹ (PAZ, 2010, p. 13; tradução nossa; grifos nossos)

⁵¹ “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aisla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del

Toda a teoria de Paz (ibid.) neste livro se sustenta sobre o conceito do *ritmo*, e Piva o entendeu perfeitamente, mais com o corpo, talvez, que pela via do intelecto, se é possível dissociar um de outro na criação de obras sensíveis. Paz fala sobre os iogues, que através de um estado ativo-passivo buscam o vazio do Tao. Em um processo semelhante, o poeta esvazia-se do racionalismo do ocidente e se coloca à espera do ritmo, e este, por sua vez, se converte em imagem, de onde brota o fenômeno da linguagem, em especial a da linguagem poética⁵². Paz, numa leitura existencialista do fenômeno poético, chamará este processo de *outridade*⁵³. Para se chegar ao outro é preciso abandonar a si mesmo e performar um *salto mortal* – sobre o rio de Heráclito – e, nesta *outra margem*, retornar a si mesmo. *Outro*: portanto, o *mesmo*. Essa conceituação do fenômeno poético como analógico será retomado em *Os filhos do barro*, em que o poeta-crítico contrapõe *ironia* e *analogia*. A analogia é, sempre para Paz, a “ciência das correspondências”, ela “não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência” (PAZ, 2013, p. 80). A analogia é filha da ontologia judaico-cristã, e retorna Paz a discussão a Dante. O círculo analógico possui em seu centro a figura neoplatônica de Deus cristão – codificado para dentro do pensamento platônico por Santo Agostinho –, que outorga o estatuto de verdade a essa roda dos textos em que, a partir da figura central da deidade, todo o universo se comunica: o *livro do universo* dos medievais nada mais é do que uma alegoria dessa totalidade, que Vieira exprimiu cabalmente em um aforismo: *cujus centrum est ubique circumferentia nusquam*⁵⁴ (1951, p. 209). O poeta moderno removeria, para Paz, Deus do centro de seu círculo analógico, e, dentro dele, restaria apenas o vazio da linguagem, e nisso consistiria a visada *irônica* da lírica moderna:

a analogia de Dante se assenta em uma ontologia. O centro da analogia é um centro vazio para nós; esse centro para Dante é um nó: a Trindade que concilia o um e o plural, a substância e o acidente. Por isso ele sabe – ou pensa que sabe – o segredo da analogia, a chave para ler o livro do universo; essa chave é outro livro: as Sagradas Escrituras. O poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – exatamente o contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia também são um saber, mas em sentido contrário em relação a Dante. Um saber que não consiste na

mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!”

⁵² Lembremos que nisso consiste, justamente, a argumentação de Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (2008), quando nos fala do Experimento de Wolfgang Köhler, a respeito da relação entre a imagem e o significante, de que já falamos em nota anterior.

⁵³ A expressão foi emprestada a Antonio Machado, que a usava, nos conta Paz (2010, p. 137), para designar a “«esencial heterogeneidad del ser»”.

⁵⁴ *Cujo centro está em toda parte, porém a circunferência em nenhuma*, conforme o próprio orador traduz, em seu “Sermão de Nossa Senhora do Ó”.

contemplação da alteridade no seio da unidade, e sim na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico. (PAZ, 2013, p. 82-83)

“Perdemos o segredo da linguagem cósmica, que é a chave da analogia” (2013, p. 82), dirá, por fim, Octavio Paz. Não se trata, portanto, da impossibilidade da analogia na modernidade: trata-se de inserir a ironia no centro do círculo analógico, convertendo a poesia em uma espécie de conhecimento hermético, uma linguagem de iniciados, próxima de uma religião estética. Piva concordará:

Poesia é iniciação, uma linguagem hermética. Os primeiros poetas eram xamãs e curandeiros, assim como no teatro na Grécia antiga era um teatro de cura. [...] O caráter centáurico da minha poesia consiste em que ela se lança do fundo do mundo mágico até as esferas mais alta se mais livres. (PIVA, 2009, p. 123)

Não se trata de influência, mas de confluência: Paz e Piva possuem uma visão amiúde aproximada de poesia, embora suas obras poéticas sejam radicalmente distintas. Enquanto os poemas de Octavio Paz possuem no diálogo o centro de tensão desta teia analógica, é no domínio do corpo pagão e dionisíaco, portanto mágico, que Piva balbuciará a sua poesia. Numa leitura radical, Roberto Piva não codificou o Octavio Paz higienizado que se lia, e ainda se lê, nos círculos acadêmicos. Piva leu o *seu* próprio Octavio Paz, dando ao conceito de *analogia* uma dimensão maximizada, um núcleo de força em torno do qual toda a sua poesia xamânica operaria.

Se Paz e Piva são poetas radicalmente díspares em suas estruturas sintático-semânticas, são poetas irmãos na *imagem*. Claudio Willer (2011) e Davi Arrigucci Jr. (2011) assentem: Piva é um poeta de imagens, e “na imagem o mundo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas ⁵⁵” (PAZ, 2010, p. 113). Aquilo que Gilbert Durant (1995) chamou de a “epifania de um mistério”, uma tentativa de reorganização simbólica do mundo através da chave analógica, numa postura de negação da lógica cartesiana, para o filósofo francês, e da razão instrumental, para o crítico mexicano.

Falávamos, entretanto, de outro assunto, que convém agora alinhar a este: Piva é um poeta de imagens, mas o estado de coisas pelo qual responde sua poesia é o reino de uma outra *imagem*, em tudo oposta esse *reino das correspondências* de que Piva se nomeia o *cavalo das musas*. A imagem *espetacular* será o oposto da imagem poética: ela é, para Debord (2011), uma mediadora universal das relações humanas no capitalismo tardio, e converte toda a

⁵⁵ “El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas.”

comunicação simbólica para a sua *pseudocomunicação* racionalista, que visa unicamente a sua hegemonia e manutenção, incessantemente nos dizendo: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (ibid., p. 16). Por absurdo que pareça esse cenário, sua verossimilhança é cada vez mais difícil de ser negada pelo observador do mundo moderno e contemporâneo: Giorgio Agamben é um dos que enxergam em Guy Debord *a mais precisa* análise de nosso tempo, e escreveria o prefácio à edição italiana dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, publicado em 1988. O prefácio de Agamben se intitula *Glosas marginais aos comentários sobre a sociedade do espetáculo*, e inicia:

Os livros de Debord constituem a análise mais lúcida e severa das misérias da servidão e de uma sociedade – a do espetáculo, na qual vivemos – que estendeu hoje seu domínio sobre todo o planeta. (AGAMBEN, 2015, p. 71)

Agamben localiza os *dois* cerne da questão espetacular expostos por Debord: a *imagem* e a *linguagem*. Agamben, ainda, situa Debord dentro do espectro do pensamento filosófico do século XX, argumentando que o trunfo da teoria de Debord é ter detectado, antes e melhor que outros pensadores marxistas, a importância hiperbólica do *fetichismo da mercadoria*⁵⁶ marxiano para o cenário do capitalismo tardio. A fantasmagoria da mercadoria, deslocada de seu valor de troca ou produção, se converteria em uma *imagem* onipresente que pretende, agora, sequestrar para si o domínio da vida:

O “dever imagem” do capital não é senão a última metamorfose da mercadoria, na qual o valor de troca, desde então, eclipsou totalmente o valor de uso e, depois, de ter falsificado toda a produção social, pode agora acender a um estatuto de soberania absoluta e irresponsável sobre toda a vida. (AGAMBEN, 2015, p. 74)

Naturalmente, comenta Agamben neste excerto a última tese da primeira seção do livro de Debord, em que o pensador francês sustenta que “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (2011, p. 18). Em um capítulo de *A comunidade que vem*, Agamben retoma a discussão, ao afirmar que:

Mas, por isso mesmo, o espetáculo não é senão a pura forma da separação: onde o mundo real se transformou em uma imagem e as imagens tornam-se reais, a potência prática do homem se destaca de si mesma e se apresenta como um mundo em si. (AGAMBEN, 2013, p. 72)

⁵⁶ A esse respeito, dirá Agamben: “Sem a identificação deste centro imaterial, no qual o produto do trabalho, desdobrado em um valor de uso e em um valor de troca, se transforma em uma “fantasmagoria... que, ao mesmo tempo, cai e não cai sob os sentidos”, todas as investigações sucessivas de O capital não teriam sido possíveis” (AGAMBEN, 2015, p. 75).

Imagem é o centro da *poesia*, para Paz, e é também o centro do *espetáculo* para Guy Debord. Como não os confrontar? A imagem do espetáculo possui sua origem na *separação*, e, portanto, pensando com Paz, na *ironia* e no *racionalismo*, mas ao *reunir o separado como separado*, conforme argumenta Agamben, ela se converte em uma *analogia* (falsa embora). Por sua vez, a poesia possui na *analogia* a sua base ontológica, mas se converterá, nas mãos do poeta moderno, em uma *ironia*. São, como já argumentamos no primeiro capítulo, os perfeitos antípodas, que deverão se enfrentar na luta final que antecede a grande noite, longa jornada noite adentro do crepúsculo da cultura.

4.2 Poesia no crepúsculo da cultura

A luta final entre a *voz lírica* e a *voz espetacular* seria travada, portanto, dentro do campo da *linguagem separada*, que não possui meios de reconstituir a sua totalidade ontológica advogada pelo idealismo, sequestrada que foi pelo pensamento racional-tecnista. O espetáculo *se sabe* o reino da separação, cuja própria manutenção é o seu “alfa e ômega”, mas apresenta-se falsamente como *reunido* (DEBORD, 2011, p. 16); a poesia *se sabe* o reino da comunidade possível, portanto da *reunião*, mas compreende sua condição de *alienação* e *separação* dentro de uma *sociedade sem comunidade*.

Mas o que verdadeiramente está em jogo nesse embate? O *último* espetáculo da poesia do ocidente não é, certamente, um evento capaz de preencher as arquibancadas dos coliseus contemporâneos, e teve que ser deslocado para a sua *margem*: este combate está, igualmente, *separado* dentro da lógica da dominação espetacular, e as tentativas de Drummond e Gullar de realocar a sua voz lírica para o centro do tabuleiro *fracassaram*⁵⁷. A poesia moderna não possui mais o poder que administrou na Antiguidade Clássica, no Renascimento ou Romantismo, quando, nos lembra Octavio Paz (2010), grandes imperadores tiveram, a seu lado, magos e astrólogos, e, por sua vez, ainda segundo Paz, Estados e Igrejas, em seu apogeu, outorgaram o estatuto de oficialidade à voz de *grandes poetas*⁵⁸. Nada disso, entretanto, sobreviveu à segunda

⁵⁷ Naturalmente, não sustentamos que os *textos líricos* tenham fracassado como obras artísticas e, sim, que seus esforços de modificação da realidade não mudaram sequer a condição de alienação das artes na modernidade tardia. Modificar a realidade social já foi domínio do fazer literário, desde a formação das línguas e culturas antigas e modernas até a própria constituição dos mitos e Estados nacionais, na modernidade, mas nada disso encontra mais valor positivo na modernidade tardia, restando à obra de arte uma posição de marginalidade crítica e negativa de seu tempo. Essa é a premissa base que possibilita a crítica de arte moderna, por exemplo, a leitura de Hugo Friedrich em seu *Estrutura da lírica moderna* (1978), sem a qual a argumentação do crítico cairia por terra.

⁵⁸ Octavio Paz nos lembra que “Príncipes, reyes y jefes se rodean de magos y astrólogos, antecesores de los consejeros políticos” (2010, p. 54), e também que o poeta não hesita em cantar com o poder, quando requisitado, já que: “a lo largo de los siglos, por otra parte, Estados e Iglesias confiscan para sus fines la voz poética. Casi

Revolução Industrial, quando os bens de consumo passaram a ser o centro de força de uma cultura e economia fetichizadas, extremando-se na Indústria Cultural denunciada por Adorno e Horkheimer: o elemento espetacular *já venceu* o jogo sem a necessidade de o jogar.

Ele se apoderou do público, dos árbitros e do ringue: a linguagem, a imanência e o tempo são *seus*, e a lógica espetacular certificou-se de cooptar todas as instâncias superiores da esfera jurídica, que agora falam pelo idioma de *sua voz*. As dissonâncias de seu sistema são ilusórias: trata-se de *uma voz* hegemônica, apenas, emulada e glosada por diferentes *personae*, dispositivos, sistemas e ideologias que alimentam uma só fonte de poder onipresente. Se um poeta qualquer pretende, com efeito, embater o espetáculo e destruí-lo, mesmo que no diminuto instante arquetípico de um *último poema*, será preciso bem mais que *dinamitar a ilha de Manhattan*, como pretendeu Drummond: as guerras contemporâneas do ocidente contra o terror foram uma *resposta espetacular* a um *ataque real* ao coração simbólico do espetáculo, representado pelo *11 de setembro*, alimentando sua atmosfera de *crise* e dela se alimentando, autofagicamente, e estendendo seus tentáculos sobre as ofensivas difusas contra a sua organização, já não mais empreendidas por Estados, mas, sim, por sua *imagem antípoda*, cujo nome alegórico ela própria criou, o *terror*, e que nada mais é do que um catalizador de seu poder autárquico e militarizado. Não se trata de *lados* em uma guerra: toda a guerra é *sua* e todo o seu *tempo publicizado* é um tempo de guerra.

Se Roberto Piva pretende *mijar contra o vento idealista* da poesia e da filosofia, precisa antes responder a isso: de que forma inocular sua voz subversiva e xamânica sobre um mundo assaltado pelo fetiche da mercadoria, que já não encontra limites para a realização de seu projeto de reificação do homem e da linguagem, o que inclui a linguagem poética? Se o poeta ocidental, e aqueles que, como os poetas brasileiros, se colocam na periferia do ocidente, buscaram o enfrentamento da tradição como dispositivo para essa luta, assim como buscou o enfrentamento de seu tempo histórico, composto por uma miríade de textos que o circundam, eles agora precisam responder pelo *sequestro da totalidade do passado artístico* para o centro de forças da ideologia burguesa, e o *congelamento do tempo histórico* (DEBORD, 2011) em que já não se pode mais divisar com precisão o *presente* especulativo sobre o qual tecem o seu poema.

nunca se trata de un acto de violencia: los poetas coinciden con esos fines y no vacilan en consagrar con su palabra las empresas, experiencias e instituciones de su época” (ibid., p. 188). A respeito, ainda, da relação entre opulência artística e Estado, diz-nos Paz: “Casi siempre se hace coincidir estas épocas de esplendor con el apogeo político o militar de la nación. Apenas los pueblos tienen grandes ejércitos y jefes invencibles, surgen los grandes poetas. Otros historiadores aseguran que esa grandeza poética se da un poco antes —cuando enseñan los dientes los ejércitos— o un poco después —cuando los nietos de los conquistadores digieren las ganancias. Deslumbrados por esta idea forman parejas radiantes: Racine y Luis XIV, Garcilaso y Carlos V, Isabel y Shakespeare. Y otras oscuras, crepusculares, como las de Luis de Góngora y Felipe IV, Licofrón y Ptolomeo Filadelfo” (ibid., p. 43).

Que tipo de texto teria, portanto, o poder de abrir uma *fenda* no tecido espetacular, e se converter em um último espasmo de força comunicativa, na noite do grande eclipse da cultura?

Nenhum texto pode escapar da malha espetacular, mas não seria o texto lírico o mais comercialmente insignificante dos textos, sobre o qual a burguesia jamais conseguiu empreender senão um fetiche tardio e beletrista, em geral a respeito de maus poetas? “A poesia é um alimento que a burguesia – como classe – se mostrou incapaz de digerir⁵⁹”, nos diz Octavio Paz (2010, p. 40, tradução nossa). O texto lírico não está somente à margem do mercado: foi por ele *esquecido*, e talvez sequer exista dentro da qualidade especulativa da anticultura espetacular, em que o *falso* se converteu em *real* e o *real* em *falso*. A fidelidade do poema à sua própria imanência, reconhecida por Theodor Adorno (2003), o impediria, em uma leitura superficial, de glosar em qualquer grau a lógica da mercadoria. Em tese, a *imanência especulativa* do espetáculo encontra seu antípoda perfeito na *imanência arquetípica* do poema, mas busca anular sua força de palavra revolucionária sufocando sua penetração na grande retórica de seu monólogo ensimesmado. Como a água e o óleo, eles não se misturam, sob pena de perderem suas qualidades imanentes⁶⁰. Mas a questão talvez seja anterior ao texto lírico, como gênero: se a *vida* foi capturada, ela mesma, para a *falsa vida* espetacular, o poema produzido pelo poeta, necessariamente, resvalará naquela *linguagem exterior do Estado* (DEBORD, 2011) ao reproduzir as condições reificantes de sua produção. É inescapável, a não ser que o poeta recomponha o gesto rimbaudiano, o de urinar sobre a poesia, e o gesto *cínico*, de *mijar contra o vento idealista*.

4.3 *Mijar contra o vento idealista*

Peter Sloterdijk, em seu *Crítica da razão cínica*, narra uma curiosa anedota envolvendo o filósofo Theodor Adorno:

Não muito tempo antes da morte de Adorno, houve uma cena em um auditório da Universidade de Frankfurt que se ajusta como uma chave à análise do cinismo aqui iniciada. O filósofo estava justamente em vias de começar sua preleção, quando um grupo de manifestantes o impediu de subir ao tablado. Algo desse gênero não era incomum no ano de 1969. Nesse caso, porém, algo obrigou as pessoas a olharem mais atentamente. Entre os desordeiros se fizeram notar algumas estudantes que, em protesto, desnudaram seus seios diante do pensador. De um lado se achava a carne

⁵⁹ “*La poesía es un alimento que la burguesía — como clase — ha sido incapaz de digerir.*”

⁶⁰ Para tanto, observamos, é preciso admitir que o *mau poema*, ou seja, aquele que não possui consciência ou não rompe com a sua condição reificante, na verdade *não é* um poema. Nesse caso, ele atende a algumas características do gênero lírico, mas lhe falta a capacidade de inserção na tradição e de invenção dentro da tradição, indispensável à criação artística inserida na lógica da literatura ocidental, assim como entendeu T.S. Eliot em seu ensaio “*Tradition and individual talent*” (1975).

nua, que exercia uma “crítica”, de outro o homem amargamente desiludido, sem que praticamente nenhum dos presentes tivesse experimentado o significado de crítica – cinismo em ação. Não foi a violência nua que emudeceu o filósofo, mas a violência da nudez. Justo e injusto, verdadeiro e falso foram misturados nessa cena de maneira inextrincável, de uma maneira que é pura e simplesmente típica para cinismos. O cinismo ousa se mostrar com verdades nuas, que mantém algo falso no modo como são expostas. (SLOTTERDIJK, 2012, p. 26)

A anedota faz lembrar outra cena bastante conhecida. Há uma famosa fotografia de Julian Wasser, registrada em Pasadena, nos Estados Unidos, que mostra Marcel Duchamp e Eve Babitz disputando uma partida de xadrez.



Foto 3 - *Duchamp jogando xadrez com um Nu (Eve Babitz)*, fotografia de Julian Wasser, 1963.

Seria uma fotografia banal, não estivesse o artista vestido com um justo e negro paletó, movendo as peças brancas, e a modelo nua, com a pele clara exposta, movendo as peças negras. Trata-se de um registro alegórico: de um lado está a matéria escura do racionalismo tecnicista

ocidental e, de outro, a carne nua⁶¹. A despeito das disposições quase idênticas dos personagens, a diferença entre as cenas é brutal: Eve e Duchamp estão se divertindo, e o filósofo frankfurtiano não. Na configuração minimalista da sala em que jogam xadrez, com seus móveis e quadros abstratos, move-se um vento fino de ironia, que reveste a cena daquele imperativo dadaísta do manifesto de Tristan Tzara: “a arte não é séria” (1989, p. 91); enquanto, na leitura de Sloterdijk, a única coisa que parecia mais densa que as pedras, no anfiteatro da Universidade de Frankfurt, era o ressentimento de Adorno.

Sloterdijk nos diz que “há um século a filosofia está morrendo. No entanto, ela não consegue morrer porque sua tarefa não foi cumprida. Assim, sua despedida precisa se delongar de maneira aflitiva” (SLOTERDIJK, 2012, p. 11). O que o filósofo defenderá, ao longo de seu *Crítica da razão cínica*, obra que acabou se tornando um *bestseller*, é que nossos tempos testemunham uma dobrada de esquina na história da sensibilidade ocidental, em direção ao que ele chamará de uma *razão cínica*. Na introdução do longo volume, o filósofo fará duros ataques à Teoria Crítica frankfurtiana, em especial à filosofia de Adorno, dissertando sobre o esgotamento de suas linhas de força para a diagnose e o confronto da sociedade. Para tanto, Sloterdijk traçará uma linha diacrônica, ligando os filósofos do *kynismos* antigo à filosofia do martelo de Friedrich Nietzsche, compreendendo que o filósofo alemão toca “em uma nova penetração de temas *kynikoi*, que tinham se desdobrado pela última vez na era imperial romana” (ibid., p. 13).

Assim, numa perspectiva nietzscheana, Sloterdijk sustenta que nossa era testemunharia um último estágio de morte do idealismo na filosofia e na práxis contemporânea, adentrando “uma cultura neopagã” que, por não acreditar “em uma vida depois da morte”, precisaria “procurar, por isso, uma vida antes da morte” (ibid., p. 13-14). Sloterdijk compreenderá a Teoria Crítica como a última balastrada de um *idealismo sensível* na filosofia do século XX, que “baseava-se na pressuposição de que, em meio à ‘dor do mundo’, sabemos *a priori* algo sobre esse mundo” (ibid, p. 21), pois interpreta os esforços dos filósofos da Escola de Frankfurt como uma tentativa de apreensão crítica da realidade através de uma “teoria sensível” (ibid.), que

⁶¹ O site especializado em xadrez, *Chessbase*, nos conta a história da fotografia: “Eve Babitz came with her parents and drank a couple of glasses of wine which put her in a relaxed and good mood. Marcel Duchamp and Walter Hopps were playing chess on a little pedestal. The father of Eve Babitz, who apparently knew something about the game, explained to his daughter that both were playing very badly. Then Julian Wasser had the idea to take a picture of Eve and Duchamp - however, an unusual one: Wasser wanted Babitz to play naked. Spontaneously Eve Babitz agreed. She was particularly pleased as she saw this as a kind of revenge against Walter Hopps, the director of the museum, who had ignored her when inviting guests for the opening party. Later she had second thoughts but Julian Wasser did not let her off the hook.” Disponível em: <https://en.chessbase.com/post/the-story-of-a-picture> acesso em 06/07/2019 às 11:34.

compreendia a felicidade como uma experiência impossível de ser encontrada em nada que fosse a realidade social à sua volta ⁶²:

Em sua teoria atuam temas dotados de um espírito criptobudista. Quem sofre sem se enrijecer compreenderá; quem pode *ouvir* música se vê claramente em alguns segundos projetado para o interior do outro lado do mundo. A certeza de o real estar efetivamente escrito com a pena da dor, da frieza e da rigidez marcou o acesso dessa filosofia ao mundo. Em verdade, ela não acreditava senão muito pouco na mudança para melhor, mas não cedia à tentação de se embotar e se habituar com o dado. Permanecer sensível era uma postura por assim dizer utópica: manter aguçados os sentidos para uma felicidade que não virá, mas à qual nos mantemos de prontidão, nos protege dos recrudescimentos mais malévolos. (ibid., p. 22)

“Todo o resto pertence de um modo ou de outro à ‘falsa vida’”, nos dirá Sloterdijk, em que a felicidade é compreendida como “algo perdido”, uma “*bela estrangeira*” (ibid., p. 23), em um “*a priori* da dor: o fato de as coisas mais simples da vida se mostrarem tão pesadas para alguém – que abre criticamente os seus olhos” (ibid., p. 24). Numa crítica ainda mais radical, ou cínica, ao filósofo frankfurtiano, Sloterdijk interpretará a postura adorniana na chave psicanalítica, como uma recusa ao mundo masculino, e uma “tentativa de refúgio no reino das mães, junto às artes e às nostalgias cifradas” (ibid., p. 23). Diz-nos:

Em termos políticos e nervosos, a teoria estética, a teoria “sensível”, se funda em uma atitude de censura oriunda de uma mescla de sofrimento, desprezo e fúria em relação a tudo o que tem *poder*. Ela se estiliza e se transforma no espelho do mal do mundo, da frieza burguesa, do princípio do domínio, do negócio sujo e de sua motivação pelo lucro. É do mundo do masculino que ela se recusa a participar categoricamente. Inspira-se em um *não* arcaico ao mundo dos pais, dos legisladores e dos homens de negócios. Seu preconceito diz que, desse mundo, só poderia surgir um poder mau contra o vivente. E aqui se funda a estagnação da Teoria Crítica. O efeito ofensivo da recusa se esgotou há muito tempo. O elemento masoquista suplantou o elemento criativo. (ibid., p. 22)

Note-se que Sloterdijk não nega a precisão da leitura negativa que faz a Teoria Crítica do capitalismo tardio: aponta, isso sim, para o esgotamento de seu método diagnóstico e de sua

⁶² Não será uma crítica muito diferente da feita a Guy Debord por Frédéric Schiffter, em seu *Contre Debord*. Para Schiffter, Guy Ernest Debord, que ele chamará ironicamente, em sua obra, de “*Guy-Alceste Debord*” (SCHIFFTER, 2004, p. 33), fazendo um jocoso paralelo entre sua postura e a dos pastores da poesia neoclássica idealista, com sua “*sèche rhétorique*” (ibid., p. 32), não está tão próximo de ser um filósofo marxista, mas antes rousseauiano, ou seja, um idealista que não é capaz de enxergar senão a degradação à sua volta, voltando-se para conceitos essencialistas que só encontrariam validade em uma leitura mistificada da realidade: “Par « essence », « nature », « être », on entend soit l’idée d’une réalité antérieure à toute intervention humaine ; soit l’idée d’une force qui fait naître et croître toute chose em vue d’une finalité ; soit encore le règne d’une unexorable necessite. L’ennui est que, prise dans l’une de ces trois ententes, ou toutes trois ensemble, cette idée n’est pas une idée. [...] Ainsi surgit em son imagination le mirage de l’ « essence », de la « nature » ou de « être », impeccable arrièremonde, oasis du Sens, havre où sons esprit se hâte d’accoster afin d’y apaiser les haut-le-coeur que lui cause le bateau ivre du hasard. J’appelle ce mirage une métaphysique et, ce genre de philosophe halluciné, um métaphysicien” (ibid., p. 37-38)

epistemologia, e sobretudo a sua inaplicabilidade como práxis frente a um estado de coisas que ela descreve com a tinta ressentida de uma “teoria sensível” que aponta, ironicamente, para o *absoluto* e o *ideal* perdidos no mundo da Indústria Cultural. Tal é o atavismo hegeliano da teoria de Adorno, que ele compreenderá como uma “postura elitista” de uma “sensibilidade não destruída”, o que caracterizaria a “sua força e fraqueza” e que “fundamenta a sua verdade e limita seu campo de validade” (ibid., p. 21). É a essa postura que Sloterdijk responderá de forma curiosamente semelhante à de Debord: com a *vida* ⁶³.

“Mijar contra o vento idealista” (ibid., p. 156), portanto, significa resgatar a postura do *kinismus* grego, que “descobre o corpo animal do homem e seus gestos como argumentos; ele desenvolve um materialismo pantomímico.” (ibid., p. 155). O uso do corpo como expediente de argumentação seria, para o filósofo alemão, o perfeito antípoda do racionalismo socrático, que teria o seu apogeu em Platão, cujo pensamento triunfaria sobre os cínicos, ao longo da história da filosofia. Este método *cínico* de argumentação teria o seu exemplo máximo em uma conhecida anedota. Diógenes Laércio ⁶⁴, historiador e biógrafo siciliano do século I, que resgatamos a partir do comentador Patrício Jeria Soto (2010, p. 50), conta que Platão definiu o homem como um *bípede sem plumas*. Diógenes, que escutou Platão enquanto o espreitava, depenou um galo e o arremessou sobre a escola, dizendo: *eis aí o homem de Platão* ⁶⁵! O contra-

⁶³ Diógenes Laércio assim nos descreve a postura dos filósofos cínicos: “Os cínicos afirmavam que se deve viver frugalmente, comendo apenas os alimentos necessários à nutrição e vestindo um simples manto, e desprezando a riqueza, a fama e a nobreza de nascimento. Alguns deles, de fato, eram vegetarianos e bebiam apenas água fria, contentando-se com qualquer espécie de abrigo, até um tonel, como Diógenes, que costumava dizer que era privilégio dos deuses não sentir necessidade de coisa alguma, e dos homens semelhantes aos deuses necessitar de pouco” (LAËRTIOS, 2008, p. 179).

⁶⁴ Na versão de Diógenes Laércio: “Platão definiu o homem como animal bípede, sem asas, e recebeu aplausos; Diógenes depenou um galo e o levou ao local das aulas, exclamando: ‘Eis o homem de Platão!’.” (LAËRTIOS, 2008, p. 162)

⁶⁵ Soto faz uma perspicaz interpretação da anedota, balizando-a a partir do pensamento de Platão e Diógenes: “*Las anécdotas en cuestión reflejan el contrapunto crítico que plantea el cínico a la filosofía ‘oficial’; Platón, modelo de filósofo, cifra su actividad intelectual y práctica en la elaboración de construcciones verbales que pretenden dar cuenta de lo real: ὀρίζω, διαλέγομαι y ὀνομάζω son las tareas propias del filósofo, cuyo producto, y/o finalidad, son las Ideas, Formas o Conceptos Universales; ante esto Diógenes opta por oponer la materialidad de los entes particulares. Explotando la ambigüedad de la definición platónica el cínico disloca el discurso del sabio tomándolo al pie de la letra: ‘bípedo implume, o sea, pollo pelado’; la respuesta propiamente filosófica consiste en el refinamiento del método: para disolver el equívoco Platón perfila una definición más acotada, bípedo implume de uñas anchas, pero ni esto lo salva de las garras del Perro; en griego πλατύωνυχος, de uñas planas o anchas, suena demasiado cercano a ‘platónico’ como para no soltar la carcajada con más ganas. De esta forma la definición se vuelve circular y cacofónica: ‘el hombre de Platón, es decir platónico, es un bípedo implume y platónico’, lo que constituye toda una burla del método socrático-platónico de la definición conceptual mediante la corrección y/o delimitación vía ironía y mayéutica*” (SOTO, 2010, p. 51).

argumento pantomímico de Diógenes obrigou Platão a complementar sua definição: “e possui unhas achatadas e largas ⁶⁶” (SLOTTERDIJK, 2012, p. 155).

Sloterdijk localiza aí, neste argumento cínico – “e não no aristotelismo – a antítese filosófico-realista do pensamento de Sócrates e Platão”, e não no Aristotelismo, como convencionamos pontuar (ibid., p. 156). Defende, ainda, que o cínico “não fala contra o idealismo; vive contra ele” (ibid.):

O *kynicos* peida, defeca, urina, se masturba em praça pública, diante do olhar do mercado ateniense; ele despreza a glória, menospreza a arquitetura, não respeita nada, parodia as histórias de deuses e heróis, come carne e legumes crus, deita-se ao sol, mexe com as prostitutas e enxota Alexandre ⁶⁷ ⁶⁸, o Grande, para que ele saia da frente do sol. (ibid.)

Assumindo uma perspectiva universalista, ao invés do método histórico-crítico, ao abordar a *razão cínica*, Sloterdijk (ibid.) afirmará que o racionalismo deu às *altas ideias* um local de destaque, mas relegou ao corpo uma posição *mais baixa*. Com efeito, o baixo-corporal teve o seu espaço, na literatura do ocidente, reduzido ao *humor* e ao *grotesco*. Sade, Baudelaire, Rimbaud e Artaud, a despeito da envergadura de suas obras, não compartilham de *iguais* luzes que Petrarca, Eliot e Rilke. Trata-se de uma questão meridional: quanto mais próximo do baixo-

⁶⁶ Ainda sobre este episódio, Soto observa que uma cacofonia na complementação de Platão endossaria ainda mais a burla de Diógenes a respeito do método socrático-platônico: “para disolver el equívoco Platón perfila una definición más acotada, bípedo implume de uñas anchas, pero ni esto lo salva de las garras del Perro; en griego πλατυώνυχος, de uñas planas o anchas, suena demasiado cercano a ‘platónico’ como para no soltar la carcajada con más ganas. De esta forma la definición se vuelve circular y cacofónica: ‘el hombre de Platón, es decir platónico, es un bípedo implume y platónico’²³, lo que constituye toda una burla del método socrático-platónico de la definición conceptual mediante la corrección y/o delimitación via ironía y mayéutica” (SOTO, 2010, p. 51).

⁶⁷ Refere-se o filósofo, aqui, a outra conhecida anedota: Alexandre, o Grande, chegando à Atenas, quis conhecer o *grande* filósofo Diógenes: “Toda a gente sabe como Alexandre o visitou, perguntando-lhe se desejava algum favor; ‘desejo somente que não me tires o sol’, respondeu” (RUSSELL, 1957). Longe de se ofender, Alexandre teria respondido que, se não fosse Alexandre, gostaria de ser Diógenes. Laércio conta, ainda, outra versão do encontro entre Diógenes e Alexandre: “Em certa ocasião Alexandre, O Grande, ficou à sua frente e perguntou-lhe: — Não me temes? Sua resposta foi: — Quem és tu? Um bem ou um mal? Alexandre respondeu: — Um bem. Então Diógenes concluiu: — E quem teme um bem?.” (LAËRTIOS, 2008, p. 169). E o comentador Valmir Persival Guimarães, em sua dissertação de mestrado, nos apresenta, ainda uma outra: “Conta-se que Diógenes, enquanto estudava — umas ossadas que estavam diante dele. — Que coisa está fazendo?, perguntou Alexandre. — Estou procurando descobrir qual é a diferença que existe entre os ossos do seu pai, o grande Filipe da Macedônia, e os do escravo dele ... São iguaizinhos” (LIMA apud GUIMARÃES, 2016, p. 80). Em todos os episódios, Diógenes coloca-se frente a Alexandre como espírito autônomo e destemido, procurando demonstrar sua “liberdade com um riso destemido, um discurso livre (*parresia*) que por sua vez abala o interlocutor e isso é com o intuito de fazê-lo abandonar a sua falsa vergonha”, ainda segundo Guimarães (ibid.).

⁶⁸ Ainda com relação à anedota, Sloterdijk a interpreta da seguinte forma: “É bem possível que a moralidade seja uma coisa boa, mas a naturalidade também o é. O escândalo *kynicos* não quer dizer nada além disso. Como a doutrina explica a vida, o *kynicos* teve que levar a sensualidade reprimida para a praça do mercado. Vejam esse sábio, diante do qual Alexandre se deteve cheio de admiração, se divertir com seu próprio membro. E ele defeca diante de todos os olhares. Isso não poder ser tão mal. Aqui explode a gargalhada plena da verdade filosófica uma gargalhada de que devemos nos recordar, porque hoje tudo visa eliminar em cada um o desejo de rir” (SLOTTERDIJK, 2012, p. 160).

corporal, tanto mais marginal tende a ser a literatura deste ou daquele autor. A força da tradição gótica ⁶⁹, que encontrou o seu apogeu em literatura no século XIX, avança na paralela até a contemporaneidade do *cyberpunk*, que se estende da literatura aos *videogames*, sem jamais reclamar para si uma centralidade que lhe é de todo avessa. Sloterdijk é preciso ao nos explicar *por quê*:

No idealismo, que justifica a ordem social e a ordem do mundo, as ideias se encontram no topo e brilham na luz de todas as atenções; a matéria vem abaixo, simples reflexo da ideia, uma sombra, uma mancha. Como pode a matéria viva se defender contra essa degradação? Do diálogo acadêmico ela está evidentemente excluída: é autorizada apenas como tema, não como existência. O que fazer? (ibid., p. 157)

Em resposta, o argumento de Sloterdijk vai além de uma mera constatação moral: ele compreende que, relegados pelo pensamento acadêmico, o *corpo* e o *sensível* encontraram um nicho em que se desenvolver, livres das luzes neoplatônicas do ocidente: a cultura burguesa. Sloterdijk acredita em uma estratégia cultural burguesa, que consiste em uma inversão do *público* e do *privado*:

Levar às ruas o que há de baixo, de discriminado, de privado, significa subversão. Ao mesmo tempo, como veremos, é a estratégia cultural da burguesia que atingiu a hegemonia cultural não apenas pelo desenvolvimento da economia mercantil, da ciência e da técnica, mas igual e secretamente inspirada pelo materialismo, tornando público o privado; seu mundo do amor, dos sentimentos, do corpo e da interioridade com todas as suas complicações sensuais e morais. Há duzentos anos observamos um movimento permanente, sem dúvida sempre contestado, do privado em direção ao público; as experiências sensuais desempenham aí um papel-chave porque nelas se impõe com força exemplar a dialética da separação privada e do retorno ao público. A cultura burguesa, realista na sua natureza, não pode senão retomar o fio da *revolução cultural kynikē*. Recomeçamos a entender isso hoje: Willy Hochkeppel recentemente mostrou o paralelo entre o *kynismos* antigo e o movimento *hippie* e alternativo. (ibid., p. 159)

Essa *revolução cultural kynikē* teria o seu apogeu nas artes burguesas, sobretudo o *Sturm und Drang*, e Sloterdijk veria em Goethe uma figura essencial a seu desenvolvimento: “O jovem Goethe pressentiu, como quase ninguém, o segredo vital do neo-*kynismos* burguês e o vivenciou como arte. Natureza, natureza! Eis o grito de guerra que Goethe lançou em 1771, [...] *Deixem que eu respire para que possa falar...!*” (ibid., p. 161). Esse esforço de “representação da totalidade sensitiva” (ibid., p. 162), entretanto, ainda segundo Sloterdijk, estaria a condenado a se representar na esfera da *ficção*: a moralidade burguesa delimita o seu campo e ação e por

⁶⁹ Fred Botting entenderá o *gótico*, também numa esteira diacrônica, como uma forma de sensibilidade estética universal e permanente, transgressora de sua temporalidade histórica, em seu *Gothic* (2006).

isso as investidas dos “antiburgueses de origem burguesa” (ibid.) precisam ser, sempre e de tempos em tempos, renovada. “Eis uma das razões pelas quais a arte olha com inveja para a vida” (ibid.): a limitação do campo de ação artístico ao domínio da ficção resultaria em uma “neutralização” do *kynismos*. Pelo mesmo motivo, compreende Sloterdijk a contínua perda de interesse do mundo burguês com relação à esfera das artes. Retomando Debord, poderia ser ainda um desdobramento da sua *linguagem exterior do Estado*, que represa para si as vozes dissonantes de seu monólogo burguês, aprisionando-as na produção de mercadorias sensíveis. Já para Sloterdijk, não interessa o viés ideológico empenhado pela obra artística; ela terá a sua força neutralizada tanto mais procure experimentar proximidade dos motivos cínicos:

O limite da arte, tanto a burguesa quanto a socialista, é a fronteira que se impõe à sua “realização”. De saída, a arte se vê implicada no processo esquizoide de civilização. A sociedade mantém uma relação ambivalente com as artes; é bem verdade que elas têm necessidades a serem saciadas, mas não lhes é permitido “ir muito longe”. A harmonização tenta desde sempre manter o *kynismos* neutralizado. É preciso impor limites às verdades da arte se não quisermos que ela prejudique a mentalidade dos “membros úteis da sociedade humana”. (ibid., p. 163)

A interdição e o controle da investida cínica para o domínio de uma neutralidade estética chega, por fim, no último salto do pensamento de Sloterdijk que nos interessa: também nos *media*, tais como o “radio”, “televisão”, “publicidade” e “estética da mercadoria”, esse apelo de neutralidade se exerce (ibid.). A investida do pensamento burguês, nesse caso, não é outra senão impedir a arte de reivindicar “em alto e bom tom ‘a vida’”, ou seja, “tão logo o impulso *kynicos*” nela se ponha em movimento (ibid.). De outro lado, “há mais de cem anos a arte elevada se converteu ao difícil, ao artístico, ao doloroso – à feiura sofisticada, à refinada brutalidade, à inteligibilidade calculada, à complexidade trágica e à arbitrariedade desconcertante” (ibid.). Sloterdijk entende que “nas artes modernas, vomita-se tanta negatividade recente que a ideia de ‘prazer na arte’ se esvai”. Somente no “esnobismo, na elite de conhecedores e entre fetichistas que floresce o prazer do indesfrutável” (ibid.). Mas tais círculos e circuitos herméticos não bastariam, no entender do filósofo, para se sustentar o primado da obra artística: “o que quer se manter vivo”, sustenta, “exige algo além de uma bela aparência” (ibid., p. 164). Leia-se: é fora das instituições acossadas pela ideologia burguesa que pode subsistir o adubo da arte. É na *vida*, no *corpo* e na *experiência* que o gesto cínico pode romper a neutralização de linguagem estética e fazer as pazes com os reinos perdidos da *invenção* e do *prazer*.

A tradição a que se liga Piva não é outra: é *essa*.

4.4 O *molotov* de sêmen

Piva disse, em 1984, que o século XXI lhe daria razão (PIVA, 2006, p. 147): mas a verdade é que Roberto Piva jamais pretendeu ter razão. Nele, a recusa do racionalismo ocidental, iniciada por Oswald de Andrade na poesia brasileira, fecharia o seu ciclo. A *razão*, para Piva, estará muito mais próxima da pantomima *kynicos*, descrita por Sloterdijk, que de uma aproximação de qualquer ordem com o racionalismo idealista ou tecnicista. E mesmo a razão crítica, ou seja, o pensamento platônico-socrático: Piva nega os dois e se nega a realizar os dois. Prefere fazer poesia com o *corpo*, em uma invertida e formidável interpretação da *dispositio* clássica. Se Gullar estabelece uma paleta de recursos líricos que, de uma forma ou de outra, se manterão em seu projeto estético até o final de sua obra – o uso controlado do verso livre, o formalismo sintático-semântico, a temática social –, em Piva isso parece se dar de trás para frente: como tivesse o autor começado a escrever em 2010, e fosse retornando até a sua estreia, em 1961.

Isso significa, também, que Piva consegue fazer um diagnóstico avançado do estágio em que se achava o capitalismo tardio naquele momento de seu amadurecimento como poeta, em 1963. Sobre isso, aliás, Alcir Pécora (2011) observa que Piva já nasceu maduro. E reconhece três momentos distintos em sua obra:

A publicação dos seus livros parece dar-se por surtos, e mais exatamente por três grandes surtos de duração variável: o da primeira metade dos anos 1960; o da segunda metade dos anos 70, e que se estende até a primeira metade dos anos 80; e enfim o do final dos anos 90, que se estende até o presente. Os grandes intervalos desses momentos privilegiados de publicação mantêm uma estrita e curiosa regularidade: doze anos. (PÉCORA, 2011, p. 9)

Diferentemente de em Drummond e Gullar, quando elegemos uma *única* obra como objeto de investigação, em Piva procuraremos analisar poemas de cada uma dessas três fases. Por dois motivos: o primeiro consiste em que a unidade estética da obra de Piva, embora Pécora reconheça nela flutuações, é inegavelmente maior que a encontrada nos outros dois poetas que o precedem, nesse estudo; o segundo é que a análise diacrônica da obra de Piva pode nos fornecer pistas de como o poeta responderia ao problema central deste trabalho, ou seja, à investigação sobre as formas como o poema reagiria a, ou incorporaria, o avanço sistemático do capitalismo tardio e à hegemonia cada vez mais sensível da sociedade espetacular, a partir da segunda metade do século XX.

Por ora, caberia retomar o ponto de partida de nossa análise da obra piviana: Piva é o *primeiro poeta cínico* brasileiro, e nos parece seguro fecharmos sobre sua lírica esta chave de leitura. É provável que o próprio poeta não se importasse com tal fecho; Piva sabia-se um poeta polissêmico, e poetas polivalentes sobrevivem a leituras mais ou menos enviesadas de suas obras, sem prejuízo da compreensão de seu todo:

A minha poesia não tem meio caminho. É uma vivência profunda dos acontecimentos, da experiência vivida, transportada para a poesia. Mas isso se dá através daquilo que Walter Benjamin chamava de ‘historiografia do inconsciente’⁷⁰, que é como ele definiu o surrealismo. Quer dizer, toda experiência vem da infância, de relatos, de filmes, da cultura, da natureza. E tudo isso transforma-se num magma, como diz o Pasolini. Vem aquela coisa abrupta do fundo do vulcão, aquela lava incandescente, e se solidifica em poesia. (PIVA, 2009, p. 77)

Mas nosso objetivo não é impor sobre o texto de Piva orelhas e etiquetas de uma crítica empenhada e, sim, o de iluminá-la a partir de uma perspectiva que nos parece de todo pertinente: assim como as obras de Drummond e Gullar são coevas aos teóricos da Teoria Crítica e do espetáculo, Piva é contemporâneo ao estado de coisas e de sensibilidade que nos descreve Sloterdijk. Trata-se, em verdade, de teorias complementares, assim como são complementares as obras líricas dos poetas aqui investigados. Todos os três miram, de alguma forma, um mesmo objeto: realizar no poema uma organizada e sistemática tentativa de ferir a organização espetacular em sua estrutura, fazendo sobre ela o poema prevalecer. Um ataque frontal à medula do racionalismo ocidental, o que fazem munidos das armas de que dispunham, organizando de forma obsessiva a sua linguagem para delas tirar proveito. Assim, Piva acaba construindo, ao redor de si e de sua lírica, um arsenal *cínico* de combate, que ele adotará a partir de uma postura nietzschiana de negação sistemática do racionalismo ilustrado.

Paulo Ghiraldelli Júnior, comentador de Sloterdijk, faz a ligação entre o pensamento Nietzsche e o autor de *Crítica da razão cínica*. Diz:

Nietzsche é, na conta de Sloterdijk, um homem de individualismo *sui generis e completo*, algo que se poderia chamar de “heteronarcisismo”. Afirma a si mesmo e, nesse ato, o que afirma de fato são os outros. Deixa-se atravessar pelas alteridades. “As alteridades entram nele formando uma composição que o atravessa, o encanta, o tortura e surpreende”. Afinal, “sem surpresas a vida seria um erro”. Nietzsche teria conseguido ser um sol. Ou melhor, mais do que isso, teria conseguido ser “um corpo de ressonância”. Homens-sóis não doam, apenas emanam evangelhos, fazem boas-novas como dádivas, penetram e se deixam penetrar, fazem de si mesmos diversidades e, portanto, mundo. [...]

⁷⁰ A conceito de *historiografia inconsciente* é, na verdade de Theodor Adorno, e foi esboçada em sua *Teoria estética*: “as obras de arte carregam em si a história inconsciente de sua época” (2006, p. 207).

Para Sloterdijk, a virtude da generosidade distingue os nietzschianos verdadeiros dos falsos. E o ponto decisivo é o deleite e o esbanjamento. (GHIRALDELLI JÚNIOR, 2018, p. 80-81)

Piva é, assim como Nietzsche foi para Sloterdijk, um homem-sol: um homem cujos excessos transbordam através de toda sorte de transgressões, invocando para si um evangelho – seu próprio evangelho:

Um dia eu caminhava pela Avenida Ipiranga e um garoto punk de quinze anos me abordou e disse: “Eu sou o Anjo do mal.” Eu falei: “Antes do amanhecer você estará comigo no Paraíso das Delícias.” Os deuses protegem os bêbados, os poetas e os loucos. Nós fazemos parte de um vasto bacanal que cerca o Universo com seus delírios, com sua doçura e com seu grande êxtase total. Orgasmo das estrelas. O jorro eterno de cometas. A vida e a morte. O que as separa? Apenas uma tênue filigrana de sonhos. (PIVA, 2011, p. 80)

O grau de subversão a que Piva submete seu corpo e sua obra são difíceis de ser mensurados pelo exercício crítico: nele, a pantomina cínica encontra sua plena realização, e ela é, essencialmente, uma manifestação *não verbal* do argumento. Por isso também não podemos escapar a analisar seus depoimentos, entrevistas e manifestos com a mesma atenção com que analisamos seus poemas, o que também o difere de Drummond e Gullar. Pois se Piva de fato compreendeu o esgotamento a que o discurso lírico convencional havia chegado, naquela altura dos anos 60 – o que só recrudesceria com a passagem das décadas posteriores –, chegaria rapidamente ao mesmo diagnóstico dos situacionistas:

Assim, enquanto o surrealismo, no tempo de seu ataque contra a ordem opressiva da cultura e do cotidiano, podia justamente definir seu armamento numa “poesia sem poemas”, trata-se, hoje, para a I.S., de uma poesia *necessariamente* sem poemas. E tudo o que dizemos da poesia não concerne em nada a obsoletos reacionários de uma neoversificação, mesmo alinhada aos menos antigos dos modernismos formais. O programa da poesia realizada não é nada menos do que criar ao mesmo tempo acontecimentos e sua linguagem, inseparavelmente ⁷¹. (DEBORD, 2006, p. 615; tradução nossa)

É claro que seria pertinente observar que o estado da poesia francesa, àquela altura de 1963, quando foi escrito o texto na revista da Internacional Letrista, de onde retiramos este excerto (coincidentemente o ano do lançamento de *Paranoia*), era bastante diverso do que

⁷¹ “Ainsi, alors que le surréalisme, au temps de son assaut contre l’ordre oppressif de la culture et du quotidien, pouvait justement définir son armement dans une «poésie au besoin sans poèmes», il s’agit aujourd’hui pour l’I.S. d’une poésie nécessairement sans poèmes. Et tout ce que nous disons de la poésie ne concerne en rien les attardés réactionnaires d’une néo-versification, même alignée sur les moins anciens des modernismes formels. Le programme de la poésie réalisée n’est rien de moins que créer à la fois des événements et leur langage, inséparablement.”

encontrávamos em nossas produções líricas. Debord responde, ainda que de forma um tanto tardia, à *crise du vers* que se iniciou em Mallarmé⁷². É uma crise do verso francês e da língua francesa, que não parece se verificar com mesma intensidade em nossa literatura: nossos modernistas parecem encantados tanto com o verso quanto com as infinitas possibilidades de uma língua, a *brasileira*, por assim dizer, que acaba de nascer para o discurso literário e deseja criar para si uma mitologia que a transcenda, transbordando as margens de sua imanência. Prova disso seria a incipiente aparição do poema em prosa em nossa produção: o verso estava *em alta*. No entanto, a *negação do verso*, iniciada em Baudelaire em seu *Petits poemes en prose* (2015), tomou a forma radical, para os surrealistas e situacionistas, de uma *poesia sem poemas*. Seria engano pensar que esta crise seria a mesma que aquela respondida pelo Concretismo: se Haroldo e Augusto de Campos, juntos a Décio Pignatari, responderão com uma maximização do racionalismo a este imbróglio, os Situacionistas procuram dele se *desviar*. A resposta estava em outro domínio, anterior ao *verso*: estava na chave da *vida*.

Os pensadores da automatização visam explicitamente um pensamento teórico automático, por fixação e eliminação das variáveis na vida como na linguagem. [...] A alternativa entre o informacionismo e a poesia não concerne mais à poesia do passado; assim como nenhuma variante daquilo que se tornou o movimento revolucionário clássico não pode mais, em nenhuma parte, ser contado numa alternativa real em vista da organização dominante da vida. [...] Nossa época não deve mais *escrever instruções poéticas*, mas executá-las⁷³. (DEBORD, 2006, p. 618-619; tradução nossa)

Se o impasse não é *precisamente* o mesmo, a solução o será: Piva também pensa o fazer lírico como *execução*, e o vincula ao domínio da *vida* e da *experiência*, sem as quais se recusa ao fazer poético. Tal postura teria raízes, em Piva, em uma tradição mais recuada: o *Surrealismo*, que procurou na junção de *arte* e *vida* a solução para o impasse a que o Dadá arremessou a obra artística. A esse respeito, Debord comenta, na Tese 191 de *A sociedade do espetáculo*, que “o dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcam o fim da arte moderna”, já que “o dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar*

⁷² Sobre a “crise de verso” mallarmaica, Marcos Siscar escreveria, em seu “Poetas à beira de um ataque de versos”: “O que quero dizer é que, a rigor, não há nenhuma proposição para que se conceba a visualidade como substituta da versificação, em Mallarmé, autor tomado como referência obrigatória sobre o assunto. Não há um além do verso, um além da problemática estabelecida pelo verso. Pelo contrário, a aparente oposição entre verbal e visual apenas se ameniza na medida em que se trata, para Mallarmé, de acentuar a tensão, o intervalo ou o “interregno” (para usar sua palavra), entre reiteração e cesura, entre continuidade e corte” (SISCAR, 2011, p. 105).

⁷³ “*Les penseurs de l’automatisation visent explicitement une pensée théorique automatique, par fixation et élimination des variables dans la vie comme dans le langage. [...] L’alternative entre l’informationnisme et la poésie ne concerne plus la poésie du passé; de même qu’aucune variante de ce qu’est devenu le mouvement révolutionnaire classique ne peut plus, nulle part, être comptée dans une alternative réelle face à l’organisation dominante de la vie [...] Notre époque n’a plus à écrire des consignes poétiques, mais à les exécuter.*”

a arte sem suprimi-la” (DEBORD, 2011, p. 125). A leitura aforística de Debord embaralha sua gravidade: no entender do pensador francês, procedimentos como o *ready made* visaram a uma execução do fazer artístico que o desvinculasse em absoluto da tradição, em uma postura de negação da arte e demolição do passado artístico; os surrealistas, por sua vez, procuraram inocular a arte dentro da *vida*, para um domínio *total* de seu fazer. Ambas as posturas, utopistas por certo, fracassam, no entender de Debord, e também de Peter Bürger, já que “a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*” (DEBORD, *ibid.*). A discussão já foi por nós aventada no primeiro capítulo. Alselm Jappe (1999, p. 221) compreende que tanto Adorno quanto Debord chegam ao mesmo impasse: a instituição artística, alienada em uma *sociedade separada*, *sabe-se* alienada em decorrência do alto grau de consciência que ela advoga sobre o seu próprio fazer; para Adorno, no entanto, essa consciência de sua própria alienação daria à arte uma perspectiva privilegiada, que auxiliaria a sua postura crítica frente a sua realização; para Debord, essa alienação impossibilitaria a realização artística, que deveria agora deslocar-se para o domínio da *vida*.

Se voltamos a discussão a Piva, encontramos uma postura *tangencial*, em suas próprias palavras, tanto à postura surrealista quanto à dos situacionistas e de Debord, já que responde o poeta, quando perguntado, em entrevista a Carlos Roque, se considerava a si mesmo um *poeta surrealista*:

Não me considero um surrealista. Sou um surrealista tangencial, assim como tenho influências de todas as vertentes mais importantes da poesia ocidental: Dante, Villon, Góngora, Garcia Lorca, os dadaístas, os futuristas e os modernistas brasileiros. [...] O que eu não abro mão do surrealismo – que condiz com minha vocação poética – é JAMAIS SEPARAR POESIA E VIDA. O importante não é a literatura em si, uma vez que a literatura é importante apenas enquanto serve a vida e expande esse conceito de vida até o limite de seu absurdo. (PIVA, 2009, p. 78)

A fala de Piva denuncia um *pouco mais* que o aparente. Ao eleger quatro poetas para desfiar sua tradição, cita o nome de um poeta espanhol barroco e um moderno de tons neobarrocos e surrealistas: Góngora e Lorca. Ora, a linha que traça Debord para chegar a essa *superação da arte* se inicia justamente no Barroco:

Do romantismo ao cubismo, o curso geral do barroco foi seguido por uma arte cada vez mais individualizada da negação, que se renova perpetuamente até a atomização e a negação completas da esfera artística (DEBORD, 2011, p. 124).

Debord compreende a arte na modernidade como um “edifício barroco em nível mais elevado”, em que “pela primeira vez, as artes de todas as civilizações e de todas as épocas

podem ser conhecidas e admitidas juntas”, e que essa “recolecção das lembranças da história da arte, ao se tornar possível, é também o *fim do mundo da arte*”, já que nenhum desses “momentos antigos da arte sofre perda das condições específicas de sua comunicação, na atual perda das condições de comunicação *em geral*” (ibid.). Não se trata, porém, de reconhecer esse esgotamento *absoluto* da esfera do fazer artístico em Piva. É impossível, entretanto, ignorar que a postura de neovanguarda de sua poesia procura responder a um rescaldo desse esgotamento. Em suma, não interessa tanto que o artista tenha *enunciado* uma apreciação crítica que denuncie a consciência da superação da esfera artística, mas, sim, que *a sua obra denuncie* a intuição desse esgotamento. Nesse sentido, a poesia de Piva seria exemplar dessa coletânea da *totalidade do passado artístico*:

9. CHOVIA NO TEU CORAÇÃO DE MERDA

Big Jim Colosimo / metranca do Saber / Aureus asinus against Catilina / Bugios no quintal / Ida & volta do Cu Constelado / Mambo no sintetizador do Timbuctu / variola entre os piratas / varrido pelos piratas / Long John Silver / 15 homens no baú do morto / Exu Gargarejo / fodendo o garoto no buritizal / cachaça & vaselina / espelhos nascendo num outro tremor / anjo doente & licoroso / luas de bolso / Riobaldo & Diadorim: heróis-escaravinhos / com quantos punhais construiremos o quarteirão da Paixão? / cuíca-cascavel / garoto bêbado chupando pau do travesti / Santa Cecília by night / cafungando / Jorge de Lima com seu girassol de coalhada fresca / Batuque / Exu comeu Tarubá / John Cage & a violeta de Parma / deus submerso / de manhã estrelas verdes / Vous êtes de faux négres.
(PIVA, 2006, p. 131)

Ou, ainda:

MANIFESTO DO PARTIDO SURREALISTA-NATURAL

*para Arthur Bispo do Rosário
& Immanuel Velikovsky*

“A alegria é a prova dos 90”
Zé Celso

“Mágicos de todo o mundo, uni-vos!”
William Burroughs

+ XAMANISMO + ARTAUD + RIMBAUD + LAMATIA + LAUTRÉAMONT + ATIRNER + FÍSICA QUÂNTICA + ECOSISTEMAS INTOCADOS + PLANTAS ALUCINÓGENAS + CANDOMBLÉ + AROMATERAPIA + ERVAS MEDICINAIS + DROGAS PSICODÉLICAS + RITAUS DE TERRO + YOGA TANTRICA + DIONISISMO ORACULAR + INVENÇÃO DE ORFEU + COLTRANE + JOHNNY ALF + JOBIM + EGBERTO + HERMETO + CAZUZA + ORGIA TÂNTRICA + CATIMBÓ + UZINA UZONA + TERREIRO ELETRÔNICA + EDGAR CAYCE + ELIPHAS LEVI + POESIA CÔSMICA + PARACELSO + H.

P. LOVECRAFT + ROBERT SHEKLEY + POLÍTICA DO ÊXTASE + GRANDE SERTÃO + MESCALINA ANÍACA DE MICHAUX + OSCARITO + GRAFITES SAGRADOS DE JOHN HOWARD & MAURÍCIO VILLAÇA + ANARQUISTAS COROADOS + CRUMB + ANGELI + MILO MANARA + PETRÔNIO + PAISAGENS DESUMANAS + FABRE D'OLIVET + JIM MORRISON + MESA DOS ORIXÁS + BENÉ FONTELES + PIRAHY + RUBEM VALENTIM + WESLEY + CHAPADA DOS GUIMARÃES + IGUAPE + JURÉIA + TAMBORES DA NOITE MAGIA + MIRONGAS + MANDINGAS + CARMINHA LEVY & OS NOVOS XAMÃS + AMOR + HUMOR + TAO DA FÍSICA + FRANL O'HARA + ALEISTER CROWLEY + LIVRO DOS MORTOS + BARDO TODOL + IMAGENS DO INCONSCIENTE + RELIGIÃO DOS TUPINAMBÁS + CREVEL + GAROTOS CAIÇARAS + GAVIÃO PRETO + HILDA HILST PORNO + EXPRESSIONISMO ALEMÃO + FERENCZI + PASOLINI + ARQUÉTIPOS + CONHECIMENTO ILUMINAÇÃO + MISTÉRIOS ELEUSIS + HELIOGÁBALO & SEUS VESTIDOS DE GAROTOL LUZ + AMANITA MUSCARIA + RODRIGO DE HARO & SUA POESIA DE SEGREDOS + JOÃOZINHJO TRINTA + ALMA SAXTENORIZADA DA BEAT REVERDY + ARQUIVOS INSÓLITOS DE GYORGY FORRAI + SERRA DO MAR + JACOB BOHEME + YANOMAMI + SIGNATURA RERUM + BOB KAUFMAN + OBRA EM NEGRO + SANDRO PENNA + DINO CAMPANA + RELAÇÃO ERÓTICA COM O MUNDO + DANTE + FEIJÃO PRETO + SAUNAS + FUTEBOL + DE VÁRZEA AFOXÉ DE JORGE MAUTNER CONTROLE DEMOGRÁFICO AVES DE RAPINA ARRUDA COGUMELO JUREMA MALCOM DE CHAZAL ANARQUIA MOQUECA DE PEIXE BEIJOS NO ESCURO FODAS SOLARES PRAIAS DESERTAS DANÇA VINHO RALPH CAMARGO & O TARÔ DE TERESÓPOLIS + TRIBO PRESENTE FUTURA DOS DELIRANTES CAVALEIROS APAIXONADOS CARNAVALESCOS BACANTES DA ORGIA PERMANENTE

EVOÉ LAROIÊ • JUQUITIBA 90

(PIVA, 2008, p. 184-185)

Tentar recompor, ou mesmo interpretar, a unidade do estranho *museu da cultura* construído por Piva em seu poema e manifesto é impossível, dentro de uma perspectiva *lógica*: *não há* um fio lógico no tecido de suas escolhas, mas sim um fio *analógico*. Assim, o conjunto exposto por Piva *parece* atender precisamente o que descreve Debord: Coltrane, Hermeto, Cazuza, orgia tântrica, Dante, feijão preto, o poema “Amor”, de um único verso, de Oswald, Catilina, Riobaldo e Diadorim conseguiriam manter, no poema e no manifesto, a sua *significação histórica particular* – nossa modernidade fragmentária o permitiria –, e poderiam, portanto, ser contemplados *em separado*, mas não dariam notícias de uma unidade, senão da “*reestruturação sem comunidade*” (DEBORD, 2011, p. 126) desses todos fragmentos, bem como da “*cultura congelada*” (ibid., p. 125) que só encontra a sua totalidade na “*comunicação do incomunicável*” (ibid.). Ou seja, em uma leitura *espetacular* do paideuma exposto por Piva, só poderíamos encontrar a fragmentação de um conjunto que, preso a uma história da cultura que pretende ser esquecida pelo monólogo espetacular, a partir do momento em que a própria história se congela, na manutenção de uma enorme positividade que, afinal, volta-se para si mesma em busca de apenas a sua própria continuidade, através da reificação e alienação dos

sujeitos e sua linguagem, que já não podem mais ver a si mesmos fora dessa sufocante malha de incomunicabilidade.

Mas não é exatamente o que ocorre: isso por que a analogia, como diria Paz, “não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência” (PAZ, 2013, p. 80), e é ela a ferramenta que elege Piva para se *desviar o tempo congelado* e a *cultura congelada*, procurando no meio dos destroços do presente e passado a unidade perdida. Como dito anteriormente, se na *imagem espetacular*, que é o seu centro e sua linguagem, o *separado* aparece como *reunido*, em uma falsa analogia, no poema antiespetacular de Piva o *separado* reúne-se pela *imanência imagética e analógica* do poema, convertendo-se em um momento em que a retórica espetacular, de fato, é destruída dentro de sua lógica de alienação e reificação, em que o poema encontra, afinal, a comunicação dentro do incomunicável, em que, de forma consciente, consegue reestruturar, ainda que temporariamente, a cultura e construir a partir dela:

A cultura é o lugar da procura da unidade perdida. Nesta procura da unidade, a cultura como esfera separada representa sua própria negação. (DEBORD, 2011, p. 120)

Piva sem dúvida tem consciência de que há uma *separação* em jogo na cultura em que vive e cria o poema, mas tomou para si a postura do *vate*: aquele que através de sua voz pode enunciar a comunhão do mundo; aquela imagem em que o mundo “deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas⁷⁴” de Paz (2010, p. 113). Agamben, ao retomar a descrição da “câmara das maravilhas” que o “arquiduque Leopoldo Guilherme possuía no seu cabinet da corte de Bruxelas” (AGAMBEN, 2012, n.p.) faz uma interessante discussão sobre a *fissura* que a separação entre o *artista* e o *homem de cultura* promoveria na história da arte do ocidente. Assim nos descreve Agamben a câmara:

Possuímos uma gravura que reproduz a Wunderkammer do médico e colecionador alemão Hans Worms, através da qual podemos fazer uma ideia bastante precisa do aspecto de uma verdadeira câmara das maravilhas. Do teto, a uma altura considerável do solo, pendem jacarés, ursos cinza empalhados, peixes de forma estranha, pássaros embalsamados e canoas de populações primitivas. A parte superior da parede de fundo é ocupada por lanças, flechas e outras armas de várias formas e proveniências. Entre a janela de uma das paredes laterais, encontram-se chifres de cervos e de alces, cascos e caveiras de animais; da parede de frente, a pouquíssima distância umas das outras, pendem cascas de tartarugas, peles de serpentes, presas de peixe-serra e peles de

⁷⁴ “El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser.”

leopardo. A partir de uma certa altura até o pavimento, as paredes são cobertas por uma série de prateleiras apinhadas de conchas, ossos de polvo, sais minerais, metais, raízes e estatuetas mitológicas. O caos que parece reinar na Wunderkammer, porém, é apenas aparente: para a mentalidade do sábio medieval, ela era um tipo de microcosmo que reproduzia, na sua harmoniosa miscelânea, o macrocosmo animal, vegetal e mineral. Por isso, os objetos singulares parecem encontrar o seu sentido apenas uns ao lado dos outros, entre as paredes de um cômodo no qual o sábio podia ter, a cada instante, a medida dos confins do universo. (AGAMBEN, 2012, n.p.)

Agamben (2012) diz que a obra de arte nem sempre foi considerada um objeto de coleção e que, ao passar a ser, causará uma fissura entre o espectador e a obra. A elevação da figura romântica do *gênio* criador passará a colocar-se entre espectador e obra, de forma que aquele que vê a obra de arte já não poderá mais comungar com ela a *verdade* da apreciação, que agora acontecerá de forma mediada:

Essa cisão indica um evento decisivo demais no destino da arte ocidental, para que possamos ter a ilusão de abraçar em um só golpe de vista o horizonte que ele descobre [...]

Mas, uma vez que a subjetividade criadora do artista vem se colocar acima da sua matéria e da sua produção, como um dramaturgo que põe livremente em cena os seus personagens, esse espaço comum da obra de arte se dissolve, e aquilo que o espectador aí vê não é mais algo que ele possa reencontrar imediatamente na sua consciência como a sua verdade mais alta. (AGAMBEN, 2012, s/p)

A fala de Agamben descreve precisamente o momento de transição entre o Barroco e o Neoclassicismo, e, portanto, explica aquela *cisão* nas artes ocidentais que o Barroco introduzirá na instituição artística, segundo Debord, e que seria causa direta do *esgotamento* do fazer artístico, que pensador francês verá, ao fim da linha das vanguardas históricas, no Surrealismo e Dadaísmo. No fim, Agamben acaba nos dando, um pouco indiretamente, uma pista de que a Tese 4 de *A sociedade do espetáculo* possui suas raízes nesse processo de fissura, já que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2011, p. 14). A apreciação mediada da *imagem artística* de que fala Agamben seria, portanto, a condição direta de *inflação* do domínio imagético na história do ocidente, tornando-se, para Debord, o centro de forças mesmo de uma visão de mundo racionalista:

O espetáculo é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas categorias do *ver*; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo *especulativo*. (DEBORD, 2011, p. 19)

A analogia seria, portanto, um expediente defensivo dos símbolos que o poeta advoga para si, frente à organização espetacular e o aniquilamento da arte que ela tensiona em sua própria linguagem. Mas não configuraria, ainda, um ataque decisivo contra ela. Como vencer, portanto, este universo especulativo que sequestrou da obra de arte a sua própria imanência simbólica para a criação de uma falsa simbologia, que reveste nosso mundo de um sentimento religioso que já não encontra o mito, senão o seu rito incessante e especulativo? A resposta de Piva pode ser encontrada no poema que acima transcrevemos: em meio a ele, uma imagem chama a atenção mas, pela sua violência, nos convida igualmente a passar os olhos sobre ela sem nos determos:

[...] Ida & volta do Cu Constelado [...]
(PIVA, 2006, p. 131)

Eis aqui a pantomima cínica: há um curto-circuito no verso, causado pela palavra-tabu “cu”, que atravessa a obra de Piva de forma quase onipresente. A respeito dela, Claudio Willer diria, ao comentar a obra *Paranoia*:

Seu repertório vocabular é amplo, mas não pende nem para o erudito nem, nem para o chulo. É o mesmo de sua fala: não separa expressão oral e escrita. Certas expressões em sua poesia resultam do hábito da nomeação direta, ao querer que as coisas recebam seus nomes. Para ele, um pau sempre foi um pau, e não um pênis, e um cu sempre é um cu, tanto quanto uma rosa é uma rosa ou a Praça da República é a Praça da República. Por sua clareza, é um contendor do eufemismo na poesia brasileira. (WILLER, 2011, p. 157)

O gesto cínico e pantomímico de exibição indiscriminada da palavra-tabu em meio a um mar de outros signos corrói a estabilização enunciativa do poema. Ela suga para si, no verso, as *constelações* que inscreve sobre o proibitivo de sua própria pele, e também sequestra o “&”, o “e’ comercial”, bem como suas imagens satélites, como a fazer restar no poema não mais do que a si mesma. Mais que as outras imagens, mais que qualquer tensionamento lógico-discursivo, é ela em sua crua enunciação que enfrenta, na dianteira, a ilustração da razão e o tecnicismo burguês, em uma exposição neopagã, e, portanto, desprovida de culpa cristã, do baixo-corporal. É ela quem retoma o Diógenes que urina e se masturba em meio ao mercado ateniense.

Assim, articulando razão cínica e analogia, seguirá Piva o seu percurso por uma sitiada e provinciana cidade de São Paulo dos anos 60, sulfurizando o seu tecnicismo frio em uma *nova organização*, regida sob os signos da *vida* e da *experiência*. Será logo em seu primeiro livro

que o poeta elegerá tais temas e procedimentos na composição de um ataque frontal a todo um moralismo que dominava a produção intelectual brasileira.

Tais expedientes visariam a conformar um “confronto com a ordem estabelecida”, o que passava, para Cláudio Willer, por um “acerto de contas com a própria linguagem”. O tom do livro alternará, para o crítico, “entre o descritivo e o alucinatório”, e sua técnica predominante seria o procedimento de “colagens” (WILLER, 2011, p. 150). Na vertigem do *flaneur*, *Paranoia* seguiria articulado a evocação da companhia de artistas de expressão surrealista, como Lautréamont, Brueghel, Lorca e Murilo Mendes, a enunciação de espaços objetivos da cidade, como a Praça da República, os narcóticos e a magia de tonalidade simbolista, na organização, ou *desorganização*, de um sinuoso percurso que dilui os espaços, entre o afeto e o ódio:

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada pela paisagem de morfina
 [...]

Praça da República dos meus sonhos

 onde tudo se faz febre e pombas crucificadas

 onde beatificados vêm agitar as massas

 onde Garcia Lorca espera seu dentista

(PIVA, 2011, p. 43)

POEMA DE NINAR PARA MIM E BRUEGHEL

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões

 denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas

A noite vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados

Tua boca engolia o azul

Teu equilíbrio se desprendia nas vozes das alucinantes madrugadas

[...]

(*ibid.*, p. 44)

[...]

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos em sua vida de Camomila

[nas velas onde meninos dão o cu

e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas engorduradas [...]]

(*ibid.*, p. 31)

Visão de São Paulo à noite Poema Antropofágico sob Narcótico

Na esquina da sua São Luís uma procissão de mil pessoas

 acende velas sobre o meu crânio

[...]

há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo

a lua não se apoia em nada

eu não me apoio em nada

[...]

É sempre noite em Roberto Piva, assim como predomina a noite no Drummond de *Sentimento do mundo*, como resposta à urbanidade domesticada de uma cidade que, sabem os poetas, é impermeável a seu canto, que deve ser entoado fora da vista dos burgueses de ouvidos moucos. Seu percurso em meio a essa noite, não raras vezes na companhia de um Mário de Andrade imaginário, numa evocação do poeta de *Pauliceia desvairada*, alcançaria níveis verdadeiramente impressionantes de violência contra a ordem estabelecida:

A PIEDADE

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema paliçada
 os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida
 as senhoras católicas são piedosas
 os comunistas são piedosos
 os comerciantes são piedosos
 só eu não sou piedoso
 se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite
 eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro e me fariam
 [perguntas: por que navio boia? por que prego afunda?
 eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as estátuas de fortes dentaduras
 iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas ou barbudos
 eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho todas as virtudes
 eu não sou piedoso
 eu nunca poderei ser piedoso
 meus olhos retinem e tingem-se de verde
 Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos
 os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas
 arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus sonhos
 (PIVA, 2011, p. 41)

Um dos dados mais impressionantes acerca do poema “A piedade” talvez seja a observação, nada intuitiva, de que Piva tinha apenas vinte e cinco anos quando o escreveu. Sua vocação de *enfant terrible* parece, até nisso, seguir os passos do jovem Rimbaud. Um segundo dado seria o tom de grandiloquência, já percebido por Davi Arrigucci Jr. (2008), que parece imprimir no discurso lírico um vinco retórico – seria esse poema um dos raros momentos dessa aparição do *logos* sobre a virulência anárquico-simbólica do poeta iconoclasta. O poema, sem dúvida, convida à sua enunciação em voz alta, o que confirma a sensação de que ele fala de *algo mais*. O fio retórico, já que o há, deve intentar chegar a algo. Mas a quê? O poema parece, em verdade, não chegar ao local que promete em sua dicção profética. Seu último verso é uma chave de ouro que nega a si mesma: sua dimensão colossal atrapalha a síntese, diluindo o efeito e enfraquecendo a apoteose. O poema, na verdade, gira em círculos, assim como suas imagens. Ele parece fazer jus a uma estratégia dos situacionistas e de Debord chamada *deriva*. A deriva era uma forma como os situacionistas reorganizavam simbolicamente a cidade de Paris, tecendo

sobre ela *desvios – détournement*, um expediente estrategista dos situacionistas), que consistem no deslocamento das figuras de sentido, vinculadas ao discurso hegemônico da ordem, no intuito de imprimir sobre a cidade a marca *psicogeográfica* do afeto. Assim Debord nos explica a *deriva*:

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica ininterrupta através de diversos ambientes. O conceito de deriva está ligado indissolivelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio.

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. A parte aleatória é menos determinante do que se crê: no ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões que fazem de difícil acesso à saída de certas zonas. Mas a deriva, em seu caráter unitário, compreende o deixar levar-se em sua contradição necessária: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e o cálculo de suas possibilidades. Concluído este último aspecto, os dados postos em evidência pela ecologia, ainda sendo a priori muito limitado o espaço social que esta ciência propõe estudar, não deixam de ser úteis para apoiar o pensamento psicogeográfico ⁷⁵. (DEBORD, 2006, p. 251; tradução do grupo Gunh Anopetil)

A forma *impiedosa* como pisa Piva a cidade de São Paulo em muito se aproxima com o procedimento da deriva. Ele desvia seus símbolos de poder, como as “estátuas de fortes dentaduras” e os “poliedros da justiça”, e resgata a força de uma linha curva cuja tortuosidade se confunde com a índole de uma cultura calcada sobre o signo barroco, numa espécie de promiscuidade entre o civilizado e o bárbaro, que resiste a uma síntese dialética. A sexualidade é, igualmente, desviante e se impõe com a pantomima cínica – “pederastas”, “barbudos” – e o racionalismo tecnicista é reduzido ao ridículo – “por que navio boia? Por que prego afunda?”, “os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas”. O ataque é virulento, mas nada carrega já de *ideológico*. Poder-se-ia argumentar que todo discurso é ideológico, mas isso não

⁷⁵ “Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit: du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés. Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire: la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités. Sous ce dernier aspect, les données mises en évidence par l'écologie, et si borné que soit à priori l'espace social dont cette science se propose l'étude, ne laissent pas de soutenir utilement la pensée psychogéographique.”

vale para as imagens, que respondem antes por impulsos libidinais que lógicos ou éticos, sobretudo se construída sob a instrução de técnicas surrealistas. Na imagem, o signo retém sempre sua polivalência, e é nessa radicalidade dialética, do desvio semântico, que consegue empreender Piva um poema que *efetivamente* fere a organização espetacular, assim como em seu “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”, ameaçará a hegemonia do capital pela pantomima cínica do “sexo anal”, que igualmente escapa de uma leitura ideológica:

8 - Distribuição de manuais entre sexólogas (os) explicando por que o coito anal derruba o Kapital.

9 - Banquetes oferecidos à população pela Federação das Indústrias.

10 - Provocar o surgimento da Bossa-Nova Metafísica & do Pornosamba. O Estado mantém as pessoas ocupadas o tempo integral para que elas NÃO pensem eroticamente, libertariamente. Novalis, o poeta do romantismo alemão que contemplou a Flor Azul, afirmou: "Quem é muito velho para delirar evite reuniões juvenis. Agora é tempo de saturnais literárias. Quanto mais variada a vida tanto melhor.

(PIVA, 2007, p. 47)

Ou em sua recusa à cultura do ocidente através da evocação da música negra do jazz, que ele teria como um dos diapasões de sua poesia:

O jazz é um Exu africano ⁷⁶

I

a pedra vai compreender
na sua frieza
de mendiga
o primeiro grito
da inspiração
címalo da trepidação
supersônica
palhaço degolado no deserto
A pedra vai compreender
O doutor Sax
& seu improviso de pequenos
Cometas que mudam de cor

Pedra Grande, 95
(PIVA, 2008, p. 134)

⁷⁶ As análises dos dois poemas, a seguir, trazem contribuições de um artigo publicado pelo autor desta tese na revista *LyraCompoetics*, intitulado “Poesia crepúsculo da cultura: a poesia antiespetacular de Roberto Piva” (MALAVOLTA, 2015).

Há no poema uma “inflação simbólica”⁷⁷ a que alude Alcir Pécora em uma entrevista para o jornal *O Globo* (PÉCORA, 2011): no corpo do poema residem embaralhados o “jazz”, o “Exu africano”, a “pedra”, a “mendiga”, o “címalo”, o “supersônico”, o “palhaço degolado no deserto”, o “doutor Sax”, o “improviso” e os “Cometas” que “mudam de cor”. Sem a presença do texto à nossa frente, seria difícil crer que tal leque de imagens possa coexistir em um só poema, sem que se perca, nele, toda e qualquer coesão discursiva. Curiosamente, esta “inflação simbólica” que o crítico indica como “empecilho” ao acontecimento narrativo, em Piva, é subvertido em *moto* e *mote* de seu canto: não apenas uma *regressão do kósmos* em *khaos*, mas uma *constelação desenhada sobre o khaos*, posto que toda constelação nasce da observação organizada da assimetria estelar.

Piva perde-se em um sem rumo de *entes* e *coisas*, no encaço de perder seu próprio *ser*. No entanto, ao traçar sobre este caos uma constelação, tece um retrato de si mesmo, jazzístico e cacofônico, mas ainda assim um retrato de seu *tempo* e de seu *ser*. A presença ostensiva da religiosidade africana, já no título, encarnada no Exu, é uma pista nesta direção de que não podemos abrir mão. Sabemos que a imbricação da cultura ocidental com a cultura e a religiosidade africanas foi o motor de boa parte do modernismo ocidental, possibilitando uma revisão e reinvenção da cultura do ocidente moderno e das artes modernas, sobretudo nas Américas, com o jazz e o samba, e na Europa com o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo, que adotariam uma postura de primitivismo cultural.

Também as máscaras africanas nas mãos de Picasso, o Jazz e o Exu foram convertidos em mercadorias, o que ele procura desfazer ao voltar sua esfera numinosa para o numinoso do poema. O poema de Piva, portanto, ao deslizar sobre uma intensa trama de fatos espetaculares, já metamorfoseados em imagem poemática, tem consciência de que penetra um campo recôndito e de inclinações éticas escusas. Nesse sentido, é interessante atentar, novamente, para o uso sistemático, na poesia de Piva, do “*e’ comercial*” (o “&”) que, além de representar um laço labiríntico na cosmogonia do poema, ainda nos sugere que este fio simbólico passa por aquela “inflação” simbólico-retórica a que aludiu Pécora, ou seja, passa por e costura fios que já estão, por sua vez, costurados pela cultura globalizada ocidental.

⁷⁷ “Ocorre, hoje, uma impressionante expansão das narrativas no cerne da própria existência. Antes mesmo de existir como evento, a ação já se apresenta como narrativa, como ocorre nos reality show, em que as pessoas, antes de agir, representam ou narram a ação que lhes cabe. Ocorre também na multidão que fala pelos blogs e pelas redes sociais, ou se monitoram pelos celulares, de modo que a ação ou a conversa é sempre exibição/narração da conversa. É como se o mundo inteiro fosse virtualidade narrativa antes de ser existência particular, e principalmente como se todo mundo fosse interessante o bastante para ser visto/lido. Esse é um dos pontos não negligenciáveis que parecem retirar a prioridade ou a exclusividade da narração do narrador literário. É um problema basicamente de inflação simbólica” (Pécora, 2011).

Se Piva realiza o poema com os “restos da orgia”, essa orgia engloba tanto o elemento espetacular e retórico quanto a tradição longínqua da *orgia* e do *bacanal*, na qual os elementos profanos misturam-se aos divinos, e, assim, transformam em Baco o próprio participante do ritual dionisíaco; no caso, o próprio poeta: aquele que, ao sugar do vinho e da bebida expansora da consciência, enxerga as constelações onde elas antes não existiam. Ainda que as estrelas dessas constelações sejam objetos de nula significação divina, como o “menino americano”, ou os “meninos *curandeiros*” que “se vestem de anjos nos Canaviais” (PIVA, 2008, p. 106-107). O processo de travestimento de elementos *a priori* puramente espetaculares, como o “canavial” e o “menino americano”, ganham, em seu poema, força de profanação divina de objetos mortos, roubados à teia de significações espetaculares para a teia do poema, onde recobram uma significação mística-lírica-poemático-narrativa. É uma visão onírica, e daí a insistência dos temas da *vertigem* induzida por psicotrópicos.

Neste processo violento de ressignificação linguística da *retórica espetacular em lírica marginal*, Piva lança mão de uma radical imbricação vida-obra, como a negar o universo especulativo engendrado pelo espetáculo, e a recobrar para ele a sua latência de vida. Em Piva, este processo pode ser esclarecido pelo próprio poeta, em um trecho da mesma entrevista a Fábio Weintraub, para a “Revista Cult”:

E tudo se liga a uma crise do urbano. Não importa mais checar índices de criminalidade. O ser urbano não é um centauro, mas um ser sem horizontes; só enxerga o tênis que ele não tem. Então ele mata, às vezes, por um tênis; não pelo benefício econômico que aquilo vai lhe trazer, mas pelo prestígio. Nos anos 1960 eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na Febem. Um deles sabia Baudelaire de cor, “As litâneas de Satã”, e andava com o Zaratustra do Nietzsche debaixo do braço. Era ladrão, assaltante, mas nunca matou ninguém. Havia um princípio ético que ainda regia a vida daqueles bandidos. Eles também eram de extração rural. Agora são todos urbanoídes, pálidos criminalídes de periferia. (WEINTRAUB, 2000, p. 129)

Bandidos a vagabundos facilmente identificáveis na poesia de Piva:

II

Vagabundos

dos corações alados

com intestinos de Neon

Poemas-flechadas

perfurando planetas queimados

Vivos

lua fogo Sol

tocha de Sonho

a Sonho

Ilha comprida, 95
(PIVA, 2008, p. 135)

Se o primeiro poema de “O jazz é um Exu africano” parte da “pedra”, este segundo parte dos “Vagabundos”. Aquela inicia em minúscula, como a delimitar os limites do físico, tecido pelo mundo mineral e inanimado; já “Vagabundos” inicia em maiúsculas alegorizantes. Mas, aqui, mais que isso: é a impressão da *anima*, da alma, sobre aquilo de cuja alma o espetáculo furtou: no caso, os marginais, os loucos, os “dos corações alados/com intestinos de Neon”, os drogados e famintos. Se resgatamos o que já dissemos sobre o poema anterior, sobre a experiência onírica e expansora da consciência (talvez com uma referência implícita à heroína, a droga do jazz, ou ao crack, a droga das metrópoles contemporâneas, ou simplesmente à “droga” da fome, que também é uma forma de entorpecimento marginal, como o foi para um Miró), perceberemos que Piva novamente escava as diminutas, porém abissais, falhas na trama de grades espetaculares, pois, se a droga, dentro do projeto cartesiano ocidental, foi sempre relegada à ilegalidade, como índice de não racionalidade, ela não deixou de ser responsável por alguns dos acontecimentos mais relevantes da história deste mesmo ocidente: do Simbolismo ao *funk* brasileiro, do Jazz ao Narcotráfico; todas essas instituições que marginalmente conseguiram erguer impérios cancerígenos sobre o tecido espetacular, e que ainda hoje vigem e fazem corroer o poder instituído. Algumas informações objetivas adensariam nossa perplexidade frente a estes paradoxos. Por exemplo, a recente revelação por parte do filho do narcotraficante Pablo Escobar ⁷⁸ de que um dos principais contatos de seu pai, nos Estados Unidos, era nada menos que Frank Sinatra.

Sinatra é mais que um ídolo ou um ícone da cultura estadunidense e do Jazz; ele é peça-chave para que o Jazz, de música marginal e negra, se tornasse um signo universal e globalizado: pela voz de um branco, o que jamais poderia ocorrer pela voz de um negro, todas as casas, do Brasil ao Japão, possuíam um ou vários discos de uma voz-símbolo incontestada da supremacia estética espetacular: um narcotraficante, entretanto. Quanto ao Piva, a alta voltagem desta poesia venérea escamoteia em torno si tudo aquilo que ameaça a sua voz, numa postura combativa que, misturando a pantomima cínica à imanência imagética e analógica do poema, submete a hegemonia do discurso espetacular à sua lógica, que é, afinal, a dissolução das luzes do ocidente.

⁷⁸ Conforme matéria intitulada “O dia em que Pablo Escobar zombou dos Estados Unidos e tirou esta foto”, publicada no periódico eletrônico *El País*.

A obra de Piva possibilitaria, dada a sua unidade e regularidade, invulgar para um poeta que escreveu sob o influxo da geração *beat*, seguir tecendo análises que esmiuçariam, talvez, mais e melhor aquilo que procuramos demonstrar, ao longo deste texto. Mas tempo é de fechar a discussão, não sem antes retornarmos a um ponto ainda obscuro e não resolvido de nosso problema de pesquisa. As luzes ainda não se apagaram sobre o *último espetáculo* da poesia brasileira, em que a *luta final* entre o *gênero lírico* e a *retórica espetacular* se realizaria, dentro da grande noite do *tempo* e *cultura* congelados. Ele voltará a se realizar em um curto e indefinido espaço de tempo, dentro da *temporalidade arquetípica* do poema, em que todo tempo é um tempo de combate contra as luzes da falsa ilustração.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O último espetáculo da poesia brasileira procurou compreender as relações entre poesia e sociedade dentro do capitalismo tardio, na lírica brasileira do século XX. Ele certamente não esgotou essa investigação: ela invade, se prolongando até o hoje, *nosso tempo*, em que as luzes da razão crítica parecem se apagar sob os refletores dos *leds* do espetáculo, cuja presença e hegemonia não podem mais ser negadas nos dias que seguem. Nossa análise correu, por certo, alguns riscos, ao longo de seu percurso, sendo alguns deles especulativos e outros objetivos. Os riscos especulativos são da ordem da negação *absoluta* de nossos resultados, a partir da negação da validade diagnóstica da teoria do espetáculo, de Guy Debord. Debord não é um autor de fácil assimilação nos estudos acadêmicos, e isso de seve sobretudo, pensamos, a seu processo de escrita, que desestabiliza seu objeto na medida em que o anuncia, numa dialética radical e extrema.

Esta recusa a Debord por parte da intelectualidade, que parece perseguir a teoria do espetáculo desde a sua publicação, vem, entretanto, sofrendo baixas e diminuindo ao longo das últimas décadas, talvez devido à percepção cada vez mais sensível de que a *teoria do espetáculo* descreve, com precisão, as relações sociais no mundo contemporâneo, definitivamente *mediadas por imagens* e tensionando-se cada vez mais a uma palpável *incomunicabilidade*. Estudos de rigor científico e de fôlego crítico vem surgindo, no campo da filosofia, das ciências sociais, e, *sobretudo*, da literatura, entre os quais nós destacaríamos o de Plínio Fernandes Toledo, em seu *A astúcia da dialética: o desvio em Guy Debord*, que nos serviu de guia para o estudo aprofundado das relações entre o pensamento dialético e a teoria do espetáculo. O motivo pelo qual Debord aparece, hoje, mais investigado nas áreas dos estudos literários, ao invés da filosofia e sociologia, deve-se, justamente, à capacidade do pensamento debordiano de enxergar no *espetáculo* sua imanência *linguística*, o que abre os campos de sua investigação filosófica para a literatura e a estética.

De resto, negar a presença da enorme positividade do discurso espetacular, que descreve Debord em seu *La société du spectacle*, nos parece, após todos os acontecimentos recentes, e os não tão recentes, desse século XXI, um ato autoilusão. Se Debord detectou uma publicização do tempo em uma época tecnologicamente muito aquém dos dispositivos contemporâneos de *nossa era*, é virtualmente impossível calcular os níveis cada vez mais profundos a que a produção de bens culturais submeteu a vida das pessoas em *nosso tempo*, mas sobretudo nos parece impossível negar esse processo. Assim, não é tanto neste painel de críticas especulativas

em que subsistem os verdadeiros riscos de nossa pesquisa, senão equívocos de toda ordem em que pode incorrer o crítico ao se debruçar sobre estes temas, tão estranhos entre si quanto irmãos: a *literatura* e a *sociedade*.

Procuramos, defendendo-nos disso, nos acercar de uma volumosa quantidade de estudos teóricos e críticos a respeito dos poetas aqui investigados, muitos dos quais não se inseriu no texto final. A consulta a cada um deles, no entanto, nos confirmava a nossa intuição de que muitos dos problemas diagnosticados de forma tangencial pela crítica poderiam ser respondidos quando iluminados os poemas a partir da *teoria do espetáculo*, em que se reconhecia uma percepção precoce, por parte do gênero lírico, de que a sua sobrevivência estaria em jogo, à medida em que a lógica da mercadoria ia se apoderando de todas as esferas da cultura e da vida social. Isso explicaria, e com essa conclusão finalizamos este trabalho, muito mais do que a utopia do discurso revolucionário ou a visão igualitária de um mundo quiçá mais justo ou democrático, os esforços dos três poetas aqui mobilizados: através de sua voz, o poema lírico lutou pela sua sobrevivência, em um mundo em que a sua matéria prima – a *vida*, a *linguagem*, a *comunicação* – foi de todo sequestrada por uma instância fantasma, superior e inacessível – a *sociedade do espetáculo*.

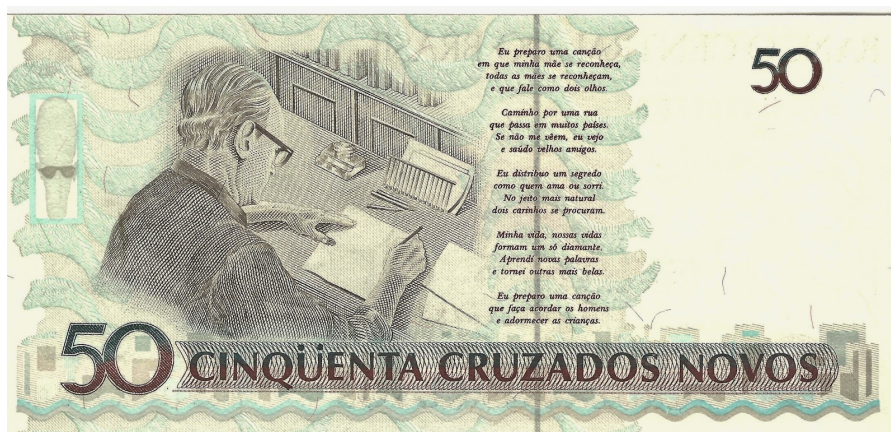


Foto 4 – Nota de 50 cruzados novos (verso), 1989

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. Tempo livre. In. _____. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. Crítica cultural e sociedade. In. _____. **Prismas**. Tradução de Augustin Wernet Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2006.

_____. **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

_____. **Meios sem fim: notas sobre a política**. São Paulo: Editora Autêntica, 2015

_____. **O homem sem conteúdo** (edição Kindle, sem paginação). São Paulo: Editora Autêntica, 2012.

ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere**. Roma: Newton Compton editori, 2015.

AMADEO, J.; JAIME, B. P. O conceito de liberdade nas teorias políticas de Kant, Hegel e Marx. In: BORON, A. A. **Filosofia política moderna: De Hobbes a Marx**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; São Paulo: Departamento de Ciência Política (FFLCH-USP), 2006. p. 405-423.

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Nova reunião: 23 livros de poesia.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Poesia 1930-62.** Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012

_____. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. A Caçada. In: **Poesias completas.** Edição crítica de Dilea Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. A medida psicológica. In. BRAYNER, Sônia. **Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / MEC, 1977. P. 67-72.

ANDRADE, Oswald. **Obra completas VII - Teatro.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

_____. **Pau-Brasil.** Edição fac-similar. Paris: Sans Pareil, 1925.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva). In. PIVA, Roberto. **Obras Reunidas volume 3. Estranhos sinais de Saturno.** Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. p. 196-203.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Ática, 1978.

AZEVEDO, Monia Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. **Rev. Subj.**, Fortaleza, v. 15, n. 1, p. 67-75, abr. 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. **Petits poems en prose.** Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

BASTOS, Hermenegildo José. A estética da mercadoria no poema “O açúcar” de Ferreira Gullar (Usinas escuras X locus amoenus). **Crítica Marxista**, São Paulo, Boitempo, v.1, n.14, p. 85-93, 2002.

_____. Inferno, alpercata: trabalho e Liberdade em Vidas Secas. In. RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In. _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. p. 54-50.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013a.

_____. Experiência e pobreza. In. _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. p. 114-119.

_____. O narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov. In. _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987c. p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de História. In. _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987d. p. 222-234.

_____. O capitalismo como religião. In. _____. **O capitalismo como religião**. Organização de Michael Löwy e tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013b. p. 21-25.

_____. Teses sobre o conceito da história. In. _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987d. p. 222-232.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Viviana. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. **Estud. av.**, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 415-435, Abr. 2011.

_____. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2006.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.

CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta (manifesto). In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 44-45.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In. ____ **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 169-196.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2002

CHACRA, Gustavo Cerello. De NY a Brasília – O ocidente não considera o Brasil ocidental. **Estadão**, São Paulo, 20 jun. 2011. Disponível em: <<http://internacional.estadão.com.br/blogs/gustavo-chacra/de-ny-a-brasilia-o-ocidente-nao-considera-o-brasil-ocidental/>>. Acesso em: 08/02/2019.

COUTO, Maria de F. M. **Por uma Vanguarda nacional**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

CRARY, J. **24/7: capitalismo tardio e fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

_____. **Œvres**. Paris: Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**, tradução de Cíntia Vieira da Silva, revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

_____. **O anti-Édipo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOMINGUES, José Maurício. **Criatividade social, subjetividade coletiva e a modernidade brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

DURANT, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIOT, T. S. **Selected Prose of T. S. Eliot**. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1975.

EUA tentaram impedir posse de Allende, diz documento. Estadão, São Paulo, 10 set. 2008. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,eua-tentaram-impedir-posse-de-allende-diz-documento,239424>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

FARTHING, Stephen; CORK, Richard. **Tudo Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud (vol. 18)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O futuro de uma ilusão. In: _____. **Freud**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das “Teses sobre filosofia da História” de Walter Benjamin. **Crítica Marxista**, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.3, 1996, p.45-53.

GAGNEBIN, Jeanne. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. **10 lições sobre Sloterdijk**. Petrópolis: Vozes, 2018.

GIDDENS, Anthony. **A terceira via e seus críticos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GONÇALVES, Josi. Família nordestina guardou séculos de romances medievais de mais de 700 anos na memória. **BBC Brasil**, São Paulo, 17 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42996543>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu. **Marília de Dirceu e mais poesias**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1961.

GUIMARÃES, Valmir Percival. **Cinismo: passado & presente**. Dissertação (mestrado em Filosofia) Instituto de Filosofia, artes e cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

GULLAR, Ferreira. Desfazendo equívocos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 92, n.30.293, s/p, 11 mar. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustra-da/30545-desfazendo-equivocos.shtml>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

_____. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Lula versus PT. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 85, n.27.850, s/p, 03 de julho de 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0307200528.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

_____. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HARVEY, David. **A loucura da razão econômica: Marx e o capital no século XXI**. Tradução de Artur Renzo. São Paulo: Boitempo, 2018.

HERDER, Joahan Gottfried. **Também uma filosofia da história para a formação da humanidade**. Uma contribuição a muitas contribuições do século. Lisboa: Antígona, 1994.

JAZZ. Direção de Ken Burns. New York: BBC, 2001. DVD (1.444 min).

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.

JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JUNQUEIRA, Ivan. **À sombra de Orfeu**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LAËRTIOS, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 2008.

LAFETÁ, J. L. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004. p.114-212.

LEITES, Wallisson Rodrigo. O rei da vela e a transgressão estética do teatro moderno brasileiro. **Revista de Literatura, história e memória**; Dossiê literatura, história e memória. Unioeste, Cascavel, v. 7, n. 10, p. 293-306. 2011. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/5895/4743>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LEOPOLDO, Rafael. Análise d'O anti-Édipo: críticas de Deleuze e Guattari a Sigmund Freud. **Rev. psicol. polít.**, São Paulo, v. 17, n. 39, p. 293-303, ago. 2017.

LÖWY, M, **A Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011, p. 20-28.

LOWY, Michael; VARIKAS, Eleni. A crítica do progresso em Adorno. **Lua Nova**, São Paulo, n. 27, p. 201-216, Dec. 1992. p. 201-215.

_____. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). In. _____. **Lutas Sociais.**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2011.

MALAVOLTA, Bruno. Poesia crepúsculo da cultura: a poesia antiespetacular de Roberto Piva. **E-lyra**, Porto, LyraCompoetics, v. 1, n. 6, 2015, p. 11-138.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Adieux au poème**. Paris: José Corti, 2005.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e Introdução de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MILANO, Dante. **Obra reunida**. Organização e estabelecimento do texto de Sérgio Martagão Gesteira; Apresentação e biobibliografia de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia brasileira de Letras, 2004.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOULÁN, Tomas. O sonho de Salvador Allende, São Paulo: **Le Monde Diplomatique – Brasil**, Brasília, set. 2003. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-sonho-de-salvador-allende/>>. Acesso em: 23 out. 2008.

MUNIZ, Bertha. Suspeitos de integrar facções criminosas de Casimiro de Abreu têm prisão preventiva decretada. **Clique Diário**, Macaé, 01 mar. 2019. Disponível em: <<https://cliquediario.com.br/seguranca/suspeitos-de-integrar-faccoes-criminosas-de-casimiro-de-abreu-tem-prisao-preventiva-decretada>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

PALAVRA (EM)CANTADA. Direção de Helena Solsberg. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008. DVD (84 min).

PAZ, Octavio. **El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia.** 3ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Convergências.** Petrópolis: Rocco, 1991.

PÉCORA, Alcir. Impasses da literatura contemporânea. **Jornal O Globo**, São Paulo, 23 abr. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impas-ses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

_____. Nota do organizador. In, _____. **Obras Reunidas volume 1, Um estrangeiro na legião.** Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2011.

_____. O inconfessável: escrever não é preciso. **Revista Sibila**, São Paulo. 24 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>>. Último acesso: 11 de julho de 2019.

PESSOA, Fernando. **Ficções do Interlúdio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERELMAN, Chaïm. **Retóricas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PÉREZ JAIME, Bárbara; AMADEO, Javier. O conceito de liberdade nas teorias políticas de Kant, Hegel e Marx. In. BORON, Atílio A. et al. (Org) **Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx Boron.** Buenos Aires; São Paulo: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; DCP-FFLCH, Departamento de Ciências Políticas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, Universidade de São Paulo. 2006.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro. Nova Aguiar, 1997.

PIGNATARI, Décio. “Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa”. **Revista USP: dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa**, n.36. dez.-jan.-fev. 1997-1998. p. 96-99.

PIVA, Roberto. **Encontros.** Organização de Sérgio Cohn; Apresentação de Danilo Monteiro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. **Obras Reunidas volume 1. Um estrangeiro na legião.** Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2011.

_____. **Obras Reunidas volume 2. Mala na mão & asas pretas.** Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Obras Reunidas volume 3. Estranhos sinais de Saturno.** Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008.

POUND, Ezra. **O abc da literatura;** tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Inquietudes da crítica literária militante de Antonio Candido. **Tempo social.** São Paulo, vol. 23, n.2, p. 41-70, 2011.

RILKE, Reiner Maria. **Cartas a um jovem poeta.** Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROSSO, Sadi dal. Jornada de trabalho: duração e intensidade. **Ciência e Cultura.** São Paulo, v. 58 n. 4 p. 32-34, out./dez., 2006.

RUSSEL, Bertrand. **História do pensamento ocidental.** Tradução de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, Osmar Moreida dos. Roteiros de crítica cultural. In: **A luta desarmada dos subalternos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 101-146.

SAFATLE, Vladimir. Os deslocamentos da dialética. In. ADORNO, Theodor. **Três estudos sobre Hegel.** São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 11-62.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS, Osmar Moreira. Roteiros de crítica cultural. In: _____. **A luta desarmada dos subalternos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 101-146.

SCHIFFTER, Frédéric. **Contre Debord.** Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Que horas são?.** São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Papéis de poesia [Drummond & mais].** Goiânia: Martelo, 2014.

_____. **Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI.** Belo Horizonte: Autêntica: UFMG, 2018.

SÊNECA. Lucio Anneo. **Sobre a brevidade da vida** (De brevitale vitae). Tradução de Lúcia Sá Ribeiro. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SIMIONI, A. P. C. Modernismo no Brasil: campo de disputas. *In*: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960.** São Paulo: Martins Fontes: SESC, 2015. p.232-263.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise.** Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica.** Tradução de Marco Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUSA, Wilker. Que o século 21 dê razão a Piva. **Revista Cult**, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/149/>>. Acesso em: 31 de agosto de 2015.

SOTO, Patricio Jeria. Diógenes de Sínope: Una reflexión sobre la problemática del lenguaje filosófico. **Byzantion nea hellás**, Santiago, n. 29, p. 45-54, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712010000100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 21 de março de 2019.

STERZI, Eduardo. Brasil-sintoma: como viver na pós-história?. *In*: PATIÑO, Roxana; CÁMARA, Mario (orgs.). **Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina.** Villa María: Eduvim, 2017, p. 127-148.

_____. Drummond e a poética da interrupção. *In*: **Drummond revisitado.** Org.: Reynaldo Damazio. São Paulo: Unimarco Editora, 2002. P. 50-90.

TERÁ sido suicídio?. **Beira-Mar: Copacabana, Ipanema, Leme.** Rio de Janeiro, 25 de dez. de 1925. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=067822&Pesq&fbclid=IwAR3CzKNHdCratxAgUxgFoTGSjbWITtWlGeW9ru6qlmTN5V0XK-G7v8kLaEE&pagfis=747>>. Acesso em 20 de fev. de 2019.

TOLEDO, Plínio Fernandes. **A astúcia do desvio: o desvio em Guy Debord.** São Paulo: LiberArs, 2015.

TROTSKI, Léon. **Literatura e revolução.** trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.

TÜRCKE, Christoph. **O louco: Nietzsche e a mania da razão.** Tradução de Antônio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo: Vozes, 1993.

TZARA, Tristan. Manifesto do senhor antipirina. In. GERSÃO, Teolinda (Org). **Dada: antologia bilingue de textos teóricos e poemas**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1989.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão de Nossa Senhora do Ó. In: _____. **Sermões**. Porto: Lello & Irmão, 1951 (Obras Completas, vol. X). p. 207-236.

VILLAÇA, Alcides. **A poesia de Ferreira Gullar**. Tese de Doutorado, USP, 1984.

WEINTRAUB, Fabio. Entrevista - Roberto Piva. **Revista Cult**, São Paulo, mai. 2000. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Acesso em: 31 de agosto de 2015.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In. _____. **Obras Reunidas volume 1. Um estrangeiro na legião**. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2011. p. 144-183.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **Expérience et représentation du sujet: une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord**. Tese de Doutorado, Université de Perpignan; Università degli studi (Bergame, Italie), 2014.

_____. Guy Debord e a poesia de In girum imus nocte et consumimur igni. **Manuscrita**, São Paulo, v.1, n.25, p.107-121, 2013.

Esta tese foi composta em fonte Times New Roman, tamanhos 10 e 12, em um processador AMD Ryzen 5 1600 (6 cores/12 threads) @3.2 GHz, Zen microarchitecture, 16GB DIMM DDR4 2400 MHz @2667 MHz, AMD RX 580 8GB VRAM, e gravada intermitentemente em um HDD WD Blue 1TB (2012) e um SSD ADATA XPG GAMMIX S11 Pro 256GB (máquina primária), e um processador Intel Core i5-8250U (4 cores/8 threads) @1.8~3.4GHz, 8GB DIMM DDR4 2133 MHz clocked @2133, Intel UHD Graphics 620, e gravada intermitentemente em um SSD Kingston A400 240GB (máquina secundária), entre fevereiro de 2015 e julho de 2019, para o PPG em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara.