



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Patrícia Chanely Silva Ricarte

A mesma poesia jamais a mesma:
o poema em prosa como saída crítica na produção contemporânea

Florianópolis
2016

Patrícia Chanely Silva Ricarte

A mesma poesia jamais a mesma:
o poema em prosa como saída crítica na produção contemporânea

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do título de doutora em
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ricarte, Patrícia Chanely Silva

A mesma poesia jamais a mesma : o poema em prosa como
saída crítica na produção contemporânea / Patrícia Chanely
Silva Ricarte ; orientador, Alckmar Luiz dos Santos, 2016.
262 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poema em prosa. 3. Poesia
contemporânea . 4. Crítica do ritmo. I. Santos, Alckmar Luiz
dos . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Patrícia Chanely Silva Ricarte

A mesma poesia jamais a mesma:
o poema em prosa como saída crítica na produção contemporânea

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Dr.(a)
Universidade Federal de Goiás

Prof.(a) Silvana Maria Pessôa de Oliveira, Dr.(a)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Rogério Barbosa da Silva, Dr.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.(a) Maria Lucia de Barros Camargo, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Stélio Furlan, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

Prof. Marcio Markendorf, Dr.
Coordenador do Programa

Prof. Alckmar Luiz dos Santos, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2016.

*Para meus pais, Francisca e Raimundo,
donde vêm minha fé e minha força.*

*Para Tia Vana,
ser de afeto e generosidade.*

*Para Álvaro,
minha manhã serena.*

AGRADECIMENTOS

Ao Alckmar, por acolher este projeto, pela confiança, por todos os ensinamentos e, sobretudo, pela paciência.

À Goiandira, por acreditar em mim, por me encorajar a ser leitora de poesia (o que ainda não sou por completo), pela amizade e pelo carinho de sempre.

Ao Paulo e ao Júnior, meus irmãos, pelo apoio e pela ternura que me sustentam onde quer que eu esteja.

Aos meus amados sobrinhos, Cauê e João Pedro, e ao Caio e à Bruna, sobrinhos “de lambuja”, por darem sentido a tudo.

À Júlia, esta irmã que a vida e o Reiki me deram, pela amizade abnegada, pelas leituras, pelos diálogos, pelo afeto, pelo cuidado.

À Malu, cultivadora de almas, por me ensinar a lei do movimento e da mudança e a fazer da alegria a luz do coração.

Ao Marcelo Almeida, pela amizade de asa ritmada, como as canções.

À Patrícia, anjo terreno, amiga para a vida e para tudo na vida.

Ao Nelson e à Queila, queridos amigos e companheiros de flânerie, corações sempre a acolher.

À Nalcisa e à Susane, pelo carinho, pelo cuidado e por valorizarem, desde sempre, a minha relação com a literatura.

À Suene e à Renata, amigas de sempre, pela inspiração e pela torcida, mesmo de longe.

Aos pássaros (sazonais ou não) que passaram/passam por Floripa e que, pelo doce convívio, ficarão para sempre em meu coração: Rafael Riani, Giovana Bleyer, Stéphanie Pascoal, Emanuel Pires, Bruno Neves, Laurinha, Cláudia Meyer, Mauren Przybylski e Everton de Santa.

À Márcia Saeger, companheira de vinho, pelo carinho, pela guarda, pela amizade incondicional.

À Yara, a mineira mais espevitada e requintada da galáxia, pela leveza e gratuidade da estima e do reconhecimento.

A Bruna e à Bruna, pela arte e verdade dos encontros e pela presença estimulante e aprazível; ao Wilmar Silva, que faz da poesia um acontecimento, pela amizade.

À equipe da revista Texto Digital, nas pessoas de Cláudio Carvalho, Isabela Melim e Paulo Pergher.

Aos professores que participaram direta ou indiretamente deste processo:
Rogério Barbosa, Silvana Pessôa, Carlos Maciel, Luís Maffei, Alamir Aquino,
George Otte, Susan de Oliveira, Tânia Ramos, Pedro de Souza, Stélio Furlan e
Maria Lúcia de Barros Camargo.

Ao pessoal do Nupill – Eduarda, Samanta, Técia, Lucas, Mairla, Deise, Cristiano,
Verônica e todos os demais – pela partilha de vivências e de saberes.

Ao Grupo de Estudos sobre Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea –
Silvana, Rogério, Bernardo, Wagner, Patrícia, Roberto, Isabella, Moisés e todos os
demais – pela amigável e profícua interlocução.

À Alda Isabel, por todas as gentilezas, por me abrir a porta de sua casa tantas vezes
e com tanta generosidade.

Aos casais Roozevelt e Alice, Gilson e Dayde, pela acolhida em Florianópolis e em
Belo Horizonte, respectivamente.

A Cristhiane Gomes, Roseli Araújo, Ivone Monteiro, Marilúcia Marques,
Thaís Sousa, Fernanda Braga, Andréia Braga, Heleno Araújo, Rejane Braga,
Sebastiana Silva, Valquíria Arruda, Elke Seiwert, Sinval Filho, Tarsilla Couto,
e a todos os amigos de Goiânia que sempre me incentivaram.

À Tatianne Vieira, pela grata surpresa do reencontro na Ilha da Magia.

Ao Adriano Reis e à Ana Nobre, no Velho Continente, pelo afeto sem fronteiras.

A Godva e Júlio Sales, D. Zileide e Hellen Rodrigues, Margareth Batista, Selma,
Jaqueline e Paulo Cândido, Laudimilha Freitas, Orlando Gomes e a todos os meus
familiares de Goiânia e Goiás.

A Francisca, Neto, Tio Chagas, Tia Emília, Aline, Vinícius, Maria Socorro, Carlos
Alberto, Jardel, Uerba, Eroneide, Suziany, Kauê e Kauanny e a todos do sítio
Cajazeiras, com os quais cultivo minhas raízes.

Ao Tarcísio (*in memoriam*), cuja passagem tão breve deixou em mim um rastro
luminoso e perene.

À Jane Alencastro Curado, pelas oportunidades e pela simpatia.

Aos meus ex-alunos e ex-colegas da UEG, da FANAP e da UVA.

Ao Sr. Clodoaldo, grande amigo de minha família, a homenagem e o agradecimento,
in memoriam, desta “princesa” ausente.

À Dulcy e ao Felipe, pela força no meu recomeço em Belo Horizonte.

À Ivana, pelo carinho e pela alegria das tardes, e ao Alexandre, ave rara e
iluminada, pela amizade à primeira vista.

A Maria Helena, minha primeira professora, pelo carinho e incentivo,
então, agora e além.

A Sônia e Raphael Weber, pelo suporte na minha primeira moradia em Floripa.

A Manuel Gusmão, Eduardo Sterzi, Marcos Siscar e Cristina Henrique, pelos
minicursos sobre poesia.

Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, por todo
apoio.

Ao Ivan, à Luísa e à Karine, funcionários do Programa, pelo auxílio quanto às
questões burocráticas.

À CAPES, pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

*“La liberté du poète n’est donc que son historicité.
Non une liberté de choix. Mais l’imposition de l’altérité”.*
(MESCHONNIC, 2009, p. 615)

RESUMO

A oposição entre poesia e prosa é sustentada, historicamente, pelos mais diversos fatores, entre eles: a identificação da poesia com o conceito de verso, e da prosa, com a sintaxe lógica; a definição da poesia como imagem, e da prosa, como eloquência; o conceito de lirismo centrado na identidade do sujeito; e a distância entre a poesia e a linguagem dita “comum”. A hipótese que defendo neste estudo é a de que a prática contemporânea do poema em prosa coloca em xeque tais preceitos, a partir de um trabalho crítico desempenhado pela própria organização rítmico-discursiva da forma poética, a qual faz emergir, na escritura, um sujeito poético específico, com discurso próprio, contrapondo-se, a partir da historicidade e da alteridade de tal discurso, ao que é convencionado tanto na tradição moderna da poesia quanto na teoria literária. Concebo, portanto, o ritmo como uma atividade subjetiva que, no poema em prosa, é o meio pelo qual se realiza a pesquisa formal, numa perspectiva em que a atividade poética não se afasta da atividade teórica, mas, ao contrário, a incorpora na sua própria organização interna. Para tanto, analiso poemas em prosa de quatro autores contemporâneos: os brasileiros Marcos Siscar e Rodrigo Garcia Lopes e os portugueses Luís Quintais e Luís Miguel Nava.

Palavras-chave: Poema em prosa. Poesia contemporânea. Crítica do ritmo.

ABSTRACT

The opposition between poetry and prose is sustained, historically, by several factors, including: the identification of poetry with concept of verse and prose with the logical syntax; the definition of poetry as image and prose as eloquence; the concept of lyricism centered in the subject's identity; and the distance between poetry and "common" language. The hypothesis that I defend on this study is that the contemporary practice of prose poem is capable to put these precepts in doubt, starting from a critical work played by the rhythm-discursive organization of the poetic form, which brings out, inside the writing, an specific poetic subject, with own speech, opposing, from the historicity and alterity of such discourse, to what it is agreed both in the modern tradition of poetry and literary theory. I conceive, therefore, the rhythm as a subjective activity that, on the prose poem, is the medium by which it carries out the formal research, in a perspective that poetic activity does not deviate from the theoretical activity, but incorporates it in their own internal organization. Therefore, I analyze prose poems of four contemporary authors: Marcos Siscar and Rodrigo Garcia Lopes, both from Brazil, and Luís Quintais and Luís Miguel Nava, both from Portugal.

Keywords: Prose poem. Contemporary poetry. Rhythm critic.

RÉSUMÉ

L'opposition entre poésie et prose est soutenue, historiquement, par plusieurs facteurs, principalement: l'identification de la poésie avec l'idée de vers et de la prose avec la syntaxe logique; la définition de la poésie comme image et de la prose comme éloquence; l'idée de lyrisme centrée dans le sujet; et la distance entre la poésie et le langage «ordinaire». L'hypothèse que je défends dans cette étude c'est que la pratique contemporaine du poème en prose bouleverse ces facteurs avec le travail critique joué par l'organisation rythmée et discursive de la forme poétique elle-même, pratique qui fait sortir de l'écriture un sujet poétique unique, avec un discours propre, opposé à la convention de la tradition moderne de poésie et de théorie littéraire, si on pense dans l'historicité et l'alterité de ce discours. Ainsi, on pense que le rythme est une idée surtout subjective dans le poème en prose, moyen de faire la recherche formelle de l'activité poétique intégrée dans l'activité théorique, parties de son organisation. Pour le vérifier, on analyse des poèmes en prose de quatre auteurs contemporains: Marcos Siscar et Rodrigo Garcia Lopes, des brésiliens, et Luís Quintais et Luís Miguel Nava, des portugais.

Mots-clés: Poème en prose. Poésie contemporaine. Critique du rythme.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – UMA FORMA COMO EXPERIÊNCIA DA CRISE, O POEMA EM PROSA	14
2 “LIBERDADE É ISSO?”: O PAPEL CRÍTICO DO POEMA EM PROSA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA	28
2.1 Um estranho bicho.....	28
2.2 O ritmo no poema em prosa e a dificuldade da forma	35
2.3 Acerca da oposição entre poesia e prosa	46
2.4 Inventar uma linguagem (ainda).....	66
3 “NOS TEUS OUIDOS ISTO EXPLODE”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE LUÍS MIGUEL NAVA	74
3.1 Ouvir o poema, desencarcerá-lo.....	74
3.2 O poema colhido em planos vários	91
3.3 Poema em prosa e identidade regulável.....	110
4 A “MELODIA AUTORITÁRIA DAS SENTENÇAS”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE RODRIGO GARCIA LOPES	118
4.1 O poema como tradução do movimento	118
4.2 Crítica da imagem ou imagem crítica: a abertura para a prosa.....	130
4.3 “detonar todos os sons e batiques da fala”	145
5 “AFINAL EU NÃO TINHA CORPO”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE LUÍS QUINTAIS	153
5.1 O avesso da respiração: a forma em prosa.....	153
5.2 Interrogação metafísica e transformação subjetiva	162
5.3 A morte do símbolo	173
5.4 O poema como biografia	186
6 “MEU JARDIM ME COMPORTA E ME DISTINGUE”: o poema em prosa na obra de Marcos Siscar	194
6.1 A poesia depois da história	194
6.2 A jardinagem poética	202
6.3 O poema entre a corrida e o salto	225
6.4 “que lugar é um lugar onde não se fica?”	235
CONCLUSÃO	243
REFERÊNCIAS	248

1 INTRODUÇÃO – UMA FORMA COMO EXPERIÊNCIA DA CRISE, O POEMA EM PROSA

A hipótese que persigo nesta tese é a de que o poema em prosa desempenha um papel crítico a partir de um trabalho rítmico cujos procedimentos fazem emergir um sujeito poético específico na realização de um discurso próprio, isto é, um discurso cujas marcas, como elementos de constituição rítmica do poema, permitem a expressão poética, demonstrando que a disposição prosística do texto não é um empecilho para a consubstanciação da poesia. Portanto, a minha ideia é a de que uma tal crítica, realizada no plano formal do texto poético, só pode ser operada em termos de ritmo, por meio dos “cortes”, da acentuação e da prosódia, o que contribui, nessa forma diferenciada de poema, para o desenvolvimento da pesquisa formal, a partir de reiteradas tentativas, no âmbito da composição poemática, de responder a alguns dos mais importantes impasses da modernidade em poesia. Assim, o poema em prosa é, ao mesmo tempo, um modo de colocar em questão os pressupostos da poesia e de oferecer-se, enquanto forma crítica e contrária a toda concepção apriorística do poético, como tentativa de formalização de problemas peculiares a cada obra. Para averiguar como isso se processa, debrucei-me sobre os textos de quatro poetas cultivadores desse tipo de poema. São eles: os brasileiros Marcos Siscar e Rodrigo Garcia Lopes e os portugueses Luís Quintais e Luís Miguel Nava, contemplando alguns textos de volumes publicados a partir do final dos anos 1970 até a presente década.

O percurso que me trouxe até aqui teve início, há alguns anos, com a leitura da obra *Angst*, publicada em 2002 por Luís Quintais, em paralelo com a de *O roubo do silêncio*, livro publicado em 2006 por Marcos Siscar, além do número 14 da revista *Inimigo Rumor*, dedicado ao poema em prosa, e que veio a lume em 2003. O primeiro elemento a me chamar a atenção nessa leitura de obras que me possibilitaram conhecer algumas peças dessa forma de poema na produção mais recente do Brasil e de Portugal – a *Inimigo Rumor* traz também traduções de textos em língua hispânica, francesa e inglesa – foi a ideia de uma indefinição formal proclamada no próprio poema, como sugere essa passagem interrogativa de um poema em prosa do brasileiro Júlio Castañon Guimarães, publicado naquele número da revista:

E se afinal as perguntas valessem mais que as respostas? Estas talvez começassem a produzir um inventário avassalador. Haveria

gestos em excesso – quase atos. Vozes a se multiplicarem – quase personagens. Seria preciso não alongar a discussão sobre que gramática se imporia. Num arroubo de figuras, a própria oscilação não poderia se tornar elemento de construção? (GUIMARÃES, 2003, p. 23)

Essa oscilação da forma, colocada ao lado de uma postura inquisitiva e da multiplicação de vozes, diz respeito a um abandono de critérios apriorísticos, o que, na modernidade poética, tem a ver com a recusa do esquema convencional da métrica, a qual, tanto no poema em prosa quanto no verso livre, é suplantada pelo primado do ritmo e da prosódia¹. Trata-se, portanto, de experimentar, na construção do poema, variados caminhos e possibilidades da expressão poética. Assim, o exercício do poema em prosa desenvolvido nas últimas décadas vincula-se, em certa medida, às transformações operadas pelos cultivadores dessa forma poética no século XIX francês, como Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e o Conde de Lautréamont. Entretanto, por julgar que permanece relevante conhecer os modos particulares que tal empreendimento assume nas diferentes obras poéticas, procuro justificar a presente pesquisa, entre outros fatores, pela presença cada vez mais frequente desse tipo de poema na produção contemporânea, tanto do Brasil quanto de Portugal.

Vale lembrar que diversos textos constituídos por processos diversos de poetização da prosa e produzidos em variados momentos históricos, sob diferentes inspirações, podem ser classificados sob a expressão “poema em prosa”. Assim, a história dessa forma poética é marcada pela diversidade de procedimentos e de concepções da poesia, na medida em que a utilização da prosa como material poético possibilita a introdução de novos temas e novos tons na esfera da poesia, além de permitir o emprego de formas mais livres e individuais. Nesse sentido, o poema em prosa pode acolher projetos poéticos distintos e até díspares, manifestando as diferentes escrituras que decorrem de tais projetos. Este trabalho, voltado para a análise de textos pertencentes a quatro diferentes projetos, concentra-se especialmente nos modos como cada um dos poetas, em cada poema,

¹ Aqui, o ritmo e a prosódia, como elementos discursivos, se distinguem da ideia de métrica, como medida ou número, em que pese o fato de esta última ter sido, por muito tempo, confundida com a noção de ritmo.

procura problematizar o processo de singularização do discurso poético frente a tradição moderna da poesia².

A ideia moderna da forma diz respeito a uma singularização por meio de um trabalho rítmico de subjetivação que faz do poema um discurso, ou seja, um enunciado que se constitui historicamente. Contudo, o poema em prosa é concebido como obra que não apenas coloca em xeque o estatuto do poético – isto é, do que historicamente está convencionado como discurso próprio da poesia – , criando novas possibilidades de dizer e fazer poeticamente, mas também exercendo um deslocamento crítico sobre o próprio gesto realizado no poema. “A liberdade do poeta”, diz Henri Meschonnic (2009, p. 615), “não é mais que sua historicidade. Não uma liberdade de escolha. Mas a imposição da alteridade”. O que o poema faz, então, é transformar o que está dado no discurso de outrem e, indo além da ideia de uma réplica discursiva, construir, pelo ritmo, uma subjetividade específica, diferente, outra. No poema em prosa, até mesmo esse gesto, que constitui todo e qualquer poema, é colocado em questão pela ideia do fragmentado e do inacabado, o que se verifica a partir de um sentido apurado da crise de verso proclamada por Stéphane Mallarmé. Assim, em conformidade com o que propõe Marcos Siscar (2008), no ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, trata-se de uma forma que se constitui pela experiência da crise, e não da identidade. Nesse sentido, é pertinente que esse tipo de poema seja concebido enquanto forma aberta às variadas e infinitas possibilidades de configuração poética, e não a partir da categoria de gênero.

Assim, uma das minhas preocupações na escolha do *corpus* foi no sentido de compreender a prática do poema em prosa tanto no plano interno de cada obra

² A expressão “tradição moderna da poesia” foi explorada por Octavio Paz, em seu livro *Os filhos do barro*, de 1974, momento em que as obras da modernidade poética, que, para este autor, vai do Romantismo ao Modernismo, passam a ser tomadas a partir de uma revisão de seus pressupostos. Paz (2013, p. 15-16) define a modernidade em poesia como “tradição da ruptura”: “O tema deste livro é a tradição moderna da poesia. Essa expressão não significa apenas que existe uma poesia moderna, mas também que o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo. [...] A tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura... A contradição persiste se, em vez das palavras *interrupção* e *ruptura*, empregarmos outras que se oponham com menos violência às ideias de transmissão e continuidade. Por exemplo: tradição moderna. [...] A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente”.

individual quanto no seu diálogo com a tradição moderna da poesia, o qual se verifica especialmente a partir do senso de historicidade por parte de cada poeta estudado. Nesse sentido, retomo aqui a concepção de Mallarmé (2010, p. 238), para quem, nas *Divagações*, os desenvolvimentos do poema em prosa conduziriam à ideia de “poema crítico”, que, além de constituir uma forma mais livre de expressão, face ao verso metrificado, de modo a contemplar as “luminosidades diversas do espírito”, aparece, já neste poeta, como algo voltado para a operação do ritmo, que, na forma moderna em prosa, é prioritariamente um elemento da prosódia, permitindo ondulações e movimentos de sentido, os quais, por serem constituídos frasalmente, escapam à ideia tradicional da métrica. Além disso, para Mallarmé, o poema em prosa crítico consiste em uma experiência anterior ao cultivo do verso livre, ao qual ele, Mallarmé, não era exatamente afeito. Assim, o poema em prosa, constituído por “trechos compreensivos e breves”, ressalta o aspecto prosódico do ritmo no que concerne à efetivação do sentido.

Para Meschonnic (2009), em *Critique du rythme*, o papel crítico do poema é realizado pela prosódia, que, ao ser explorada no discurso do texto poético, faz dele um dos modos mais ativos de significar. A prosódia é, portanto, uma significância, ou seja, ela se constrói no sentido de realizar o sujeito *no* e *pelo* discurso, o que equivale a dizer que, no poema, o sujeito se constitui em seu modo de operar ritmicamente. Na modernidade poética, a valorização do aspecto prosódico do poema coloca em primeiro plano a sua realização rítmico-subjetiva. Afinal, é o ritmo que possibilita as infinitas formas de dar sentido, ou seja, de constituir uma subjetividade. Meschonnic salienta que, na medida em que a significância é infinita, assim como a teoria, o primado do ritmo contribui para situar o sentido na não totalidade, na não verdade, na não unidade. Nisso, reside o aspecto crítico do ritmo no poema. Contudo, a questão, para mim, é buscar compreender o modo como, no poema em prosa, a abertura promovida pela aproximação com a prosa poderia constituir ainda um outro estágio crítico, de segundo nível, no sentido de problematizar o próprio modo de realização do sujeito no discurso do poema.

É a relação entre ritmo, sentido e sujeito, estabelecida em um discurso, que libera o primeiro do domínio da métrica e faz dele o significante maior do poema. O ritmo é, ao mesmo tempo, a enunciação e aquilo que é enunciado. E o poema é crítico porque, a partir dessa concepção discursiva do ritmo, ele não apenas diz, ele faz. A atividade do ritmo é crítica, por excelência, mas o poema em prosa é crítico

tanto por se constituir por tal atividade quanto por se conceber como pesquisa formal – e pesquisa do ritmo, inclusive. Partindo de tais pressupostos, meu objetivo principal neste trabalho é o de analisar o papel crítico do poema em prosa a partir de sua organização rítmica, em textos dos quatro autores que compõem o *corpus* deste estudo, mas também levando em conta um segundo gesto do poema, que, ao se dobrar sobre o processo de subjetivação que se dá por meio do ritmo, possibilita, pela aproximação com a prosa, o questionamento de certos preceitos poéticos.

Ao levar em conta a infinitude da significância prosódica, a prática do poema em prosa se coloca como uma proposta de antifechamento formal, pelo fato de promover a multiplicação das possibilidades de organização do sujeito e do sentido. Este é, aliás, o traço de especificidade desse tipo de poema, visto que a singularização histórico-subjetiva por meio do ritmo definiria todo e qualquer poema. O antifechamento, assim como o inacabamento, distingue o poema em prosa em relação às outras espécies poemáticas, pelo fato de que ele se volta de modo especial para a pesquisa formal, no sentido de “pluralizar, indefinidamente, o quadro de formas” (MESCHONNIC, 2009, p. 614).

No enfoque que desenvolvo neste trabalho, a pesquisa formal realizada no poema em prosa consiste, por um lado, na busca de um discurso próprio, ou seja, de uma subjetividade, a partir dos procedimentos rítmicos e, por outro, em colocar em suspenso ou sob hesitação, no próprio corpo do poema, a possibilidade de tal realização discursiva, que é também a realização do sujeito poético. Como a liberdade do fazer poético baseia-se na alteridade, tal pluralização ou multiplicação das formas não pode ser concebida senão pelo trabalho de diferenciação rítmico-discursiva. A questão é que, no âmbito do poema em prosa, tal trabalho é colocado não apenas como realização, mas como uma busca deliberada, cujo processo é inacabado e fragmentário.

Trata-se de compreender o poema em prosa como *saída crítica* e, portanto, como uma forma que desfaz a ideia do “poema objeto”, ou que desestabiliza a oposição entre poesia e prosa. Nos diversos direcionamentos que o poema em prosa assume nas obras estudadas, esse papel crítico é ressaltado à medida que o poema é concebido como *obra em progresso*, deixando à mostra a própria formação do sentido e do sujeito poéticos no discurso. Em tal contexto, o trabalho poético sobre a prosa é que permite o movimento crítico, essa saída que, em sua acepção

mais clara e mais direta, consiste em um *transporte* e, portanto, em uma *transformação* do sujeito lírico no âmbito do próprio discurso do poema.

A leitura do referido *corpus* aponta para alguns importantes processos da modernidade poética, tais como: a oposição entre poesia e prosa; a relação entre liberdade e historicidade como condição da subjetividade poética; o diálogo entre poesia e história ou entre poesia e tradição; a saída de si do sujeito lírico a partir da transformação operada pela organização rítmico-discursiva do poema; a dificuldade da forma e os procedimentos poéticos aplicados sobre a prosa; além da questão do “teatro da página” e a ideia do poema como tradução do movimento. Há, na prática contemporânea do poema em prosa, um interessante redimensionamento de tais processos, a partir de uma atitude crítica que não se limita à revisão de conceitos, mas que, antes de mais nada, permite a renovação da poesia em suas múltiplas formas de organização rítmico-subjetiva, a partir da pesquisa formal. Nessa perspectiva, a mesma poesia jamais será ela mesma, conforme sugere Marcos Siscar (2010, p. 51) em um dos poemas de seu livro *Interior via satélite*: “o impróprio com que aos poucos me converto em mim. o mesmo amor o mesmo corpo a mesma crença a mesma falta jamais a mesma”.

O papel crítico do poema em prosa consiste em procedimentos que visam a problematizar importantes aspectos da poesia e da sua teoria, colocando-os em movimento. Portanto, ressalta-se, nessa espécie de poema, o seu caráter processual. A operação poética sobre a prosa permite um deslocamento no plano discursivo do texto que favorece o distanciamento crítico, ou seja, a *saída* que aqui venho sublinhando. Todavia, na medida em que tal saída crítica concebida no poema em prosa consiste em um fenômeno presente na poesia moderna desde os seus fundadores, não se deve tomá-la como traço exclusivo da produção lírica contemporânea – e nem é o que aqui pretendo defender –, mas, antes, de compreendê-la a partir de variados modos de construção do poema em prosa, cada um deles em conformidade com questões internas da obra de cada poeta em estudo e, na maioria dos casos, como pretendo demonstrar ao longo dos capítulos que seguem, a partir do diálogo estabelecido no poema com algumas tendências da modernidade em poesia.

Michel Collot (2004), ao considerar a saída de si do sujeito lírico como um importante fenômeno da poesia moderna, sublinhará esse processo em dois autores paradigmáticos da história do poema em prosa: Arthur Rimbaud, a partir da ideia de

“poesia objetiva” e do “desregramento de todos os sentidos”, e Francis Ponge, através do “partido das coisas”³. Embora Collot não se tenha debruçado sobre a relação de tal fenômeno com a prática do poema em prosa nos dois referidos poetas, sua análise despertou-me para a ideia de que haveria, nessa forma de poema, elementos propícios a esse deslocamento crítico do sujeito poético. Tomando por base a ideia de pesquisa formal, trata-se de investigar até que ponto o poeta contemporâneo busca inventar uma linguagem para tal fenômeno de saída de si por parte do sujeito, bem como para outros aspectos ligados, na tradição, ao problema da identidade poética.

Com vistas a contemplar os aspectos acima elencados, a presente tese divide-se em cinco capítulos. No primeiro deles, procuro estabelecer as bases e os critérios do estudo exercido sobre a produção de poemas em prosa na contemporaneidade, partindo da discussão em torno da historicidade como condição da liberdade poética. Trata-se de entender o papel crítico do poema em prosa sobretudo como construção conduzida pelo diálogo com a tradição moderna da poesia, o que promove, dentre outros fatores, o sentido da historicidade ou de “poesia depois da história”, conforme um dos poemas analisados neste trabalho, da lavra de Siscar. Nesse contexto, a liberdade poética diz respeito a uma relação de alteridade com obras da tradição. Ao poema em prosa, cabe, então, a tentativa de dar forma a uma relação crítica com a história da poesia, trazendo, por conseguinte, em seu corpo, os impasses de seu próprio acontecimento e realização.

Destaco, como aspecto relevante desse processo, o conceito de ritmo como forma do que é fluido e movediço, ou seja, como “maneira particular de fluir”, conforme a perspectiva de Émile Benveniste, no ensaio “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, de 1951. Há, nessa proposta do linguista, o resgate de uma concepção heraclitiana do ritmo como forma improvisada e modelável, a partir da qual Dessons & Meschonnic (2008) desenvolvem os fundamentos de sua “poética do discurso”, a qual vem a consistir em uma noção discursiva, e não semiótica, do ritmo. Trata-se, portanto, de compreender o ritmo como organização, disposição ou configuração do discurso. Assim, no poema contemporâneo, que é objeto desta pesquisa, o trabalho poético sobre a prosa se verifica em um contexto no qual a poesia não é dada como um valor *a priori*, mas algo que se coloca em questão,

³ A proposta de Collot (2004) baseia-se em dois aspectos da fenomenologia francesa: a “noção de carne” de Merleau-Ponty e a ideia do “si-mesmo como outro” de Paul Ricoeur.

como busca de uma forma. Portanto, de modo emblemático, o poema em prosa, forma desmetrificada, comunga da experiência da crise de verso deflagrada na poesia moderna e contemporânea.

Na sequência, há, nesse capítulo inicial, uma discussão em torno da aproximação moderna da poesia com a prosa e sobre como tal processo acaba por colocar em xeque a oposição hegeliana entre esses dois modos de linguagem. A questão da prosa como problema poético remonta ao Romantismo, nas figuras de Novalis e Schlegel, na Alemanha, e Wordsworth, na Inglaterra. Assim, parto dessa reflexão exercida a partir da crítica romântica para chegar aos textos da teoria e crítica literárias que, nos séculos XX e XXI, empreendem a revisão dos conceitos fundamentais da convencional oposição entre o poético e o prosaico e que passa pelas noções de lirismo, de imagem poética, de “poesia pura”, bem como da costumeira identificação da poesia com o verso. Assim, procuro colocar em diálogo, nessa seção, os escritos de Paul Valéry, Octavio Paz, Clive Scott e Alfonso Berardinelli.

A abordagem da oposição/aproximação entre poesia e prosa é, portanto, o fundo sobre o qual, na quarta seção do capítulo, procuro dar destaque à história do desenvolvimento do poema em prosa, que, ao lado do verso livre, estabelece novos critérios para a expressão poética, libertando-a dos preceitos numéricos da métrica e colocando em primeiro plano a noção mais ampla do ritmo. Tal percurso, que se inicia, na França, com as traduções em prosa de poemas do Romantismo alemão, é marcado, dentre outros aspectos, pela busca de uma linguagem. É o “trouver une langue” [“inventar uma língua” ou “encontrar uma língua”], de Rimbaud, que, de acordo com Suzanne Bernard (1959), naquele que tem sido, ainda hoje, o principal tratado teórico sobre a prática do poema em prosa, sobretudo a francesa, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, está ligado a uma “reivindicação metafísica” fundada pela obra romântico-órfica de Gérard de Nerval e também levada a efeito na ideia de “feitiçaria evocatória” por parte de Baudelaire, centrando-se, portanto, na pesquisa poética com a linguagem. Cabem, nesse percurso, também as preocupações musicais do Simbolismo, nas figuras de Jules Laforgue, Jean Moréas e Gustave Kahn, e, já no século XX, a prática surrealista do poema em prosa, além das significativas contribuições de Francis Ponge no cultivo dessa forma. Na França, o poema em prosa está ligado à história de uma sistemática separação entre poesia e prosa diante da qual ele vem a operar, em alguns projetos

poéticos, como o de Baudelaire, por exemplo, uma função de ligação, conforme as análises de Scott (1989), Roubaud (1988) e Berardinelli (2007).

O poema em prosa é uma forma eminentemente crítica, em primeiro lugar, por constituir-se como negação do hiato entre poesia e prosa. Portanto, o estudo que aqui desenvolvo requer, principalmente, uma compreensão em torno da relação entre a organização rítmica do texto poético e a realização do sentido e do sujeito *no* e *pelo* discurso. Além disso, para que se faça jus à diferença, ainda que sutil, entre o poema em prosa e o poema escrito em versos, no tocante à formalização da crise moderna da poesia, o enfoque do ritmo não pode prescindir de uma investigação em torno do tipo de abertura a partir da qual a forma em prosa promove o questionamento das próprias possibilidades do ritmo e de realização subjetiva do sentido no poema. Assim, a metodologia que utilizo neste estudo baseia-se, especialmente, na análise do funcionamento do modo como os significados poéticos e críticos são consubstanciados no poema, no sentido de vislumbrar, a partir do papel transformador do ritmo, o modo como a subjetividade poética permite o diálogo com a tradição moderna da poesia. Trata-se, na esteira de Meschonnic (2009), de buscar uma análise que possa considerar tanto o que está dentro quanto o que está fora do texto poético, sendo que, neste caso, o que está fora tem a ver com os enunciados que fazem parte do arquivo da tradição. Assim, sempre que necessário, procuro combinar à leitura intrínseca do poema a reflexão em torno de sua relação – histórica, por excelência – com o contexto maior da tradição. Em poesia, a historicidade, “como escuta de uma história”, diz Meschonnic (2009, p. 97), “é indissociavelmente subjetivo-coletiva”. A leitura do funcionamento do texto difere-se daquela centrada nas funções jakobsonianas, que são, de fato, universais da poesia, não cabendo, portanto, na noção de historicidade que me é cara neste trabalho.

A partir do segundo capítulo, concentro-me nas obras específicas de cada poeta em estudo. Na produção de Luís Miguel Nava, destaco, inicialmente, alguns procedimentos que, na construção do poema em prosa, realizam uma espécie de submersão ou dissimulação da imagem poética, o que exige, na leitura do poema, um trabalho de vocalização que venha a funcionar como arqueologia da imagem enquanto criação rítmica. A disposição em prosa do poema requer, para a percepção da imagem, um resgate de sua oralidade. Portanto, mais uma vez,

recorro ao trabalho de Meschonnic (2009), cuja contribuição no tocante à relação entre poesia e oralidade, entre poesia e voz, é fundamental e decisiva.

Em Nava, é recorrente a menção ao problema da página tipográfica em face da tentativa de representar uma realidade tridimensional. Em sua poética, marcada pelo movimento entre superfície e profundidade e voltada para a capacidade imagética do texto, a escritura do poema em prosa se presta, entre outras coisas, ao questionamento da ideia mallarmeana do “teatro da página”, que funda o processo de disseminação tipográfica da poesia moderna. Tal questionamento é empreendido, sobretudo, pelo emprego da tipografia convencional nesse tipo de poema, o que acaba por desmistificar a ideia de “quebra da linearidade”, na medida em que ressalta o aspecto temporal (rítmico) da organização poemática, em detrimento de seu caráter espacial. Nesse contexto, a questão do branco tipográfico, relacionada à ideia do silêncio, passa a ser compreendida a partir de um novo viés.

Outro aspecto que considero importante na obra desse poeta – e que procuro discutir nesse segundo capítulo – é o modo como o poema em prosa promove a problematização da identidade poética, a partir de um processo de ficcionalização do sujeito realizado no próprio plano discursivo do texto. Na poesia de Nava, tal fenômeno é marcado por uma atitude revisionista que tanto atinge o plano interno de sua obra quanto o diálogo entre esta e a discussão moderna em torno da identidade, passando pela alteridade e pela ipseidade, e que recobre boa parte da teoria e da poesia desde o período romântico até os nossos dias. A saída de si por parte do sujeito poético naviano parece, como tento demonstrar na última seção do capítulo, beneficiar-se da forma em prosa em razão de o texto narrativo ser mais aberto à intervenção da identidade narrativa sobre a identidade pessoal, na acepção que tal processo encontra em Ricoeur (2014).

Rodrigo Garcia Lopes, a cuja obra me dedico no terceiro capítulo, também traz uma interessante perspectiva em torno da questão tipográfica, na medida em que sua poesia evolui, de certa forma, de um cultivo inicial da exploração tipográfica, nos moldes de E. E. Cummings, para um exercício cada vez mais crescente do poema em prosa, tendo como uma de suas propostas mais relevantes o questionamento da ideia de “teatro da página”, a partir da constituição frasal da forma em prosa, cuja tipografia relativamente convencional não deixa, no entanto, de tirar proveito da condensação por meio de parênteses, por exemplo. Portanto, o poema dá fundamental relevo crítico à reflexão em torno da concepção espacial da

poesia, mas a partir justamente de um processo rítmico-temporal que coloca em questão a disseminação tipográfica e alguns de seus conceitos principais.

A elaboração do poema em prosa, em Garcia Lopes, é também caracterizada pela combinação entre o imagético e o comentário metapoético, o qual, como elemento prosaico, acaba por promover uma espécie de crítica da imagem ou uma imagem crítica, em um processo que é reforçado pelo aproveitamento crítico, nessa obra, da poética da iluminuração, fundada por Rimbaud. Tal poética, baseada nos poemas em prosa das *Iluminations (Coloured plates)*, de Rimbaud, publicadas em 1886, contempla, dentre outros aspectos, também a ideia do trabalho poético como escuta e, portanto, como operação rítmica ou musical sobre os sons, o que favorece, em última instância, o resgate dos ritmos da fala na escritura poética.

Por sua vez, o quarto capítulo é voltado para a obra de Luís Quintais, cuja prática do poema em prosa traz importantes questões acerca dos desdobramentos mais recentes no campo da poesia impressa. Trata-se de um poeta extremamente empenhado no que se refere à construção de uma linguagem não convencional, isto é, de uma poesia que não se acomode ao “palácio do consenso”, e que se volte criticamente sobre o arquivo da tradição. Assim, sua pesquisa formal por meio do poema em prosa consiste, entre outros fatores, na tentativa de dar conformação a elementos difíceis de serem arranjados no verso, como o “medo” metafísico que acomete o sujeito na experiência da poesia. Nesse sentido, o poema em prosa alegórico traz, em sua organização rítmica, a ideia de um “avesso da respiração” ou um avesso do verso, para tomarmos mais de perto as questões da teoria.

Há também, nesse poeta, conforme procuro demonstrar na segunda seção do capítulo, um tipo de poema em prosa alegórico voltado para a libertação do sujeito poético em relação à interioridade, o que se verifica tanto a partir da interrogação metafísica quanto da relação de imanência entre o sujeito e a escritura de si. Em tal contexto, o sujeito, tão “indecifrável” quanto uma “mancha” sobre o escrito, define-se como projeção na alteridade, em um texto que, por seu turno, caracteriza-se pelo inacabamento e pela fragmentação, colocando em questão a própria ideia de uma subjetividade realizada e estabelecida na escritura.

De outra feita, Quintais empreende, em sua obra, a destruição crítica do símbolo poético, sobretudo com relação à tópica da “árvore”, presente na tradição ocidental da poesia. Nesse projeto, também levado a efeito em textos escritos em

versos, o poema em prosa atua de modo significativo, ao trazer, por meio da disposição frasal e paragrafada, a referência a um processo de transformação subjetiva que se engendra por meio da redução fenomenológica. Em tal processo, o símbolo poético, baseado em uma imagem da natureza, é destituído de seu papel identitário e passa a fazer parte, pela intersubjetividade e intercorporeidade, de uma relação de alteridade cujo polo oposto é constituído pelo sujeito poético, o qual, na morte poética (e/ou ecológica) da árvore, descobre a sua própria mortalidade.

A questão da historicidade recebe destaque, na poesia de Quintais, em poemas em prosa que tratam da contraposição entre biografia e história. Em tais textos, a biografia, enquanto “escritura da vida”, é colocada como modo poético de lidar com a história, em um processo que pode ser analisado a partir da concepção derridiana de “mal de arquivo”, em que o ato de escritura poética, como biografia, exerce uma espécie de queima ou apagamento do arquivo. Trata-se, com tal gesto, de ao mesmo tempo colocar em movimento o arquivo e de mobilizar a própria página do poema, que passa a ser palco de um acontecimento virtual dinâmico.

Por fim, no quinto capítulo, acerca da produção de Marcos Siscar, volto a abordar a relação entre poesia e história, que, neste poeta, recebe diferentes modos de aproximação. Um desses modos consiste no sublinhamento subjetivo a partir do discurso alegórico, de modo a marcar a posição do sujeito poético na história, ou seja, a sua historicidade, em um processo que não se verifica senão pela passagem prosaica ou narrativa da pessoa à não pessoa, a qual, como se pode notar também em alguns poemas de Luís Miguel Nava, realiza, no plano discursivo, a saída de si do sujeito. No caso de Siscar, tal saída também é marcada pela fragmentação do texto, cuja identificação do sentido torna-se complicada em razão das torções operadas no discurso, o que gera certa dissonância entre os vários momentos ou movimentos rítmicos do poema em prosa.

Outro modo por meio do qual Siscar estabelece um diálogo crítico com a tradição moderna da poesia, e em que o poema em prosa tem importante papel, é a jardinagem poética. Trata-se de uma alegoria recorrente em sua obra, a qual se volta para alguns importantes elementos que marcam o trabalho poético, sobretudo no tocante à aproximação da poesia com a prosa, tais como: a relação entre artifício e espontaneidade; a operação rítmica do corte, que é própria do verso, mas que potencializa e problematiza a construção do poema em prosa; além do modo como

se processa, nesse tipo de poema, a formação da imagem poética, o que se dá a partir de um “acontecimento impositivo”, ou seja, não calculado ou planejado.

Com vistas a uma percepção mais clara dos elementos rítmicos dos poemas, baseio minha leitura na marcação da acentuação tanto rítmica quanto prosódica. O método de notação aqui concebido baseia-se na proposta de Gérard Dessons & Henri Meschonnic (2008) em seu *Traité du rythme*. De acordo com tal proposta, há três tipos de acentuação do texto poético: a acentuação rítmica ou de grupo, baseada na marcação dos grupos sintáticos; a acentuação prosódica, constituída pelas aliterações e assonâncias, além do acento de ataque (vocálico ou consonantal) no início de um grupo rítmico; e a acentuação métrica, que tanto pode seguir o sistema silábico ou o sistema de duração ou de pés. A acentuação rítmica ou de grupo não consiste em regras de acentuação propriamente ditas, na medida em que seus princípios acentuais, ligados à especificidade rítmica e prosódica de cada língua, no interior dos quais se realizam os discursos particulares, não têm a ver com a natureza gramatical dos morfemas. Os grupos rítmicos não são determinados *a priori*. Segundo Dessons & Meschonnic (2008), é o discurso que, em sua realização empírica, constitui e organiza entre si esses grupos. Nesse sentido, é como se as “regras de acentuação” de cada língua ainda estivessem por ser descobertas. Os grupos rítmicos definem-se, portanto, como unidades gramaticais e fonéticas que preenchem funções dentro da sintaxe do discurso – e não da língua – e na estruturação do contínuo fônico.

Em minha leitura rítmica de alguns poemas apresentados nesta tese, utilizo tão-somente a notação da acentuação de grupo e da acentuação prosódica, na medida em que o poema em prosa consiste em uma forma desmetrificada. Desse modo, mesmo sabendo que é possível haver, na forma em prosa, uma dissimulação da métrica, como teria ocorrido, de acordo com os próprios Dessons & Meschonnic (2008), no verseto⁴ simbolista, o objetivo da leitura rítmica que aqui procuro desenvolver é apenas o de dar destaque à construção do efeito de sentido no texto, com vistas a ressaltar o papel crítico do ritmo. Quanto à acentuação de grupo, que também marca a pontuação do poema, utilizo duas marcas convencionais: — , indicando a acentuação comum dos grupos sintáticos e da pontuação, que é definida ritmicamente como juntura demarcativa; e ◡ , indicando hesitações e

⁴ Parágrafo ou sequência de frases em prosa ritmada (versículo).

indefinições rítmicas que possibilitam a ambivalência do sentido. Esse acento de indefinição tanto pode marcar o valor discriminativo das palavras (adjetivos, advérbios e verbos), por dotar-se de um papel interpretativo ou “comentativo”, em um grupo “argumentativo”, quanto a indeterminação da pontuação, em contextos em que se pode ler tanto a ausência quanto a presença da pausa por vírgula ou por ponto, ou mesmo a indefinição entre pergunta e afirmação, por exemplo.

A ideia é a de que a leitura rítmica dos textos aqui analisados permita a escuta do ritmo do poema em prosa, uma forma que ainda sofre, por parte de alguns leitores, a acusação de ser “extremamente prosaica”, sendo lida mais a partir de sua estrutura narrativa do que de sua organização rítmica. A leitura rítmica do poema em prosa, diferentemente das propostas que se baseiam na mera contagem de sílabas⁵, ajuda a revelar o trabalho poético exercido sobre a prosa e, além disso, consiste em uma maneira de compreender tanto o modo de singularização do discurso em cada poema, como, inclusive, a problematização de tal processo, que é, muitas vezes, realizada a partir de oscilações rítmicas. São essas oscilações que fazem do poema em prosa também uma pesquisa e crítica do ritmo.

⁵ É este o caso, por exemplo, das obras de Suzanne Bernard (1959), Clive Scott (1999) e Adalberto Luís Vicente (2010).

2 “LIBERDADE É ISSO?”: O PAPEL CRÍTICO DO POEMA EM PROSA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

2.1 UM ESTRANHO BICHO

Início este capítulo com um poema:

Galo

Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco, pelo precioso corisco. O que se promete na voz projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos arredondam-se em círculos concêntricos. O pescoço progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo. Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado como o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e só encontra indícios. Se restaram-lhe penas no bico, é que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó, perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho uma manhã. Mas difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é o grito do outro. O cantar já distante, mal chega, se desfia. É madrugada e a cidade coze seu tecido translúcido. Sozinho e vários, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento. (SISCAR, 2003a, p. 25)

Essa obra, publicada por Marcos Siscar no número 15 da *Revista Inimigo Rumor*, no ano de 2003⁶, consiste em um exercício responsivo em relação a um poema do português Ruy Belo, homenageado, à ocasião, por esse periódico de poesia. Trata-se de uma composição poética na qual a escolha pela prosa não pode ser encarada como algo inocente ou indiferente e, mais ainda: em que a prosa é tomada como uma questão de poesia, ao dialogar com dois poemas em versos, um pertencente à tradição moderna portuguesa, “O urogalo”, de Ruy Belo, e outro, à brasileira, “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto. Por meio de um bestiário comum, baseado na imagem do “galo”, Siscar procura inserir-se na tradição moderna da poesia, como quem perseguisse “o risco de um outro”. Afinal, como já

⁶ O poema aparece novamente na coletânea *O roubo do silêncio*, publicada por Siscar em 2006.

proclamara a voz poética cabralina, citada nesse poema em prosa, “não se tece sozinho uma manhã”. Eis o poema de Ruy Belo:

O urogalo vive solitário e livre
 entoa um canto triste de que vive
 e morre se não canta mas se canta
 atrai o caçador que lhe dá morte
 É ave vive sobre a morte e cai quando o seu canto
 lhe aviva a vida que lhe causa morte
 Não sei que ave é o urogalo
 e se o vi só o vi numa fotografia vista
 na contracapa de uma certa revista
 Só sei que vive solitário e livre
 e sei que a solidão e a liberdade
 são condição de vida para quem
 quer erguer a cabeça sobre a morte viva ou morte morta
 O urogalo canta solitário e triste
 resiste à morte apenas porque canta
 o canto é perigoso pode ouvi-lo o caçador
 mas porque canta leva a cabeça erguida
 e apenas o perigo dá sentido à vida
 Virá o caçador acabará o canto
 mas sente-se viver e não importa a morte
 a quem ameaçado ameaça no entanto
 porque o canto mortífero dá vida
 O urogalo vive solitário e livre e
 a solidão e a liberdade condição de vida
 podem custar a vida àquele que vive
 Mas isso não importa importa só
 precisamente isso e nada mais que isso
 que seja solitário e seja livre e assim viva
 a vida de quem vive não de quem vegeta
 e que o seu coração seja capaz da solidão
 e que levante o canto em liberdade
 e que ao cantar a solidão seja cidade
 (BELO, 2003, p. 24)

E, agora, o de João Cabral:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo

(a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.
 (MELO NETO, 2008, p. 319)

No poema de Ruy Belo e no de João Cabral, o galo está ligado à tópica ocidental da ave como símbolo do poeta, aquele que canta ou que tem o sopro, algo que, inclusive, remete tanto à flauta grega que teria dado origem à poesia quanto ao próprio sentido etimológico da *lírica*, que, proveniente do instrumento musical lira, é tradicionalmente definida como “palavra cantada”: “O urogalo canta solitário e triste / resiste à morte apenas porque canta” (BELO, 2003, p. 24). No poema em prosa de Siscar, todavia, não estamos mais nesse contexto do canto. Como vimos, sua composição poética em prosa assume o sentido do “ronco” e do “vômito”: “O que se promete na voz projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais tarde se devolve em ondas de vômito”. A relevância da palavra “grito” e a tessitura coletiva da manhã que os galos realizam na imagem poética que constitui o texto de João Cabral permite-me apontar, em minha leitura, para o contexto de uma interação que, embora traduzida por uma relação intersemiótica entre som e imagem (“os fios de sol de seu grito de galo”), remete ao caráter discursivo da poesia.

Nem o “canto” nem o “grito” da ave, ainda que sejam articulação sonora, podem designar diretamente o caráter verbal da poesia, em função da distinção entre som e palavra. Mesmo assim, não são essas duas formas de expressão que, no conjunto de poemas mencionado, vêm a questionar esse aspecto verbal, mas, sim, a imagem do “vômito” e do “ronco”, no texto de Siscar. Estamos, com este poeta, no terreno de uma subversão do lugar-comum erigido pela tradição: o galo, que em Ruy Belo é tido como um elemento de exceção, na medida em que é, de fato, um urogalo, uma ave que habita as montanhas, sendo carregada, portanto, de um caráter sublime, e que em João Cabral é detentor do grito que tece a manhã, ou seja, de uma linguagem capaz de constituir um mundo habitável, no texto de Siscar, é “inútil”, “quase mudo”, é aquele que “pela terceira vez se cala”, pois para ele é difícil apanhar o grito de outro, cujo “cantar já distante, mal chega, se desfia”, o que problematiza a realização do dizer poético. Assim, “sozinho e vários, ele desvaria”, acabando por se reduzir à crista, a “uma flor de ornamento”.

Há que se considerar, também, o fato de que o galo, como lugar-comum para designar o poeta e que cumpre uma função metafórica nos poemas versificados de Ruy Belo e João Cabral, passa, na forma em prosa de Siscar, a

assumir uma função metonímica, na medida em que não diz respeito – ao menos, não diretamente – ao poeta, mas, sobretudo, ao próprio poema, ao qual se poderiam fazer as seguintes atribuições: “Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, dentro de casa, e espia”. Assim, o poema, não por acaso em prosa, é definido como um “bicho de terreiro”, sem traço de excepcionalidade, visto que está ligado ao que já se conhece e que constitui uma herança da tradição moderna da poesia. Ao mesmo tempo, contudo, esse “bicho”, que “irrompe dentro de casa”, é “estranho”, algo que pode estar ligado à sua organização diferente e, não por acaso, prosística.

Como poderíamos, então, conceber esse bicho-galo que “caminha como cria de si mesmo”? Estaria aí a razão de seu caráter metonímico, marcado pela relação de contiguidade, designando ao poema, enquanto acontecimento em si mesmo, aquilo que seria próprio, na tradição moderna, ao sujeito poético? Credo ser demasiado cedo para responder a tais questões, deixo-as em suspenso para retomá-las ao longo desta tese, já que ambas estão no fulcro da investigação a que me proponho neste trabalho. O que importa, por ora, é fazer ressoar as indagações colocadas pelo poema em prosa de Siscar: “Como não dizer?”, “Como dar forma àquilo que rabisca?”, “E quando volta a si, é o bicho?”, “Como converter-se no bicho do outro?”, “Liberdade é isso?”, e novamente: “Como não dizer?”. Tais questões, na medida em que constituem um enfrentamento do estatuto moderno da poesia, dizem respeito às possibilidades do próprio dizer/fazer poético em nossos dias, as quais passam por uma espécie de pesquisa formal empreendida no poema em prosa.

No texto de Siscar, coloca-se a própria dificuldade do poema, como sugerem as interrogações que o permeiam, através de um discurso que questiona a constituição mesma da subjetividade poética. Aliás, é interessante, nesse sentido, como, a partir de um jogo com uma palavra homófona, o próprio nome do poeta aparece no texto, em uma forma verbal que expressa uma ação contínua: “Em seguida, nada, *a ciscar*, ou o resto apenas, penas” (Grifos meus.), que aparece inicialmente na forma finita “cisca” (“Convertido em bicho, *cisca*, com os olhos fundos no chão”), levando à ideia de que a criação da subjetividade poética, ou seja, de um discurso específico próprio, consiste em algo processual, em uma atividade realizada *na* e *pela* escritura do poema, e não em uma identidade estabelecida de antemão. Assim, o que o poema questiona não é apenas a sua própria possibilidade enquanto forma outra, diante do “cantar já distante” de “outros galos” que lhe chega

(e *mal lhe chega*), mas, também, a realização do sujeito poético, cuja voz só pode existir, no plano discursivo, numa cadeia de enunciados, constituídos pelos textos da tradição moderna, os quais são representados, nesse poema em prosa, pelos poemas de João Cabral e Ruy Belo.

Nessa perspectiva, uma das questões mais relevantes diz respeito ao modo como, no poema em prosa, tal diálogo com a modernidade poética é perpassado pela noção de “liberdade”, vinculada, por sua vez, à questão da historicidade, isto é, à tentativa por parte do poeta de marcar o seu lugar na história. No poema de Siscar, o problema da liberdade está diretamente ligado à questão da alteridade, na ideia de que o galo persegue “o risco de um outro”. Em certa medida, tal questão também já aparece no poema de João Cabral, com a máxima segundo a qual “um galo sozinho não tece uma manhã”, de que “ele precisará sempre de outros galos”. No poema de Ruy Belo, a liberdade daquele que canta está associada à condição de ser solitário, mas, no próprio ato de cantar, uma transgressão em que se lida com o perigo e que constitui, portanto, a própria condição de vida e de morte do sujeito, estabelece-se um movimento em direção ao outro, ainda que sob a ameaça do “caçador” (a morte). Trata-se, no caso de Ruy Belo, de fazer da solidão o próprio elemento comunicante da existência do poeta, na medida em que se trata de uma experiência compartilhada pelos homens na modernidade: “que ao cantar a solidão seja cidade”.

Partindo dessas questões, o *corpus* de estudo desta tese é composto por poemas em prosa de autores contemporâneos concebidos a partir do diálogo com aspectos que marcam o desenvolvimento da poesia moderna. Trata-se de textos pertencentes às obras dos brasileiros Rodrigo Garcia Lopes e Marcos Siscar, com o qual início esta apreciação, e dos portugueses Luís Miguel Nava e Luís Quintais. Tais poetas, além de apresentarem uma prática recorrente e abundante do poema em prosa, procuram, muitas vezes, fazer desse tipo de poema uma forma crítica de lidar com os impasses da poesia moderna, sobretudo daqueles que tocam diretamente o contexto da tradicional oposição entre poesia e prosa. É importante salientar que, historicamente, essa oposição tem-se justificado pelos mais variados fatores, e não necessariamente em função do conceito de ritmo, o qual, como veremos adiante, contribui, na modernidade, exatamente para desbancar tal separação. Assim, alguns desses impasses aparecem, frequentemente, como tema ou motivo da composição do poema em prosa, forma que, no entanto, empreende a

crítica da oposição entre poesia e prosa não apenas tematicamente, mas, sobretudo, formalmente, através das operações rítmicas que, nela, constituem a subjetividade e, por conseguinte, a historicidade poética.

Ao longo deste trabalho, o enfoque do poema em prosa será concebido a partir dos modos como cada poeta procura lidar com os pressupostos da separação entre poesia e prosa, procurando refutá-la não apenas naquilo que o poema diz, mas, principalmente, na sua própria organização rítmico-discursiva. Nesse sentido, as seções dos capítulos de análise dos textos poéticos (de 2 a 5) trazem, cada uma, problemas ligados a esse impasse, tais como: a submersão do verso pela prosa, no poema em prosa; a relação entre a disseminação tipográfica e a noção de ritmo, bem como alguns modos particulares de exploração dos recursos tipográficos no poema em prosa de tipografia convencional; o questionamento da noção de lirismo a partir da problematização da identidade poética e através da saída de si do sujeito lírico; a crítica da imagem poética a partir do comentário metapoético, com base na concepção segundo a qual a imagem é construída pelos procedimentos rítmicos; o poema em prosa como avesso do verso, que é concebido tradicionalmente como “respiração”; a desconstrução do símbolo pertencente à tópica da natureza na poesia; a relação entre poesia e história, sendo esta concebida como tradição poética, a partir da ideia de “biografia” ou do sublinhamento subjetivo da história; a imposição do “corte” rítmico próprio ou particular como forma de constituição da subjetividade poética; e, por fim, o resgate, no poema em prosa, da palavra gasta, que é convencionalmente atribuída à linguagem dita comum.

São essas, portanto, as entradas que me pareceram viáveis na minha abordagem do poema em prosa na produção desses quatro poetas contemporâneos do Brasil e de Portugal, e que me serviram como modo de agrupamento dos textos poéticos. Ademais, tais procedimentos orientam-se no sentido de colocar em xeque, cada um a seu turno, os seguintes pressupostos da convencional oposição entre poesia e prosa: a identificação entre as noções de poesia e verso; o encerramento da poesia na noção de lirismo, a partir da ideia de uma identidade do sujeito poético, que a prosa vem a suplantar, ao possibilitar o movimento entre o interior e o exterior no plano discursivo do poema, com a passagem da pessoa à não-pessoa; a concepção de poesia como imagem, em detrimento do suposto caráter lógico da prosa; o entendimento do ritmo sintático como recurso lógico e, portanto, destituído de valor poético; a ideia de poesia como um conjunto de lugares-comuns e de

símbolos convencionais; o preceito segundo o qual a poesia moderna, por sua suposta natureza universal, deve ser anticonfessional; a concepção do verso como um *a priori* métrico cujo efeito não poderia ser produzido num texto em prosa; o imperativo da distância entre poesia e linguagem comum; e, por fim, a concepção antidiscursiva (e antirrítmica) do texto poético a partir da espacialização tipográfica. Na seção 1.3, apresento uma discussão em torno do modo como alguns desses pressupostos foram instituídos no seio da teoria literária.

De fato, a escolha do *corpus* aponta para um recorte metalinguístico ou metapoético, no sentido de um diálogo deliberado dos poemas estudados com as questões teóricas apontadas acima. Seja de modo alegórico ou ensaístico, há, em muitos dos textos poéticos aqui analisados, a concepção de tais problemas como motivos ou temas. Entretanto, como tentarei demonstrar ao longo dos capítulos que seguem, no poema em prosa, o tratamento do assunto teórico tem relevância sobretudo enquanto ensaio da forma, na medida em que é realizado pela própria organização rítmica do texto. Assim, seja referindo-se diretamente a questões da poesia e da sua teoria, por meio do discurso ensaístico, seja indiretamente, por meio da alegoria, o que importa, em primeiro lugar, é o modo como o poema responde formalmente a tais questões.

Portanto, a análise que proponho consiste em procurar compreender o funcionamento do papel transformador do ritmo no poema em prosa, sobretudo, no que concerne ao estudo da pontuação, definida ritmicamente como juntura demarcativa, conforme a proposta de Dessons & Meschonnic (2008), no *Traité du rythme*. Meu intuito é o de ressaltar, com esta análise, o efeito de sentido da pontuação rítmica no texto. Desse modo, volto-me para a chamada acentuação de grupo sintático, que, conforme os referidos autores, se baseia na particularidade rítmica dos discursos específicos, e não em regras gramaticais de acentuação da língua. Os grupos rítmicos funcionam dentro da sintaxe discursiva e na estruturação do contínuo fônico do texto, sendo, portanto, constituídos e organizados entre si pela realização empírica do discurso. Nesse sentido, a pontuação rítmica ou juntura demarcativa não é determinada como um *a priori* gramatical, mas como um funcionamento próprio de cada poema específico. Além disso, no texto poético, é possível potencializar o sentido a partir de uma hesitação rítmica sobre a juntura demarcativa, de modo a multiplicar os significados do que está sendo dito. Para fazer a notação desses elementos de pontuação nos poemas, utilizo duas marcas

que são próprias da acentuação de grupo: — , que indica a acentuação comum da pontuação, e , que, por sua vez, indica hesitações e indefinições rítmicas sobre a pontuação que possibilitam a ambivalência do sentido. Em vários momentos, também recorro à análise da notação prosódica, baseada nas aliterações e assonâncias.

2.2 O RITMO NO POEMA EM PROSA E A DIFICULDADE DA FORMA

O poema em prosa de Siscar, que utilizo como ponto de partida da discussão aqui desenvolvida, sublinha a questão da liberdade poética como problema da forma: “Como dar forma àquilo que rabisca?” Nesse sentido, sua própria organização em prosa tem relevância fundamental no que se refere ao diálogo crítico que, nele, se estabelece com os poemas em versos dos dois autores consagrados na tradição moderna. Ora, na poesia, a questão da forma coloca-se e resolve-se em termos de ritmo. Neste trabalho, a partir de uma concepção do poema em prosa como forma poética que atua no sentido de colocar em xeque a identidade da poesia com o verso, oriento-me pela definição do poema como obra do ritmo, a partir da proposta apresentada por Gérard Dessons & Henri Meschonnic (2008), no *Traité du rythme*, e por Meschonnic (2009), na *Critique du rythme*. Neste último livro, Meschonnic (2009) recorre às contribuições da linguística da frase, do enunciado e da língua, a partir de uma antropologia da linguagem baseada na linha que vai de Ferdinand de Saussure a Émile Benveniste, ressaltando, neste último, uma crítica à etimologia da palavra “ritmo” que tornou possível uma nova relação entre o sentido e o sujeito, na medida em que se elaborava dentro de um sistema de enunciação.

Trata-se do ensaio “A noção de 'ritmo' na sua expressão linguística”, publicado por Benveniste em 1951, no *Journal de psychologie*, e que aparece na edição dos *Problemas de linguística geral*, editada em 1976, no Brasil, na qual integra a seção intitulada “Léxico e cultura”. Nesse texto, o referido teórico empreende uma verdadeira arqueologia da noção de “ritmo”, investigando o seu sentido em textos filosóficos, historiográficos e poéticos da Antiguidade grega, e contemplando, em seu estudo, um período que vai dos poetas líricos do século VII até a filosofia socrática do século V. O intento dessa empreitada filológica desempenhada por Benveniste (1976a) é o de averiguar a pertinência da

designação que os dicionários atribuem ao grego *rhythmós* (ritmo), a partir da sua associação a *rhein* (fluir). Tal sentido é convencionalmente representado pelo movimento das ondas do mar, numa perspectiva etimológica que, de acordo com o referido linguista, leva a pensar, pelo seu simplismo, que a ideia de “ritmo” teria nascido no espírito do homem grego quando este, ao observar o movimento das vagas marinhas, aprendia os princípios das coisas, como se essa descoberta, por seu caráter primordial, estivesse inscrita na própria palavra.

Nos textos estudados, que incluem poemas líricos de Arquíloco, Anacreonte, Teógnis e Teócrito, tratados filosóficos de Leucipo e Demócrito, criadores do atomismo, e poemas trágicos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, além da prosa de Heráclito, Xenofonte e Heródoto, o autor faz as seguintes constatações:

1º que *rhythmós* nunca significa 'ritmo' desde a origem até o período ático; 2º que nunca se aplica ao movimento regular das ondas; 3º que o sentido constante é 'forma distintiva, figura proporcionada, disposição', nas mais variadas condições de emprego, aliás. (BENVENISTE, 1976a, p. 366)

Com base em tais constatações, aferidas em todos os gêneros escritos analisados em seu estudo, Benveniste ressalta o sentido de “ritmo” como “forma”. Entretanto, ao recorrer, logo em seguida, a uma análise etimológica, assinala que a noção de *rhythmós* distingue-se da de “forma”, designada em grego pelas expressões *skhêma*, *eidos*, *morphé*, entre outras, na medida em que estas se referem ao que é fixo, e o *rhythmós*, ao que é movente. O emprego, por parte dos escritores gregos, do *rhythmós* como *skhêma*, bem como a sua tradução na Modernidade como “forma”, consistem, de acordo com Benveniste (1976a, p. 367), apenas em uma aproximação entre as duas expressões:

skhêma [...] se define como uma “forma” fixa, realizada, posta de algum modo como um objeto. Ao contrário *rhythmós*, segundo os contextos onde aparece, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* [padrão; modelo] de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável.

A noção de *rhythmós*, como derivado de *rhein* (“fluir”), define-se como a “maneira particular de fluir”, a qual, segundo Benveniste (1976a, p. 368), aparece na filosofia de Heráclito e marca o pensamento de Demócrito no sentido de que, “sendo

tudo produzido pelos átomos, só seu arranjo diferente produz a diferença das formas e dos objetos”. Nesse sentido, tal acepção do termo *rhythmós* teria sido a mais apropriada “para descrever 'disposições' ou 'configurações' sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança” (BENVENISTE, 1976a, p. 368).

A questão, portanto, é saber como e quando esse sentido de *rhythmós* como “forma”, uma semântica constante e coerente nesse *corpus* filológico estudado por Benveniste, passou a contemplar o sentido convencional de “ritmo” como “movimento regular”. “Foi Platão”, diz o linguista, “quem precisou a noção de 'ritmo' delimitando numa acepção nova o valor tradicional de *rhythmós*” (BENVENISTE, 1976a, p. 368). Nos diálogos socráticos escritos por Platão, Benveniste vai encontrar o termo *rhythmós* empregado com o sentido de “ordem no movimento” ou ainda como “forma distintiva, disposição, proporção”, sendo associado a “harmonia” e “medida”, tanto para se referir a categorias musicais quanto aos movimentos do corpo. De acordo com Benveniste (1976a, p. 369), a inovação de Platão está em aplicar a noção de *rhythmós* “à forma do movimento que o corpo humano executa na dança e à disposição das figuras nas quais se resolve tal movimento”.

Aliás, merece destaque a síntese que o estudioso francês faz de tal processo:

A circunstância decisiva está, aí, na noção de um *rhythmós* corporal associado ao *metrón* e submetido à lei dos números; essa “forma” é, a partir de então, determinada por uma “medida” e sujeita a uma ordem. Eis o novo sentido de *rhythmós*: a “disposição” (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a “harmonia” resulta da alternância do agudo e do grave. E é à ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmonioso das atitudes corporais combinado com um metro, que se chama a partir daí *rhythmós*. Poderemos então falar do “ritmo” de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados. A noção de ritmo está fixada. A partir do *rhythmós*, configuração espacial definida pelo arranjo e pela proporção distintivos dos elementos, atinge-se o “ritmo”, configuração dos movimentos ordenados na duração: [...] ‘todo ritmo se mede por um movimento definido’ (Aristóteles, Probl., 882 b 2). (BENVENISTE, 1976a, p. 369)

O ritmo, como passou a ser concebido convencionalmente, define-se, então, como “movimento cadenciado”, o que implica, antes de tudo, uma ideia de regularidade. Portanto, em sua pesquisa, Benveniste consegue demonstrar o quão

simplista e superficial é a concepção etimológica segundo a qual o homem grego teria descoberto a noção de “ritmo” ao contemplar o movimento das ondas do mar. Segundo ele, quando falamos do “ritmo das ondas”, somos nós que, ao contrário, metaforizamos tal noção. E o que, de fato, permite resgatá-la em seu sentido mais preciso consiste em complexas condições linguísticas e em um percurso que vai de “uma longa reflexão sobre a estrutura das coisas” até “uma teoria da medida aplicada às figuras da dança e às inflexões do canto” (BENVENISTE, 1976a, p. 370).

Nesse contexto, é a noção pré-socrática ou heraclitiana do ritmo como forma improvisada e modelável, ao negá-lo como alternância, periodicidade ou estrutura, ou seja, como uma categoria do sistema da língua, que permite a Dessons & Meschonnic (2008) e a Meschonnic (2009) desenvolver, a partir dessa contribuição de Benveniste (1976a), os princípios de uma “poética do discurso”, concebida a partir do conjunto da teoria da enunciação que este linguista apresenta em seus *Problemas de linguística geral*, cujo primeiro volume é publicado na França em 1966. Trata-se de conceber o ritmo como *funcionamento do discurso*, e não como noção do signo linguístico:

A partir de Benveniste, o ritmo passa a ser mais que uma subcategoria da forma. Ele é uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, no discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E, como o discurso não é separável de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido e do discurso. O ritmo é organização do sentido em um discurso. Se ele é uma organização do sentido, ele não é mais um nível distinto, justaposto. O sentido se faz *em e por todos* os elementos do discurso. A hierarquia do significado não é mais que uma variável conforme os discursos, as situações. O ritmo em um discurso pode ter mais sentido que o sentido das palavras, ou um outro sentido. O « suprasegmental » de entonação, outrora excluído do sentido pelos linguistas, pode ter todo o sentido, mais que as palavras. [...] O sentido não é mais o significado. Há significantes, participios presentes do verbo significar. (MESCHONNIC, 2009, p. 70, tradução minha, grifos meus.)⁷

⁷ « A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens e de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. La hiérarchie du signifié n'en est plus qu'une variable selon les discours, les situations. Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. Le « suprasegmental » de intonation, jadis exclu du sens par des linguistes, peut avoir tout le sens, plus que les mots. [...] Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier ».

O conceito de ritmo como organização discursiva responsável pela realização, no poema, do sujeito e do sentido, conforme é proposto por Meschonnic (2009), propicia a análise da historicidade poética a partir, não da caracterização externa do período contemporâneo e de seu conjunto de obras, o que seria um trabalho muito mais historiográfico do que propriamente de crítica poética, mas, sobretudo, dos procedimentos internos – e, portanto, rítmicos – aplicados à linguagem do poema, e que se voltam para a criação de uma multiplicidade de formas e de subjetividades poéticas, ou seja, para a produção de discursos poéticos outros, específicos não somente de cada poeta mas de cada texto.

Neste trabalho, parto da ideia de que, no poema, sobretudo em um poema contemporâneo, inserido em um contexto de crise da forma, a linguagem, concebida como ritmo e correlata a esse sujeito em crise, constitui-se como *transformação*. Daí a relevância, para o enfoque que aqui proponho, da poética do ritmo, que, em Meschonnic, baseia-se no conceito de discurso de Benveniste, o qual permite compreender a subjetividade a partir de uma perspectiva linguística⁸. Diferentemente da ideia de língua, a de discurso refuta toda concepção meramente instrumental ou objetificante da linguagem. No discurso, a linguagem é a própria condição de constituição do sujeito. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'”, diz Benveniste (1976a, p. 286).

Na poética de Meschonnic (2009), esse sistema do “eu” que, em Benveniste (1976b), constitui o fundamento da subjetividade na linguagem, e que se determina, segundo o linguista sírio-francês, pelo estatuto da “pessoa”, sendo, portanto, a

⁸ Trata-se de um enfoque que, ao mesmo tempo, se aproxima e se afasta da concepção de ritmo de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, no volume 4 de *Mil platôs*, mais especificamente no ensaio “Acerca do ritornelo”, em que tais autores definem o ritmo como uma categoria crítica e anarquizante, a partir da ideia de “caosmo”, a qual se baseia, sobretudo, na distinção entre ritmo e medida: “O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo. [...] É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. [...] Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. [...] É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção” (DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 119). Meschonnic (2009) opõe a essa identificação do ritmo com o caos a ideia do ritmo como atividade de individuação, ou seja, como organização histórica do sujeito da enunciação. Nessa perspectiva, diferentemente do que ocorre em Deleuze & Guatarri (1997), a língua, tomada como discurso, não se opõe à busca do múltiplo.

própria condição de existência da linguagem verbal, será associado a uma ideia de “subjetividade intercambiável”, conforme aparece nas obras de Nerval – “Je suis l'autre” (“Eu sou o outro”) – e Rimbaud – “Je est un autre” (“Eu é um outro”). Na obra de Benveniste, mais precisamente no ensaio “Da subjetividade na linguagem”, tal sistema baseia-se na condição do diálogo, na medida em que a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste:

Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa por *eu*. [...] A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como eu no seu discurso. Por isso, eu propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo tu e que me diz tu. A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática. Polaridade, aliás, muito singular em si mesma, e que apresenta um tipo de oposição do qual não se encontra o equivalente em lugar nenhum, fora da linguagem. Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência quanto a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior”, e ao mesmo tempo são reversíveis. (BENVENISTE, 1976b, p. 286, grifos do autor.)

A subjetividade, então, se constitui nessa realidade dialética entre a pessoa e a não-pessoa. Na poesia, a intercambialidade da subjetividade é uma recusa ao egotismo, como ressalta Meschonnic (2009). No entanto, cabe perguntar: em que medida tal processo se relaciona com a concepção discursiva do ritmo? Trata-se, no sistema do “eu”, de situar a escritura poética como sistema diante de outras práticas e atividades da linguagem. Nesse sentido, a subjetividade consiste em um sistema de valores. “A subjetividade de um texto”, explica Meschonnic (2009, p. 86), “resulta da transformação do que é sentido ou valor na língua em valores no discurso”. A meu ver, é a partir desse ponto que se pode tentar responder àquela pergunta que aparece no poema em prosa de Siscar e com a qual intitulo o presente capítulo: “Liberdade é isso?”. A concepção do poema como obra rítmico-discursiva diz respeito à “liberdade” específica da forma poética contemporânea, na medida em que permite pensar as possibilidades desta forma na realização de cada escritura concebida como enunciação, ou seja, a partir de sua historicidade ou de sua posição numa cadeia enunciativa. A meu ver, é justamente esta a condição de realização do

poema em prosa de Siscar, em sua relação crítica com as vozes poéticas de João Cabral e Ruy Belo.

Benveniste (1976b) nos mostra que a subjetividade, em sua constituição dialética, não consiste exatamente na “liberdade”, mas em uma relação de alteridade. Em termos de poesia, Meschonnic (2009), ao salientar que o papel transformador da subjetividade, enquanto sistema de valores, é o operado pelo ritmo, faz deste uma forma-sujeito, ou seja, o próprio sistema da subjetividade. O ritmo é a organização específica do sujeito em cada obra da linguagem. Nele, o sujeito realiza-se como historicidade. Assim, é pelo sistema do ritmo que se constitui a especificidade literária ou poética:

A subjetividade máxima é portanto toda diferencial, toda sistemática. O ritmo é sistema. Ele não é associacionista. A especificidade literária, poética, é portanto o máximo dos “contraintes” (variáveis segundo a dimensão, o “gênero”) que um discurso possa produzir. Só uma história – nem uma consciência, nem uma intenção – pode fazer que um discurso seja sistema. O sistema do “eu” não é nem liberdade, nem vontade, nem escolha, nem recusa. Ele não é o querer dizer. Ele é imprevisível, como tudo o que é história [...]. Também não estou em vias de explicar, mas de situar a escritura como sistema entre as outras práticas e atividades da linguagem. (MESCHONNIC, 2009, p. 86, grifo do autor, tradução minha.)⁹

Com base nessa ideia de que o ritmo faz da escritura um sistema de valores em relação às outras práticas de linguagem, procuro, nesta tese, compreender o papel crítico do poema em prosa como forma desmetrificada em que o valor poético não é dado como um *a priori* e em que, por conseguinte, tal valor se coloca como questão, como busca da forma, o que implica uma atividade poética concebida em termos de historicidade, isto é, como trabalho de transformação do discurso. Nesse sentido, o trabalho de modular a prosa interessa ao poeta na medida em que possibilita, não necessariamente sair da esfera da versificação, mas operar ritmicamente sobre as mais diversas formas de linguagem, pois mesmo as mais “comuns” dessas formas (e, talvez, principalmente estas) proporcionam novas descobertas, ou seja, novos modos de expressão poética. Aliás, é justamente por

⁹ « La subjectivité maximale est donc toute différentielle, toute systématique. Le rythme est système. Il n'est pas associationiste. La spécificité littéraire, poétique, est donc le maximum de contraintes (variables selon la dimension, le « genre ») qu'un discours puisse produire. Seule une histoire – ni une conscience, ni une intention – peut faire qu'un discours soit système. Le système du je n'est ni liberté, ni volonté, ni choix, ni refus. Il n'est pas le vouloir dire. Il est imprédictible, comme tout ce qui est histoire [...]. Aussi ne suis-je pas en train de l'*expliquer*, mais de situer l'écriture comme système parmi les autres pratiques et activités du langage ».

operar esse tipo de transformação, renovando o sentido das formas, que o ritmo em poesia, como forma-sujeito, se realiza como historicidade. Afinal, o que é ou não poético depende tão-somente desse trabalho de transformação, o qual é imprevisível. E a prosa, compreendida não mais como o oposto da poesia, mas como o “seu próprio movimento para frente, seu próprio desconhecido” (DESSONS & MESCHONNIC, 2008, p. 109), é uma promessa de renovação da linguagem poética; é sua oficina, seu canteiro de obras.

“Como não dizer?” Esta pergunta, que está no início e no fim do poema de Siscar, coloca a dificuldade da forma também como uma espécie de restrição. O poema em prosa não possui uma liberdade formal absoluta, na medida em que ele deve evitar células métricas, as quais, quando aparecem em um texto dessa natureza, são consideradas como ritmos acidentais. Além disso, há, no poema em prosa, o problema de converter a prosa em poema, em obra de poesia: “Como converter-se no bicho do outro?”. Dado que o “bicho do outro” é um poema, como estar à sua altura, a não ser pela diferenciação operada pelo ritmo poético sobre a prosa?

Na contemporaneidade, o trabalho com a forma processa-se, com frequência, no diálogo – crítico, por excelência – com os pressupostos da teoria e da tradição moderna da poesia. Em tal processo, a forma é colocada como uma experiência da crise, como constata o mesmo Siscar, ao analisar a *Crise de verso* de Mallarmé no ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”:

Se a experiência moderna da forma costuma ser entendida como *singular* (elaborada segundo um trabalho de harmonização entre a circunstância e a matéria, entre o sentido e a realização), a partir de uma leitura de Mallarmé, talvez pudéssemos pensar a forma não como uma singularidade, mas como resultado de uma experiência da crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular. Tomado deste modo, o estilo de rascunho, o inacabamento, a fragmentação, por exemplo, não designaria a construção de uma unidade formal que expressa a finitude absoluta, mas antes o resultado poético da dificuldade de estabelecer ou de dar acabamento a uma forma. A diferença é sutil, mas é fundamental para se entender o estatuto da significação na modernidade: o inacabamento poético não seria uma forma coerente com o inacabamento da experiência, mas a manifestação da *dificuldade da forma*, ou seja, da dificuldade de se pensar o inacabamento *como tal*. A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da *crise*. Se assim for, aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma. (SISCAR, 2008, p. 216-217, grifos do autor)

Essa proposta de Siscar está diretamente ligada à noção crítica do conceito de verso, que, a partir do célebre ensaio de Mallarmé, passa a ser compreendido, na modernidade, por meio de uma “tensão permanente com o problema de sua suposta singularidade” e, ao mesmo tempo, como algo ligado muito mais à ideia de “dicção acentuada” do que propriamente à de uma disposição versificada ou prosaica: “a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo” (MALLARMÉ, 2010, p. 158). Para Mallarmé (2010), a mais nova liberdade no campo do poético é no sentido de se poder “modular” o poema ao gosto individual:

O notável é que, pela primeira vez, no curso da história literária de povo algum, concorrentemente aos grandes órgãos gerais e seculares, em que se exalta, segundo um latente teclado, a ortodoxia, qualquer um com seu jogo e seu ouvido individuais pode se compor um instrumento, desde que ele sobre, o roce ou fira com ciência; usá-lo à parte e dedicá-lo também à Língua.

[...]

Toda alma é uma melodia, que se trata de reatar; e para isso, são a flauta ou a viola de cada um.

[...]

Para mim jorra tarde uma condição verdadeira ou a possibilidade de se exprimir não somente, mas de se modular, a seu grado.

(MALLARMÉ, 2010, p. 161)

Esse ensaio de Mallarmé refere-se ao contexto histórico das importantes pesquisas formais em torno do verso livre e do poema em prosa de língua francesa no final do século XIX. Em tal contexto, o polimorfismo do verso livre, nas obras de Jean Moréas, Francis Vielé-Griffin, Gustave Kahn, Charles Morice, Émile Verhaeren, Édouard Dujardin, Albert Mockel, entre outros, traz a ideia de uma liberação da forma em relação à ortodoxia do alexandrino. A contribuição de Mallarmé (2010) é, portanto, no sentido de ampliar o conceito de verso, e não necessariamente de decretar o seu fim. Para Siscar (2008, p. 214), Mallarmé procede a uma generalização da noção de verso, ao designar “a possibilidade de articulação, de reagrupamento e, com isso, também de regeneração dos talhos ou dos cortes vitais ('coupes vitales')”.

De fato, a morte de Victor Hugo, que, para Mallarmé (2010), era a imagem emblemática do alexandrino francês no século XIX, significa o rompimento desse tipo específico de verso. Entretanto, tal questionamento do verso metrificado

representa a possibilidade de a “língua poética” recobrar para si seus “cortes vitais”, ou seja, a possibilidade de explorar os “mil elementos simples” do ritmo que ficavam inaudíveis sob os esquemas da métrica. Como conclui Jacques Roubaud (1988, p. 59), em *La vieillesse d’Alexandre*, lembrado em nota por Siscar: “a crise de verso não conduz à morte do verso, à sua abolição; ao contrário, se dirige, antes, a uma extensão radical de seus poderes”¹⁰ (Tradução minha.).

Nesse sentido, é possível pensar – com Siscar, mas também como algo extensivo aos demais poetas estudados nesta pesquisa – uma prática do poema em que a ausência dos protocolos da métrica possibilite a exploração dos ritmos individuais de cada sujeito engendrado no discurso do texto. Assim, no poema em prosa, o que vai contar como modo de engendramento do poético é a modulação ou o “corte vital” que cada poeta, a cada novo poema, pode executar a seu gosto, sem, contudo, abrir mão do rigor. Penso que, por si mesmo, esse gesto coloca em pauta a dificuldade da forma, vinculada, de acordo com Siscar, à experiência da crise, na medida em que se trata de um cultivo sobre a linguagem que não tem mapa ou modelo prévio. Daí a riqueza de possibilidades que a prosa pode oferecer ao fazer poético, propiciando o desenvolvimento do poema enquanto pesquisa formal.

Aliás, é também de Mallarmé a ideia do poema em prosa como poema crítico por excelência, justamente por sua afinidade com o processo de pesquisa formal, como se pode observar nessa passagem de “Bibliografia”, texto que encerra a coletânea crítica *Divagações*:

uma forma, talvez, daí saia, atual, permitindo, ao que foi longo tempo o poema em prosa e nossa *pesquisa*, culminar, enquanto, se juntarmos melhor as palavras, *poema crítico*. Mobilizar, ao redor de uma ideia, as luminosidades diversas do espírito, à distância desejada, por frases: ou como, verdadeiramente, esses moldes da sintaxe mesmo alargada, um muito pequeno número os resume, cada frase, a se destacar em parágrafo ganha por isolar um tipo raro com mais liberdade que no carreto por uma corrente de volubilidade. Mil exigências, muito singulares, aparecem ao uso nesse tratamento do escrito, que percebo pouco a pouco: sem dúvida há meio, aí, para um poeta que por hábito não pratica o verso livre, de mostrar, no aspecto de trechos compreensivos e breves, na sequência, com experiência, *tais ritmos imediatos de pensamento ordenando uma prosódia*. (MALLARMÉ, 2010a, p. 238, grifos meus.)

¹⁰ « la crise du vers ne conduit pas à la mort du vers, à son abolition; au contraire, se dirige plutôt vers une extension radicale de ses pouvoirs ».

A pesquisa que se realiza no poema em prosa, enquanto poema crítico, volta-se para a busca de *uma forma*. Para Meschonnic (2009), em sua leitura da obra ensaística de Mallarmé, essa forma seria uma espécie de “síntese sonhada” entre o poema em prosa e o verso livre. Portanto, ela não seria nem o verso livre nem o poema em prosa. Entretanto, o que mais importa é a pluralização do quadro de formas que tal pesquisa, via poema em prosa, proporciona, na medida em que se orienta pelo antifechamento e também pelo inacabamento formal. O que o poema formaliza, na verdade, é a busca da forma. A questão é que, assim como desestabiliza a oposição entre verso e prosa, a poesia moderna, de acordo com Meschonnic (2009), também desfaz o “poema objeto”. Nessa perspectiva, o poema crítico teria como horizonte “o plural indefinido, histórico, das formas” (MESCHONNIC, 2009, p. 614).

Assim, além do trabalho crítico do ritmo que é comum a toda obra poemática, conforme vimos com Meschonnic (2009) e Dessons & Meschonnic (2008), o poema em prosa também apresenta o papel de multiplicação das formas poéticas, que é proporcionado pela sua indefinição ou antifechamento formal. Isso indica que, nesse tipo de poema, as possibilidades de conformação do poético são infinitas, visto que infinitos também são os modos subjetivos de operar ritmicamente sobre a prosa. Ressalta-se, nesse processo, a historicidade da poesia, visto que tal operação é determinada pela inscrição de um sujeito histórico no seu ritmo-discurso específico.

2.3 ACERCA DA OPOSIÇÃO ENTRE POESIA E PROSA

Ao longo de sua história, a poética se desenvolveu em torno da oposição entre poesia e prosa, sendo esta concebida, muitas vezes, como o principal critério de definição do poético. Na modernidade, entretanto, o projeto deliberado de libertação das formas poéticas, que vem desde o Romantismo, questiona de modo veemente tal distinção, cuja abordagem torna-se um requisito do estudo sobre o poema em prosa contemporâneo que venho a apresentar nestas páginas, pelo fato de que a ela estão ligados, direta ou indiretamente, os problemas que constituem os pontos de entrada de minha leitura do *corpus*. De acordo com Dessons & Meschonnic (2008, p. 58), é a *Poética* de Aristóteles, com sua taxonomia dos gêneros, em detrimento de uma pesquisa sobre a especificidade das obras, que funda, para toda a tradição ocidental, a dualidade entre poesia e prosa. “Ora, essa dualidade fundadora, elementar e universal, em aparência, é enganosa, confusa e, ao mesmo tempo, durável”, afirmam os referidos autores.

Por não se apresentar como um pensamento claro na obra aristotélica, a tradicional distinção entre poesia e prosa vem a ser a matriz das querelas famosas acerca da noção de verso livre ou da tradução de versos em prosa ou, ainda, de “noções informalizáveis”, como a do poema em prosa. Portanto, é importante discorrer, ainda que brevemente, acerca das contradições que, segundo Dessons & Meschonnic (2008), perpassam as oposições entre prosa e poesia presentes na obra de Aristóteles, não somente em sua *Poética*, mas também em sua *Retórica*. Uma dessas contradições é a definição da prosa como *logos*, “linguagem” e, ao mesmo tempo, como *ta khudên*, “em desordem”, e oposto ao metro (*ta metra*) ou ao que está em metro (*ta emmetra*). Assim, a prosa é definida negativamente como aquilo que ela não é, ou seja, o discurso metrificado. À prosa são reputadas as palavras “correntes”, “claras”, que se opõem às palavras estrangeiras, compostas ou “duplas”.

Nesse sentido, a prosa é identificada à linguagem falada, o que gera certa confusão, induzindo, inclusive, à imprecisão no emprego do termo *lexis* (elocução), geralmente traduzido como “expressão”, e que tanto aparece como “combinação de metros” (ARISTÓTELES, 2008, p. 48) ou como “a comunicação do pensamento por meio de palavras”, tendo o mesmo valor em verso e em prosa (ARISTÓTELES, 2008, p. 50). A coloquialidade é outro aspecto que Aristóteles não atribui apenas à

prosa. Ao considerar o verso iâmbico, em que são arranjados os diálogos na tragédia, ele o caracteriza como “o mais coloquial dos metros” (ARISTÓTELES, 2008. p. 45), sendo, portanto, o hexâmetro o verso mais afastado da linguagem falada.

Já a metáfora, considerada na *Retórica* como a linguagem que “todos falam”, é, nesse contexto, apropriada à prosa. De fato, segundo Dessons & Meschonnic (2008, p. 60), a figura, em Aristóteles, não é concebida como um distanciamento em relação à linguagem comum, como fora definida no Neoclassicismo, enquanto “construção de frase que foge à ordem simples, natural ou direta”. O termo que designa figura, na obra do estagirita, é *skhêma*, que significa um estado não durável, uma relação. Ademais, na *Retórica*, Aristóteles faz “um estudo da linguagem como modo de ação, como manipulação dos homens pela linguagem”, e não exatamente uma retórica de figuras, como a que se tornou banal a partir do século XVIII. Na França, a retórica formal de classificação dos tropos foi empreendida por nomes como os de César Chesneau Dumarsais (1676-1756) e Pierre Fontanier (1765-1844). Na Alemanha, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), numa tentativa de suplantar a retórica geral a partir de uma “poética filosófica geral”, formulou, em 1757, sua definição do poema a partir de tais noções retóricas:

O discurso sensível perfeito é o poema. [...] A palavra imprópria possui um sentido impróprio. Ora, os termos impróprios geralmente são termos próprios a uma representação sensível; eles constituem, portanto, os tropos poéticos: 1 – já que a representação ampliada por um tropo é sensível e, portanto, poética [...]; 2 – já que eles proporcionam representações complexas e confusas. (BAUMGARTEN, 2011, p. 25-27)

É por meio dessa definição que Baumgarten (2011, p. 29) distingue a linguagem do poeta da do filósofo. Segundo ele, o poeta, por expor suas ideias de modo sensível, deveria se ocupar mais com os termos que utiliza enquanto sons articulados do que o filósofo, que “expõe as coisas como as pensa” e, portanto, “não tem nenhuma ou quase nenhuma regra particular que deve observar na exposição de seus pensamentos”. Eis aí uma prova de que o estudo das figuras ou tropos, seja pela retórica geral ou pela poética geral, reforça a oposição entre poesia e prosa, sem que se considere o sentido que o emprego da metáfora recebe na *Retórica* de Aristóteles. A definição da poesia como linguagem sensível composta por tropos, conforme se encontra em Baumgarten (2011), sustenta-se na ideia de que a prosa é

destituída de sentido figurado, o que é negado já no tratado de retórica de Aristóteles. Portanto, o problema maior não está exatamente em Aristóteles, mas no fato de o estudo das figuras se tornar, segundo Dessons & Meschonnic (2008), uma poética formal ligada a uma retórica formal.

Todavia, o caso da metáfora, em Aristóteles, não deixa de constituir uma importante contradição – talvez, muito por conta de equívocos de tradução – , visto que há outras passagens, na *Retórica*, em que se aconselha utilizar a metáfora com moderação no discurso em prosa, pelo fato de que ela teria algo de poético: “Revelar as ideias por meio de metáforas e epítetos, tomando-se precauções contra a coloração poética” (ARISTÓTELES, 2005, p. 256). Já na *Poética*, há também a noção de metáfora como palavra “estranha”, ou seja, como o contrário do termo “corrente” ou “comum”: “Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo o que for contra o que é corrente” (ARISTÓTELES, 2008, p. 87). Além disso, há, na *Poética*, a seguinte orientação aos poetas:

É importante aplicar convenientemente cada um dos modos de expressão mencionados, tanto as palavras compostas como as palavras raras, e ser, acima de tudo, bom nas metáforas. De facto, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças. (ARISTÓTELES, 2008, p. 90)

Tal concepção teria alimentado, na modernidade, toda uma tradição que, de Pierre Reverdy a Roman Jakobson, passando pelos surrealistas, define a poesia sobretudo a partir da metáfora (DESSONS & MESCHONNIC, 2008).

Deve-se ressaltar que, em Aristóteles, a distinção entre poesia e prosa faz parte de um método taxonômico no sentido de separar e distinguir os gêneros poéticos e retóricos, a partir de um viés normativo, lógico e dedutivo, como reconhecem Dessons & Meschonnic (2008), não valendo, portanto, para uma análise voltada para a especificidade dos textos poéticos, a partir de sua concepção rítmica. O ritmo é o elemento pelo qual é possível analisar “a pesquisa do que se faz e se desfaz e que é”, segundo os referidos autores, “o esforço de toda obra através de si mesma, seja ela poema, romance, teatro ou filosofia” (DESSONS & MESCHONNIC, 2008, p. 61). Pode-se avaliar, nesse sentido, como, em um poema em prosa, a ideia tradicional da metáfora como traço distintivo da poesia e, portanto, como suposto fundamento da oposição entre poesia e prosa, pode ser formalmente problematizada, como proporei, especialmente nos capítulos dedicados aos poemas

em prosa de Luís Miguel Nava e Rodrigo Garcia Lopes. Trata-se, no viés que adoto neste trabalho, de pensar a teoria a partir do poema, e não o contrário.

No século XIX, Hegel, no quarto volume de seus *Cursos de estética* (2014), dedicado à poesia, estabelece uma separação metafísica entre poesia e prosa que vai marcar a tradição moderna, influenciando as teorias simbolistas, futuristas e surrealistas. Em Hegel (2014), a poesia e a prosa constituem duas esferas distintas de consciência, sendo esta racional e intelectual e aquela, irracional e imagética. Assim, a tarefa da poesia, “no seio de um estado de vida e expressão prosaicos completamente acabados” (HEGEL, 2014, p. 25), é a de “se livrar” do que é definido como prosa:

Em tempos remotos – em que uma determinada concepção de mundo, segundo a sua crença religiosa ou outro saber qualquer, nem se desenvolveu para o representar e o reconhecer racionalmente ordenado, nem a efetividade dos estados humanos se regulou a si, de acordo com um tal saber – , a poesia conservava um jogo mais fácil. A ela, então, a prosa não se contrapõe como um campo por si mesmo autônomo da existência interior e exterior, a qual ela primeiro deve transpor, mas sua tarefa se limita apenas mais a um aprofundamento dos significados e ao esclarecimento das formas da outra consciência. Se, ao contrário, a prosa já introduziu o conteúdo inteiro do espírito em seu modo de apreensão e a tudo imprime tal selo, então a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e uma conversão plenas e, na aspereza da prosa, vê-se enredada em múltiplas dificuldades por todos os lados. Pois ela não tem apenas de se livrar do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, por assim dizer, novamente no espírito mesmo, mas deve igualmente transformar completamente, também nesse sentido múltiplo, o modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita necessariamente uma tal posição; contudo, deve também conservar a aparência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte. (HEGEL, 2014, p. 27-28)

Hegel (2014) compreende a oposição entre prosa e poesia a partir de um processo histórico em que o prosaico torna-se um elemento a ser combatido pelo poético. É como se a consciência moderna se definisse em termos de deterioração prosaica e à poesia fosse designada a superação consciente do modo de expressão prosaico. Em sua concepção, a separação da poesia em relação aos principais gêneros de exposição prosaica é imprescindível ao conceito de “obra de arte livre”, o qual estaria vedado à prosa.

As noções de transformação e particularização poéticas em Hegel (2014), apesar de serem concebidas a partir de uma relação – opositora, que seja – com a prosa, são diferentes, por seu viés metafísico, do trabalho de consubstanciação rítmica do sujeito poético no discurso do poema, no qual baseio a proposta de minha pesquisa, na medida em que não se trata, no caso deste último, de simplesmente suplantar ou combater o prosaísmo da linguagem, mas, sobretudo, de descobrir no discurso da prosa novas possibilidades de dizer poético, aproveitando sua prosódia, seus ritmos internos e, inclusive, sua oralidade. Em Hegel (2014), os conceitos de poesia e prosa são estanques, ainda que compreendidos no âmbito de um processo histórico. Não são discutidas as possibilidades de o prosaico oferecer condições de poeticidade, porque, para este filósofo, prosa e poesia constituem duas formas realmente isoladas entre si.

É no Romantismo que vamos encontrar as primeiras tentativas no sentido de repensar a oposição entre poesia e prosa e de propor uma aproximação entre ambas. Para o inglês William Wordsworth, no “Prefácio” à segunda edição das *Baladas líricas*, publicado em 1800, não haveria distinção ontológica entre o verso e a prosa:

a linguagem da prosa bem pode ser adaptada à poesia; e foi anteriormente asseverado que grande parte da linguagem de qualquer bom poema de modo algum pode diferir daquela da boa prosa. Iremos mais longe. Pode-se afirmar seguramente que também não há, nem pode haver, qualquer diferença *essencial* entre a linguagem da prosa e a composição métrica. Gostamos de traçar a semelhança entre a poesia e a pintura e, conseqüentemente, chamamos-lhes irmãs; mas onde encontraremos elos suficientemente fortes para tipificarmos a afinidade entre a composição métrica e a composição em prosa? Ambas falam pelos mesmos órgãos e para os mesmos órgãos; os corpos com que ambas se revestem são – pode-se dizer – da mesma substância, suas afeições são aparentadas e quase idênticas, não diferindo necessariamente nem mesmo em grau; a poesia não verte lágrimas “como as que os anjos choram”, mas lágrimas naturais e humanas; ela não pode vangloriar-se de uma linfa celestial que distinga seus sucos vitais daqueles da prosa; o mesmo sangue humano circula nas veias de ambas. (WORDSWORTH, 2011, p. 70, grifo do autor).

Salienta-se, nesse trecho de Wordsworth, o fato de a composição métrica utilizar a mesma linguagem que a composição em prosa, sendo, portanto, viável adaptar à poesia a prosa falada cotidianamente pelos homens mais simples. Nesse sentido, não somente a prosa, mas também a poesia é definida como uma forma de

comunicação, o que, no caso do referido poeta, vem a ser a proposição de uma nova forma de poesia que não pode mais ser definida pelo que se concebia, até então, como “dicção poética”. Ao apresentar o objetivo de seu livro de poemas, já no início do “Prefácio”, ele diz:

O primeiro volume destes poemas já se submeteu a minuciosa apreciação geral. Foi publicado como experiência, que – esperava eu – pudesse ser de alguma utilidade para verificar até que ponto, conformando em disposição métrica determinada seleção da linguagem real dos homens em estado de sensação vivida, pode ser comunicada certa modalidade e certa intensidade de prazer que um poeta pretenda racionalmente comunicar. (WORDSWORTH, 2011, p. 66)

Contudo, em Wordsworth (2011, p. 71), o reconhecimento das propriedades poéticas da prosa está ligado a uma maior intencionalidade na escolha pela versificação metrificada, como se pode verificar no seguinte trecho do “Prefácio”:

a linguagem da poesia que aqui se recomenda é, tanto quanto possível, uma seleção da linguagem realmente falada pelos homens; [...] essa seleção, sempre que feita com verdadeiro gosto e sentimento, constituirá em si mesma uma distinção muito mais importante do que à primeira vista se imaginaria, separando inteiramente a composição da vulgaridade e mesquinhez da vida banal; e se a ela se acrescentar o metro, creio que se produzirá uma dessemelhança de todo suficiente para a satisfação de um espírito racional.

Trata-se, portanto, para esse poeta, de explorar tanto a afinidade entre discurso prosaico e discurso poético quanto a dessemelhança entre prosa e métrica, de modo que a composição por meio do verso metrificado possa elevar e aumentar o prazer que coexiste com as paixões. Para Wordsworth (2011), o “complexo sentimento de deleite” produzido no poema dura mais no verso que na prosa. Ainda assim, sua adoção do estilo prosaico na composição métrica representa um dos mais importantes marcos do Romantismo e da história da poesia e do poema, numa perspectiva que, guardadas as devidas proporções e dimensões, vai ao encontro das ideias de outro romântico, o alemão Friedrich Schlegel, que, no mais célebre de seus fragmentos, em que procura definir o conceito da poesia romântica, afirma:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a

poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. (SCHLEGEL, 1997, p. 64)

De acordo com esse fragmento de Schlegel, que faz parte do conjunto publicado na revista *Athenäum*, entre 1798 e 1800, fundir e mesclar poesia e prosa é uma das ambições da poesia romântica. Nisso, estaria uma das várias maneiras de realização do caráter universal progressivo de tal poesia, a qual deveria abranger tudo o que pudesse ser tomado como poético, “desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício”. Ademais, ela “é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Em Schlegel (1997, p. 65), a poesia é concebida como um devir. Daí, sua infinitude e inacabamento, aspectos que vêm a definir sua própria essência:

O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizá-lo o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.

O essencialismo dessa descrição schlegeliana da poesia lírica diz respeito a uma noção de poesia como ideia das formas ou como forma absoluta, conforme o entendimento de Walter Benjamin (2011a), em sua tese de doutoramento *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Ademais, a partir de um conceito de arte como limitação da expressão, há, no Romantismo, uma ideia de poesia como forma que o poeta persegue em vão, já que o seu instrumento artístico, ou seja, a palavra poética, seria “algo insuficiente para exprimir a nova escala em que o eu se coloca” (Cf. CANDIDO, 2000b, p. 22).

Em carta ao outro irmão Schlegel – August Wilhelm –, de 12 de janeiro de 1798, Novalis, referindo-se à resenha de seu destinatário sobre o poema épico *Hermann und Dorothea*, de Goethe, contrapõe a “poesia displicente” à “prosa ornamentada”, designando, com esses termos, respectivamente, a poesia que

adquire uma aparência prosaica e a prosa que procura imitar a poesia. Nesse sentido, dois caminhos distintos e inversos são delimitados e parecem indicar aquilo que chamamos, por um lado, de poesia em prosa e, de outro, de prosa poética.

Em relação à prosa que se quer poética, Novalis (2009, p. 126-127) diz o seguinte:

Se a prosa quer ampliar-se e imitar a seu modo a poesia – então ela, tão logo abandona seus objetos costumeiros e se eleva acima do carecimento, tem também de adotar os costumes desse mundo superior e acomodar-se a uma elegância que lhe é desacostumada. Contudo permanece prosa – e portanto discurso limitado, dirigido a um fim determinado – meio. Adota apenas ornatos e condescende a uma certa coerção da eufonia na colocação das palavras e na alternância e formação das frases. Apresenta-se ricamente ornamentada e com excedência – e o fogo superior, que a penetra, denuncia-se pela coesão fluente de seus membros – Ela é um rio.

Essa prosa que permanece sendo prosa, mesmo depois de assumir alguns modos da poesia, não constitui ainda aquela que chamaríamos *poesia em prosa*. Como um rio, ela corre em direção a um lugar determinado, constituído por aquilo que, com Valéry (1999), denomina-se “sentido”. E permanece prosa porque, nela, os traços poéticos não passam de ornamento, o que não altera significativamente a sua função, a qual consiste em ser meio ou veículo. Penso que, em Novalis, o percurso similar ao que encontramos no poema em prosa, no que concerne à relação ou associação entre poesia e prosa, é aquele que constitui o que ele chama de “poesia displicente”, termo que poderíamos traduzir por “poesia prosística”, ainda que, no caso da obra de Goethe, estejamos falando de um texto versificado:

Se a poesia quer ampliar-se, só pode fazê-lo na medida em que se delimita – em que se contrai – deixa como que partir seu elemento ígneo – e o coagula. Adquire uma aparência prosaica – seus componentes não estão mais numa tão íntima comunidade – consequentemente não sob leis rítmicas tão rigorosas – Ela se torna mais apta à exposição do limitado. Mas permanece poesia – consequentemente fiel às leis essenciais de sua natureza – Torna-se como que um ser orgânico – cuja estrutura inteira denuncia sua gênese a partir do fluido, sua natureza originalmente elástica, sua ilimitação, sua omni-aptidão. Somente a mescla de seus membros é destituída de regra – a ordem deles – sua relação ao todo é ainda a mesma – Cada estímulo espalha-se dentro dela para todos os lados. Também aqui movem-se apenas os membros em torno do todo único, eternamente em repouso – Percebemos a vida – ou o estado de espírito – essa unidade imovível e a medida de todos os movimentos – apenas mediante o movimento dos membros. Assim enxerga-se a razão apenas através do meio dos sentidos. Quanto

mais simples, uniformes e calmos são também aqui os movimentos das frases – tanto mais concordantes são suas mesclas no todo – Quanto mais frouxa a conexão – quanto mais transparente e incolor a expressão – tanto mais perfeita esta, em oposição [à] prosa ornamentada – poesia displicente, aparentemente dependente do objeto. (NOVALIS, 2009, p. 127)

Conforme o trecho acima, a poesia se amplia adquirindo uma “aparência prosaica”, ou seja, arrefecendo suas leis rítmicas. Essa poesia, que revela sua gênese a partir da fluidez, retomando a sua “natureza elástica” e se tornando, portanto, mais maleável, não poderia ser considerada como exclusiva de uma obra em prosa. Na carta a A. W. Schlegel, Novalis a atribui ao “romance” em versos de Goethe, qualificado por ele como um “belo poema”. Temos aqui, portanto, uma definição de poema bastante ampla, à qual se pode comparar aquela defendida por Octavio Paz (2012a) no século XX. Para o autor mexicano, um poema pode ser um quadro, uma canção ou uma tragédia, em suma, toda obra ou produto humano em que a poesia “se polariza, se congrega e se isola”. Nesse sentido, estamos falando, tanto com Novalis quanto com Paz, de uma noção de poema que transcende a ideia de gênero.

De acordo com John Stuart Mill (2011, p. 146), a poesia não deve ser confundida com a composição métrica. Para este autor, a poesia

envolve algo muito peculiar em sua natureza, algo que pode existir tanto no que se chama prosa quanto no verso, algo que nem sempre requer o instrumento das palavras, podendo também falar mediante aqueles outros símbolos audíveis chamados sons musicais, e mesmo pelos símbolos visíveis, que são a linguagem da escultura, pintura e arquitetura.

Assim, a poesia seria aquilo de melhor que deveria ser sentido pelos espíritos em cada arte. Segundo Mill (2011), a distinção entre a poesia e o que não é poesia, mesmo que não possa ser explicada por muitos de nós, é sentida por todos como fundamental. Portanto, ele direciona sua investigação para tal distinção, ao propor que:

O intuito da poesia é confessadamente agir sobre as emoções; nisto é a poesia distinta o suficiente do que Wordsworth afirma ser seu oposto lógico, a saber, não a prosa, mas realidade factual ou ciência. Uma dirige-se à crença, a outra aos sentimentos. Uma opera convencendo ou persuadindo, a outra comovendo. Uma atua apresentando proposições ao entendimento, a outra oferecendo às sensibilidades sedutores objetos de contemplação. (MILL, 2011, p.

146)

Partindo dessa concepção, Mill (2011) definirá a poesia a partir de aproximações negativas com tudo aquilo que, segundo ele, a ela se opõe, a saber: a narrativa ficcional, a descrição e a eloquência.

Acerca da distinção entre a verdade da poesia e a eloquência, Mill (2011, p. 149), em sua tese de 1833, faz a seguinte explanação:

A eloquência, tanto quanto a poesia, é a verdade apaixonada; a eloquência, tanto quanto a poesia, é pensamento colorido pelos sentimentos.

[...]

Poesia e eloquência são ambas semelhantes à expressão ou à articulação do sentimento. Mas se pudermos ser desculpados pela aparente afetação da antítese, deveríamos dizer que a eloquência se destina intencionalmente à audição, ao passo que a poesia se ouve como que por acaso e à revelia do poeta. A eloquência pressupõe um auditório; a peculiaridade da poesia parece-nos consistir na total inconsistência do poeta quanto a um ouvinte. A poesia é sentimento confessando-se a si mesmo, em momentos de solidão, e corporificando-se em símbolos que são as representações possíveis mais próximas do sentimento na forma exata em que ele existe no espírito do poeta. A eloquência é sentimento derramando-se em outros espíritos, cortejando-lhes a simpatia, ou empenhando-se para influenciar-lhes a crença, ou movê-los à paixão ou à ação.

Nesse sentido, a eloquência diria respeito a um tipo de comunicação deliberada por parte do próprio escritor, enquanto a poesia consistiria no solilóquio que, casualmente, encontra outro espírito, a partir da identificação com o sentimento por ele engendrado. Contudo, ao pensarmos a historicidade do texto poético, percebemos que essa distinção entre poesia e eloquência não se aplica a uma forma que está infinitamente a redefinir-se. Especialmente no caso do poema em prosa, a narrativa, a descrição e aquilo que Mill (2011) chama de “eloquência”, e que consiste na comunicabilidade do texto, são modalidades discursivas que são incorporadas ao processo composicional, recebendo um tratamento poético que modifica seus protocolos no plano discursivo. É que, no poema, tudo passa pela subjetivação e, assim, se transforma. E não há, nesse contexto, a ideia de formas ou seqüências de linguagem automatizadas ou prontas de antemão. Tudo é colocado em movimento.

Paul Valéry (1999), no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, cuja primeira edição data de 1939, afirma que, enquanto a poesia se compara à dança, a prosa se compara ao andar, traduzindo, com essas imagens, o caráter prático e utilitário da

prosa, enquanto instrumento de comunicação, e a autorreferencialidade da poesia. Contudo, essa distinção valeryana fundamenta-se, de modo semelhante ao que vimos em Wordsworth, em uma visão apurada acerca do fato de que tanto a poesia quanto a prosa se servem do mesmo corpo, ou seja, da mesma linguagem:

por mais diferente que seja a dança do andar e dos movimentos utilitários, notem esta observação infinitamente simples, a de que ela se serve dos mesmos órgãos, dos mesmos ossos, dos mesmos músculos, diferentemente coordenados e excitados.

É aqui que reunimos a prosa e a poesia, no seu contraste. Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados. A prosa e a poesia distinguem-se, portanto, através da diferença de certas ligações e associações feitas e desfeitas em nosso organismo psíquico e nervoso, enquanto os elementos desse modo de funcionamento são idênticos. É por isso que devemos nos precaver de raciocinar sobre a poesia como se faz com a prosa. O que é verdadeiro para uma não tem mais sentido, em muitos casos, quando se quer encontrá-lo na outra. (VALÉRY, 1999, p. 204)

Para Valéry (1999, p. 204-205), a “grande e decisiva diferença” entre poesia e prosa diz respeito ao fato de que esta, “cujo único destino é ser compreendida”, desvanece ou se apaga assim que preenche sua função, transformando-se em outra coisa, ou seja, sendo substituída pelo seu sentido, enquanto aquela é reconhecida por tender a se fazer reproduzir em sua forma, excitando-nos a reconstituir tal forma identicamente. Assim, ao tentar dar a seus leitores uma imagem simples da poesia, Valéry (1999) recorre à visão do movimento pendular que, nela, se dá entre a forma e o conteúdo, ou seja, entre as características sensíveis da linguagem (o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento) e os valores significativos (as imagens, as ideias, bem como as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão). De acordo com o referido autor, há, na poesia, uma simetria ou uma igualdade de importância, de valor e de poder entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido e entre o poema e o estado de poesia; simetria essa que não existiria na prosa, cuja lei decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem.

Em *O arco e a lira*, texto de 1955, Octavio Paz (2012a, p. 75), também define a poesia a partir de sua diferença em relação à prosa. Inspirado na imagem de Valéry do andar e da dança, ele afirma que enquanto a prosa pode ser representada pela linha (reta, sinuosa, espiralada ou zigzagueante), que sempre

se projeta para diante e que tem uma meta precisa, a imagem mais adequada para a poesia seria a de um círculo ou de uma esfera, na medida em que esta se configura como “algo fechado sobre si mesmo”, como um “universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria”. De acordo com Paz (2012a), essa distinção entre poesia e prosa está ligada aos diferentes papéis do ritmo em cada uma delas, pois, ao mesmo tempo em que este é condição da poesia e do poema, não seria essencial para a prosa. Nessa perspectiva, o poético está ligado especialmente a uma questão de ritmo, em sentido amplo – como também foi concebido dos românticos a Valéry –, e não, necessariamente, ao restrito conceito de métrica. Conforme Paz (2012a), na prosa, ocorre uma espécie de desenraizamento, ainda que parcial, das palavras em relação ao ritmo, à medida que o prosador busca a coerência e a clareza conceitual. Já na poesia, que se define pelo seu “acesso ao tempo puro”, há o regresso ao ritmo, a partir de um fluir de imagens que constitui o pensamento em liberdade, marcado por correspondências e analogias, e não pelas razões e silogismos que são próprios da marcha intelectual.

Em certo ponto de seu ensaio, Paz (2012a, p. 78) se refere a algumas obras em prosa que ele reputa como poemas (*Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, de Jorge Luís Borges, e *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont), afirmando que, em tais obras: “a prosa nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo à ordem conceitual ou do relato, e sim como algo presidido pelas leis da imagem e do ritmo. Há um vaivém de imagens, acentos e pausas, marca inequívoca da poesia”. Apesar de sua aguda concepção do ritmo, Paz, adepto do Surrealismo, dá grande relevo, em sua obra crítica, à questão da imagem. Além disso, por conta da influência taoísta sobre o seu pensamento poético e crítico, em *Os signos em rotação*, de 1964, ele define o poema como linguagem antiprosaica e até antiverbal:

O poema transcende a linguagem. [...] o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação –, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. (PAZ, 2012b, p. 48)

A imagem seria esse “algo mais” do poema, um elemento que transcende a linguagem verbal, embora somente por ela possa ser expresso. Pertencente ao plano do intangível, a imagem, em Paz (2012b), não poderia ser descrita ou

explicada senão por si mesma. Daí o seu caráter tautológico e antidiscursivo. Daí também a tautologia do próprio ensaio do poeta mexicano ao tentar definir a imagem como traço distintivo da poesia: “Tal é o sentido último da imagem: ela mesma” (PAZ, 2012b, p. 49). Nesse viés, embora leve em consideração que o caráter imagético da poesia é constituído formalmente pelo verso, “a frase-ritmo”, que é capaz de evocar, ressuscitar, despertar e recriar nossa experiência do real, Paz (2012b) acaba por desvincular o poema-imagem da sintaxe, ligada, na sua concepção, à gramaticalidade e à logicidade, e também do sentido único, que ele associa à linguagem da prosa. A imagem poética seria capaz de captar as coisas em sua pluralidade de sentidos, a partir de uma operação unificadora que se dá por meio da ambiguidade, ou seja, da “união dos contrários”.

Alfredo Bosi, no texto “Imagem, discurso”, presente no livro *O ser e o tempo da poesia*, de 1977, salienta que, no poema, a imagem “não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (BOSI, 2000, p. 29). Nesse sentido, estamos no âmbito do código linguístico: “A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 2000, p. 29). Cabe, portanto, destacar a diferença entre o modo linguístico e o modo imagético – no sentido de icônico ou fantasmático – de acesso ao real. Embora ambos tenham a finalidade de presentificar o mundo, o modo linguístico, enquanto “sequência fônica articulada”, “não tem a natureza de um simulacro, mas a de um substituto” do objeto representado (BOSI, 2000, p. 29). Além disso, enquanto o ícone ou o fantasma caracterizam-se pela simultaneidade, a linguagem se organiza numa série temporal.

O encadeamento linguístico, que se dá de morfema a morfema, de sintagma a sintagma, cria a possibilidade do discurso, sem o qual não haveria a expressão social do pensamento. O discurso consiste em um “árduo e longo itinerário em direção ao ato simbolizador que o homem tem desde que lhe foi dado significar mediante a articulação sonora” (BOSI, 2000, p. 30). Por isso, é importante ter em mente que a expressão verbal, mesmo quando se trata de blocos nominais e atômicos, é sempre serial. Falar é organizar os vários perfis da experiência em uma sequência fonossemântica, que implica um mínimo de expansão ou de diferenciação.

Entre a imaginação e o texto do poema, a imagem atravessa o discurso ou curso das palavras, o qual, não obstante, encontra meios ou procedimentos de trazer novamente à tona a matriz imagética, explorando suas entranhas e comunicando-a, numa tentativa de compensar a perda do imediato que é própria do ato de falar. De acordo com Bosi (2000, p. 32), é através de “um jogo alternado de idas e voltas”, de “séries de re(o)corrências”, que o discurso tende a recuperar a figura. Entretanto, esse processo tende menos para o fechamento circular do texto poético que para o gesto próprio da natureza da frase, que faz o poema prosseguir, apesar dos retornos e repetições:

[...] só por metáfora redutora se dirá que é “círculo” um poema onde há ressonância e retorno. Frases não são linhas. São complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante. Se algum símile adere à natureza da frase, o mais justo não parece vir do desenho feito a régua e a compasso, mas de artes que dão corpo ao movimento, à ação. Assim, a dança, que, na sutil descrição de Arnheim, produz o efeito figural *mediante uma sequência dirigida de gestos*: e um gesto só se dá por inteiro à nossa percepção quando já passou, e foi seguido de outros. “E os compassos de abertura de uma dança já não são os mesmos depois de termos visto o resto da composição. O que sucede durante a execução não é simplesmente um acréscimo de novas contas ao colar. *Tudo o que já ocorreu é modificado pelo que ocorre depois*”. (BOSI, 2000, p. 36, grifos do autor)

A figura do círculo, evocada por Octavio Paz (2014), em *O arco e lira*, para definir a linguagem poética, é refutada por Bosi, na medida em que seu aspecto totalmente encerrado em si mesmo não condiz com a fluidez da frase discursiva. Trata-se, em Bosi, de enfatizar os procedimentos verbais responsáveis pelo movimento e pela ação do texto, os quais assumem um caráter relacional que se opera muito mais no eixo sintagmático que no paradigmático, como queriam os adeptos da concepção formalista ou, sobretudo, do Imagismo¹¹. A descrição do gesto na dança, colhida na obra do psicólogo Rudolf Arnheim, demonstra, por similitude, esse aspecto relacional entre os termos da frase discursiva. Dizer que o

¹¹ Vanguarda anglo-americana lançada em 1909 por Ezra Pound e T. E. Hulme, o Imagismo propunha temas modernos e o uso de imagens poéticas claras, expressas em linguagem concreta e verso livre. “Valorizando o modo de apresentação do objeto (mais do que o objeto apresentado em si), o ritmo em relação à métrica, o concreto em predomínio sobre o abstrato e a concisão como forma de eliminar o que julgavam excrescente ou ‘verborrágico’, os imagistas conferiram vigor, ousadia e inovação a toda uma tradição poética, atualizando-a e acrescentando-lhe múltiplas possibilidades criativas” (WELCMAN, 2010, p. 18).

que vem antes será modificado pelo que vem depois significa, no âmbito do discurso poético, sublinhar o papel da sintaxe na construção da imagem, que agora se caracteriza como frásica, e não mais como visual ou onírica. Segundo Bosi (2000), a imagem frásica é um ponto de chegada do discurso poético, constituindo um efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de expressão.

De acordo com o crítico italiano Alfonso Berardinelli (2007), no ensaio “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas”, publicado pela primeira vez em 2001,

[n]a modernidade, as fronteiras da poesia se restringiram notavelmente, talvez como nunca antes, até o ponto de coincidir com o território da lírica. Pense-se na poética de Novalis, de Leopardi, de Edgar Allan Poe e, finalmente, de Mallarmé. Mas também as poéticas abrangentes e inclusivas como as de Whitman e Rimbaud, antiintelectualistas e vitalistas (e, nesse caso, nos antípodas de Baudelaire), abriram as portas para a enumeração caótica e a escrita automática, ou seja, para aquelas formas de radicalismo antidiscursivo que terminaram por consolidar uma separação nítida, ontológica e de princípio (portanto, também sancionada no plano teórico) entre poesia e prosa, entre um uso “essencial” da linguagem e um uso “instrumental” ou “relacional”, o que levou à definição formalista e jakobsoniana de uma função poética da linguagem distinta de todas as demais funções. Um modo essencialista, ainda que aparentemente linguístico, de definir a poesia de uma vez por todas. (BERARDINELLI, 2007, p. 175-176)

Há, segundo Berardinelli (2007), uma convergência da poesia moderna e de sua teoria para um terreno cada vez mais restrito, no qual o poético não poderia ser regido senão pelos procedimentos da literariedade, separando-se da comunicação, a partir do isolamento da função poética ou autorreferencial em relação às outras funções da linguagem, e distanciando-se dos outros gêneros, particularmente da prosa. No ensaio “As fronteiras da poesia”, de 1993, ele afirma que esse afastamento da poesia em relação à prosa “[t]rata-se mais precisamente de uma distância voluntária, ideológica e de princípio” da qual comungam os adeptos da “poesia pura” e as “vanguardas novecentistas mais audaciosas e iconoclastas, mais desenfreadamente inimigas, na aparência, do purismo estético, como o futurismo e o surrealismo”. Nessa perspectiva, “[n]arrar, expressar, raciocinar e representar são, tanto para André Breton quanto para Valéry, algo que deve permanecer para lá das fronteiras da escrita poética” (BERARDINELLI, 2007, p. 15).

Para Berardinelli (2007, p. 176),

em poesia a modernidade definiu-se como anti-realismo, “fantasia ditatorial”¹², auto-referencialismo, pura textualidade, evasão da semântica, automatismo psicolinguístico, antipoesia hiperpoética: antes, poesia da poesia; depois, poesia da ideia da função poética ou poesia da teoria.

Nesse sentido, ainda que a ideia de uma lírica moderna antidiscursiva e autorreferencial constitua “mais um mito teórico-polêmico que uma realidade”, como chega a admitir o próprio Berardinelli (2007, p. 177), não se deve, segundo ele, deixar de lado o fato de que “a ideia ou ideologia dominante da poesia foi essa – e se tornou nas últimas décadas a base do ensino universitário e da divulgação pedagógica”. Todavia, com o advento da pós-modernidade, que consiste, para Berardinelli (2007, p. 177), numa espécie de modernidade transferida da Europa para os Estados Unidos da América – “desarticulada, transformada em arquivo e museu, exaurida como experiência e relida, reapresentada e reutilizada como patrimônio cultural acumulado”, podendo, portanto, ser reavaliada e revisada – entra em crise o que o crítico italiano denomina “monismo historicista” moderno, “de que nasciam seja a ideologia da vanguarda, seja a do engajamento, segundo a qual, dada uma certa consciência da situação histórica e política da arte, não se podia senão deduzir um modo e apenas um de fazer arte à altura dos tempos”.

Conforme Berardinelli (2007, p. 179), com a quebra da política moderna no sentido de legitimar historicamente apenas uma única forma artística, algo que é favorecido pelo sentido da História como um processo linear, viabilizam-se, na pós-modernidade, variadas maneiras pelas quais a poesia veio a forçar seus limites ou fronteiras, quais sejam:

- 1) Recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade;
- 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna;
- 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica de tipo monista;
- 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre “universo humano” da experiência e “idioleto” estilístico.

Como se pode ver, para Berardinelli, tanto a aproximação da poesia com a prosa quanto a recuperação/desconstrução do lirismo podem constituir, na pós-modernidade, formas de expansão das fronteiras da poesia. Entretanto, é ao

¹² Trata-se da categoria estabelecida por Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, na qual são estudadas as obras dos poetas paradigmáticos da modernidade na França: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine.

primeiro modo que ele dará maior destaque em seu ensaio, a partir de poetas cada vez mais afeitos às formas em prosa, como Francis Ponge, na França, Pier Paolo Pasolini, na Itália, e Hans Magnus Enzensberger, na Alemanha, dentre outros. Para a discussão que procuro desenvolver neste capítulo, creio que vale trazer à baila especialmente as considerações de Berardinelli acerca das obras de Ponge e de Enzensberger, tidos pelo referido crítico como detentores de uma atitude pós-moderna que equivale a uma espécie de “neoclassicismo” em relação às vanguardas poéticas que marcaram o século XX.

No caso de Ponge, Berardinelli (2007, p. 181-182) destaca a concepção de uma poesia “realista”, ou seja, que procura se isentar de qualquer contaminação subjetiva. Trata-se, para o crítico italiano, de um poeta que se consagra como “antípoda da lírica” – se esta é concebida como expressão clássica e hegeliana do sujeito que fala a si mesmo – mas que, ao mesmo tempo, se coloca fora do espaço surrealista caracterizado pelos procedimentos de liberação do inconsciente. Assim, Ponge, orientando o seu trabalho poético em relação à prosa, através de seus “bizarros ensaios poéticos ou poematos em prosa” e, portanto, renunciando “metodicamente” à versificação, acaba por realizar “um programa de ‘higiene mental’” e por desintoxicar a linguagem poética “da massa de suas escórias líricas”. Segundo Berardinelli (2007, p. 182),

[h]á nisso uma posição de princípio que se esforça por tomar corpo em exercícios descritivos voluntariosos e humorísticos (uma barra de sabão, um seixo, uma aranha, um prado são alguns dos objetos sobre os quais o autor se concentra). Ponge finge levar pela mão, como a uma escola, a poesia em direção à prosa. Mas em suas “férias” dos gêneros, pondo em cena um rigor objetivo, realista, uma hipótese de teimosa honestidade descritiva um tanto inconcludente, Ponge termina por não assumir nem as responsabilidades da prosa, nem as da poesia: espera que a língua se torne mais verdadeira e real com a recusa cândida e pertinaz dos gêneros estabelecidos, antecipando assim a “*écriture textuelle*” dos anos 1960. A escrita que perscruta o objeto obsessivamente tende a se tornar ela mesma o objeto descrito, o seu ectoplasma verbal.

Em Ponge, temos uma atitude crítica direcionada à poesia e às convenções do lirismo, sendo extremamente significativo, portanto, o fato de isso se dar por meio da construção de poemas em prosa, visto que, em sua obra, o prosístico se presta à experimentação da linguagem poética, levando a expressão verbal aos seus limites.

Aliás, isso é o que constata Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 78) acerca dos textos pongeanos publicados nos anos 1940:

O que Ponge procura [...] não é o ser das coisas, inatingível, mas o ser da linguagem das coisas. Uma disciplina de objetividade, um exercício ascético: procurar alcançar, no máximo de simplicidade, o máximo rendimento na descrição dos objetos. Esse modo de dizer é tudo. Ponge se aproxima de mansinho para apanhar a linguagem desprevenida.

Enzensberger, por sua vez, é considerado por Berardinelli (2007, p. 186-187) “um dos poetas e escritores europeus mais ‘experimentalmente’ inventivos”. Além de ser um dos principais críticos dos pressupostos das vanguardas novecentistas, Enzensberger demonstrou, desde o início, “uma grande atenção aos gêneros literários”. Segundo Berardinelli, ele pode misturar os gêneros, “mas não os ignora nem os anula. Seus poemas tendem à sátira, à descrição do real, ao aforismo”. Ademais, acrescenta o crítico italiano:

Diferentemente do pós-modernismo¹³, que replica o moderno como eterna “novidade” (como se viu na arte informal, na música serial e eletrônica, na poesia concreta, na *beat generation*), Enzensberger tentará tornar produtivas algumas técnicas, como a montagem de documentos e a reportagem literária. Nos anos 1970, construirá dois poemas ensaísticos como *Mausoleum. Trinta e sete baladas sobre a história do progresso* e *O naufrágio do Titanic*, em que analisa as ilusões, deformidades e loucuras da idéia do progresso e de seus sacerdotes. Em ambos os poemas, são freqüentes descrições satíricas e inserção de citações, mas nunca com função meramente sugestiva, e sim descritiva, documentária, argumentativa. A História progressiva parece ser posta em xeque não só pela racionalidade que se aninha no excesso de coerência racional, mas também pelo enorme imprevisto implicado na Natureza (o iceberg que afunda o *Titanic*). (BERARDINELLI, 2007, p. 188-189)

Algo que me chama a atenção, nessa análise que Berardinelli faz da obra de Enzensberger, é o fato de que a função descritiva, documentária e argumentativa dos textos do poeta alemão se distingue daquilo que se entende por sugestão, pois, em seu famoso ensaio “Crise de verso”, que, na verdade, é um conjunto de textos escritos entre 1886 e 1896, Stéphane Mallarmé (2010, p. 164), considerado por Berardinelli (2007, p. 15) o “escritor mais adequado à teoria jakobsoniana” e “talvez o poeta mais afastado da prosa”, elege a sugestão ou alusão como traço que “limita” e

¹³ Ressalte-se, aqui, a distinção entre pós-modernidade e “pós-modernismo”, visto que esta última noção é refutada pelo próprio Enzensberger (2003) em seu ensaio “A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo”.

“isenta” a arte literária¹⁴. Para Mallarmé, o dizer literário não se relaciona diretamente com a realidade das coisas, mas “se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará”. Ora, na perspectiva de uma aproximação com a prosa, não somente o que é poético é reiteradamente colocado em questão como também o próprio conceito de prosa e dos elementos que o definem, como descrição, argumentação e narração (ou linguagem documentária), de modo a ressaltar a historicidade do discurso.

Pode-se perceber, no ponto de vista de Berardinelli, certo empenho direcionado no sentido de estabelecer a contemporaneidade poética como uma expansão da poesia que se dá especialmente por um deslocamento rumo à prosa, para utilizar os termos do próprio crítico. No início de seu ensaio “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas”, ele procura explicitar a sua concepção de poesia:

Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema de gêneros literários. Assim, parafraseando e invertendo um dito de Pasolini (segundo o qual “a prosa é a poesia que a poesia não é”), eu poderia dizer que a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários.

Por isso, desde o início desta comunicação, a poesia se distingue do gênero lírico. (BERARDINELLI, 2007, p. 175)

Se “a poesia é um espaço que se define continuamente no interior do sistema de gêneros literários”, como afirma Berardinelli (2007), a definição do poético não deve se basear em uma explicação ontológica ou essencialista da poesia enquanto gênero literário, mas, como venho defendendo nestas páginas, determina-se pela sua historicidade, ou seja, pela realização de um discurso específico, operado sobre a prosa. Quanto à concepção segundo a qual “a poesia se distingue do gênero lírico”, o ensaio de Berardinelli (2007) parece ser bastante coerente, pois, numa perspectiva que se assemelha, em certa medida, à de Käte

¹⁴ Essa afirmação mallarmeana aparece, no ensaio “Crise de verso”, em um trecho extraído de outro texto do autor: “*La Musique et les lettres*”, de 1895 (Cf. MALLARMÉ, 2010.)

Hamburger (2013)¹⁵, os critérios empregados pelo crítico para analisar a aproximação da poesia com a prosa não passam pela pretensa distinção entre verso e prosa. Assim, tal aproximação é verificada por Berardinelli tanto em formas em prosa quanto em formas versificadas, como é o caso, por exemplo, das obras de Wystan Hugh Auden e de Eugenio Montale, também consideradas pelo referido crítico como momentos de dilatação dos limites da poesia.

Outro fato que contribui para a coerência do referido ensaio é a menção, por parte de Berardinelli, a dois poetas da segunda metade do século XX que, segundo ele próprio, consistem em dois líricos por excelência: Paul Celan e Yves Bonnefoy. Para Berardinelli (2007, p. 189), nesses dois poetas, “a tradição hermética e simbolista parece uma corrente ininterrupta”, e trazê-los à baila em um estudo em que se pretende definir a pós-modernidade poética como o momento do pós-lirismo parece, a meu ver, ser mais um argumento berardinelliano no sentido de defender a ausência, nos tempos pós-modernos, de “uma poética pós-modernista programática, a ser exibida como solução historicamente privilegiada”.

Os ensaios de Berardinelli dão uma boa mostra de como grande parte dos problemas utilizados para sustentar a oposição entre poesia e prosa são falsos. Isso acontece, sobretudo, pelo fato de que tal oposição, mesmo no caso de Hegel, desconsidera a historicidade das formas poéticas, a qual se constitui pela realização rítmico-discursiva do sujeito na escritura. Trata-se de uma distinção ou separação que, por escamotear o processo crítico intrínseco à própria organização rítmica do poema, merece ser discutida à luz da própria atividade poética, que, no caso do poema em prosa contemporâneo, não se separa da teoria. Portanto, nos capítulos que seguem, veremos os impasses teóricos que são colocados pelo próprio texto poético e que, de certa forma, são tentativas de respostas poético-críticas a questões da teoria.

¹⁵ N' *A lógica da criação literária*, de Hamburger (2013), encontra-se uma formulação do conceito de poesia que inclui formas em prosa, ao substituir a tríade romântica de lírico, épico e dramático por uma divisão que se reduz a dois termos: o *lírico*, que inclui o antigo gênero lírico e formas de expressão pessoal como a autobiografia e o romance em primeira pessoa; e a *ficção*, que enquadra os antigos gêneros épico e dramático e algumas formas de poesia narrativa, como a balada.

2.4 INVENTAR UMA LINGUAGEM (AINDA)

Aproximar a poesia da prosa, no âmbito de um poema, constitui, por si mesmo, uma atitude experimental, visto que isso significa levar a forma poética para além de seu terreno comum ou convencional, buscando testar novas possibilidades para o seu fazer, ou seja, novas linguagens. Um poema em prosa consiste, portanto, em uma desnaturalização do poético, que, nesta forma de poema, liberta-se do regime métrico do verso tradicional. E, mais que isso: o poema em prosa, forma moderna por excelência, pode promover uma nova perspectiva acerca da ideia de forma em poesia. Em seu célebre estudo, Suzanne Bernard circunscreve a ascensão do poema em prosa como “gênero literário distinto”¹⁶ no contexto de uma transformação fundamental que se operará sobre a concepção e a expressão poéticas. Trata-se dos desenvolvimentos sofridos pela poesia francesa na segunda metade do século XIX, com autores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e, em certo sentido, também Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, para os quais “o problema poético estava profundamente ligado ao problema da linguagem” (Cf. BERNARD, 1959, p. 97-98).

De acordo com Bernard (1959), esse contexto, caracterizado por uma “reivindicação metafísica”, pode ser traduzido pela expressão de Rimbaud: “Trouver une langue” (“Inventar uma língua” ou “Encontrar uma língua”). Tal reivindicação tem como precursora a obra romântica de Gérard de Nerval, que lhe dá os termos de uma tentativa de recuperação poética de um “alfabeto mágico”, de um “hieróglifo misterioso”, por meio do qual almeja-se pressentir um mundo invisível. Em Baudelaire, por sua vez, trata-se de dar a fórmula de uma “feitiçaria evocatória” à especulação habilidosa com a linguagem. Assim, não seria por acaso ou coincidência que esses mesmos poetas, inclusive o próprio Nerval¹⁷, são aqueles a quem se devem as experiências mais significativas com o poema em prosa e

¹⁶ Priorizo, neste trabalho, a concepção do poema em prosa como pesquisa formal. Todavia, essa forma poética não se origina com Baudelaire. Seu germe são as traduções, ainda em meados do século XVIII, de textos de autores estrangeiros, geralmente escritos em versos brancos ou em prosa ritmada. Mais tarde, durante o Romantismo francês, na primeira metade do século XIX, intensificaram-se as traduções em prosa de poemas em versos de origem estrangeira, que também fomentaram o desenvolvimento do poema em prosa. É nesse contexto que surge, em 1842, o *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, considerado o primeiro livro de poemas em prosa.

¹⁷ Suzanne Bernard (1959, p. 99) defende a ideia de que a obra *Aurélia* (1855), de Nerval, não consiste apenas em uma novela escrita em prosa poética, mas, sobretudo em suas últimas páginas, constitui um verdadeiro poema em prosa, tanto pela composição quanto pela expressão, em estrofes que sintetizam os temas essenciais do misticismo poético nervaliano.

algumas das atitudes mais conscientes quanto ao sentido dessa forma poética no século XIX:

O poeta recusa os meios de encantamento mais mecânicos da poesia mensurada e rimada: ele exigirá os “charmes” mais sutis das próprias palavras, os acordes secretos entre o sentido e o som, a ideia e o ritmo, a experiência poética e a língua que a traduz. Se os poetas do fim do século XIX se prendem antes de tudo à “musicalidade” do poema, não é tão-somente porque eles procuram encantar o ouvido pela fluidez da linguagem ou o embalo do ritmo; eles se esforçam, sobretudo, em levar ao mais alto grau os poderes sugestivos da frase, a riqueza harmônica do poema, a impressão de mistério e de infinito, tudo aquilo que, pela transcendência da arte, fará, através do sensível, que se pressinta um mundo invisível. (BERNARD, 1959, p. 98)¹⁸

O percurso relatado por Bernard nesta parte de seu tratado sobre o poema em prosa francês vai desde o Romantismo órfico de Nerval e, passando pelas obras paradigmáticas de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, deságua na estética simbolista do fim do século XIX. Nessa perspectiva, o poema em prosa vem a ser a forma da poesia moderna, em suas “ambições metafísicas”, isto é, em sua aspiração pelo absoluto e pelo infinito. Segundo Bernard (1959, p. 99), é de tais ambições que vêm o dinamismo dessa forma de poema, sua grandeza, seu ímpeto, por vezes, colérico, e até algumas de suas falhas. Assim, diz Bernard (1959, p. 101), se promoverá a formação de um lirismo moderno que terá a prosa como seu instrumento. É interessante que a autora atribua uma das etapas desse processo justamente a Baudelaire, autor a quem Roubaud (1988) reputa uma nova concepção do poema em prosa, fundamentada na relação entre prosa e verso e, portanto, ainda sem se retirar do terreno da lírica, como quer asseverar Berardinelli (2007) acerca da aproximação da poesia com a prosa, compreendendo tal relação, quase sempre, como antilirismo.

A partir de 1886, poetas simbolistas como Jules Laforgue, Jean Moréas, Gustave Kahn, Albert Mockel e Maurice Desombiaux empreendem tentativas no sentido de conquistar mais liberdade rítmica para a nova poesia. É nesse período

¹⁸ « Le poète refuse les moyens d'incantation trop mécaniques de la poésie mesurée et rimée: il demandera des “charmes” plus subtils aux mots eux-mêmes, aux accords secrets entre le sens et le son, l'idée et le rythme, l'expérience poétique et la langue qui la traduit. Si les poètes de la fin du XIX^e siècle s'attachent avant tout à la « musicalité » du poème, ce n'est pas tellement qu'ils cherchent à charmer l'oreille par fluidité du langage ou le bercement du rythme; ils s'efforcent, surtout, de porter à leur plus haut degré les pouvoirs suggestifs de la phrase, la richesse harmonique du poème, l'impression de mystère et d'infini, tout ce qui, par la transcendance de l'art, fera à travers le sensible pressentir un monde invisible ».

que, conforme Bernard (1959, p. 401), a poesia deixará de estar ligada a uma forma fixa e poderá encontrar sua expressão tanto no verso quanto na prosa. Sob o pseudônimo de Paul Adam, Iannis Papadiamantopoulos, poeta grego, mais conhecido sob o também pseudônimo Jean Moréas, autor do célebre “Manifesto do Simbolismo”, de 1886, aplicará os mesmos princípios estilísticos tanto à língua do verso quanto à da prosa, ao afirmar que seu exercício poético consiste na busca da palavra exata que, sob uma forma única, reunirá a matéria de três ou quatro frases atuais, ou seja, uma espécie de concentração a ser operada na forma poética em prosa. Nesse mesmo sentido, Adam defende os seguintes expedientes ou recursos: o emprego de ritmos, sonoridades e melodias adequados à ideia ou sensação; a recusa de sons que se repetem sem harmonia desejada; e a busca da assonância, isto é, a semelhança expressiva entre vocábulos com valores diferentes.

De acordo com Bernard (1959), segue-se às preocupações musicais do grupo simbolista a importância dada, por eles, à prosa, em detrimento do antigo verso prosaico ou “descoroadado”, o qual não é mais que um dos modos da atividade poética, ou seja, nem mais nem menos que o verso livre e o poema em prosa. Dentre os simbolistas, fala-se de “frases”, e não de “versos”; de “assonâncias”, e não de “rimas”, o que, além de outros fatores, fundamentará a distinção, também simbolista, entre o poema em prosa e o verso livre¹⁹. Entretanto, isso não impedirá que, com vistas a uma concepção de “arte total”, esses poetas experimentem, em algumas de suas obras, a mistura de várias formas: o verso livre, a prosa poética e a prosa “pura” ou cursiva. Em Laforgue, por exemplo, esse tipo de experimentação é marcada, segundo Bernard (1959, p. 403), pela substituição da unidade formal por uma unidade de tom e do desenvolvimento lógico por um desenvolvimento musical: “A forma, encerrada nos versos das passagens líricas, se alarga em pequenos parágrafos ou se alastra em frases de prosa ao ser transportada pela descrição e pelo raciocínio” (Tradução minha).²⁰

Trata-se, portanto, de uma concepção de poesia, a simbolista, em que a ideia ou o raciocínio é que conduzem a forma, e não o contrário. Nesse sentido, vale destacar o conceito de “poesia emocional”, atribuído a Teodor de Wyzewa, tradutor e

¹⁹ Bernard (1959, p. 403) afirma que, em meados de 1886, a partir das inovações promovidas pelos simbolistas, a poesia passa a dispor de três formas distintas: o verso regular, o poema em prosa e o verso livre.

²⁰ « La forme, resserée jusqu'au vers dans les passages lyriques, s'élargit en versets ou s'étale en phrases de prose quand l'emportent la description ou le raisonnement ».

crítico literário ligado à escola simbolista, que assim definia a poesia: “Uma aliança harmoniosa de sons e de ritmos, indefinidamente variados, seguindo o indefinido movimento das sutilezas da emoção” (WYZEWA *apud* BERNARD, 1959, p. 403, tradução minha.)²¹. Segundo Bernard, um passo decisivo foi dado para a realização da sonhada fórmula de Wyzewa, no sentido de uma prosa “toda musical e emocional”, com a obra *Bobo*, de Laforgue, em que se misturam verso livre, prosa poética e prosa cursiva, e que é, inclusive, anterior aos primeiros exercícios do verso livre de Kahn e Moréas, publicados na revista simbolista *Vogue* após julho de 1886. Quanto ao exercício de Laforgue em *Bobo*, é interessante notar a significativa transformação que isso propiciou a seu modo de conceber o fazer poético. Em texto que envia de Berlim a Gustave Kahn, para ser publicado na *Vogue*, ele confessa: “Eu esqueço de rimar, esqueço o número de sílabas, esqueço a distribuição de estrofes, minhas linhas começam na margem como as da prosa” (LAFORGUE *apud* BERNARD, 1959, p. 403, tradução minha)²².

Apesar de alguma mistificação vanguardista que possa haver nessas palavras de Laforgue, pode-se imaginar o impacto de tal declaração no contexto da literatura francesa, em que a tradição do verso possui um peso, deveras, significativo. De acordo com Clive Scott (1989, p. 286), o poema em prosa consiste em um fenômeno francês. E isso, certamente pelo fato de que a separação entre verso e prosa levada a efeito na França foi, por muito tempo, tão absoluta, que essa nova forma “desempenharia uma urgente função de ligação”. Para Jacques Roubaud, em *La vieillesse d'Alexandre*, o poema em prosa baudelaireano surge como uma espécie de proteção ao verso clássico, embora tenha sido, anteriormente a Baudelaire, não mais que uma borradura das fronteiras do verso que resultava em “poesia em prosa”²³. Por outro lado, segundo Scott, o poema em prosa faz parte de um movimento geral rumo a um verso livre. Para este estudioso:

Se o poema em prosa era uma forma especificamente francesa, o verso livre foi pelo menos uma questão especificamente francesa; e, se foi tratado como uma questão na Inglaterra e nos Estados Unidos,

²¹ « Une alliance harmonieuse de sons et de rythmes, indéfiniment variée suivant l'indéfini mouvement des nuances d'émotion ».

²² « J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose ».

²³ Jacques Roubaud defende a ideia de que o poema em prosa, em sua história, tem-se concebido a partir de duas possibilidades que se chocam: ou ele designa a poesia que em outros contextos seria prosa (a prosa em poesia); ou, ao contrário, consiste em uma espécie de borradura das fronteiras do verso (a poesia em prosa).

foi porque a educação poética da nova geração de escritores – Pound, Eliot etc. – havia se baseado em modelos franceses. Os alemães, com a mais longa e celebrada tradição em ritmos livres, estendendo-se a Klopstock, de modo geral mantiveram-se afastados da controvérsia da virada do século; e, quando realmente se apresentaram arranhando a poética, foi para avisar ao resto da Europa que o verso livre era um “chapéu velho”. (SCOTT, 1989, p. 293-294)

É importante considerar, ainda que *en passant*, a questão do verso livre, pelo fato de que ela se imbrica, de certa maneira, com a do poema em prosa, sobretudo no que se refere ao posicionamento do poeta que toma a prosa como uma questão de poesia. As origens do poema em versos livres são, conforme Scott (1989), o poema em prosa, o *vers libéré* e a influência de poetas estrangeiros, como o norte-americano Walt Whitman e o alemão Heinrich Heine, considerado por alguns como o precursor tanto dos versos polimorfos de Jules Laforgue como das inovações de Paul Verlaine. Entretanto, vale destacar a resistência inicial ao verso livre por parte de Stéphane Mallarmé e do próprio Verlaine:

Mallarmé, antes de seu “Coup des dès” (“Lance de dados”) (1897), achava que a poesia só poderia continuar a ser um ritual público se permanecesse dentro das convenções, e Verlaine, apesar de suas ousadias em matéria de versificação, em seus *Épigrammes* trata os *versilibristes* com um certo desdém. (SCOTT, 1989, p. 294)

Na França, o versilibrismo travou uma disputa distinta daquela operada pelos ingleses e alemães na renovação de suas respectivas poéticas. O que se combatia entre os franceses era “a escassez de combinações possíveis do comprimento do verso e o tipo de rima que insistia simplesmente na coerência desses comprimentos e padrões”, pois, como a versificação francesa sempre fora de natureza frásica, “avançando junto com a sintaxe normal”, mesmo o verso metrificado oferecia certa flexibilidade, dentro de seus limites. Entre ingleses e alemães, como a rima “nunca fora considerada um ingrediente essencial do verso” (tratava-se do pentâmetro iâmbico o seu verso regular), combatia-se “um tipo particularmente mecânico de versificação metrificada” e, especialmente, “um sistema de versificação no qual os hábitos de escansão dos pés haviam criado hábitos de composição de pés” e, além disso, “um tipo de verso que não ia muito além de uma cadenciação ou recitação mecânica” (SCOTT, 1989, p. 295).

No estudo de Scott são apresentados três tipos de poema em versos livres:
a) um que se origina da prosa e que consiste no “desvelamento dos poemas que se

ocultam em cada parágrafo ou frase”, cabendo ao poeta a arte de extrair o máximo das “potencialidades expressivas que passam sublimemente despercebidas ao parágrafo”; b) outro de língua inglesa baseado na fluência francesa, da qual se busca o contorno frásico ou a variação da entonação, à procura de efeitos cadenciados, entendendo-se a cadência como “um ritmo de estrofe percebido retrospectivamente”, num poema escrito que se presta como indicação para ser lido em voz alta; e c) um terceiro, oriundo do verso regular ou do *vers libéré* e que, por sua vez, “é escrito na suposição de que será escandido da maneira tradicional”, na medida em que, como na versificação regular, o verso “é um comentário sobre um verso ideal abstrato” (SCOTT, 1989, p. 295-298).

Em cada um desses tipos de verso livre, Scott (1989) aponta riscos ao lirismo. No primeiro caso, as unidades gramaticais tornam-se a própria base rítmica do verso. Assim, o período deixa de ser um período para ser um verso, o que faz com que as entidades gramaticais sobreponham-se à frase, contaminando-a “com uma sobrenaturalidade metafísica”. No segundo caso, com o poema servindo de indicação para o modo “como a voz deve agrupar os elementos e o grau de impulsividade com que deve lê-los”, há, segundo o estudioso britânico, o risco de que nos interessemos por ele sempre enquanto prosa, ou seja, “que o poema represente para nós um acontecimento fora do seu contexto, em vez de um acontecimento que ganhou enunciação”, “que fascina mais pelo que poderia ser do que pelo que é”. Por fim, no terceiro caso, o risco está no fato de o leitor ser aquele que possui o papel de definir o verso. A esse respeito, são feitos, por parte de Scott (1989, p. 298-299), os seguintes questionamentos:

[...] o que poderia ser mais divertido e mais perigoso para o bom nome da versificação do que apresentar um verso mestiço e obrigar o leitor a lhe dar um *pedigree*?

[...]

O leitor conseguirá extrair um grande prazer da leitura quando cada verso é um teste para sua consciência poética, quando cada verso, para se tornar verso, requer mais do que a leitura, algo mais próximo à convivência?

Eis, nessa perspectiva, uma discussão acerca de algumas transformações que a renovação moderna da poesia, nesse encaminhamento rumo à prosa, promovera sobre a própria concepção e definição do poético, tanto no âmbito da composição quanto no da leitura. Todavia, uma das vantagens do poema em versos livres é a sua maior resistência, em contraponto à ausência de uma unidade de

impressão que constitui a autoridade do poema em verso regular. De qualquer forma, trata-se, o primeiro, de uma forma que traz à baila a dificuldade de escrever em prosa, na medida em que, ainda com Scott (1989, p. 299):

O problema que enfrenta o poeta em verso livre é como criar uma variação além daquela variação que é o próprio princípio do seu verso, sem cair no forçado ou no efemeramente sensacional. Como evitar uma situação na qual as várias partes do seu poema só se mantêm numa relação mútua de agressividade?

Tal dificuldade de escrever em prosa é outro fator que aproxima as questões do verso livre com aquelas em torno do poema em prosa, cujo delicado equilíbrio pode ser depreendido desse comentário de Roubaud (1988, p. 136, tradução minha): “A prosódia clássica jamais foi [...] essa prosa-poema que é quase a prosa mesma e restabelece, fora da prosa ordinária, sua distância indispensável em relação ao não verso”²⁴. Portanto, um dos problemas do poema em prosa diz respeito a como manter a poeticidade de um texto concebido em prosa mas que não pode se confundir com a prosa comum, ou seja, que não deve constituir um não verso. Vale ainda salientar que, para os simbolistas, de acordo com Bernard (1959), o poema em prosa, além de consistir numa espécie de prosa musical, ritmada, marcada por assonâncias, era suscetível tanto de se dissolver em prosa quase cursiva quanto de se encerrar no verso, por um jogo mais marcado de acentos e sonoridades.

Tanto no verso livre quanto no poema em prosa, o conceito de verso, longe de ser considerado um caso superado, apresenta-se como uma dificuldade, ou seja, como algo que tensiona a composição do texto poético, na medida em que, nessas formas modernas, os limites entre verso e prosa são tênues, colocando em pauta a crise de verso de que falava Mallarmé, a partir da qual, como propõe Marcos Siscar (2008, p. 217), é possível pensar a forma como uma experiência da crise e o poema, “como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma”.

Neste estudo, o poema em prosa é concebido a partir da pesquisa formal que se opera em seu próprio corpo rítmico-discursivo, numa atitude inventiva muito semelhante à que marca esse tipo de poema ao longo de seu desenvolvimento desde o Simbolismo. Nessa perspectiva, a saída crítica promovida pelo poema em prosa contemporâneo é, ao mesmo tempo, uma ruptura e uma continuidade da

²⁴ « La prosodie classique n'a jamais eu [...] cette prose-poème qui est presque elle-même et rétablit, en dehors de la prose ordinaire, sa distance indispensable au non-vers ».

modernidade em poesia. Ruptura, porque, não tendo que seguir protocolos normativos quanto ao conceito de poesia, o poema se realiza como criação de um sujeito próprio *no* e *pelo* seu discurso específico e histórico; e continuidade, porque é ainda a mesma aspiração no sentido de inventar uma linguagem, como a que marcou a modernidade estética, que mobiliza a produção do poema em prosa na contemporaneidade²⁵. Além disso, a saída crítica do poema diz respeito a uma maneira de responder a questões poéticas e tentar resolver impasses a partir de uma perspectiva aberta, formalizada como obra. Assim, responde-se e resolve-se questionando, ou seja, saindo sempre do que já foi feito e do que foi dito em termos de poesia. Tal deslocamento acontece em um sistema de discurso no qual se considera o que se faz/diz dentro de uma cadeia de enunciados. Portanto, o poema é também diálogo. E, nessa perspectiva, ele é, sobretudo, diálogo com a tradição e a teoria da poesia.

²⁵ A vertente metafísica nem sempre é retomada nesse projeto de invenção na contemporaneidade e, nos casos em que ela ainda está presente, como o do português Luís Quintais, não tem o mesmo sentido espiritual que apresentava nas obras simbolistas.

3 “NOS TEUS OUVIDOS ISTO EXPLODE”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE LUÍS MIGUEL NAVA

3.1 OUVIR O POEMA, DESENCARCERÁ-LO

A obra de Luís Miguel Nava²⁶, publicada entre o final da década de 1970 e a primeira metade dos anos 90, apresenta uma importante preocupação com o caráter imagético da linguagem e, de certa forma, com a faculdade representacional do signo poético, ou seja, com a relação entre a palavra e o real, num diálogo em torno das questões que, entre as décadas de 70 e 80, têm como pano de fundo os desdobramentos da poesia nas vertentes que marcam, desde os anos 60, a produção portuguesa, como as obras de Ruy Belo e Herberto Helder, a *Poesia 61*, a *Poesia Experimental*²⁷, ligada ao Concretismo brasileiro, e certa continuidade do Neorrealismo em poetas como Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco, cujas obras se voltam para a militância contra a opressão dos últimos anos do salazarismo. Muito do que foi feito ao longo da década de 1960 tem a ver, segundo Gastão Cruz (*Apud* NAVA, 2004, p. 214), com uma tentativa de reformular “o problema das relações entre o realismo e a vanguarda”. Aliás, alguns dos ensaios críticos escritos por Nava versam sobre essas questões e parecem motivados por certo incômodo do poeta acerca das categorizações estanques do ponto de vista histórico a partir das quais se rotulam poetas que iniciam suas obras na década de 70 simplesmente como refratários à poesia inventiva dos anos 60, apostando, para tanto, num “regresso ao real”²⁸. Para ele, Nava (2004), trata-se, sobretudo, de problematizar tal perspectiva “realista”, tanto a partir de uma visada crítica, que

²⁶ Poeta português nascido em 1957, na cidade de Viseu, e que faleceu em 1995, em Bruxelas, onde trabalhava como tradutor no Conselho das Comunidades Europeias. Instituiu por testamento a Fundação Luís Miguel Nava, responsável, desde 1997, pela publicação da revista literária *Relâmpago* e pelo Prêmio Luís Miguel Nava de poesia, que é atribuído anualmente a obras de destaque nesta área. Além de deixar alguns textos narrativos inéditos, como “O livro de Samuel”, publicado no número 16 da *Relâmpago*, dez anos após o seu assassinato, Nava publicou em vida as seguintes coletâneas de poemas: *Películas* (1979), *A inércia da deserção* (1981), *Como alguém disse* (1982), *Rebentação* (1984), *Poemas* (reedição conjunta dos livros anteriores, 1987), *O céu sob as entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994).

²⁷ *Poesia 61* e *Poesia Experimental* constituem títulos de projetos editoriais coletivos, lançados na década de 1960, que vieram a se estabelecer como marcos das últimas vanguardas modernas em Portugal.

²⁸ Trata-se da proposta de Joaquim Manuel Magalhães, no livro *Os dois crepúsculos*. Sobre poesia portuguesa actual e Outras crônicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

percebe nos desenvolvimentos da produção portuguesa uma continuidade da poesia de 1970 em relação à de 1960²⁹, quanto de um enfoque teórico em torno da pretensa simplificação redutora do nexos entre poesia e realidade por parte daqueles que fizeram dessa “volta ao real” uma espécie de bandeira³⁰:

Este problema torna-se tanto mais candente quanto coloca o de saber como é que enunciados cujo sentido se produz no próprio espaço do poema, que lhes delimita o horizonte de significação, se conciliam com uma realidade extra-textual, que ao mesmo tempo estes autores, cada um a seu modo, reivindicam como objeto dos seus textos. (NAVA, 2004, p. 214)

Ricardo Vasconcelos (2009, p. 177), em sua tese sobre a poesia de Nava, afirma que este poeta representa o melhor exemplo da cisão, já na década de 80 – na qual a maior parte de sua poesia é composta – , “em relação a qualquer das poéticas mais importantes dos anos setenta”. Para Vasconcelos (2009), os procedimentos que garantem à obra de Nava uma vinculação com o discurso moderno³¹ são a “escrita metafórica” e a “visão alegórica”, conforme o seguinte argumento:

[...] o mais importante é o fato de o autor preconizar uma poética mais devedora dum paradigma da criação textual – de quadros, de imagens, de alegorias capazes de apresentarem experiências em si excessivas – do que da expressão mais ou menos sentimental de carácter realista, intimista ou confessional. É visível que, por esse

²⁹ “Não há qualquer ruptura entre a poesia iniciada nos anos 60 e a que viria a revelar-se na década seguinte. Àqueles sobre quem temos vindo a debruçar-nos [os poetas de sessenta] coube desbravar o leito onde conjuntamente iriam correr as inumeráveis águas não só de Nuno Júdice [...], mas de quantos surgem no decénio de 70. A linguagem com que alguns destes, denunciando um maior peso de Ruy Belo, se apostaram, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, em voltar ao real e ao coração, legaram-lha os primeiros depurada e apta a suportar a declaração sentimental e quotidiana sem que tal significasse um retrocesso. [...] O escamotear de certas questões que estes defrontaram não significa que elas se tenham ausentado do horizonte em que as novas práticas se inscrevem”. (NAVA, 2004, p. 216-217)

³⁰ Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre e Al Berto são alguns dos expoentes da geração de 1970 da poesia portuguesa.

³¹ Em Portugal, o projeto de “regresso ao real”, por meio da referência a elementos cotidianos, encampado, sobretudo, na década de 1970, é, muitas vezes, relacionado pela crítica literária a uma perspectiva “pós-moderna”. Por “moderno”, se entende, nesse raciocínio, as obras ligadas às vertentes vanguardistas que vão do final do século XIX aos anos 1960, marcados, em Portugal, pelas publicações da *Poesia 61* e pela *Poesia Experimental*. Ricardo Vasconcelos (2009, p. 179-180), ao considerar esse contexto, procura fazer a seguinte ressalva: “Cremos que a poética de Luís Miguel Nava é mais devedora da linguagem da modernidade do que duma possível pós-modernidade, tal como ela nos é caracterizada. Inevitavelmente, uma vez que a sua obra se constrói em simultâneo com alguma da poesia portuguesa que se desenvolve desde setenta, perceber-se-ão algumas destas afinidades, sobretudo temáticas. No entanto, independentemente destas afinidades, a linguagem articula-se numa apresentação de quadros tendencialmente alegóricos capazes de elevar a temperatura do poema, devido à intensidade das experiências apresentadas, que são inseparáveis da clara metafóricidade pela qual se constituem”.

motivo, Nava sempre investe vigorosamente na construção dos seus poemas (o trabalho de criação deste autor faz-nos, a momentos, lembrar a pintura, pelo tanto de construção pictórica que assume, independentemente da alegoricidade dos quadros feitos). (VASCONCELOS, 2009, p. 180)

A leitura de Vasconcelos (2009) pauta-se pela concepção de elementos formais e composicionais responsáveis pela imagetividade da poesia de Nava. Trata-se de um viés, inclusive, afeito à própria perspectiva do poeta, que, na sua obra tanto poética quanto crítica, é marcada por uma visão intersemiótica, muito próxima do método estruturalista que marcou boa parte da segunda metade do século XX, bem como de certas vanguardas modernistas. Em tal perspectiva, a questão da imagem está vinculada à ideia do signo linguístico e à sua capacidade de representação, o que leva em conta, ainda, o processo de transposição de elementos próprios de um meio artístico em outro. Por conta disso, boa parte da crítica dessa poesia associa-a, como o fez Vasconcelos (2009), à linguagem da pintura, em razão de sua ênfase em um modo particular de percepção do real. É o que encontramos, por exemplo, na nota de apresentação elaborada por Fernando Pinto do Amaral para a edição da *Poesia completa* de Nava, publicada em 2002:

Não sendo uma poesia realista [a de Nava] e recusando uma ideia tranquilizadora de *mimesis*, ela toma para si o conselho de Nietzsche, escrevendo com sangue – 'Se alguma coisa vi foi com o sangue' – e desencadeando resultados estéticos talvez próximos de um neo-expressionismo. (AMARAL, 2002, p. 21)

E também em Carlos Mendes de Sousa (2005), em ensaio dedicado às “representações do avesso” na obra do referido poeta, destacando o “pendor visualista” de sua poesia:

Na pintura moderna, ao levar-se a cabo o insistente enfrentamento (uma revisão) face à “tirania” clássica da representação, põe-se em causa o olhar fixo perante a imagem imóvel (focalização unidirecionada) e procura-se redefinir o princípio da representação mimética – propondo-se a rotação das imagens que intencionalmente motiva as perturbações figurativas. Nessa poesia encontramos uma equivalência desse enfrentamento nas imagens ao contrário – imagens rasgadas, manipuladas –, nos corpos spacejados, nas vísceras à mostra que aparecem como forma de introduzir mecanismos de aceleração ou retardamento e de provocar justamente essa visão alterada na inversão das imagens. (SOUSA, 2005, p. 177)

Portanto, para Sousa (1997), a escritura de Nava é tributária da “pintura de recorte expressionista”. Vasconcelos (2009, p. 219), por sua vez, ressalta a relação dessa poesia, em sua “apresentação visceral do corpo”, com a obra pictórica de Francis Bacon, “de que o poeta era claramente um entusiasta”. E, de resto, o próprio

Nava, em 1985, após visitar uma exposição desse pintor anglo-irlandês, escreve um ensaio em que assinala, nas obras de Bacon, recursos metonímicos e “deícticos” que seriam constituídos por elementos plásticos (desenhos de círculos, fios e ganchos nas cenas representadas nas telas), e não propriamente verbais, por meio dos quais a pintura aponta para si mesma. Assim, pelo fato de tomar de empréstimo um vocábulo à linguística (“deícticos”), Nava estabelece uma perspectiva intersemiótica de apreciação da pintura, inclusive, dando pistas sobre os motivos de sua própria poesia, ao se referir à deformação dos corpos e do espaço na obra baconiana. Ademais, na dialética entre a “reflexão sobre o mundo” e a “reflexão sobre a pintura”, que ele aponta nas telas de Bacon, também vemos algo muito próximo da relação entre visceralidade e autorreflexividade que marca a sua escritura:

Se o recurso à linguística nos ajuda a perceber de que maneira esta pintura algo nos diz sobre si mesma, deve-se isso ao facto de através dela sermos postos em confronto com um processo cujos signos se apresentam como repetição daquilo que por eles próprios é criado. (NAVA, 2004, p. 343)

Ressalte-se que Nava se refere aos elementos dos quadros de Bacon em termos de signo, o que reforça o seu viés intersemiótico entre poesia e pintura, na medida em que tal conceito permite, por exemplo, estabelecer, para a criação poética, procedimentos similares aos da criação pictórica.

Por fim, Rosa Maria Martelo (2012), no ensaio “Qualquer poema é um filme’?”, presente na coletânea *O cinema da poesia*, chama a atenção para o “nexo explícito entre a experiência da memória e o cinema” no primeiro livro de poemas de Nava, intitulado *Películas*:

Apesar de ser por vezes possível observar o estabelecimento de relações com a imagem fotográfica, a importância dada nesta poesia à sucessividade e ao movimento remete preferencialmente o leitor para um universo cinematográfico. A reversibilidade que em Nava anula dicotomias como interior/exterior, matéria/espírito, pele/entranhas está claramente associada a uma concreção da memória para a qual as imagens do cinema servem de modelo. (MARTELO, 2012, p. 185)

Todavia, a análise que desenvolvo neste trabalho pretende seguir um caminho diferente dessa leitura da imagem que marca a principal crítica de Luís Miguel Nava. Não se trata, para mim, de negar o viés intersemiótico dessa poesia,

haja vista que, como já foi dito, ele parte do próprio poeta, por meio dos procedimentos composicionais que desenvolve em sua obra, como se pode observar em “O poema”, texto encontrado em *Películas*, e no qual a escritura poética se define como uma experiência imagética:

É um arbusto, armados
ainda nele os últimos relâmpagos,
o poema.

A pedra cai no ventre
da água – a fruta poderosa, as páginas
onde a brancura se estilhaça, o lenço
como um relâmpago.

Os cães brilham ao alto
– são eles o arbusto
de imagens onde a força miúda
como um leão íris
a atravessa o poema encarcerado em sua própria imagem.

A pedra, digo, cai no ventre
da água como um punho

– agora está no fundo desta imagem.
(NAVA, 2002, p. 45)

Não obstante, creio ser relevante averiguar, especificamente no que concerne aos poemas em prosa escritos por Nava, como também é colocada em pauta, não apenas a relação da poesia com a imagem pictórica ou cinematográfica – que, aliás, já tem sido quase que ostensivamente estudada pelos principais críticos de sua obra –, mas, antes de tudo, a realização rítmico-discursiva do texto poético, em sua especificidade e historicidade, considerando a sua organização sintática e prosódica, a qual, inclusive, é o elemento responsável, no poema, pela plenitude da imagem.

De acordo com Alfredo Bosi (2000, p. 41), além da analogia, um outro procedimento inerente à mensagem poética é a recorrência, a qual consiste na reiteração de um som, de um prefixo, de uma função sintática ou de uma frase inteira no poema, e que, segundo o referido autor, realiza “uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva”, na medida em que a constituição da imagem na poesia verbal é, antes de tudo, discursiva, o que desmente a ideia de que a beleza da forma poemática “adviria do fechamento do sistema”, cujos valores estéticos seriam “a regularidade, o paralelismo, a simetria

das partes, a circularidade do todo”. Isso, porque, na recorrência, diz Bosi (2000, p. 41-42), “o mesmo movimento que permite o retorno pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso”. Assim, trata-se de uma volta como um “passo adiante na ordem da conotação” e “na ordem do valor”.

Para Bosi (2000), se a realidade da imagem está no ícone, a sua verdade está no símbolo verbal. Desse modo, é o som, como estrato mais sensível do discurso poético, que, no poema, vem a adensar, com todos os seus ecos, essa face concreta do texto que é a figura: “E, junto com a analogia, a recorrência e o cruzamento dos sons (rimas, assonâncias, paranomásias) exercerão, ao longo de todo esse processo, uma função mestra de apoio sensorial” (BOSI, 2000, p. 45). Portanto, o estrato sonoro funciona tanto como um movimento de retorno quanto de intensificação da presença da imagem.

O enfoque de Bosi, por sua ênfase no aspecto vetorial do discurso, é importante para uma análise que se preste a estudar o papel do ritmo em uma obra poética cujo elemento de destaque, para a maioria de seus leitores, é o seu caráter imagético, seja em função da alegoria ou da metáfora. Entretanto, esse enfoque da recorrência sonora no texto é apenas o ponto de partida para a minha análise do papel do poema em prosa em Nava, como forma que, segundo Amaral (2002, p. 19), é um dos elementos fundamentais da obra desse poeta:

Nava deixou-nos uma escrita situada na intersecção entre pelo menos três vectores essenciais: uma extrema criatividade metafórica, com um amplo poder transfigurador; uma vontade narrativa muitas vezes espraiada através de poemas em prosa; e ainda uma extrema vigilância do fluxo discursivo, que lhe adensa o sentido e lhe confere uma força expressiva pouco frequente na nossa tradição lírica.

Aqui, a questão do poema em prosa será compreendida em sua relação com esse adensamento do sentido que se dá a partir da operação rítmica do poema, com o acréscimo de que tal processo será concebido também em sua relação com o papel crítico do ritmo no poema em prosa, o qual consiste na realização de um discurso próprio e, portanto, consubstanciador de uma subjetividade poética. Para Gastão Cruz (2002, p. 283), é nos textos em prosa que o poder transfigurador da linguagem de Nava torna-se ainda mais surpreendente, na medida em que, em tais poemas, que “pareciam destinados a obedecer a modelos conhecidos de carácter descritivo, narrativo ou reflexivo, desenvolvidos com uma construção frásica quase excessivamente elaborada e explicativa”, contrapõem-se à normalidade apenas

aparente da escrita as “marcas da mais completa irrealdade”, o que cria uma “permanente e perturbante tensão” na linguagem.

Com base em tal aspecto, proponho, neste início de capítulo, a leitura do poema “Os ossos”, presente no livro *O céu sob as entranhas*, publicado por Nava em 1989:

Um dia, ao acordar, deu por ter deixado todos os seus ossos num dos sonhos, do qual, como dum espelho, a carne e a roupa juntas irrompiam. Nunca mais desde então os pôde espetar na realidade, coisa que antes tanto se orgulhava de fazer. Talvez num cão fosse possível encontrar a necessária obstinação para os trazer de novo à superfície. Contudo, a tal profundidade os ossos estariam que, por muito que o animal escavasse, sob as suas patas haveriam de romper as águas de mil rios, pedras, folhas, a enxurrada do universo e, embravecido, o próprio mar, mais tudo aquilo ainda de que habitualmente os sonhos se compõem, antes que deles se deixasse adivinhar o mais breve vestígio. (NAVA, 2002, p. 173)

À primeira vista, o que salta aos olhos do leitor nesse poema é, claro, o seu conjunto de imagens. No primeiro parágrafo, há a contraposição entre a imagem dos ossos mergulhados em um sonho e a imagem desses mesmos ossos espetados na realidade. Trata-se de uma concepção alegórica na qual a imagem se apresenta como vestígio, como ruína ou perda. O mergulho dos ossos no sonho pode ser inferido dessa passagem: “deu por ter deixado todos os seus ossos num dos sonhos, do qual, como dum espelho, a carne e a roupa juntas irrompiam”. A forma verbal “irrompiam” indica o movimento de dentro para fora exercido pela carne e pela roupa. Os ossos permanecem na interioridade da dimensão onírica. No segundo período desse parágrafo, o gesto de prender os ossos na realidade refere-se a um tempo já superado pelo sujeito, ao qual se contrapõe o novo gesto de mergulhar os ossos no sonho: “Nunca mais desde então os pôde espetar na realidade, coisa que antes tanto se orgulhava de fazer”.

A contraposição entre sonho e realidade é representada, no segundo parágrafo, pelo jogo entre “superfície” e “profundidade”. Aí, a imagem hipotética do cão que escava tentando encontrar os ossos e trazê-los novamente à superfície impressiona pelo fato de que o que é escavado não é, como convencionou-se, a terra ou qualquer outra matéria sólida e compacta, mas, sim, uma espécie de lençol aquífero do qual irrompem, sob as patas desse cão, “as águas de mil rios”, “a enxurrada do universo e, embravecido, o próprio mar”. Trata-se, portanto, de uma

matéria predominantemente líquida que carrega, com sua força, “pedras” e “folhas”. Essa matéria é o que compõe os sonhos³². Em um enfoque metapoético, poderia-se, também, compreender a desrealização do corpo, com a imagem dos ossos (Humanos? De animal?) perdidos na profundidade onírica, como algo correlato à desrealização da linguagem.

Entretanto, o que me interessa é buscar ir além da leitura semiótica ou representacional do poema. Assim, procuro vislumbrar o que, no plano rítmico, problematiza esse aspecto narrativo que nos permite ter uma imagem clara da cena configurada no texto. Ou seja: haveria para o poema uma possibilidade de leitura que o desencarcerasse de sua própria imagem, à revelia do próprio projeto naviano? O que me permite dar uma resposta positiva a esta pergunta é a ideia de que o poema, antes de tudo, é ritmo e que, portanto, sensorialmente, antes de se prestar a uma visão, ele se presta a uma escuta. Nesse sentido, parece-me plausível buscar percebê-lo em sua configuração rítmica, a partir de sua acentuação, que compreende a juntura demarcativa (ou pontuação rítmica) e demais acentos de grupo sintático, e de sua prosódia, a qual é constituída, especialmente, pelas aliterações e assonâncias. Vejamos, primeiramente, a notação rítmica do poema:

Um dia, ao acordar, deu por ter deixado todos os seus ossos num
 dos sonhos, do qual, como dum espelho, a carne e a roupa
 juntas irrompiam. Nunca mais desde então os pôde espetar na
 realidade, coisa que antes tanto se orgulhava de fazer.

Talvez num cão fosse possível encontrar a necessária obstinação
 para os trazer de novo à superfície. Contudo, a tal profundidade
 os ossos estariam que, por muito que o animal escavasse, sob as
 suas patas haveriam de romper as águas de mil rios, pedras,

³² O campo semântico desse poema é, inclusive, muito afeito àquela imaginação material proposta por Bachelard (1989), em sua obra *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria, e que se contrapõe à imaginação formal. Trata-se de um projeto no sentido de descobrir a matéria enquanto não aprendido do objeto, enquanto sonhada. Por isso, a relevância do estado onírico em tal proposta.

folhas, a enxurrada do universo e, embravecido, o próprio mar,
 mais tudo aquilo ainda de que habitualmente os sonhos se
 compõem, antes que deles se deixasse adivinhar o mais breve
 vestígio.

A notação rítmica da pontuação baseia-se na acentuação de grupo sintático, que depende da organização da sintaxe discursiva das palavras no poema. Trata-se, portanto, de compreender o sentido das palavras no texto a partir de uma semântica rítmica. O *acento de grupo sintático*, também denominado por Dessons & Meschonnic (2008) como *acento rítmico* baseia-se no acento de intensidade da frase ou *acento frásico*, que pertence, de acordo com Evanildo Bechara (2009), a cada *grupo de força*. “Chama-se grupo de força”, explica Bechara (2009, p. 88), “à sucessão de dois ou mais vocábulos que constituem um conjunto fonético subordinado a um acento tônico predominante”. Gramaticalmente, considera-se, nos grupos de força, a posição dos vocábulos clíticos ou átonos em relação aos vocábulos tônicos, formando o conjunto denominado como *vocábulo fonético*: // bom livro //, em que “bom” é o termo *proclítico*, ou seja, posicionado antes do tônico “livro” e, portanto, não acentuado; // Amo-te //, em que a forma pronominal “te” é um *enclítico*, por estar colocada após o termo tônico “amo”.

No poema, como em todo enunciado discursivo, a mesma palavra pode ser tanto acentuada quanto não acentuada, dependendo do sentido específico produzido na frase. Assim, o sentido da palavra, determinado pela sua posição em relação a outra, pode ser identificado por meio da escuta do ritmo, conforme a proposta de análise rítmica de Dessons & Meschonnic (2008).

Bechara (2009, p. 88-89), em sua *Moderna gramática portuguesa*, arrisca ligeiramente um conceito de ritmo ao falar sobre o acento frásico:

A distribuição dos grupos de força e a alternância de sílabas proferidas mais rápidas ou mais demoradas, mais fracas ou mais fortes, conforme o que temos em mente expressar, determinam certa cadência do contexto à qual chamamos ritmo. Prosa e verso possuem ritmo. No verso, o ritmo é essencial e específico; na prosa, apresenta-se livre, variando pela iniciativa de quem fala ou escreve.

Embora o autor não esteja se referindo especificamente ao discurso poético, mas à prosódia da língua de modo geral, no âmbito gramatical, a distinção que ele faz entre o ritmo no verso e o ritmo na prosa, ainda que insuficiente e um tanto controversa, pelo fato de colocar o ritmo como algo “essencial e específico” apenas no verso, parece-me importante, sobretudo, pela definição do ritmo na prosa, em que ele é “livre” e varia “conforme a iniciativa de quem fala ou escreve”. Isso faz pensar sobre a questão do poema em prosa, uma forma que é escrita em prosa, mas a partir dos recursos do verso. Nesse tipo de poema, que não pode ser analisado a partir dos elementos da métrica, os procedimentos de consubstanciação da linguagem poemática são constituídos por meio do ritmo sintático e da prosódia. A disposição em prosa garante mais liberdade rítmica, na medida em que permite a acentuação individual frásica. E é isso que torna profícuo o enfoque do ritmo, como realização subjetiva de um discurso específico, conforme Dessons & Meschonnic (2008). Aliás, é importante lembrar, com estes autores, que

[...] a realidade rítmica da linguagem transcende a natureza gramatical de seus componentes. Dito de outro modo, as questões gramaticais são indissociavelmente questões rítmicas; a categorização lógica e funcional das articulações sintáticas é sempre *a posteriori*, sistematizando o que os discursos realizam empiricamente sobre o plano rítmico e prosódico. (DESSONS & MESCHONNIC, 2008, p. 130, tradução minha)³³

No poema em prosa, ainda que a disposição prosística seja aparentemente comum e corrente, o que vai fazer do texto uma obra poética são as marcas acentuais do sujeito que é engendrado por ela, em seu discurso específico.

Observa-se, na notação rítmica de “Os ossos”, uma quantidade de acentos aparentemente excessiva e arbitrária. No entanto, trata-se justamente, no caso da acentuação de grupo, de marcar todos os termos que, na articulação da frase, são tônicos, com vistas a permitir, ao leitor, a percepção da cadência do texto. Por isso, na frase inicial do poema, além dos acentos nas palavras que antecedem uma pausa de ponto ou de vírgula, há os que marcam os vocábulos tônicos dos outros grupos sintáticos que compõem o período, como em “deixado”, “ossos”, “carne” e “roupa”.

³³ « [...] la réalité rythmique du langage transcende la nature grammaticale de ses composantes. Autrement dit, les questions grammaticales sont indissociablement des questions rythmiques; la catégorisation logique et fonctionnelle des articulations syntaxiques est toujours *a posteriori*, systématisant ce que les discours réalisent empiriquement sur le plan rythmique et prosodique ».

Em um mesmo poema, é possível marcar também a acentuação prosódica, constituída pelas aliterações e assonâncias, e a acentuação métrica, como ritmo externo do texto. O acento de grupo e a notação prosódica constituem o ritmo interno do discurso. Neste estudo do ritmo do poema em prosa, forma frásica, por excelência, não faz sentido colocar em um primeiro plano de análise a acentuação métrica, mas as marcas do nível interno do ritmo, na medida em que a beleza do poema não estaria no ritmo externo do metro, mas sobretudo no jogo acentual que a disposição prosística permite. Esse tipo de acentuação é plausível somente como trabalho de deslindamento de células métricas dissimuladas pela frase prosística, o que não vale para todo e qualquer poema em prosa. Há alguns casos em que o poema em prosa tensiona a relação com a métrica, ao trazê-la de modo ostensivo para o texto disposto paragraficamente, com um mascaramento, muitas vezes, tênue das células métricas, as quais são delimitadas pela pontuação gráfica, o que pode gerar, a partir de um olhar crítico e deslocado sobre os recursos métricos, um efeito estético bastante interessante, inclusive, no que tange à definição da forma poética em prosa, a qual não apresenta um esquema rítmico programático³⁴. No entanto, o que se espera de um poema em prosa é que ele explore mais do que a disposição de células métricas dispostas uma após a outra em um parágrafo. A forma poética em prosa visa justamente desbancar a ideia de que a beleza do poema estaria na métrica, tendo-se em vista que, ao explorar o trabalho rítmico sobre a prosa, tal forma acaba justamente por revelar os ritmos internos, discursivos, do texto.

³⁴ Veja-se, a esse respeito, o seguinte poema em prosa de Fabrício Carpinejar, publicado no número 14 da revista *Inimigo rumor*, em que se pode constatar, além das marcas prosódicas (aliterações e assonâncias), a presença patente e predominante de hendecassílabos, eneassílabos e octossílabos encerrados pelas unidades oracionais e, muitas vezes, delimitados pela pontuação, além de algumas rendidilhas e hexassílabos em unidades tanto nominais quanto oracionais menores:

O / ri / o / bai / xa / va / os / o / lhos / da / ver / go / nha: (11) // não / sa / bi / a / ler / o / al / fa / be / to / das / a / ves (11). // As / es / tre / las / nos / fi / ta / vam / com / a / fin / co (11), // co / mo / se / hou / ve / sse / ou / tros (6) // o / lhos / a / lém / dos / meus (6). // Os / va / ga - / lu / mes / não / a / cen / de / ram / o / gui / zo (11). // Os / bois / en / vie / sa / ram / as / na / ri / nas (9). // O / ne / vo / ei / ro / a / que / ci / a / o / mun / do (9). // O / bos / que / dos / sei / os, / sem / sa / í / da (9). // A / cin / tu / ra / que / bra / da (6), // a / por / ta, / co / mi / go / den / tro (7). // Não / con / tro / la / mos / a / fú / ria (7), // bai / xan / do / es / cu / do / dos / den / tes (7). // A / es / pu / ma / co / bi / ça / va / teus / ca / be / los (11), // as / tran / ças / con / ti / nua / vam / cres / cen / do (9). // A / á / gua / é / mais / ve / loz / no / cor / po / da / mu / lher (12). // Os / in / se / tos / de / gra / ve / som (8) cor / ri / am / no / va / ral / dos / ou / vi / dos (9). // Os / pés / sor / ra / tei / ros (5), // in / can / sá / veis, / ca / va / vam / o / tam / bor (9). // Ar / ris / quei / tu / do / o / que / eu / não / e / ra (8). // O / li / mo / fo / lhe / a / va / os / com / tor / nos / da / nu / ca (11). // Do / qua / dril / ao / pes / co / ço (6), // a / van / ça / vas / o / fi / o (6) // e / lás / ti / co / da / foi / ce (6). // As / u / nhas / a / fun / da / vam (6) // a / pe / le / ao / ru / mor / do / os / sos (6). // Eu / chei / ra / va / er / vas (5), // mus / go, / u / ri / na / de / ma / to (6). // Não / ha / vi / a / cons / ci / ên / cia (7) a / san / grar / na / que / le / mo / men / to (8).

Nesse sentido, priorizo, nesta análise, a exploração rítmica da pontuação sintática, que pode estar ou não marcada por um sinal gráfico. Nos casos em que o sinal gráfico de pontuação coincide com a pausa rítmica, o acento com que marco tal pausa é o mesmo que indica os vocábulos tônicos comuns da frase: — , como no trecho a seguir:

Um dia, ao acordar, deu por ter deixado todos os seus ossos num
dos sonhos, do qual, como dum espelho, a carne e a roupa
juntas irrompiam.

Esse acento, de acordo com Dessons & Meschonnic (2008, p. 132), produz o que os foneticistas denominam “juntura demarcativa”, a qual consiste em uma espécie de “pontuação rítmica”. É interessante notar, por meio dessa análise, como é realmente a acentuação rítmica que constrói a pontuação, esse importante recurso de construção do sentido no texto. Nos casos em que, com a ausência do sinal gráfico, poderia haver ou não essa junção demarcativa da pontuação rítmica, utilizo o seguinte acento: , que indica a hesitação rítmica e, por conseguinte, de sentido naquela posição da frase:

Nunca mais desde então os pôde espetar de novo na realidade

Pode-se ler “desde então” de duas maneiras: sem estar isolado por vírgulas, conforme a apresentação gráfica da frase, ou com duas pausas, uma depois de “mais”, marcada pelo acento de indefinição sobre esta palavra, e outra depois de “então”, vocábulo marcado pelo mesmo acento. Esse sinal também é utilizado para marcar outras hesitações de sentido na frase, como o valor interpretativo de um adjetivo ou advérbio ou, ainda, o valor secundário ou primário de uma forma verbal, por exemplo:

enxurrada do universo

A atribuição “do universo” (locução adjetiva) à “enxurrada” é subjetiva ou interpretativa, o que gera, inclusive, um sentido inusitado à frase em que essa expressão se encontra no poema. Da mesma forma, em “necessária obstinação”,

esse acento discriminativo pode marcar o sentido interpretativo de “necessária” ou, ainda, em “embravecido”, estado atribuído ao mar, que, apesar de seu uso corrente, consiste em uma figura, uma prosopopeia e, portanto, em uma atribuição subjetiva. Quanto às locuções verbais, o acento discriminativo serve para marcar a oscilação de sentido das formas auxiliares, que, no discurso, podem hesitar entre o valor secundário e o de verbos plenos, como é o caso do auxiliar enfático “deu”, em “deu por ter deixado” e do auxiliar causativo³⁵ “deixasse”, em “deixasse adivinhar”.

Trata-se de uma interpretação do próprio sujeito do texto, e não necessariamente do leitor. Tal valor interpretativo também se aplica a alguns advérbios que podem ser ou não enfatizados na frase, como “antes”, em “coisa que antes tanto se orgulhava de fazer” e “habitualmente”, em “de que habitualmente os sonhos se compõem”. No entanto, como se trata de uma acentuação que considera a relação de sentido formada pelo grupo sintático, a mesma palavra acentuada em uma posição pode não sê-lo em outra: em “antes que deles se deixasse adivinhar o mais breve vestígio”, “antes”, que acentuado no primeiro parágrafo, não leva acento, na medida em que seu sentido, agora, não é constituído pela ênfase.

Em “Os ossos”, a junção demarcativa e os demais acentos de grupo são responsáveis por intensificar a condensação de imagens que gera o efeito de profundidade onírica, ao promoverem, por sua organização aparentemente lógica e narrativa, uma espécie de submersão do ritmo prosódico. Isso se dá, sobretudo, por meio de uma pontuação rítmica de baixa densidade, ou seja, com poucos volteios na ordem sintática, e pela ausência de graves hesitações de sentido tanto no que se refere à junção demarcativa quanto aos demais acentos de grupo sintático, o que gera às frases a aparência de uma maior referencialidade ou de um maior prosaísmo.

Observa-se que somente há hesitação sintática quanto à pontuação com relação a alguns advérbios frasais (“desde então”, “talvez”), o que consiste em um acento facultativo de ênfase, e não em uma ambivalência ou indefinição de sentido. Entretanto, por trás dessa aparente rarefação rítmica da prosa, podemos escutar, sobretudo ao vocalizar o poema, lendo-o em voz alta, o ritmo prosódico, marcado

³⁵ De acordo com Bechara (2009, p. 233), os verbos auxiliares causativos (*deixar, mandar, fazer*), assim como os auxiliares sensitivos (*ver, ouvir, olhar, sentir*) são aqueles que, “juntando-se a infinitivo ou gerúndio, não formam locução verbal, mas, muitas vezes, se comportam sintaticamente como tal, isto é, segundo as relações internas que se estabelecem dentro do grupo entre o infinitivo e os termos que o acompanham”.

por aliterações e assonâncias. Para tanto, procuro retomar, nesta empreitada, a proposta de Goiandira Ortiz de Camargo (2012, p. 72), em seu artigo “Leitura vocalizada de poesia”, em que, baseada na perspectiva de Paul Zumthor (1993; 2005), a autora faz a seguinte consideração:

A leitura vocalizada, ou em voz, do poema retoma a origem da tradição oral. Mas, ao mesmo tempo, como parte da escrita, sugere outras possibilidades de sentir e pensar o poema e seu dizer, justamente pela voz se esbater na materialidade das palavras nas quais pulsam sentidos, som e retornos ao silêncio.

No caso do poema em prosa, na perspectiva que assumo neste trabalho, a vocalização da obra é uma maneira de buscar ouvir a sua voz e o sentido que ela engendra a partir das marcas rítmicas e prosódicas. Nesse contexto, a leitura vocalizada é, na metodologia aqui empreendida, um momento anterior ao da marcação da acentuação rítmica e da notação prosódica de aliterações, assonâncias e, em alguns casos, dos *acentos prosódicos de ataque*, os quais consistem em uma insistência que marca uma espécie de golpe fonético no início de uma frase ou constituem uma marca tipográfica, indicado por um parêntese, um travessão, aspas ou itálico. Portanto, em minha proposta de leitura, esses dois momentos – leitura vocalizada e notação acentual – estão a serviço de uma tentativa de recuperação da oralidade do poema, a qual, de acordo, mais uma vez, com o trabalho de Meschonnic (2006), não deve ser confundida com o falado, já que não constitui algo oposto à escritura, podendo ser considerada a partir de uma poética, e não de uma teoria tradicional da linguagem, cujo enfoque da oralidade é negativo, na medida em que a define como “tudo o que não é escrito”:

Resta à oralidade livrar-se do empirismo tradicional que, acreditando ver nela apenas uma propriedade da voz, a considera através do modelo do signo. Segundo o dualismo do oral e do escrito. Esse dualismo é evidente. Tanto em etnologia quanto em linguística e na pedagogia das línguas. O estruturalismo o reforçou. A poética impõe recolocar em questão este modelo.

[...]

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. Há oralidade em Rabelais e Joyce. A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos

é uma questão da oralidade. MESCHONNIC, 2006, p. 8)

Nesse sentido, buscar resgatar a oralidade de um poema significa tomar o partido do ritmo, compreendido, aqui, como organização do discurso específico ou como realização de um sujeito *no* e *pelo* seu discurso. Portanto, a leitura vocalizada consiste não apenas em *dizer* o poema, mas, antes de mais nada, em uma forma de ouvi-lo em sua oralidade, ou seja, em seu ritmo e sua prosódia³⁶.

Juntemos, agora, à notação rítmica de grupo e de juntura demarcativa, realizada acima, também as marcas prosódicas do poema em prosa de Nava:

Um dia, ao acordar, deu por ter deixado todos os seus ossos num dos sonhos, do qual, como dum espelho, a carne e a roupa juntas irrompiam. Nunca mais desde então os pôde espetar na realidade, coisa que antes tanto se orgulhava de fazer.

Talvez num cão fosse possível encontrar a necessária obstinação para os trazer de novo à superfície. Contudo, a tal profundidade os ossos estariam que, por muito que o animal escavasse, sob as suas patas haveriam de romper as águas de mil rios, pedras, folhas, a enxurrada do universo e, embravecido, o próprio mar, mais tudo aquilo ainda de que habitualmente os sonhos se compõem, antes que deles se deixasse adivinhar o mais breve vestígio.

Em minha análise, dei preferência à aliteração em detrimento da assonância, tendo vista que o fonema consonantal, na organização prosódica do texto, tem primazia. Segundo Dessons & Meschonnic (2008), o “papel acentuante” no âmbito prosódico é da consoante, e não da vogal. Neste poema, as aliterações – mas também as assonâncias, que não marquei também por uma questão de clareza visual – engendram a própria sonoridade do movimento entre superfície e profundidade, trazendo, à sua escuta, o eco da experiência onírica narrada.

Assim, a configuração prosaica do texto acaba por ser apenas a forma aparente de um estrato rítmico ainda mais sensível, funcionando como uma espécie

³⁶ Algumas vezes, precisei gravar em áudio essa vocalização de cada poema para ouvir melhor os movimentos rítmicos de cada texto.

de sutilização prosódica do poema. Daí a relevância da poética do ritmo enquanto resgate da oralidade do poema, para que este possa ser compreendido como realização discursiva de um sujeito e, portanto, como papel crítico desse sujeito em relação à poesia concebida como *história da poesia*. De acordo com Meschonnic (2006, p. 5),

[...] identificar-se com os sucessos ilustres da poesia não tem nada a ver com a poesia. Com o poema. O poema só faz seu trabalho se ele se desvia disso. Assim, ao invés de ter letras, ele inaugura uma oralidade. A oralidade é o que ele respira e que, em sua narração, torna-se sua recitação. Sem saber ou querer, ele é uma crítica da poesia.

A crítica realizada pelo poema é, portanto, um papel de sua própria organização rítmico-discursiva. No âmbito do discurso, e não do signo, “a escritura é sempre crítica, por necessidade vital”, diz Meschonnic (2006, p. 6). E é assim que ela descobre sua própria historicidade. No poema, a crítica é, portanto, a sua própria escritura, como inauguração de uma oralidade própria de um sujeito específico. No caso do poema em prosa, deve-se, contudo, acrescentar a tal papel crítico do ritmo, ainda um segundo, referente à pesquisa da forma a partir do trabalho sobre a linguagem da prosa. Pode-se pensar, por exemplo, como tal pesquisa poderia ser aplicada a um problema como o da imagem na poesia. De que modo o poema em prosa poderia ser um procedimento de experimentação, em termos de ritmo, voltado para a construção da imagem na poesia, visto que constitui uma forma em perene redefinição, ou seja, em constante renovação das maneiras de operar os elementos rítmicos?

Voltando à questão da ênfase na imagem na poesia de Luís Miguel Nava, como elemento que, inclusive, marca a maior parte de sua fortuna crítica, deve-se fazer uma importante ressalva no sentido de que não é porque tal imgeticidade semiótica é, deveras, tão patente nessa obra que o poeta não tenha uma concepção da poesia enquanto ritmo. Portanto, por mais que se insista no diálogo de sua poesia com a linguagem da pintura e do cinema, isso não impede que se possa lê-la a partir da crítica do ritmo que se opera na organização do poema. Aliás, na edição de sua *Poesia completa*, publicada postumamente no ano de 2002, o primeiro poema da primeira seção fala-nos da leitura como um ato de “acender um texto / de

amor nos ouvidos” e da poesia como um gesto de escutar a memória. Trata-se do poema “Nos teus ouvidos”, do livro *Películas*:

Nos teus ouvidos isto explode
 de amor, palavra ampola sob
 os astros funcionando abril à boca das cidades, dos
 imperturbáveis muros aos quais as crianças
 que de cristais nos punhos acontecem passam,
 seus chapéus brevíssimos, os indícios
 de nada, o modo de ler, de acender um texto
 de amor nos ouvidos, isto explode e entra
 nesta página o mar da minha infância, meigo
 no modo de lembrá-lo, lê-lo, de acender
 de carícias um texto na memória. De astros
 as ruas eram cheias que os cuspiam hoje
 na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos
 pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em
 seus amáveis joelhos a que os astros acorriam,
 minha mãe que arranco ao sono, às areias virgens
 das palavras, que amanhecido eu gero, as mãos
 tão de repente em pânico nos muros.
 (NAVA, 2002, p. 37)

A partir do sentido dessa escuta, procuro articular, nas páginas que seguem, uma ideia do poema em prosa como forma que, por sua organização mais aberta, no sentido de deslindar o aspecto discursivo – e até mesmo narrativo e descritivo – da imagem poética, permite, parodiando os termos do próprio Nava, *desencarcerar o poema de sua própria imagem*, na medida em que oferece sempre uma forma diferente e nova de realização rítmico-subjetiva. Assim, espero que o exercício desenvolvido neste capítulo, baseado na escuta do poema, possa contribuir, ainda que modestamente, para o desencarceramento da poesia naviana em relação à imagem que dela se tem sedimentado em boa parte dos ensaios e teses sobre essa obra.

3.2 O POEMA COLHIDO EM PLANOS VÁRIOS

Dentro da concepção imagética para a qual se volta a poesia de Luís Miguel Nava, uma das principais questões colocadas por seus poemas diz respeito ao problema da página, o que dá vazão a um interessante diálogo com a consciência tipográfica que marca a poesia moderna, sobretudo a partir de Mallarmé. Na obra naviana, a concepção da imagem está sempre ligada à noção da página poética, como se pode observar em vários de seus textos: “Voltam-se as paisagens como as páginas” (NAVA, 2002, p. 41); “as páginas / onde a brancura se estilhaça” (NAVA, 2002, p. 45) “atrás da página, as imagens” (NAVA, 2002, p. 47); “Abro na página um buraco onde alicerço a casa, as letras vêm às janelas” (NAVA, 2002, p. 55); “... jogar então; fazer coincidir, uma a uma, as cartas com esta página” (NAVA, 2002, p. 66); “Uma palavra faz da própria página onde a lemos a substância do seu espírito” (NAVA, 2002, p. 103); “Poisei na margem desta folha uma candeia, para que se tornassem mais claras as palavras deste texto” (NAVA, 2002, p. 169); “[...] um livro cujas páginas entrassem e saíssem do espírito de quem o escrevesse” (NAVA, 2002, p. 171); “Eu sintonizo a página à memória” (NAVA, 2002, p. 212). E, ainda, no último poema de seu último livro, *Vulcão*, intitulado “Final”, que, segundo Gastão Cruz (2002), faz parte de uma espécie de “testamento poético”:

Não foi sem dificuldade que este livro rompeu através dos interstícios do mundo até chegar às tuas mãos, leitor, para aí, como um deserto a abrir noutro deserto, criar uma irradiação simbólica, magnética, onde o *branco do papel e o negro das palavras*, essas cores que segundo Borges se odeiam, pudessem fundir-se e converter-se nessa outra a que, na enigmática expressão de Sá-Carneiro, a saudade se trava. (NAVA, 2002, p. 265, grifos meus.)

A página, enquanto superfície bidimensional, torna-se um problema de grande relevância no projeto poético de Nava; projeto esse, centrado numa ideia de profundidade da experiência, a qual, neste poeta, assume sempre as características de uma visceralidade, seja pela via do erotismo, concebido tanto em termos de amor, nos primeiros livros, como de morte, sobretudo em *Vulcão*, livro que, de acordo com Cruz (2002, p. 284), marca o mergulho do autor em uma “treva total”³⁷,

³⁷ “O percurso de Luís Miguel Nava, ao longo de quinze anos, é, simultaneamente, o obsessivo aprofundar da pseudo-análise de um mundo sinalizado por um conjunto de imagens que nos dá, por vezes, a sensação, porventura ilusória, de se fechar sobre si próprio e o progressivo obscurecimento da visão desse mundo, desde a claridade brutal, insuportável, que banha *Películas* (‘a luz às vezes é

seja, ainda, através do memorialismo, que retoma, muitas vezes, lembranças de sua infância. Além disso, a experiência erótica, em muitos poemas, é também concebida a partir da memória.

Em *Películas*, encontramos o problema da página em relação à profundidade da experiência em um breve poema em prosa intitulado “Essas manhãs”:

Essas manhãs, as mais profundas e por que eu caminho para as ondas, manhãs como um poço, no perfil das águas ouço-as eclodindo o leite a avolumar-se pelas cristas, *esta página redu-las a uma árdua anotação*. A luz por dentro agora invadem-na outras ondas. (NAVA, 2002, p. 42, grifos meus)

A questão, para mim, é procurar entender como o poema em prosa poderia lançar um luz sobre esse problema da página numa obra em que não está, necessariamente, em pauta a ideia de uma disseminação tipográfica, conforme a que fora estabelecida por Mallarmé em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, mas que se baseia na exploração de uma tipografia comum ou convencional. Importa-me compreender de que modo o poema, em que pese sua tipografia comum, poderia construir o efeito de dimensões espaciais como profundidade, altura e espessura, que constituem as experiências viscerais privilegiadas na poesia naviana, fato que colocaria em xeque a ideia de “quebra da linearidade” tão alardeada pelos adeptos da disseminação tipográfica moderna.

É nesse sentido, portanto, que proponho a leitura do poema “Sketch”, também presente em *Películas*:

Vem o rapaz à página, é o seu sketch, a luz às vezes é de tal intensidade que a página fica em branco, outras porém mais fraca, o rapaz põe o poema em perspectiva, a água ainda mal alinhavada nas bainhas dela depois lava-se, a tensão no poema é então tanta que as imagens saltam em descargas, é assim colhido em planos vários, há alturas em que apenas um pormenor do rosto vem à página outras em que a ela aflui a nudez toda, um nó de imagens avoluma-se, o rapaz leva o silêncio ao máximo, acelera-o, é onde ele se ergue que há no poema uma pequena confluência de astros e a rebentação da luz é idêntica à das ondas, as imagens esticadas sob a pele irrompem pelas mãos, abrem janelas sobre os rins, a intensidade do rapaz é então tal que é ele que põe em branco a página. (NAVA,

de tal intensidade que a página fica em branco’ – ‘Sketch’; ‘Não atentatva então na claridade em que a casa e a terra a essa hora faleciam, nos fragmentos vários do horizonte de que a luz fazia um jogo insuportável’ – ‘Olhando o muro’), até à treva total, que insistentemente atravessa as páginas de *Vulcão* (‘Começam-nos as trevas a romper / a carne’ – ‘As trevas’; ‘As trevas engolfam-se-lhe através da boca e dos ouvidos’ – ‘Crepúsculo’). (CRUZ, 2002, p. 284)

2002, p. 49)

O título do poema, “Sketch”, é um termo do inglês que significa “croqui”, “esboço”, “desenho rápido”, “plano” ou “projeto”, e ainda uma “história curta” ou uma “descrição resumida”. Nesse título, tem-se, portanto, a ideia do “rascunho”, segundo a qual o poema vem a ser a tentativa ou ensaio de uma imagem em perspectiva. A página, concebida espacialmente, faz-se palco para as encenações da “luz”, cujo grau de intensidade pode perspectivar o poema ou a cena poética. Assim, cria-se um jogo em que a possibilidade do visível está condicionada pela oscilação da luz: “a luz às vezes é de tal intensidade que a página fica em branco, outras porém mais fraca, o rapaz põe o poema em perspectiva”. A imagem só é possível quando a luz é débil, o que presume, mais uma vez, uma experiência marcada por certo grau de obscuridade. Ademais, o poema torna-se uma espécie de campo de visão iniciado e levado a termo pelo acontecimento luminoso, o qual se processa a partir de uma claridade difusa que é percebida em contraste com a escuridão. Quando essa luminosidade atinge um grau muito elevado, não há mais contraste com o branco da página e, assim, o poema se encerra.

No texto, a ênfase recai sobre a tentativa de se criar uma imagem da elevação física, como se pode ver nas seguintes expressões: “saltam em descargas”, “alturas”, “avoluma-se”, “astros”, “rebentação”, “irrompem”. Entretanto, isso não se verifica apenas como trabalho semântico, mas, sobretudo, por meio da organização sintática do poema. A condensação de imagens a partir da justaposição de várias orações num mesmo período pode criar o efeito de profundidade no texto. Em “Sketch”, tal procedimento é direcionado para a criação da altura na página do poema. Há, nesse poema, 23 orações dispostas no mesmo período, o que, com o arranjo prosístico, se torna um desafio ao fôlego de quem lê.

O processo de tessitura do texto poético em prosa é sugerido alegoricamente, nesse poema, como “água mal alinhavada”, o que remete à natureza *in-drawing* (“em desenho” ou “desenhando-se”) do texto-esboço, do “sketch”. Segundo Scott (1999), esse aspecto pode ser tomado como característica estrutural do poema em prosa de modo geral, em função de seu “ritmo perambulante”. No texto de Nava, esse alinhavo ou costura de pontos largos – sem esquecer que “alinhavo”, em sentido figurado, também significa “esboço” e até

“improvisado” – pode ser analisado a partir da combinação entre a justaposição e a conexão sintáticas.

“Sketch” é marcado por um movimento fragmentado de irrupção de imagens. Trata-se de algo que é reiterado o tempo todo por uma nova emergência. Esse processo é configurado pelo emprego, no poema, da justaposição ou parataxe, em que não há a presença explícita do conectivo de subordinação ou de coordenação. No artigo “Parataxe e imagens”, Paulo Martins chama a atenção para o fato de que a parataxe não é o sinônimo de coordenação ou o contrário de subordinação, mas consiste em um arranjo que pode se dar tanto entre orações independentes quanto dependentes, ou seja, tanto entre coordenadas quanto entre subordinadas, conforme a definição de Bechara, que, em sua *Moderna gramática da língua portuguesa* (2009) e em *Lições de Português pela análise sintática* (2014), considera a ocorrência da justaposição também entre orações subordinadas ou dependentes. O conceito de parataxe será levado, por Martins (2008), para a análise de imagens iconográficas da Antiguidade helenística, romana e mesopotâmica, com o fim de entender a organização do mosaico pictórico e a representação de criaturas mistas, como as quimeras, as sereias e um certo tipo de dragão. Nesse estudo iconográfico, o autor ressalta a relação de contiguidade (adjacência, proximidade, vizinhança) entre os elementos que é característica da obra paratática.

Para Bechara (2014), a Nomenclatura Gramatical Brasileira equivoca-se ao considerar como sindéticas e assindéticas – conectivas ou justapostas, na terminologia do referido gramático – apenas as orações coordenadas. Essa reorientação de Bechara deve-se ao fato de ele considerar o nível superior do texto, e não apenas o da frase, em sua análise sintática. Assim, a parataxe ou justaposição, que é a “ligação de orações sem conectivo, pode abranger a tradicional coordenação assindética (*Vim, vi, venci*) e as subordinadas do tipo *Espero SEJAS FELIZ*”, diz o gramático (BECHARA, 2014, p. 127). As construções justapostas ou independentes são também definidas como paralelas. De acordo com Bechara (2014), enquanto a distinção entre coordenadas e subordinadas ou dependentes e independentes diz respeito ao valor sintático das orações, a distinção entre orações conectivas e justapostas diz respeito à sua ligação. Assim, coordenação e subordinação não estão no mesmo plano de conexão e justaposição.

Em “Sketch”, são as seguintes as passagens em que ocorre a justaposição de orações: “Vem o rapaz à página, é o seu sketch”; “outras porém mais fraca, o

rapaz põe o poema em perspectiva”; “um nó de imagens avoluma-se, o rapaz leva o silêncio ao máximo, acelera-o”; “as imagens esticadas sob a pele irrompem pelas mãos, abrem janelas sobre os rins”. Em tais passagens, há relações coordenativas: “o rapaz leva o silêncio ao máximo [e] acelera-o”; “as imagens esticadas sob a pele irrompem pelas mãos [e] abrem janelas sobre os rins”. E também subordinativas; “outras [vezes, quando a luz é] mais fraca o rapaz põe o poema em perspectiva”; “[quando] um nó de imagens avoluma-se, o rapaz leva o silêncio ao máximo. Sem falar nas seguintes orações subordinadas adjetivas reduzidas: “a água ainda mal alinhavada”, a qual consiste em um anacoluto e que, desenvolvida, ficaria como “a água *que ainda estava mal alinhavada*”, e “as imagens esticadas sob a pele”, que pode ser desdobrada assim: “as imagens *que foram esticadas sob a pele*”.

A conexão, por sua vez, ocorre nas seguintes passagens: “Vem o rapaz à página, é o seu sketch”; “a luz às vezes é de *tal* intensidade *que* a página fica em branco”; “a tensão no poema é então *tanta que* as imagens saltam em descargas”; “há alturas *em que* apenas um pormenor do rosto vem à página [há] outras [alturas] *em que* a ela aflui a nudez toda”; “é onde ele se ergue que há no poema uma pequena confluência de astros e a rebentação da luz é idêntica à das ondas”; “a intensidade do rapaz é então *tal que* é ele quem põe em branco a página”. As conexões articuladas nestas passagens são subordinativas, exercendo função adverbial, na maioria dos casos, e adjetiva, em “há alturas *em que* apenas um pormenor do rosto vem à página” e “[há] outras [alturas] *em que* a ela aflui a nudez toda”.

Tais pontos conectivos funcionam como uma espécie de “costura” do texto e são traços de continuidade dentro de uma estrutura aparentemente descontínua, na medida em que o efeito das pausas das vírgulas, as quais organizam o longuíssimo período composto que constitui o poema em prosa, contribui para criar a parataxe também em outro nível: o das relações entre todas as proposições que compõem o texto, pois estas, independentemente de serem conectivas ou justapostas, são arranjadas uma ao lado da outra ao longo da composição, separadas apenas pelas vírgulas. Um dos efeitos das vírgulas empregadas no poema é justamente a impressão de que há no texto a predominância da parataxe gramatical. Entretanto, mais da metade das orações do texto – treze – estão relacionadas por meio da conexão. Assim, tal impressão apenas se confirma pela combinação entre a parataxe gramatical das outras dez orações do poema e a justaposição das pausas,

no nível mais amplo da composição ou da construção dos sentidos, de modo a organizar, neste nível, tanto as orações conectivas e justapostas quanto a seguinte oração simples: “é assim colhido em planos vários”, em que o termo “o poema” (Ou seria “o rapaz”?) sofre uma elipse.

A tensão de que fala o poema é produzida pelo acúmulo de imagens. Na medida em que as imagens, nesse caso, se organizam em torno de orações, isto é, constituem-se como sintagmas, trata-se de um problema sintático. “As imagens saltam em descargas”. “Um nó de imagens avoluma-se”. Tudo isso acontece sintaticamente. E o texto vem a ser a tentativa de descrição desse acontecimento poético breve e (in)tenso. Assim, embora a disposição sintática seja da ordem do horizontal, a combinação entre dois níveis de parataxe, com o empilhamento de proposições, no segundo nível, acaba por gerar certa verticalidade imagética ou o efeito dessa verticalidade.

Ora, a relação entre parataxe e poema em prosa marca a própria gênese dessa forma poemática na modernidade. Segundo Augusto de Campos (2002, p. 20), na introdução da edição *Rimbaud Livre*, em que traduz textos importantes do poeta francês, a obra rimbaldiana:

[...] desestabiliza a semântica poética com as associações insólitas de sua imaginação e a violência de seu vocabulário, corrói os limites entre prosa e poesia [...], e prepara as investidas da parataxe que caracterizarão o discurso moderno.

Na poesia moderna, a parataxe é concebida como quebra das relações lógicas que permite uma articulação frouxa ou apenas sugestiva entre as frases, as quais vão se acumulando no texto sem que sua relação de dependência seja explicitada. Assim, tal procedimento foi cultivado pelas vertentes vanguardistas que empreenderam o projeto de quebra da sintaxe, o qual, no caso do Simbolismo e do Surrealismo, estava ligado justamente à produção poética da imagem.

No *Livro do desassossego*, Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, ao conceber a ideia de uma transposição prosística, fala também de uma “competência sintática” em que se vincula a articulação dos signos linguísticos entre si com a percepção visual da paisagem e da realidade plástica. Na edição desta obra editada por Richard Zenith, essas duas questões – transposição prosística e competência sintática – aparecem em dois fragmentos que, além de serem colocados um ao lado do outro, parecem se complementar:

227.

[...]

Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual.

[...]

228.

Tudo se penetra. A leitura dos clássicos, que não falam de poentes, tem-me tornado inteligíveis muitos poentes, em todas as suas cores. Há uma relação entre a competência sintática, pela qual se distingue a valia do senão, do mas, e do porém, e a capacidade de compreender quando o azul do céu é realmente verde, e que parte de amarelo existe no verde azul do céu.

No fundo é a mesma coisa – a capacidade de distinguir e de subtilizar.

Sem sintaxe não há emoção duradoura. A imortalidade é uma função dos gramáticos. (PESSOA, 2011, p. 230-231)

A competência sintática seria, portanto, o modo de operar verbalmente a relação entre os elementos visuais. Com base no fragmento 227, como a prosa é, para Soares, a linguagem transposicional por excelência, tal competência parece ser uma faculdade, sobretudo, prosística. Assim, desbancando a definição hegeliana, o semi-heterônimo pessoano afirma que, “em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a da prosa” (PESSOA, 2011, p. 230). Isso, porque, a partir da prosa, seria possível conceber todas as coisas a partir da palavra: “Deixaríamos os poentes aos mesmos poentes, cuidando apenas, em arte, de os compreender verbalmente”. Trata-se de uma concepção que também coloca em xeque a noção de “poesia pura” de Mallarmé, segundo o qual, na última parte do ensaio “Crise de verso”, a literatura deveria se diferenciar da “universal reportagem” dos demais gêneros escritos, que apresentam o “emprego elementar do discurso”, caracterizado pela narração, pelo ensinamento e pela descrição³⁸.

³⁸ “Narrar, ensinar, mesmo descrever, isso vai e ainda que a cada um bastasse talvez para trocar o pensamento humano, tomar ou colocar na mão de outrem em silêncio uma peça de moeda, o emprego elementar do discurso serve a *universal reportagem* de que, a literatura excetuada, participa tudo entre os gêneros de escritos contemporâneos” (MALLARMÉ, 2010, p. 166).

Ao opor a sua prosa à noção de verso, Soares distingue-se dos demais heterônimos pessoanos – Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos – e do Pessoa Ortônimo, cujos poemas são escritos exclusivamente em versos. Segundo Zenith, na “Introdução” à sua edição do *Livro do desassossego*, Bernardo Soares teria sido o melhor autor inventado por Pessoa “para dar unidade a um livro que, por natureza, nunca poderia tê-la”. E essa tentativa de unidade baseia-se exatamente no fato de Soares escrever apenas em prosa: “Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso” (PESSOA, 2011, p. 230). A segunda razão, acredito, tem a ver com o poder transposicional da prosa, sobre a qual Soares discorre ao longo do fragmento 227 do *Livro do desassossego*, citado anteriormente. Ainda de acordo com Zenith, até 1929, os fragmentos escritos por Pessoa com a abreviatura “L. do D.” (“Livro do desassossego”) são atribuídos a um outro heterônimo, Vicente Guedes. A partir desse ano, em que estabelece o ajudante de guarda-livros, Soares, como autor do referido livro, Pessoa, procurando dar uma coerência maior a esse projeto, resolve retirar “Chuva oblíqua”, “Passos da cruz” e outros poemas “que representam iguais experiências” (PESSOA *apud* ZENITH, 2011, p. 24) – e que são, não por acaso, escritos em versos – do conjunto de escritos relativos ao *Livro do desassossego*.

Em Soares, a prosa, a partir de um viés sensacionista, traz uma perspectiva, sobretudo, rítmica. Trata-se, para ele, de uma transmutação rítmica que, no discurso prosístico, o verbo faz do real (Cf. PESSOA, 2011, p. 231). Assim, sua ideia de transposição prosística, a que se liga, a meu ver, à competência sintática, volta-se para uma concepção representacional do poético em que o ritmo da prosa é considerado não como prosódia ou oralidade, mas como algo que, sintaticamente, teria um poder ainda maior de construir analogias. Afinal, ainda que a escritura em prosa de Soares restabeleça literariamente o papel estético da descrição, o fato de fazer com que os conectivos da língua (o “senão”, o “mas”, o “porém”) sejam análogos à relação plástica entre as cores do poente reforça aquela mesma concepção intersemiótica que apontamos anteriormente acerca da relação entre poesia e pintura na obra de Luís Miguel Nava.

O tipo de condensação imagética que encontramos nos poemas em prosa de Nava se opera, especialmente, sobre a sintaxe, a partir do uso ostensivo da parataxe, como temos visto em “Sketch”, e da quebra da estruturação lógica que se

verifica por meio do anacoluto, figura de sintaxe utilizada pelo poeta tanto neste poema quanto em “Essas manhãs”: “a água ainda mal alinhavada nas bainhas dela depois lava-se” e “A luz por dentro agora invadem-na outras ondas”, respectivamente. Em seu livro de análise sintática, Bechara utiliza a definição de Said Ali para explicar tal figura:

Resulta esta anomalia em geral do fato de não poder a linguagem acompanhar o pensamento em que as ideias se sucedem rápidas e tumultuárias. É a precipitação de começar a dizer alguma coisa sem calcular que pelo rumo escolhido não se chega diretamente a concluir o pensamento. Em meio do caminho dá-se pelo descuido, faz-se pausa, e, não convindo tornar atrás, procura-se a saída em outra direção. (SAID ALI *apud* BECHARA, 2014, p. 222)

O que o gramático chama de “anomalia” é, para o poeta, uma possibilidade de exprimir o inusitado, visto que, em texto poético, a pausa gramatical do anacoluto pode aparecer como elemento hesitativo ou como potencialização da polissemia. Na obra de Nava, muitas vezes, essa tem sido a forma com que a realidade é colocada pelo avesso, por meio de imagens incomuns cujo ineditismo diz respeito ao trabalho efetuado sobre a estrutura sintática. O poema “é assim colhido em planos vários”, e sua construção se dá por meio da associação de um arranjo linguístico com uma disposição de unidades composicionais que aqui chamarei de “sintagmas poéticos” ou simplesmente imagens, as quais, como bem adverte Bosi (2000), são assumidas e metodificadas pelo discurso no poema. “Sem a potência expansiva do discurso, que tudo permeia, a imagem, absoluta, poderia dar a sensação de algo empedrado” (BOSI, 2000, p. 45), diz o estudioso.

Concebida em sua relação com o processo verbal, a imagem poética assume a natureza de algo que está se fazendo, daquele *in-drawing* de que fala Scott (1999), e que é algo inerente ao poema em prosa, tanto no âmbito de sua escrita quanto no de sua leitura. Entretanto, também aquilo que é do plano da altura ou da profundidade é, no poema, construído ou delimitado, não apenas sintaticamente, ou seja, por linhas justapostas ou sobrepostas que ao mesmo tempo se seguem, mas, sobretudo, por meio do ritmo. Afinal, as sentenças sintáticas nada mais são que a organização discursiva de um sentido, o que se realiza, antes de tudo, ritmicamente. Na poética do ritmo aqui proposta, é a análise da acentuação de grupo e das junturas demarcativas que permite compreender o plano sintático do texto. Assim, é necessário sair da concepção tão-somente gramatical do poema e

procurar entender o trabalho sintático em termos de ritmo. Vejamos, em “Sketch”, como isso se processa por meio das marcações da pontuação ou juntura demarcativa, apenas para realçar o aspecto paratático que venho tratando até aqui:

Vem o rapaz à página, é o seu sketch, a luz às vezes é de tal
intensidade que a página fica em branco, outras porém mais
fraca, o rapaz põe o poema em perspectiva, a água ainda mal
alinhavada nas bainhas dela depois lava-se, a tensão no poema é
então tanta que as imagens saltam em descargas, é assim
colhido em planos vários, há alturas em que apenas um
pormenor do rosto vem à página outras em que a ela aflui a
nudez toda, um nó de imagens avoluma-se, o rapaz leva o
silêncio ao máximo, acelera-o, é onde ele se ergue que há no
poema uma pequena confluência de astros e a rebentação da luz
é idêntica à das ondas, as imagens esticadas sob a pele
irrompem pelas mãos, abrem janelas sobre os rins, a intensidade
do rapaz é então tal que é ele que põe em branco a página.

O ritmo percebido a partir da análise da juntura demarcativa (não foram considerados, aqui, os demais acentos sintáticos de grupo) revela algo que apenas a concepção gramatical das parataxes não consegue demonstrar. Observe-se, nesse sentido, como há hesitações de pontuação em várias posições do texto, nas passagens em que, mesmo com a ausência do sinal gráfico – sobretudo, da vírgula –, podemos experimentar a pausa que colabora para o sentido da frase. Todas as palavras marcadas com esse acento de hesitação (◡) antecedem uma vírgula imaginária que em minha leitura eu preciso marcar para que a frase faça sentido no contexto. Assim, a análise da juntura demarcativa do poema, por mais que também se aplique à sua sintaxe, revela não somente uma “competência sintática” do sujeito

que realiza seu discurso poeticamente, mas, principalmente, a competência rítmica para construir sua especificidade e historicidade.

O acento de hesitação rítmica, quando recai sobre a juntura demarcativa, serve tanto para indicar uma possível pausa na leitura/audição do poema quanto para revelar os locais em que há a abreviação dessa pausa. Nesse sentido, parece-me interessante a ideia de *acelerar o silêncio* de que fala o poema: “o rapaz leva o silêncio ao máximo, acelera-o”. Os acentos de hesitação mostram que, além das várias pausas curtas, marcadas graficamente pelas vírgulas, há uma ausência desse tipo de marcação em vários pontos do texto, destacados, nesta análise, pelo acento de hesitação: no final dos trechos “é de tal intensidade”, “é então tanta”, “apenas um pormenor do rosto vem à página”, “é então tal”. Há também hesitação em torno de algumas expressões adverbiais – “às vezes” e “assim” – e, por conta de uma possível ênfase, em “se ergue”.

Acelerar o silêncio é também abreviá-lo. É por meio do ritmo sintático que, no texto impresso, a limitação bidimensional da página frente a tridimensionalidade do visível poderia ser superada ou, ao menos, para aqueles que não se bastam com a palavra impressa, problematizada. A disposição sintática de “Sketch” consiste, do ponto de vista rítmico, em uma espécie de rascunho. Com efeito, abreviar o silêncio é borrar os contornos do poema, isto é, instaurar o dizer sem delineá-lo categoricamente.

Aliás, é interessante notar que o tema do silêncio é, muitas vezes, associado, na tradição poética em versos, à ideia de cristalização ou de mineralização do fluir discursivo. É nessa perspectiva que o encontramos no seguinte poema do português Carlos de Oliveira (1982, p. 105):

Se o poema
 analisasse
 a própria oscilação
 interior,
 cristalizasse
 um outro movimento
 mais subtil,
 o da estrutura
 em que se geram
 milênios depois
 estas imaginárias
 flores calcárias,
 acharia
 o seu micro-rigor.

Localizar
na frágil espessura
do tempo,
que a linguagem
pôs
em vibração,
o ponto morto
onde a velocidade
se fractura
e aí
determinar
com exactidão
o foco
do silêncio.

Como se pode ver, esse trecho, retirado da seção intitulada “Estalactite”, da obra *Micropaisagem*, traz a ideia de mineralização lenta do fluir da água que goteja numa caverna, resultando em “flores calcárias” e constituindo a metáfora do poema almejado por Carlos de Oliveira: uma obra verbal que tenha “o ritmo da pedra”. Os versos enxutos, que lembram muito os de João Cabral de Melo Neto em *O engenheiro* e na *Psicologia da composição*, buscam, com a quebra da velocidade, a imposição de uma fluidez que não se pode ver a não ser, justamente, pelo ponto de quebra do discurso poético, essa gota estalactítica cujo movimento (lentíssimo, diga-se de passagem) é gerado pela fratura, o que, em termos de linguagem, poderíamos denominar como “o foco / do silêncio”. Tem-se, portanto, nesse exemplo em versos, o contrário de uma aceleração ou abreviação, como é sugerido no poema em prosa de Nava, em que há a justaposição de várias orações no mesmo período, e em que se impõe um fôlego arfante e também diverso, por exemplo, da respiração destes versos de João Cabral em sua “Pequena ode mineral”,

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge

como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

Procura a ordem
que vês na pedra
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce,
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.
(MELO NETO, 2008, p. 59-60)

Nestes versos, bem marcados por um ritmo regular e bem pausado, mais uma vez, o silêncio é tomado como a condição mesma da fala. O poema consiste na busca de uma ordem que possa vencer o aspecto informe e fugidio da alma, do corpo e mesmo da própria palavra comunicante. Outra importante imagem mineral, a pedra é o exemplo de permanência, fixidez, solidez e densidade almejadas nos versos cabralinos. A mineralização é uma tentativa de conter o fluxo, de vencê-lo:

“pesado sólido / que ao fluxo vence”. Na pedra, está a primeira imagem da ordem e da contenção do poema de João Cabral. A outra imagem dessa ordem está no silêncio, aquele que “imóvel fala”. Mas de que modo o silêncio poderia falar senão como limite necessário para que haja os versos, ou melhor, para que haja um verso após o outro e mesmo uma palavra após a outra? É necessário que exista o silêncio para haver o texto e vice-versa. Os versos curtos, todos de quatro sílabas, propõem formalmente a contenção de que fala o poema. Cada linha é uma espécie de pedra verbal contida pelo silêncio que a interrompe e que a cerca. Sem essa interrupção tão bem marcada, não haveria a verticalização do texto, que adquire a densidade da pedra, esse “pesado sólido / que sempre ao fundo / das coisas desce”.

O recurso ao silêncio como mineralização do discurso poético, tanto no texto de Carlos de Oliveira quanto no de João Cabral, consiste em uma operação sobre a velocidade do texto, numa tentativa de controlar o seu ritmo a partir de um contorno bem marcado dos versos. Tal operação pode ser concebida como antiprosáica. Em “Estalactite”, remonta-se a um tempo geológico, “em que se geram / milênios depois / estas imaginárias / flores calcárias”, o que remete, como já foi dito, à ideia da lentidão. Em “Pequena ode mineral”, a ordem da pedra é algo que “permanece / fora do tempo”, contrapondo-se à alma e ao corpo humanos, que, nas primeiras estrofes do poema, diluem-se pela força do tempo: “Tua alma escapa / como este corpo / solto no tempo / que nada impede”. Entretanto, ainda que não possa ser concebida por um tempo humano, a pedra, assim como a estalactite, tem seu próprio ritmo ou fluxo, embora este seja lentíssimo. Carlos de Oliveira sugere “um outro movimento / mais subtil”. João Cabral, ainda que proponha a fixidez e a solidez, não deixa também de, a seu modo, produzir um discurso e, portanto, um fluxo. Em seu poema, a ordem do silêncio é a própria condição da fala que se quer poética, por meio de um antiprosáismo em que os versos parecem assumir uma espécie de circunscrição. Essa atitude antiprosáica consiste em uma forma de impedir o desgaste do dizer, mencionado na quarta e na quinta estrofes: “palavras ditas / que não se sabe / onde se perdem / e impregnam a terra / com sua morte”.

Tal imposição do silêncio é o que não vamos encontrar em “Sketch” ou mesmo em “Os ossos” e em vários dos poemas em prosa de Luís Miguel Nava; ao menos, não com esse mesmo sentido. Particularmente em “Sketch”, o poema se caracteriza como um “nó de imagens” que se avoluma, sem um maior delineamento de tais imagens que o das pausas por vírgulas. Além disso, as oscilações quanto à

juntura demarcativa, nas posições em que se deixa de marcar graficamente a pausa, numa tentativa de suprimi-la, também contribuem para tal efeito. Sobre tal aspecto, vale destacar também aquela parte do poema que marca o ponto de elevação do rapaz, com uma espécie de ápice da imagem em movimento no texto: “é onde ele se ergue que há no poema uma confluência de astros e a rebentação da luz é idêntica à das ondas”, em que o acento rítmico de ênfase sobre “ergue” é indicativo de uma oscilação da pontuação por vírgula, seguido de uma longa sequência cuja única juntura demarcativa, por hesitação, sobre “astros”, é em função da conexão (ou nó) realizada pela conjunção “e”, a qual é responsável por “amarrar” todo esse trecho. Isso nos diz sobre o nexos entre a aceleração máxima do silêncio e a “rebentação” da imagem, que é configurado em termos não apenas sintáticos, mas, sobretudo, rítmicos. Entretanto, nesta, assim como em todas as sequências do poema, há também os acentos de grupo sintático e a prosódia de aliterações e assonâncias, que, juntamente com a pontuação rítmica das junturas demarcativas, garantem a cadência do texto³⁹.

Neste poema, a identificação entre luz e ondas coloca em questão a relação entre imagem e movimento, bem como entre espaço e ritmo, a partir da ideia da página como “palco” do poema. Segundo Meschonnic (2009), em *Critique du rythme*, o ritmo coloca a visão dentro da audição, continuando as categorias de uma na outra, em sua atividade subjetiva e transubjetiva. O visual é inseparável, portanto, de seu conflito com o oral. A página impressa põe em jogo, como toda prática de linguagem, uma teoria da linguagem e uma historicidade do discurso. Assim, o recurso tipográfico não separa o sentido do tempo, a audição, do sentido do espaço, que é a visão, como propõem certas correntes modernas de espacialização da poesia, especialmente em Mallarmé e nas vanguardas do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. A própria pontuação consiste na inserção do oral no visual. Ela vai do lógico ao rítmico, sendo que ambos podem coincidir ou se opor no texto.

No capítulo “Espaces du rythme”, Meschonnic (2009) chama a atenção para a historicidade do branco tipográfico. Assim, ele contrapõe à ideia da página como “teatro mental”, em Mallarmé, o emprego rítmico, suspensivo e oral em Paul Claudel, a partir da constatação de que o conceito mallarmeano desritmiza o branco, na medida em que constitui uma construção antifísica na qual dois paradigmas

³⁹ Para esta leitura em torno da questão da página no poema em prosa, procuro restringir o enfoque, por uma questão de clareza, à pontuação rítmica.

constantes se opõem: o teatro e a ideia. No prefácio do seu célebre *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, Mallarmé (2010, p. 151) faz a seguinte descrição de seu poema:

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe no centro, o terço mais ou menos da página: não transgido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita. A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito, em torno das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, para resumir, em hipótese; evitando-se o relato. Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura.

Para Meschonnic (2009), o fato de Mallarmé, de certa forma, equacionar teatro e ideia e de contrapor o teatro à narrativa (o “relato”), identificando-a ao linear, ou seja, à lógica da linha e à linha lógica, além de conceber a *mise en scène* – traduzida nesta versão de Haroldo de Campos por “cenografia” – como algo espiritual, associando-a à simultaneidade visual ou à “visão simultânea da Página”, caracteriza uma vinculação do ritmo da página a um conjunto metafísico-cósmico. Isso é confirmado pela defesa mallarmeana de uma “explicação órfica da Terra” como o dever principal do poeta e “o jogo literário por excelência”, em uma carta-autobiografia a Paul Verlaine, de 16 de novembro de 1885, na qual enfatiza o ritmo do próprio livro que, impessoal e efusivo, até em sua paginação, se justapõe às equações de tal orfismo, o qual pode ser compreendido como um verdadeiro culto moderno. Trata-se, de acordo com Meschonnic (2009), da metafísica ocidental do signo, enunciada por Mallarmé no “avant-dire” (neologismo para “prefácio”) ao *Tratado do verbo*, de René Ghil, de 1886, e que aparece depois como parte do ensaio *Crise de verso*, de 1897, trazendo a seguinte declaração:

Digo: uma flor! e, fora do oblvio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês (MALLARMÉ, 2010, 167).

Nesse viés metafísico, o dizer é concebido como um contato com o sagrado e com o divino que acaba, segundo Meschonnic (2009), por sacralizar a linguagem em todos os seus aspectos: o emissor, o texto, o livro e a tipografia, visto que esta realiza, por uma motivação gráfica, o teatro-ideia. Para Mallarmé, lembra Meschonnic (2009, p. 311), “o mundo é feito para conduzir a um belo livro”.

Importa, nesse sentido, opor ao branco mallarmeano, definido como espaço mental, aquele que, na obra de Claudel, torna-se ritmo, a partir de uma reflexão sobre o tempo. Em sua *Art poétique*, Claudel define o tempo como o sentido da vida e propõe, a partir daí, uma reflexão acerca da natureza do movimento (CLAUDEL, 2002). Nessa perspectiva, como todo movimento é sempre “de um ponto”, e não “através de um ponto”, e o tempo é aquilo que se oferece a tudo o que quer ser para não mais ser, “o discurso desemboca no silêncio e no branco”⁴⁰ (CLAUDEL, 2002, p. 61). Em Claudel, Meschonnic destaca o branco do trabalho sobre a sintaxe e sobre a palavra ou o branco interior à linha, que está entre as palavras ou dentro das palavras. Trata-se, também, do branco ideogramático, de seu livro *Cent phrases pour éventails*, de 1941, obra de inspiração oriental em cujo prefácio defende-se a conformação de palavras libertas dos arreios da sintaxe e reunidas através do branco apenas por uma simultaneidade, em uma frase feita de relações (Cf. CLAUDEL, 1996). Na *Oeuvre poétique*, de Claudel, Meschonnic destaca ainda a seguinte observação acerca do branco tipográfico:

Deixamos a cada expressão que ela se constitua de um só ou de vários vocábulos, a cada proposição verbal, o espaço – o tempo – necessário à sua plena sonoridade, à sua dilatação dentro do branco. [...] Substituímos a linha uniforme por um livre jogo no seio da segunda dimensão!⁴¹. (CLAUDEL *apud* MESCHONNIC, 2009, p. 312, tradução minha.)

De acordo com Meschonnic (2009), em Claudel, não há, como em Mallarmé, a mímica de um teatro da ideia, mas uma impressão, uma natureza, uma duração.

⁴⁰ « ce discours débouche dans le silence et le blanc ».

⁴¹ “Laissons à chaque mot, qu’il soit fait d’un seul ou de plusieurs vocabules, à chaque proposition verbale, l’espace – le temps – nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc. [...] Substituons à la ligne uniforme un libre ébat au sein de la deuxième dimension!”

Trata-se, antes, de uma imitação presente do mundo, de um teatro que é a extensão, na página, do drama ou dos movimentos da subjetividade.

Ora, o poema em prosa “Sketch”, que venho analisando nesta seção, faz uma patente referência à noção de teatro da página, na medida em que se constitui como uma tentativa poética no sentido de se conceber uma perspectiva hologramática. O holograma consiste justamente em uma fotografia tridimensional. Para tal intento poético, a página do livro impresso coloca-se como problema e como limitação a ser superada, pelo fato de ser bidimensional. Ademais, há, neste poema, a junção entre a ideia de holograma e a noção de *flash*, o clarão repentino ou a cena extremamente curta a partir da qual as imagens, no texto-esboço, aparecem de forma fragmentada e célere. A concepção espacial do texto evidencia-se, neste poema em prosa, até mesmo pelo emprego de vários advérbios de lugar (“à página”, “nas bainhas”, “no poema”, “em planos vários”, “sob a pele”, “sobre os rins”, “onde ele se ergue”), contra apenas um advérbio de tempo (“às vezes”), remetendo, pela sua menção tanto ao espaço tipográfico quanto ao espaço natural e ao espaço do corpo humano, àquela variabilidade ou multiplicidade de sítios por meio da qual engendra-se o texto, conforme Mallarmé (2010). Trata-se dos “planos vários” em que o poema vem a ser “colhido”, enquanto esboço ou rascunho do acontecimento.

Entretanto, não se pode falar, neste poema em prosa de Nava, de uma tipografia idêntica àquela realizada por Mallarmé em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, ainda que o poeta francês confesse, no prefácio a seu texto experimental, que este se volta para uma tentativa ligada às pesquisas, caras à sua época, em torno do verso livre e do poema em prosa (Cf. MALLARMÉ, 2010, p. 152). A questão é que a própria multiplicação de lugares, concebida, neste texto, a partir da disposição das palavras no papel, é engendradora, no poema em prosa de Nava, simplesmente por meio do emprego de elementos rítmico-sintáticos, como, por exemplo, a pontuação, as relações de justaposição e de conexão e os advérbios, sem aquela “distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si” (MALLARMÉ, 2010, p. 151). Além do que já foi dito pela via de Henri Meschonnic acerca dos aspectos metafísicos, é necessário salientar que Mallarmé, ao inspirar o seu modelo tipográfico na partitura e na sinfonia musicais, afasta-se, ao menos no que toca à sua proposição teórica⁴², da concepção

⁴² Em termos práticos, creio que nada desabonaria uma leitura rítmico-discursiva do poema mallarmeano.

discursiva a partir da qual é necessário considerar, a meu ver, tanto a construção da imagem no texto poemático quanto a leitura da ritmicidade do poema em prosa.

Nesse sentido, a contribuição de Meschonnic (2009) é importante no que concerne à abordagem da tipografia a partir de uma concepção do ritmo. De acordo com esse estudioso, “o espaço é uma prosódia e um ritmo antes de ser uma disposição. [...] Para que o poema tenha o espaço, é necessário que ele tenha, antes, o tempo. E somente sua construção como ritmo-sujeito pode dar-lhe isso” (MESCHONNIC, 2009, p. 334). Além disso, ele empreende certa desmistificação da disseminação tipográfica moderna, ao afirmar que esta “não significa necessariamente uma ruptura da linearidade”, do mesmo modo que a tipografia banal, “a aparência linear da página”, tal qual a encontramos, por exemplo, em Luís Miguel Nava, “não significa mais uma linearidade da racionalidade” (MESCHONNIC, 2009, p. 334). Para Meschonnic (2009), a ruptura tipográfica, a montagem-desmontagem, além de talvez não ser mais que uma dissimulação, um “como se”, mesmo que tenha consumado uma desintegração (do signo, da identidade ou do sujeito), “funciona, dentro da modernidade, apenas como uma espécie de belo refúgio antiveicular que sabe que pode jogar o jogo porque em torno de si e em si mesmo o veicular continua. Ele não é tocado”⁴³.

Portanto, a ideia de uma multiplicação de planos no poema em prosa é, conforme a proposta de leitura que aqui procurei desenvolver, muito mais uma questão rítmico-sintática ou rítmico-discursiva, a partir da série temporal do texto verbal, do que uma espacialização tipográfica no sentido mallarmeano. A configuração prosística do poema colabora, inclusive, para que se pense no branco da página a partir de um outro viés, muito mais como pausa e como silêncio e, portanto, como algo intrínseco ao discurso, do que como uma espécie de palco da imagem. Ademais, é possível ler a “explosão de imagens” com que frequentemente se define o poema na obra de Nava como algo que se presta primeiramente aos ouvidos e não apenas como elemento visual. Há, nessa perspectiva, um modo crítico (e rítmico) de conceber o problema da página, na medida em que o poeta, a despeito da ênfase imagética de sua escritura, não deixa de valorizar, no próprio

⁴³ “Et même si l'éclatement typographique a réussi une désintégration (du signe, de l'identité, du sujet...), il ne fonctionne dans la modernité que comme le beau refuge anti-véhiculaire qui sait qu'il peut jouer ce jeu parce qu'autour de lui et en lui le véhiculaire continue. Il n'y a pas touché”.

âmbito da formação da imagem poética, o aspecto discursivo do poema, o que, neste caso, não implica, de modo algum, cair em um referencialismo rasteiro.

3.3 POEMA EM PROSA E IDENTIDADE REGULÁVEL

Em alguns de seus poemas em prosa, Luís Miguel Nava promove uma importante reflexão acerca do problema da identidade poética, ao questionar a referencialidade do sujeito lírico entre confessionalidade e ficcionalidade, numa concepção que remete, em certa medida, a algumas das mais importantes teorias românticas, pois é no Romantismo que a poesia lírica vem a se definir como essencialmente “subjetiva”, por conta da preeminência que os românticos conferem ao “eu”.

Dominique Combe (2009/2010), no ensaio “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, salienta que, de Schlegel a Madame de Staël, passando por Hegel e Goethe, a teoria romântica do gênero lírico define-se como expressão do sujeito individual, em sua disposição anímica e em seus juízos subjetivos. Nessa perspectiva, ao tomar o sujeito poético concreto – ou seja, o próprio “poeta” – como conteúdo da poesia lírica, tais teorias acabam por confundir lirismo com personalismo e intimismo, graças à oposição filosófica entre subjetivo e objetivo na qual se funda a distribuição romântica dos gêneros literários.

Na obra *Poesia e verdade*, Goethe faz a seguinte declaração: “tudo o que foi publicado por mim não representa senão os fragmentos de uma grande confissão” (*apud* COMBE, 2009/2010, p. 115). Madame de Staël, por sua vez, afirma que “[a] poesia lírica é expressa em nome do próprio autor”, pois “[n]ão é mais em um personagem que o poeta [lírico] se transforma, é nele mesmo” (*apud* COMBE, 2009/2010, p. 115). Uma das consequências desse fato é, conforme Combe (2009/2010), a ideia de que a poesia lírica exclui a ficção, em razão de ser a memória, e não a imaginação, a faculdade mestra do lirismo e por conta da crença romântica na relação entre poesia e verdade, à medida que se concebe o poema como “expressão” do “eu” criador.

A poesia de Luís Miguel Nava, escrita nas últimas décadas do século XX, apresenta traços confessionais significativos, tais como as várias referências às

relações homoafetivas do autor, o que se pode observar no poema intitulado “Manuel”, do livro *Películas*, de 1979:

Fui ter com ele à Feira Popular, donde minutos
depois partimos para Sintra. Lembro-me
de o carro avançar à velocidade do meu sangue.
No Guincho, onde momentos antes
de o sol se pôr parámos, vi o mar
ganhar no espírito dele outra ondulação.
De nós, assim o soube, erguem paisagens
as viagens. Entre a pele e o coração alçam-se as pontes.
(NAVA, 2002, p. 62)

Há também referências à memória de sua infância, como em “Regresso”, poema em prosa que se encontra em *O céu sob as entranhas*, livro publicado em 1989:

Estou em Viseu, o tempo dá de súbito um salto para trás.
[...]
Vim para vender um prédio, a casa onde cresci, cujas janelas,
através das quais primeiro apreendi o mundo, de tal forma então se
confundiram com os meus olhos que me entranharam nos sentidos.
Não vai ser fácil arrancá-la agora às profundidades da alma, donde
como uma planta parece ter brotado até me submergir na sua
sombra. (NAVA, 2002, p. 183)

A memória é, aliás, um elemento de primeira relevância enquanto mecanismo de deflagração do poético em muitos dos textos de Nava, nos quais ela é quase sempre posta em íntima relação com a pele, essa metonímia do corpo e dos afetos carnis, como se vê em “Nudez”, texto do livro *Como alguém disse*, de 1982:

Onde há quem tenha a pele tenho a memória, sepultura
nenhuma atingirá profundidade igual à desta
nudez com quem a pele sempre tem sido hospitaleira.
(NAVA, 2002, p. 94).

Entretanto, é justamente por meio do mecanismo da memória que o poeta, já em um de seus livros iniciais, vem a problematizar a noção de identidade lírica. Trata-se do poema em prosa intitulado exatamente “Memória”, também encontrado em *Como alguém disse*:

Assim é a memória. Onde quer que eu me encontre abre um buraco,
entra na terra, o que me dificulta a marcha ao mesmo tempo que
acentua esta estranheza de eu me sentir eu até onde nem mesmo as
minhas mãos, ainda que escavassem, lograriam ir. Granitos, xistos,

cimentos, a nada ela deixa de aceder por causa deles – às vezes acontece essa inquietante coisa de, num prédio, ser como se ela atingisse o andar de baixo ou outro mais abaixo ainda, o que é de tal forma insidioso que, se alguém que dele chegasse me dissesse nada ter notado, eu ficaria atônito. Mas é na pele que tudo se reflecte com maior intensidade – a memória abre um sulco através dela, espalha-se-lhe à tona com tudo o que da terra atrás de si carrega até se misturar com a saliva, a qual – completamente subterrânea – é o que por fim lhe serve de coroa, aquilo a que chamamos, referindo o mar, rebentação. Vem sempre dar à pele o que a memória carregou, da mesma forma que, depois de revolvidos, os destroços vêm dar à praia. (NAVA, 2002, p. 97)

Nesse texto, destaca-se o movimento duplo da memória como algo que interioriza e que também exterioriza aspectos da subjetividade, num jogo entre profundidade e superfície. Quanto à interiorização por ela empreendida, cabe enfatizar o carácter espantoso relacionado, no poema, a tal fenómeno: “esta estranheza de eu me sentir *eu* até onde nem mesmo as minhas mãos, ainda que escavassem, lograriam ir”. Nesse sentido, questiona-se, de certo modo, a subjetividade “espiritualizada” ou que estaria para além do corpo, ao se estabelecer uma relação corpórea como condição do poético, concebendo-o, por sua vez, como uma espécie de “rebentação” sensorial e afetiva que se dá a partir do vínculo entre a memória e a pele.

“[É] na pele que tudo se reflecte”, diz o poeta. Assim, a pele pode ser tomada também como alegoria da página, a superfície em que se escreve ou se inscreve o poema. Na acepção de Vilém Flusser (2010), a escrita, como inscrição, consiste em fendas lineares sobre uma superfície. Em Nava, tal processo designa-se como o “sulco” aberto através da pele pela memória ou como o “buraco” feito na página, conforme se observa no poema em prosa “Onde à nudez”, de *Películas*: “Escrevo onde à nudez cabe o papel habitualmente atribuído a uma janela. [...] Abro na página um buraco onde alicerço a casa, as letras vêm às janelas” (NAVA, 2002, p. 55). Passamos, portanto, da pele como reflexo da memória à escrita como possibilidade de reflexão. A janela é a abertura que permite a visão tanto de uma realidade interior quanto de uma paisagem exterior, e, dependendo do ponto de vista, se tal abertura é colocada sobre a própria interioridade do sujeito, seu carácter é eminentemente reflexivo: “Quando afasto as cores para no lugar delas não deixar senão a luz ou me debruço ao peitoril sobre os meus próprios intestinos, a ficção fica por conta dos relâmpagos” (NAVA, 2002, p. 55).

A reflexividade do poema consiste, entre outros aspectos, em problematizar a constituição subjetiva por meio da memória: “É como se habitasse uma cidade que tivesse um espelho por subúrbios e o mar viesse estilhaçar-se ao fundo da memória, onde se encontra o coração” (NAVA, 2002, p. 55). Ficção e estilhaçamento da paisagem interiorizada concernem a uma concepção crítica da linguagem por meio da qual a ideia do espelho afasta-se, de certa maneira, do narcisismo romântico referente à expressão do “eu” criador. O mar que, neste poema, se estilhaça na memória é a imagem que o poeta define como sua “máscara” em um texto do livro *Rebentação*, de 1984: “Do mar, para não dar senão um exemplo, fiz a minha máscara integral” (NAVA, 2002, p. 106).

Neste livro, a identidade poética é concebida como algo que depende de propriedades materiais da palavra, tais como a aderência e a adesividade reclamadas no poema em prosa “Eu, ele”:

Há quem de quanto escreve faça túneis através dos quais se move sem ser visto. Quando, por exemplo, eu digo ou escrevo eu ou ele, qualquer dessas palavras parte em busca de alguém a quem se ajuste. São palavras que sufocam, que boiam à deriva até encontrarem algo com que possam respirar.

Sob eu ou ele, ou qualquer outra palavra, há um adesivo, uma dessas substâncias cuja qualidade às vezes deixa muito a desejar, de tão difícil que é fazê-las aderir ao mundo e umas às outras entre si, ou de tão fácil que é puxar uma das suas pontas sempre soltas.

[...]

Uma palavra é uma coisa que se ensaia, uma experiência, embora, ao recolher o que nele há de musical, de luminoso, o que dele é possível reunir para haver luz, às vezes, se a puxarmos, aconteça vir atrás a própria pele do mundo, ou mesmo a sua carne. Uma palavra faz da própria página onde a lemos a substância do seu espírito. (NAVA, 2002, p. 103)

Ao dizer que a página em que está escrita e em que a lemos é a própria substância da palavra, assume-se, neste poema, a ideia de uma subjetividade ou identidade poética que é criada no próprio texto, desconstruindo-se, assim, a concepção essencialista da poesia. A palavra em si não possui identidade. Ela precisa aderir a algo para ter um sentido. Entre “eu” e “ele”, entre identidade e alteridade, coloca-se a experiência ou experimento da palavra em relação ao mundo. Em tal experiência, cabe também a ideia de elasticidade, como se pode observar no poema em prosa “Introdução”, presente na mesma coletânea:

[...]

Elástico, adesivo, eis dois dos atributos que, ao dar por acabado o livro de que este texto pode, entre outros, ser a introdução, mais me fascinam.

A própria alma é elástica: podemos, assentando um dedo sobre a sua superfície e pressionando-a, levá-la a tocar nas coisas mais

inesperadas. (NAVA, 2002, p. 106)

A própria alma é elástica... A adesão subjetiva às coisas do mundo pode ser, portanto, motivada, deliberada, e não dada em um plano extra-humano. Assim, a ideia da máscara poética é condizente com a noção de ficção. Com efeito, tal concepção é tributária de uma perspectiva discursiva que, sobretudo a partir da contribuição estruturalista de Roland Barthes (2012), em sua retomada de Benveniste, influenciou decisivamente a teoria e a criação literárias da segunda metade do século XX. Em “O secretário”, poema em prosa de *O céu sob as entranhas*, Nava leva às últimas consequências esse viés ficcionalizante, a partir de um processo de alterização da escrita:

Gerei dentro de mim, sem que disso tenha tido consciência desde o início, uma espécie de filho que depressa em muitas circunstâncias veio a tomar o meu lugar. Passei a partir dessa altura a agir por delegação, como se, apropriando-se ele das minhas ideias, as executasse antes de mim, mas de tal modo que só posteriormente eu dava conta de que não havia sido eu quem as pusera em prática. Tal foi o caso, por exemplo, com a escrita. Como se ele me lesse no espírito o que eu gostaria de escrever, antecipava-se-me, tendo sido assim que, entretanto, a mim vi atribuídos livros cuja autoria lhe pertence. (NAVA, 2002, p. 157)

A ficcionalização do sujeito que escreve diz respeito, em Nava, a uma visada (e também, de certa forma, a uma virada) crítica acerca de sua obra, na medida em que se vincula a uma espécie de revisão amadurecida, a partir do final da década de 1980, de seus livros iniciais, como se pode notar tanto neste poema (“Vê-se que se trata, se não duma criança, pelo menos dum adolescente, o seu autor.”) quanto em “A certa altura”, poema em prosa de *Vulcão*, última coletânea publicada em vida pelo poeta, em 1994: “A certa altura deixou de defecar. [...] Um dia entrou numa livraria e, folheando ao acaso um dos livros em que o olhar primeiro se deteve, leu: ‘Vem sempre dar à pele o que a memória carregou...’ Fechou-o e fugiu dali, horrorizado” (NAVA, 2002, p. 239). Tal processo consiste em um outramento tanto pessoal quanto literário que se opera sobre a subjetividade poética engendrada ao longo da obra de Nava.

Em outro texto do mesmo livro, significativamente intitulado “Identidade”, este fenômeno poético é concebido como algo passível de ser acelerado ou de ter sua intensidade regulada:

Ignoro o que ao certo seja ser, mas, seja o que for, dispõe de

intensidade própria e regulável como o som dum aparelho ou a velocidade dum motor. Há momentos em que “sou” mais do que noutros, em que, se assim pode dizer-se, tenho a minha identidade acelerada. (NAVA, 2002, p. 180)

Com efeito, a recorrência do poema em prosa na obra desse poeta tem estreita relação com a discussão acerca da identidade poética colocada por seus textos, na medida em que essa forma poemática proporciona a experimentação em torno das propriedades poéticas almeçadas pelo autor, a partir do estabelecimento de uma ritmicidade que, baseada na disposição rítmico-discursiva, expande as possibilidades expressivas da poesia. A ideia de uma “identidade acelerada”, concernente à regulagem da intensidade ou da velocidade, é algo que condiz com a concepção da forma poética em prosa, enquanto ensaio ou experimento rítmico. Ademais, a própria noção de ficcionalidade poética é favorecida por esse tipo de poema, baseado, muitas vezes, na descrição ou na narração do acontecimento poético, ainda que, conforme Clive Scott (1989), tal descrição ou narração seja dificultada, no poema em prosa, pelo “vigor impressionante da elaboração de imagens” próprio do poemático.

Para Madame de Stäel (*apud* COMBE, 2009/2010, p. 115), no âmbito da teoria romântica, enquanto o lírico apresenta um caráter “natural”, o prosaico é marcado pelo “artificial” ou “factício”. Para Hegel (2014), em sua *Estética*, enquanto a poesia seria uma representação imagética que coloca sob nossos olhos a realidade concreta, a prosa, por sua vez, consiste em um simples meio de levar o conteúdo à consciência. Entretanto, tal oposição não cabe em formas poéticas modernas caracterizadas pela aproximação com a prosa, como é o caso da maioria dos poemas de Luís Miguel Nava aqui apresentados, visto que, em sua obra, o estabelecimento da memória como mecanismo propulsor do poético, embora possa ser compreendido como uma espécie de “transparência subjetiva” afeita aos moldes românticos, não exclui a problematização crítica da identidade poética. Isso porque, trata-se de uma poesia que traz à baila – e de modo veemente – as propriedades linguísticas e, portanto, materiais da subjetividade.

Nesse gesto de ficcionalização do “eu” empreendido por Nava, parece haver um esforço no sentido de distinguir-se daquele grupo de poetas “realistas” que surgiram em Portugal na década de 1970. É importante o fato de que tal processo, empreendido principalmente no poema em prosa, resulta na criação de uma identidade narrativa que intervém na identidade pessoal do poeta. Estamos,

portanto, falando de uma ipseidade, ou seja, de uma manutenção do si mesmo na ordem da temporalidade e que quebra a ideia de uma mesmidade de caráter (RICOEUR, 2014). Em sua perspectiva fenomenológica, Paul Ricoeur (2014) opõe de um modo novo a mesmidade do caráter à manutenção do si mesmo na promessa, abrindo, portanto, um intervalo de sentido que vem a ser preenchido pela noção de identidade narrativa. Segundo o referido autor, “é na ordem da temporalidade que se deve buscar a mediação” entre o *idem* e o *ipse*:

Depois de colocá-la nesse intervalo, não ficaremos espantados se virmos a identidade narrativa oscilar entre dois limites, um limite inferior, em que a permanência no tempo expressa a confusão entre *idem* e *ipse*, e um limite superior, em que o *ipse* propõe a questão de sua identidade sem o socorro e o apoio do *idem*. (RICOEUR, 2014, p. 126)

De fato, o poema em prosa, por permitir a exploração do estilo narrativo, favorece uma transformação, uma saída do sujeito; saída que também diz respeito à quebra da tradicional oposição entre poesia (enquanto verso) e prosa. Em termos de ritmo, o poema em prosa é uma forma propícia a essa identidade regulável de que fala o poeta e à ideia de que a “exactidão das coisas” é “variável”. Tal variabilidade aplica-se, inclusive, ao “eu, termo que, conforme Ricoeur, é carregado de ambiguidade, por ser vacante e viajante no uso discursivo da linguagem, em função das alterações promovidas pelo tempo:

Em certas circunstâncias, os objectos estabelecem entre si contactos que conduzem a reajustamentos dos diversos ritmos e densidades com que o futuro através deles se precipita, provocando assim alterações imprevisíveis a que vamos procurar motivos para indagação e espanto. Há ocasiões em que o futuro é espesso, outras mais rarefeito, alturas em que tem qualquer coisa de agudo, percuciente, outras algo de abismal, vertiginoso. Através dos objectos, de que, a um certo nível, podemos assim dizer que é uma componente essencial e impossível de isolar, todo o futuro flui na mira de um presente que incessantemente se desloca. (NAVA, 2002, p. 185)

Esse excerto de um poema em prosa de *O céu sob as entranhas*, livro em que Nava coloca em relevo seu projeto de ficcionalização do “eu”, patenteia a constituição temporal – eu diria rítmica – do sujeito poético, a partir do “reajustamento dos diversos ritmos e densidades” do tempo. O sujeito acontece *no* tempo e *como* tempo, deslocando-se dentro do presente, na medida em que é sujeito por vir, é futuro, algo sempre a realizar-se, em transformação. O poema,

como organização rítmica de um discurso específico, é sempre trabalho de transformação. O poema em prosa, forma que coloca em cheque muitos dos preceitos da oposição entre poesia e prosa, é também espaço privilegiado de problematização da identidade poética, por favorecer, com sua narratividade, a criação de um sujeito imanente aos movimentos do próprio texto. Trata-se, em verdade, de um sujeito-poema.

4 A “MELODIA AUTORITÁRIA DAS SENTENÇAS”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE RODRIGO GARCIA LOPES

4.1 O POEMA COMO TRADUÇÃO DO MOVIMENTO

A obra poética de Rodrigo Garcia Lopes⁴⁴ apresenta uma série de referências que, ao ser submetida a um redimensionamento crítico por parte do poeta, aponta para um interessante nexos entre a concepção visual e a concepção rítmica do poema. Tal relação se dá a partir de um fecundo trajeto marcado por transformações em alguns pensamentos e práticas do poeta, justamente em função da diversidade de sua obra e do amplo espectro de influências implicadas em sua formação. Neste capítulo, proponho uma discussão acerca das imbricações da evolução poética de Garcia Lopes, a partir do exercício crítico e subjetivo do poema em prosa. Um dos pontos que me interessam nesse processo diz respeito aos modos como o poema em prosa, enquanto questionamento das noções espacializantes do texto poético, vem a colocar em xeque, a partir da crítica operada pela sua organização rítmica, alguns preceitos modernos que participam da tensão interna da obra desse poeta.

Trata-se de um autor filiado a um amplo e diversificado espectro da poesia moderna, com uma ascendência que passa por Matsuo Bashô, no Japão, Rimbaud e Mallarmé, na França, Cummings, Gertrude Stein e Sylvia Plath, nos Estados Unidos, além de William Burroughs e alguns outros expoentes da Beat Generation norte-americana. Assim, o que vamos encontrar em sua poesia é um diálogo com questões ligadas à disseminação tipográfica, à concepção imagética, seja no sentido ideogramático ou fanopaico, e ao resgate dos ritmos da fala no texto poético, apenas para citar o que me parece mais relevante e que procurarei discutir nestas páginas, a partir do papel crítico do poema em prosa. A meu ver, é importante averiguar de que modo essa forma de poema, a partir de sua configuração rítmico-discursiva, traz nova luz sobre tais questões, promovendo, sobretudo, a construção de um discurso específico, poético, na obra de Garcia Lopes.

⁴⁴ Poeta brasileiro, nascido em Londrina, em 1965. Atua também como tradutor, compositor e jornalista. Publicou os seguintes livros de poemas: *Solarium* (1994), *Visibilia* (1997; 2004), *Polivox* (2001), *Nômada* (2004), *Estúdio realidade* (2013) *Experiências extraordinárias* (2014). Em 2014, publicou o romance *O trovador*. É editor, juntamente com Marcos Losnak e Ademir Assunção, da revista literária *Coyote*, em atividade desde 2002.

Já em seu primeiro livro, *Solarium*, de 1994, Garcia Lopes revela algumas das referências em torno das quais sua obra se desdobrará e que contribuirão para o desenvolvimento de uma visão processual do poema, baseada, em princípio, na relação entre as noções de sentido e movimento:

E mesmo que toque
Fundo, esta pedra

há de ecoar longe,
Onde

a espuma do sentido se desdobra, onda
sendo

puro gesto, tradução
do movimento e seu processo
(LOPES, 1994, p. 27)

Em *Solarium*, a exploração tipográfica da página, valorizada pelas vanguardas modernistas, e que vem desde Mallarmé, passando por Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, desaguando, um pouco mais tarde, em E. E. Cummings, nos poetas concretistas brasileiros e em Paulo Leminski, convive com uma concepção do poema baseada no Imagismo de Ezra Pound. A preocupação com os aspectos tipográficos do texto é bastante recorrente neste primeiro livro do poeta e vai aparecer ainda com frequência em textos dos volumes posteriores, como *Visibilia* (1997; 2005), *Polivox* (2002) e *Nômada* (2004), perdendo força nas duas últimas coletâneas de poesia de sua lavra: *Estúdio Realidade* (2013) e *Experiências extraordinárias* (2014), em que tal procedimento marca particularmente a segunda parte da obra, atribuída ao heterônimo Satori Uso⁴⁵, poeta moderno de origem japonesa que teria vivido na Califórnia e no Brasil, e que vem a ser um dos principais elementos catalisadores da influência oriental no fazer poético de Garcia Lopes.

A disseminação tipográfica é cultivada, na obra do poeta paranaense, a partir das seguintes tendências: “a mobilidade do escrito”, com as “pausas fragmentárias” da frase, empreendidas por Mallarmé em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, e também com a exploração do tamanho e da forma das letras; o haikai japonês; o ideograma chinês e o poema visual de E. E. Cummings, cuja

⁴⁵ Esse heterônimo nipo-brasileiro criado por Garcia Lopes aparece também no livro *Polivox*. No vocabulário budista, “satori” é o termo utilizado para designar uma experiência paralela ao êxtase, uma espécie de iluminação. O termo japonês “uso” significa “mentira” ou “mentiroso”. Em 2006, o cineasta Rodrigo Grotta fez um curta-metragem que levou para as telas a história de Satori Uso. Garcia Lopes é co-roteirista do filme.

inspiração patenteia-se, nos poemas de *Solarium*, a partir do tema outonal e hibernal dos fenômenos da natureza marcados pelo movimento da queda, em uma reiterada releitura de um dos mais conhecidos textos do poeta norte-americano, “A leaf falls” [“Uma folha cai”]⁴⁶, marcado pela disseminação visual das palavras na página e pela tentativa de quebra tanto da linearidade discursiva quanto da unidade morfológica da palavra.

Entretanto, o emprego que Garcia Lopes faz dos elementos de exploração e disseminação tipográficas é, de certa forma, moderado, na medida em que está lado a lado com poemas discursivos em verso livre e que apresentam uma tipografia considerada banal, além de poemas em prosa sem grandes arroubos da ordem do gráfico-visual. Alguns dos textos que se pautam, em *Solarium*, por uma representação visual do movimento são “Londoneliness”, “Zen breakfast club”, “Morning Glory”, “a viagem vai”, “O eterno retorno do mesmo”, “tudo tem sentido”, “Circunavegando a grande esfera desvairada” e “Now”, com uma tentativa de quebra da linearidade discursiva. Em “Londoneliness”, neologismo que indica “londrinidade” ou “londrescitude”, a disposição das palavras representa graficamente o movimento da chuva, num jogo em que a analogia entre o branco da chuva londrina e o branco da página leva a fazer deste último a própria torrente daquela:

	nem	um	
		som	
			noite
		triste	
a chuva		(branca)	não
existe			

⁴⁶ Eis o poema:

“(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness”

(LOPES, 1994, p. 44)

Também em “Now” a espacialidade da página é explorada para representar o cair da neve, que é captado a partir do jogo entre as palavras da língua inglesa “now” [“agora”] e “snow” [“neve”]:

	n	o	w
s			
	n	o	w
s			
		o	
	n		
	n	o	w
h	e	r	e

(LOPES, 1994, p. 57)

Em poemas como “Londoneliness” e “Now”, por mais concisos que estes sejam, há a presença de relações morfossintáticas entre as palavras que ajudam a resguardar o sentido do texto. No caso de “Londoneliness”, o poema é constituído por três sintagmas com função adjetiva que configuram uma espécie de descrição do instante e de sua paisagem: “nem um som”, “noite triste”, “a chuva (branca) não existe”, sendo que este último se diferencia dos precedentes por ser um sintagma verbal. Todavia, afirmar que a chuva não existe por ser branca, nesse contexto, equivale a dizer que ela “é invisível”, por conta da já referida analogia entre a chuva e o branco da página: a chuva é o branco, ou seja, o que se convencionou tipográfica e linguisticamente como o silêncio, isto é, o que “não existe” mas significa. Desse modo, a função descritiva do sintagma verbal, nesse caso, se mantém. Aliás, o texto ressalta as limitações imagéticas da linguagem, ao comparar verbalmente a chuva àquilo que não pode ser visto, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o branco da página como parte significativa do discurso. Segundo Meschonnic (2009), o branco da página somente pode ser identificado ao silêncio, ou seja, somente pode ser tomado como duração temporal entre falas ou como

aquilo que está por trás da fala e, portanto, como algo que tem significado linguístico, se se tornar uma estrutura escrita e entrar nas cláusulas do texto.

Em “Now”, a função dêitica de “now” e “here”, indicando o contexto situacional da cena representada pelo poema, um dia de neve em Londres – circunstância que é registrada pelo autor no pé da página: “Londres, janeiro de 1985” –, também faz do texto muito mais do que palavras soltas no papel. Nesse poema, não há apenas letras que “caem” como a neve no espaço tipográfico, mas também a organização rítmico-discursiva de um sentido. Além disso, há que se considerar também a semântica do ritmo, constituída a partir dos aspectos verbal e vocal do poema, mesmo nos casos em que, aparentemente, ele se preste de modo prioritário à visualidade, algo comum ao procedimento de disseminação tipográfica.

Outra relação de sentido consubstanciada nesse texto lúdico de Garcia Lopes concerne ao jogo entre os elementos temporal e espacial “now” [“agora”] e “here” [“aqui”], respectivamente. O estrato gráfico do texto revela o movimento da neve que cai, numa sucessão de agoras, o que se configura a partir da repetição da palavra “now”, a qual também está dentro de “snow”. “Here”, em negrito e em fonte de tamanho maior, representa graficamente o espaço em que a neve (ou as letras do poema) incide, e que condensa a sua breve sucessão de instantes⁴⁷. A ideia do instante, o aqui-e-agora da imagem poética, aparece em seu movimento e processo neste poema visual de Garcia Lopes. Com efeito, a imbricação, contemplada por essa ideia, entre os aspectos temporal e espacial do poema deve levar a uma leitura rítmica do texto visual, visto que, como alerta Meschonnic (2009), retomando um texto dos pesquisadores do Grupo Mu, sediado na Bélgica, não existem poemas exclusivamente para se ver, como se pretende que seriam alguns textos de Cummings, por exemplo. De acordo com o estudioso francês, a organização tipográfica desse tipo de texto faz sentido dentro de uma relação com o sintagmático, ou seja, com uma organização do ritmo do discurso. Nessa perspectiva, deve-se ter em vista que, mesmo quando nem tudo o que se faz tipograficamente não pode ser dito, isso se torna, precisamente em um poeta como Cummings, em um fazer e um mostrar poéticos voltados para a impossibilidade de dizer.

⁴⁷ Na seção de “Notas” do livro, o poeta procura lançar uma outra luz sobre esse poema, ao dispô-lo da seguinte forma: “Now. Agora (now)/ neva (snows)/ no agora (on now-) lugar nenhum, aqui (nowhere)”. (LOPES, 1994, p. 108)

Nessa perspectiva, cabe ressaltar o ponto de vista empírico de Ezra Pound (2013, p. 178), em seu *ABC da Literatura*, segundo o qual o ritmo “é uma forma recortada no tempo, assim como o desenho é um espaço determinado”. Dessa maneira, a adequada análise rítmica deve atentar-se para a sonoridade do poema, ou seja, deve ser concebida como escuta do texto: “Atente-se para o som que isso faz”, aconselha Pound (2013, p. 180), ao se referir aos aspectos não apenas sonoros, mas rítmicos do texto, ressaltando a importância, tanto para o poeta quando para o crítico, de perceber o tempo e as relações temporais do poema e de “delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades do som que são inseparáveis das palavras” de cada língua (POUND, 2013, p. 179). No enfoque que aqui proponho, isso deve valer para tudo o que for considerado poema, e para todo poema constituído pela forma verbal de linguagem.

A leitura rítmica do texto, inclusive do texto visual, distingue-se da leitura semiótica. Trata-se, de acordo com Meschonnic (2016), em *Célébration de la poésie*, de tomar o partido do ritmo, concebendo o poema como escuta:

O poema pode e deve derrotar o signo. [...] Porque o poema é o momento de uma escuta. E o signo não faz mais que nos fazer ver. Ele é surdo e ensurdece. Só o poema pode conectar-nos com a voz, fazer-nos passar de voz em voz, fazer de nós uma escuta. (MESCHONNIC, 2006, p. 297, tradução minha.)⁴⁸

Por se constituir, antes e sobretudo, como ritmo, é que o poema tem o papel de nos fazer escutar e de nos dar toda a linguagem como escuta. Assim, também um texto pautado por uma concepção gráfico-visual, mas que seja composto por sintagmas discursivos, ao ser considerado como organização rítmica, deve ser ouvido por quem o lê. O ritmo é, portanto, irredutível ao signo, na medida em que é interno ao discurso e constitui a matéria constante do sentido, o qual se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, banal e único em cada realização discursiva (MESCHONNIC, 2009). Em relação ao poema tido como visual, deve-se compreender a tipografia como ritmo, e não como forma. Afinal, ela não é isolável,

⁴⁸ « [...] le poème peut et doit battre le signe. [...] Parce que le poème est le moment d'une écoute. Et le signe ne fait que nous donner à voir. Il est sourd, et il rend sourd. Seul le poème peut nous mettre en voix, nous faire passer de voix em voix, faire de nous une écoute ».

mas participa e realiza, como a sintaxe, o léxico e a entonação, um conjunto teórico-prático que cumpre tanto um estatuto da linguagem quanto um efeito de sentido.

Conforme Meschonnic (2009), uma página é sempre um ritmo e um momento da unidade-livro, que também se constitui como um ritmo. Ademais, de acordo com o referido estudioso, toda a história da linguagem poética, dos profetas bíblicos a Victor Hugo, confirma que o ver é intrínseco à voz: “*voir est dans la voix*” (MESCHONNIC, 2009, p. 304, grifos do autor). Partindo de tais ideias, Meschonnic (2009) recorre à “fisiologia do livro”, de Paul Claudel (*apud* Meschonnic, 2009, p. 305), que concebe a página especialmente como “uma arquitetura de linhas contida e determinada por um quadro”. No ensaio “La philosophie du livre”, Claudel afirma que, como as palavras formam o silêncio, a relação na página do impresso com o branco

[...] não é puramente material, é a imagem de que todo movimento do pensamento, quando chegou a se traduzir por um ruído e por uma palavra, deixa em torno de si algo de inexprimido, mas não de inerte, mas não de incorporal: o silêncio ambiente de onde essa voz se originou e que ela impregna à sua volta, alguma coisa como seu campo magnético. (CLAUDEL *apud* MESCHONNIC, 2009, p. 305, tradução minha.)⁴⁹.

Mesmo com ressalvas acerca das metáforas estáticas utilizadas por Claudel nesse ensaio, como “architecture de lignes” [“arquitetura de linhas”], “édifices typographiques” [“edifícios tipográficos”] e “le portique du papier” [“o pórtico de papel”], e também acerca da distinção entre poesia e prosa estabelecida pelo referido poeta, que coloca a página como domínio da poesia e o livro como domínio da prosa, Meschonnic (2009) destaca que Claudel faz da tipografia um colocar em movimento, uma maneira de lançamento específica de um texto. Tal é, portanto, o viés que me parece pertinente para a análise crítica do papel da disseminação tipográfica na obra de Rodrigo Garcia Lopes: a ideia da página como ritmo, e não apenas como disposição espacial e, além disso, a concepção do ritmo como organização discursiva que permite admitir o movimento perseguido tipograficamente também em textos não necessariamente visuais, como é o caso do

⁴⁹ « [...] n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inert, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique ».

poema de tipografia considerada banal, na medida em que, nessa perspectiva, a natureza do movimento é temporal antes de ser espacial.

Aqui, temos uma espécie de continuação do estilo tipográfico de Cummings em textos de um poeta brasileiro contemporâneo cuja obra, como já foi afirmado e como pretendemos demonstrar em certa medida, mantém um diálogo crítico e independente com as vanguardas poéticas do século XX. Minha proposta, contudo, tanto com relação a Garcia Lopes quanto aos demais que são estudados nesta tese, é no sentido de discutir o papel do poema em prosa em face do entrecruzamento da concepção rítmica com o aspecto imagético da poesia. Assim, a disseminação tipográfica do texto poético interessa-me especialmente enquanto uma tentativa de tradução visual do movimento, a qual, mesmo que se opere sobre a quebra da linearidade discursiva, ainda deve conservar, minimamente que seja, a sintaxe textual.

Ora, se o texto poético é processo, se o poema é ritmo, se o ritmo é a organização histórico-subjetiva do discurso e se, além disso, a variedade das formas modernas de poesia diz respeito à liberdade do sujeito poético na modernidade, que se assume como historicidade a partir das mais variadas formas de organizar o discurso, importa-me confrontar, no plano interno da obra de Garcia Lopes, o caráter “antidiscursivo” do poema visual com a forma discursiva em prosa, no sentido de procurar deslindar os procedimentos específicos que, especialmente nesta última, estão voltados para o questionamento da ideia de poema como “teatro da página”. É o que acontece, por exemplo, no poema em prosa “Kólophon”, que faz parte do livro *Nômada*, publicado por Garcia Lopes em 2004:

O teatro da página e corredores secretos serpentinam como tensa sentença e rouca arquitetura, recua sobre si e lança suas dobras (dentro e fora sendo abstrações) completas (dramatiza a letra que se suicida aqui) sem as, dias de saída (Disparo). Dor é um objeto e fora apenas isto. Dunas e ruínas. No avesso do branco, a sintaxe da paisagem forasteira. (LOPES, 2004, p. 127)

É bastante direta, no poema, a referência à questão tipográfica. Seu título, “Kólophon”, que também é o nome de uma antiga cidade grega, remete ao “colofão”, o dístico final de manuscritos medievais, que trazia informações sobre o autor, o lugar e a data de publicação do volume. Essa mesma indicação era usada pelos primeiros tipógrafos e tem sido resgatada na arte tipográfica da atualidade. Outra

menção explícita à tipografia, no poema, é a expressão “teatro da página”, que remete ao prefácio de *Um lance de dados*, de Mallarmé, além da noção de “branco” da página, em “No avesso do branco, a paisagem forasteira”. Entretanto, contrapõe-se a tais referências a ideia de uma “tensa sentença”, que, a meu ver, é o modo como, neste poema em prosa, Garcia Lopes questionará o processo moderno de disseminação tipográfica, do qual ele próprio é um adepto. No discurso frasal do poema em prosa, é a partir da sintaxe que se constitui a espacialidade do texto. Como se sabe, no poema, a sintaxe é, antes de tudo, trabalho rítmico. Portanto, vejamos como tal “arquitetura” se compõe ritmicamente, a partir de sua acentuação:

O teatro da página e corredores secretos serpentizam como
tensa sentença e rouca arquitetura, recua sobre si e lança suas
dobras (dentro e fora sendo abstrações) completas (dramatiza a
letra que se suicida aqui) sem as, dias de saída (Disparo). Dor é
um objeto e fora apenas isto. Dunas e ruínas. No avesso do
branco, a sintaxe da paisagem forasteira.

Eis um exemplo de poema em que a crítica se estabelece tanto pelo viés metalinguístico quando pela própria organização rítmica. Trata-se não apenas de um conteúdo crítico, mas também de uma forma crítica, que questiona, em sua própria organização rítmica, um postulado da poesia, qual seja: a ideia de que a disseminação das palavras na página quebraria a linearidade sintática. Aliás, a questão sintática está expressa no poema, em “tensa sentença”. Por outro lado, fala-se em sintaxe também como um modo de configuração da paisagem e, portanto, não-verbal: “No avesso do branco, a sintaxe forasteira”. Na poesia de Garcia Lopes, é recorrente a ideia da paisagem como uma espécie de *logos*, conforme o pensamento que Michel Collot (2013, p. 36), no ensaio “Pensamento-paisagem”, destaca tanto em Paul Claudel quanto em Michel Deguy. Trata-se de uma espécie de linguagem imanente ao mundo, “que o poeta tem a tarefa de recuperar pelo olhar

e pela palavra”⁵⁰. Em “Perto de Jakobson”, outro poema em prosa de *Nômada*, se diz: “Paus e carcaças dispostos em círculo na praia também são poesia. Pedras são palavras não-polidas. [...] A qualidade do dizer humano também está no vôo dos urubus, menorá de uma araucária, na dança das dunas, nesta palmeira inclinada como um signo” (LOPES, 2004, p. 148). Algo semelhante também é sugerido em “Outras praias”, poema de *Solarium*:

Tudo a caminho, tudo rápida passagem, impressões,
a textura da areia, seixos
ao redor do sexo que é tudo e que sustém em linguagem
Viva, a linguagem das marés e dos exercícios estratégicos do vento
que uiva às coisas e nomeia lagoas e dunas, uma gíria imaginária
(LOPES, 1994, p. 69)

Quanto a “Kólophon”, a questão, para mim, é compreender o vínculo entre a tentativa de uma representação imagética da paisagem e a organização rítmica do poema, que se utiliza de uma tipografia a meio termo entre o convencional e o disseminado, na medida em que explora o emprego ostensivo, para um texto tão breve, dos parênteses. Aliás, um aspecto da acentuação a ser destacado está na relação entre os seguintes períodos: “Dor é um objeto e fora apenas isto. Dunas e ruínas”, com o acento sobre “isto”, que marca a oscilação entre o sinal de ponto final, marcado graficamente nessa posição, e de dois pontos, que fica subentendido pela relação com o sentido de “fora” como advérbio: “... e fora apenas isto: dunas e ruínas”. Ora, se o que está fora são as “dunas” e “ruínas”, há, então, no avesso do branco, um outro branco. Contudo, essa relação que se pode fazer pela semelhança imagética entre página e paisagem é trabalhada, antes de tudo, no poema, em termos de organização rítmico-discursiva.

Nesse sentido, é possível notar, por meio dos acentos de juntura demarcativa, como a quebra, não necessariamente da linearidade, mas da logicidade, acontece em termos de configuração rítmico-sintática:

⁵⁰ “O espetáculo se unifica para o olhar que o suporta. [...] Cada coisa está próxima de uma outra e, nesta proximidade, esconde-se sua própria essência, sua maneira de se relacionar. Quanto à disposição do próprio mundo na diversidade do espetáculo, cabe à metáfora apoderar-se da sua ordem [...]. Cabe ao olhar do poeta revelar esta topologia ontológica do visível. [...] [E]sta primeira sintaxe (do) visível é, pois, desde sempre transportada na palavra como sua própria sintaxe e seu próprio tecido”. (DEGUY *apud* COLLOT, 2013, p. 36-37)

O teatro da página e corredores secretos serpentinam como
 tensa sentença e rouca arquitetura, recua sobre si e lança suas
 dobras (dentro e fora sendo abstrações) completas (dramatiza a
 letra que se suicida aqui) sem as, dias de saída (Disparo). Dor é
 um objeto e fora apenas isto. Dunas e ruínas. No avesso do
 branco, a sintaxe da paisagem forasteira.

Destaco, primeiramente, a longa sequência inicial sem marcas de pontuação gráfica, numa ordem lógica e direta: “O teatro da página e corredores secretos serpentinam como tensa sentença e rouca arquitetura”. Após a primeira vírgula gráfica, essa ordem vai sendo quebrada por meio das juntas marcadas pelos parênteses e pelo acento de hesitação em “si”, em função da conexão estabelecida entre orações pela conjunção “e”: “e lança suas dobras”. Outra posição em que há esse mesmo tipo de acento é sobre a palavra “objeto”, marcando a conexão, pela conjunção “e”, entre duas outras orações: “Dor é um objeto e fora apenas isto”, considerando-se a possibilidade de ler “fora” como forma pretérita do verbo “ser”. Entretanto, a mesma palavra pode funcionar também como o advérbio “fora”.

O acento de hesitação nas palavras que antecedem os parênteses (“dobras”, “abstrações”, “completas”, “aqui”, “saída” e “disparo”) indica a possibilidade de que os parênteses sejam lidos como pausa ou não, o que potencializa a ambivalência do sentido. Por exemplo: “completas” tanto pode se referir a “dobras” quanto a “abstrações” ou, ainda, a esses dois elementos ao mesmo tempo. O emprego dos parênteses é também uma forma tipográfica que se presta à visualização do poema. A noção das “dobras”, compreendidas como inter-relação entre o dentro e o fora, pode ser, portanto, concebida tipográfica ou visualmente, por conta de tais elementos. Entretanto, como sinal de pontuação e como marcação do ritmo sintático do texto, tal emprego pode ser lido, como quero propor, a partir da análise rítmica, sendo concebido como marca de interrupção sintática e, ao mesmo tempo, como elemento verbal de construção do sentido da relação do dentro com o fora, ou seja, como a própria criação das “dobras” do texto. A esse respeito, é importante salientar, com Meschonnic (2009), que a pontuação é a inserção do oral

no visual. Nesse sentido, é possível concebê-la não apenas como recurso lógico, mas, sobretudo, como recurso rítmico, ao se resgatar sua oralidade.

Em “Kólophon”, a relação dentro/fora é uma forma de consubstanciar a inextricabilidade entre a paisagem e a escritura. A “sintaxe da paisagem” é o “avesso do branco”. Ademais, o branco das “dunas”, aqui, confunde-se com o branco da página. Deve-se ressaltar, nesse sentido, o papel da hesitação da juntura demarcativa nos pontos em que há os parênteses, pois, no que concerne à oralidade do poema, é nesses pontos que aquilo que está fora e aquilo que está dentro do texto se confundem.

Outras relações de sentido também podem ser estabelecidas no que concerne à referenciação, no texto do poema, do que está dentro dos parênteses, especialmente daqueles que trazem sintagmas verbais: “(dramatiza a letra que se suicida aqui)” e “(Disparo)”. Aliás, o acento de hesitação sobre “disparo” indica tanto a oscilação na pausa do parêntese quanto a ambivalência desse vocábulo entre verbo e substantivo. Como verbo, “disparo”, assim como “dramatiza”, “recua” e “lança”, parece remeter a “tensa sentença” ou “rouca arquitetura”. Mas, ao afirmar isso, preciso reconhecer que a relação entre a primeira e a segunda oração do poema (“O teatro da página e corredores secretos serpentinam como tensa sentença e rouca arquitetura, recua sobre si...”) é formada por parataxe, o que colabora ainda mais para a quebra da ordem lógica do discurso do poema. Além disso, o sintagma nominal “sem as”, que está truncado no texto, pode ter seu sentido complementado por outros termos deslocados no poema. Talvez, “dunas e ruínas”. Ou não. De fato, tudo isso comprova que a disseminação tipográfica não detém exclusivamente o poder de produzir o fenômeno poético de quebra da logicidade sintática.

4.2 CRÍTICA DA IMAGEM OU IMAGEM CRÍTICA: A ABERTURA PARA A PROSA

Outro aspecto importante da obra de Garcia Lopes é o diálogo operado por este poeta com as ideias de Ezra Pound em relação aos meios de engendramento da linguagem literária ou poética, a qual, segundo o autor norte-americano, deve ser carregada de significado até o máximo grau possível (POUND, 2013, p. 35). No quarto capítulo do *ABC da literatura*, Pound (2013, p. 45) sentencia:

[...] as palavras são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopeia, melopeia, logopeia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito.

Mais adiante, no oitavo capítulo, há a seguinte explanação:

A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos [...] de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.

(fanopeia, melopeia, logopeia)
(POUND, 2013, p. 69)

O trabalho crítico de Pound (2013) volta-se, nesse livro, para a apresentação de mestres da poesia em diferentes línguas e culturas que, segundo ele, conseguiram levar a linguagem ao seu grau máximo de significado a partir da projeção visual da imagem poética (fanopeia), ou da harmonia entre palavra e som (melopeia) ou, ainda, do jogo do intelecto por meio da associação especial de palavras (logopeia). De acordo com Pound, o melhor exemplo de fanopeia encontra-se nos poetas clássicos chineses; o máximo de melopeia, em Homero e nos trovadores provençais; e o mais alto grau de logopeia, em Propércio e Laforgue.

Em *Visibilia*, segundo livro de Garcia Lopes, publicado primeiramente em 1997 e reeditado em 2005, em versão ampliada e com modificações na ordem e nos títulos de alguns poemas, a epígrafe constituída por uma citação ao pintor suíço

Paul Klee diz respeito a uma nova configuração da relação entre arte e natureza na obra do poeta brasileiro: “A arte não inventa a natureza. Ela a torna visível” (KLEE *apud* LOPES, 1997, p. 9; 2005, p. 8-9)⁵¹. Essa epígrafe pertence especificamente à primeira seção do livro, também intitulada “Visibilia”, expressão latina que significa “coisas visíveis”. Tal seção é predominantemente constituída por textos concisos, de inspiração oriental, que tematizam os elementos fluidos da natureza (o vento, a chuva, o mar, o azul do céu). Portanto, é significativo que Klee, também conhecido por ser estudioso do orientalismo, forneça o mote dessa parte de *Visibilia*. No entanto, deve-se salientar que se trata de uma visada crítica, ou seja, não doutrinária, acerca da relação entre arte e natureza. A frase do pintor pondera que a arte não inventa, não cria a natureza, o que coloca em xeque o misticismo taoista e zen-budista⁵². Por outro lado, na acepção de Klee, a arte pode tornar a natureza visível, o que sugere a quebra da transcendência da imagem da natureza em relação à linguagem.

Outra epígrafe de *Visibilia*, constituída por uma frase de William S. Burroughs⁵³, e que introduz a subseção intitulada “Fugaz”, sintetiza o aspecto crítico que se estabelece nesse livro acerca da relação entre palavra e imagem:

Precisamos descobrir o que as palavras
são e como funcionam.
Elas se tornam imagens quando escritas,
mas imagens de palavras repetidas na mente
e não da imagem da coisa em si mesma.
(BURROUGHS *apud* LOPES, 1997, p. 35)

Temos agora, portanto, uma perspectiva poética voltada, sobretudo, para a palavra e para o seu funcionamento. Isso implica uma concepção imanente do poema, cuja imagetividade se dá pela relação entre as palavras. Em que pese o fato de tal relação acontecer “na mente”, o que conferiria um caráter metafísico à poesia,

⁵¹ Trata-se da frase que inicia o ensaio “Confissão criadora”, em que Klee, por volta de 1918, fala de sua própria atividade na arte gráfica: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda razão, para a abstração. O modo esquemático e fabuloso do caráter imaginário se oferece e ao mesmo tempo é expresso com grande precisão. Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis”. (KLEE, 2001, p. 43)

⁵² No sentido em que tal concepção, de cariz doutrinário, aparece na obra crítica de Octavio Paz (2012b).

⁵³ Poeta que é considerado o padrinho da Beat Generation norte-americana. Escreveu *Junkie* (1953), *Naked Lunch* (1959) e *Nova Express* (1964), entre outros livros.

tal concepção desobriga a palavra poética de ser a “imagem da coisa em si mesma”, o que abre caminhos para a aproximação da forma poética com aquilo que, conforme alguns preceitos fundadores da tradição moderna, é tido como o contrário da poesia, isto é, a prosa.

Na versão de 2005 de *Visibilia*, a mesma epígrafe extraída do pensamento de Burroughs vem acompanhada de uma frase de Jim Morrison, o líder da banda de *rock* The Doors e umas das grandes referências da cultura *pop* no século XX: “give form to the passing world”⁵⁴. É significativo o fato de que tal epígrafe só apareça na segunda edição de *Visibilia*, sete anos após o livro de 1997 e posteriormente à publicação de *Polívox*, de 2001, obra que, marca uma virada na prática e no pensamento poéticos de Rodrigo Garcia Lopes, na medida em que confere um papel mais ativo ou menos impotente à escrita poética. Ao evocar esse verso de Jim Morrison, o poeta sugere que o poema pode ser investido da capacidade de dar forma ao mundo, ao fluxo do real. Entretanto, em *Visibilia*, isso implica certa perda do que convencionalmente se toma por lirismo, como se pode observar neste poema, intitulado “Talvez seja isso”:

[...]

A imagem iluminada desgastou
depois que a duração virou mercadoria. O “eu lírico”
não subsiste num mundo de fluxos e superfícies vazias
que o olho mal consegue acompanhar
enquanto a verdadeira face da vida começa a dar as caras.
Evaporam-se os dados precisos e algo mágicos que a poesia exibia.

Perdemos toda inocência, talvez nossa última chance,
e agora tudo o que você disser
pode ser
Usado contra você. Transformamos o real não num mito [fugidio,
performance discreta ou fluxo de uma gravura, mas numa
incoerência
algo eufórica, cheia de comentários sobre outras
pessoas e paisagens, pois aquilo
que se chamava vida
eram fábulas do momento presente,
o recriar incessante no castelo de areia, onde ondas eram adivinhas,
brincando de desaparecer. Não investigações vazias
sobre a temporalidade ou algo assim, muito menos
a idéia da palavra em si mas que pára ali,
cara a cara com sua onipotência, e
de como a sensação agora
é de uma velocidade que de repente não muda muito as
coisas.

⁵⁴ “Dê forma ao mundo que passa”. (Tradução minha.)

Pelo menos em essência. Isto não existe. Mas o que é
 essência,
 e por que perdemos
 nossos instantes preciosos
 e o sonho de qualquer elegância
 escrevendo ao vento ou então dispersos
 nesses gestos inúteis e sublimes
 tentando entender
 alguém no outro lado da linha.
 (LOPES, 1997, p, 39-40; 2005, p. 42-43)

O que lemos nos versos acima indica tanto um colocar em xeque da identidade lírica romântica quanto um questionamento da noção de “poesia pura”, tão cara a algumas correntes do Modernismo. O elemento instaurador de tal crise é a velocidade da realidade contemporânea, marcada pela produção tecnológica de imagens, em um fluxo que o “olho mal consegue acompanhar”. Nesse contexto, o desgaste da “imagem iluminada” gera a perda da inocência, o que indica a abertura para a crítica e a ideia de escritura como comentário. O *enjambement* entre os versos “sobre a temporalidade ou algo assim, muito menos / a idéia da palavra em si mesma mas que pára ali” sugere um arrefecimento da ambição do poeta no que se refere à representação do movimento do fluxo temporal, como vimos anteriormente, em “Outras praias”. Contudo, o mesmo *enjambement* mantém em questão a concepção da palavra em si mesma, a qual pode estar sendo negada, se não considerarmos o corte sintático do verso (“muito menos a ideia da poesia em si mas que pára ali, cara a cara com sua onipotência”), ou afirmada, se consideramos “muito menos”, com o corte sintático provocado pelo *enjambement*, como uma ponderação das “investigações sobre a temporalidade”. Tal recurso também problematiza a onipotência da palavra e a velocidade da sensação. Tudo isso remete ao questionamento da relação entre poesia e vida, entre a palavra poética e a sua matéria existencial.

No *ABC da Literatura*, Ezra Pound (2013) destaca que o Imagismo ou a fanopeia devem abranger tanto a imagem estática quanto a imagem em movimento. Na obra de Garcia Lopes, a imagem-movimento vai do fluxo dos elementos da paisagem natural à passagem veloz das coisas que compõem a realidade humana na contemporaneidade, ambos externos ao poema. Entretanto, a postura reflexiva do poeta frente aos modos poéticos de traduzir tais fenômenos leva-o a uma concepção crítica do ritmo interno da palavra poética e da organização discursivo-subjetiva do poema. Com efeito, uma tal concepção não pode prescindir de uma

postura crítica frente a tradicional oposição entre poesia e prosa. Assim, tendo em vista que o poema em prosa, assim como o verso livre, é uma das formas modernas que coloca em xeque tal oposição, vejamos como isso se processa, em termos rítmico-discursivos, na prática desse tipo de poema por parte de Garcia Lopes.

A disseminação tipográfica e a propensão fanopáica não são suficientes para explicar a relação entre palavra e imagem na obra desse poeta. Muito de seu antilirismo e mesmo de sua ênfase na produção poética da imagem é tributário da influência exercida pela leitura e, sobretudo, pela tradução dos poemas em prosa de Arthur Rimbaud. No início da década de 1990, Garcia Lopes juntou-se a Maurício Arruda Mendonça para traduzir e organizar uma nova edição brasileira das *Illuminations (Coloured Plates)*⁵⁵, coletânea com 40 poemas em prosa e 2 poemas em versos que marcou o fim da vida literária do poeta francês. Aquilo que Garcia Lopes beberá na fonte rimbaldiana contribuirá, sobretudo, para a sua prática do poema em prosa, que atingirá seu ápice em *Nômada*. adpEntretanto, já em *Polivox*, o projeto rimbaldiano das iluminurações poemáticas é tomado, por parte do poeta paranaense, como uma espécie de poética, sintetizada no longo poema em prosa “Iluminurações”, do qual cito os três primeiros parágrafos:

Como uma cena que se ilumina de dentro. Como um aquário ardente. Uma alegoria musical. *Céu gris de cristal*. Como um painel onde a imagem retraça seu desejo. Como um deserto que se abre, por inteiro. Grande teatro do agora da carne, fios de sons e cromatismos sutis, um entusiasmo que foge do mesmo. Estar possuído pelos deuses. E essa cena nos encerra.

Mas atrás da clareza aparente da imagem projetada, da nitidez e harmonia desses esses & seres serenos, simulacros, da transparência e melodia autoritária das sentenças; atrás, como que sob um fundo falso, mágica, a frase obscena salta e avança sobre nós, se erguendo como uma catedral elétrica feita de gestos, restos, impulsos, devaneios, distrações paradisíacas, notas musicais, naipes de todos os tempos. Flashes.

Rio raivoso, turbulento, emoção – maçã sustentada por um eco, rumble fish: a paixão por outros estados, frissons, o corpo humano transformado em instrumento musical, paisagem-partitura excitante em que transe e dramas se trançam em acordes que nos acordam, clusters que dançam ao redor da Visão. Toda iluminação é artificial. *Um estado permanente de linguagem*. A tela na face do voyeur agora

⁵⁵ Segundo Paul Verlaine, companheiro de Rimbaud, este teria indicado, no manuscrito de um dos poemas das *Illuminations*, o título em inglês. “A palavra *Illuminations*”, diz Verlaine, “é inglesa e quer dizer gravuras coloridas – *coloured plates*: é mesmo o subtítulo que Sr. Rimbaud deu a seu manuscrito” (RIMBAUD, 2014, p. 157).

é uma síncope de corte, fissuras, sincronias. Somente o escuro de nós é capaz de penetrá-la, sequestrá-la para nós e lançar luz sobre sua superfície vibrante porém nômade, & dar-lhe um sentido, mais humano, através dos sentidos. Abissínios. (LOPES, 2002, p. 44-45)

Abaixo do título desse poema, há uma descrição entre parênteses definindo-o, ao mesmo tempo, como “anotações tomadas um dia depois do término da tradução” do livro de Rimbaud e como “uma poética”. O texto do poema é revelador de uma concepção que se pauta por alguns dos mais importantes elementos do projeto rimbaldiano do poema em prosa, tais como: a ideia do poema como “iluminura”, texto ornado por desenhos, arabescos ou outros tipos de grafismos ou, ainda, a própria figura ilustrativa de um texto ou livro; a tentativa de representar poeticamente os “paraísos artificiais” relativos aos estados de alteração da percepção; a ênfase no potencial sinestésico da poesia; o diálogo da escrita com as artes visuais; e, por fim, da vinculação da palavra poética com a música, apenas para resumir o que é possível depreender desses três parágrafos iniciais do poema “Iluminurações”.

Nesse texto, Garcia Lopes, lançando mão de uma prosa “acidentada, notacional e veloz”⁵⁶, semelhante àquela encontrada no livro de Rimbaud, procura atualizar, agora por um outro tipo de “tradução” – a adaptação poética livre –, o projeto rimbaldiano das *Illuminations*. Como nos poemas em prosa de Rimbaud, há, nesse texto de Garcia Lopes, a exploração do ritmo sintático, marcado pela ausência da pausa do verso, o que confere uma maior velocidade e, por conseguinte, uma maior condensação das imagens. Ao mesmo tempo, o emprego da pontuação está a serviço de um fluxo de pensamento eletrizante e aparentemente pouco lógico, de modo a garantir uma sintaxe turbulenta, voltada antes para os sentidos que para o intelecto, como aprova a frase longuíssima do segundo parágrafo. A ideia da “frase-cena”, tida por “obscena” certamente por seu contorcionismo sintático, execrável do ponto de vista da linguagem clara e comunicativa, define bem alguns dos procedimentos rítmico-discursivos desse tipo de poema em prosa, como se pode ver na notação rítmica:

⁵⁶ LOPES, Rodrigo Garcia Lopes & MENDONÇA, Maurício Arruda. *Illuminations: poesia em transe*. In: RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Gravuras coloridas. Trad. de LOPES, Rodrigo Garcia Lopes e MENDONÇA, Maurício Arruda. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.

Mas atrás da clareza aparente da imagem projetada, da nitidez e harmonia desses esses & seres serenos, simulacros, da transparência e melodia autoritária das sentenças; atrás, como que sob um fundo falso, mágica, a frase-cena obscena salta e avança sobre nós, se erguendo como uma catedral elétrica feita de gestos, restos, impulsos, devaneios, distrações paradisíacas, notas musicais, naipes de todos os tempos. Flashes.

Além do acento discriminativo nos grupos rítmicos “clareza aparente”, “seres serenos”, “melodia autoritária” e “catedral elétrica”, em função do aspecto interpretativo do adjetivo, destaque, nesse trecho do poema, as duas marcas sobre o grupo “frase-cena obscena”, marcando a indecisão rítmica quanto a duas possíveis pausas: uma antes e a outra depois de “obscena”, o que confere a esse adjetivo uma função apositiva em relação a “frase-cena”, palavra composta que acumula dois acentos – este de hesitação demarcativa e o acento discriminativo de interpretação subjetiva, na medida em que a junção entre “frase” e “cena” deriva de uma atribuição subjetiva. A leitura rítmica sem a pausa, ou seja, seguindo o registro gráfico do texto, tanto torna “obscena” um discriminativo de “frase-cena”, com valor interpretativo, quanto permite a conversão do adjetivo em verbo, pela potencialização polissêmica do ritmo poético: “a frase-cena obscena”. No nível prosódico-discursivo, além das aliterações e assonâncias, que carregam todo o poema, há a retomada estabelecida pelo advérbio “atrás”, responsável por fazer a coesão sintática nessa longa frase quase paragrafada e que também funciona como recorrência poética.

A poética da “iluminuração” ou “iluminação” é, de certo modo, explanada no texto crítico que os tradutores e organizadores, Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, forneceram à sua edição bilíngue de Rimbaud. Segundo eles, no título do livro, Rimbaud patenteia o caráter pictórico dos poemas e a interpenetração entre palavra e imagem que os constitui. A palavra “illumination”, lembram os autores, tanto pode significar “ato ou efeito de iluminar, derramar luz sobre uma superfície, clarear”, quanto a arte medieval de ilustrar livros, ou, ainda, uma

“revelação mística”, “luz súbita no espírito, inspiração” (LOPES & MENDONÇA, 2014, p. 158).

Ao conceber o poema em prosa como forma escrita capaz de absorver em si as qualidades gráficas ou pictóricas das artes visuais, Rimbaud estaria seguindo uma tendência presente já no *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, e em poemas de Baudelaire. Todavia, diferentemente desses outros dois, que teriam como base modelos pictóricos clássicos, ele buscava “referenciais não miméticos”. De acordo com Lopes & Mendonça (2014, p. 160), no livro de Rimbaud,

há inúmeras referências a todo tipo de fonte visual: tabuletas de bar, placas de lojas, decoração de teatro, dioramas, imagens *d'Épinal*⁵⁷, gravuras baratas. Sabe-se do fascínio de Rimbaud por fotografia, ilustração de livrinhos infantis e por iluminuras medievais.

Nas *Illuminations*, os poemas em prosa, além de fazer “referência explícita à pintura e a procedimentos decalcados das artes plásticas ou visuais” (LOPES & MENDONÇA, 2014, p. 159), são compostos como uma espécie de pintura ou fotografia de cenas, paisagens ou quadros. Para Suzanne Bernard (1959), o poema-iluminação se apresenta na forma de um “todo” muito breve, destinado a produzir uma impressão de choque sobre o leitor, de abalo poético imediato e intenso, conforme o princípio poético da brevidade de Edgar Allan Poe. Tal efeito seria produzido a partir da redução do tempo real ao mínimo, nesse tipo de poema em prosa, ao mesmo tempo em que o “tempo representado” não mais será um desenrolar em linha reta ou em círculo fechado, mas um ponto luminoso, de um brilho fulgurante e instantâneo. Bernard (1959, p. 451-452) enfatiza certa “abolição do tempo” nesse tipo de poema, o que se daria de diferentes maneiras:

[...] a primeira consiste em abolir as categorias temporais propriamente ditas; o poeta pode descrever “visões” atemporais, como em “Mística”, de Rimbaud, ou como em “Bárbaro”, que se situa “bem depois dos dias e das estações, das pessoas e países”, reunindo assim essa solidão anônima que marca as “Mães” do *Segundo Fausto* e em que “não existe nem o lugar e menos ainda o tempo”; ou ainda contrair a duração, abarcar os séculos em um único olhar, como Hugo havia feito em *Le Mur des Siècles*, unir elementos oriundos de civilizações remotas no tempo e no espaço (como Nerval em seus *Mémoires*). (BERNARD, 1959, p. 451-452, tradução

⁵⁷ Imagens d'Épinal são ilustrações em cores vivas utilizadas para retratar assuntos populares. Sua produção, iniciada no século XV, na cidade de Épinal, na França, por Jean-Charles Pellerin, recobre desde gravuras em madeira (xilografuras), em metal (a partir dos séculos XVII e XVIII), e litografias, largamente coloridas e destinadas principalmente ao público iletrado da zona rural.

minha.)⁵⁸.

Na obra de Garcia Lopes, encontramos vários poemas em prosa baseados na concepção do “instantâneo iluminado” de Rimbaud, num projeto amplo que vai desde a descrição de imagens provocadas pelo transe dos alucinógenos, como em “Phanopium”, texto de *Solarium*, em “Toth”, de *Polivox*, e em “Rota da seda”, de *Nômada*, passando pelo diálogo com as tecnologias modernas da imagem, como a fotografia e o cinema, até o aproveitamento de pontos de vista e perspectivas proporcionados por experiências próprias do mundo contemporâneo, como uma paisagem vista em uma viagem de avião, por exemplo, sempre numa tentativa, também rimbaldiana, de desautomatização do olhar. Nesta análise, interessam-me, antes de mais nada, os poemas que trazem uma reflexão, explícita ou implícita, acerca do ritmo como condição poética de produção da imagem, por conta de sua relação intrínseca com a organização subjetiva do discurso.

A questão do discurso poético é implícita em alguns textos de Garcia Lopes que priorizam o deslocamento ou alteração da percepção visual comum. Todavia, tanto esse deslocamento quando essa alteração são importantes, do ponto de vista da análise do poema, pelo fato de serem configurados pelos procedimentos poéticos aplicados à prosa. Vejamos como isso acontece em “Agoridades”, texto de *Estúdio Realidade*:

“A manhã antecede o registro, mosaico que a umidade, em seus retornos ao diferente e fátuo, gravara nervuras denotando tempo: planícies de memória onde arroios brumam luz sutil, luz de querência, carícia de desterro, ver de fronteira. Não há pago onde há deslocamento, movimento este constante vir a ser, hodierno, semente que estala pela cinza justo agora quando não estou. Arroios são rios nômades, não se movem, parecem não se mover. Ou uma filosofia necessária a oito mil pés de altura, muralha de nuvens entre raios cor de rosa, vendo ranhuras na pele do corpo sublime abaixo de nós. A quatrocentos por hora, a paisagem parece ainda mais devagar. O que fica é resíduo: instante é matrix. Objetivo: captar a luz antes de virar azul, sentido antes de virar destino, miosótis da íris, foto transfigurada que se revela no instante de seu clique. Decalque de starfix, céu noturno, idêntico ao real, dentro do quarto escuro ao meio-dia, sobre si. Como o caos penetra esta calma, como a casa se

⁵⁸ « [...] la première consiste à abolir les catégories temporelles proprement dites; le poète peut décrire des “visions” intemporelles, comme dans *Mystique* de Rimbaud, ou comme dans *Barbare*, qui se situe “bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays”, rejoignant ainsi cette solitude innommée où trônent les *Mères* du *Second Faust* et où “n'existent ni le lieu, ni moins encore le temps”; ou encore contracter la durée, tenir les siècles embrassés d'un seul regard comme Hugo l'avait fait devant *Le Mur de Siècles*, unir des éléments venus de civilisations éloignées dans le temps comme dans l'espace (ainsi que Nerval dans ses *Mémorables*) ».

completa, definitivamente”. (LOPES, 2013, p. 48)⁵⁹

Pode-se dizer que esse poema remete à poética da iluminuração pelo fato de trazer a tentativa de captar visualmente um instante e, além disso, por se tratar de uma composição verbal que se presta ao ilustrativo-descritivo a partir dos procedimentos da forma poética em prosa e de uma analogia a técnicas da arte visual: a fotografia e o decalque. O ato de ver ou de “fazer ver” é referido no texto: “ver de fronteira”, “vendo as ranhuras do corpo sublime abaixo de nós”. Porém, a representação é problematizada. O texto se apresenta como um registro em forma de “mosaico”, a partir de um deslocamento.

O poema justapõe duas realidades: a paisagem vista em uma viagem de avião, durante a manhã, e a visão de um “starfix” – adesivo em forma de estrelas minúsculas que brilha no escuro – dentro de um quarto, ao meio-dia. Ou seja, uma visão de cima para baixo e outra de baixo para cima. O ponto de convergência entre ambas é o caráter ilusório do que é visto. A visão vai da ideia de uma paisagem quase irreal, por conta da velocidade e da distância extraordinárias a partir das quais é percebida (“a oito mil pés de altura”, “a quatrocentos [quilômetros] por hora”) ao “starfix” que faz o simulacro do céu noturno no teto do quarto. Assim, todo o texto se volta para o questionamento da percepção visual. A existência dos arroios torna-se “uma filosofia necessária”, ou seja, quase uma ideia, uma crença. Os arroios são rios que “parecem não se mover”. Mas por que tais rios seriam “nômades”? Ora, a impressão de quem vê a paisagem das alturas em um voo de avião é a de que os rios seriam sempre os mesmos. Além disso, de tal ponto de vista, é quase impossível a identidade geográfica dos lugares vistos: “Não há pago onde há deslocamento”, apesar de ser possível visualizar uma “luz de querência”. “Pago”, na linguagem regional sulista, é a aldeia, rincão ou querência. O emprego desse vocábulo no poema também sugere, de certa forma, a tensão entre regionalismo e cosmopolitismo na obra de Garcia Lopes, um poeta nascido em uma cidade do interior da região sul do Brasil, Londrina, no Paraná, e que se considera um “cidadão do mundo”, um nômade. A velocidade do avião a oito mil pés de altura gera também outra ilusão: a de que a paisagem passaria ainda mais devagar. Mas, então, por que é tão complicado registrá-la? Certamente, porque uma tal velocidade, no mínimo, altera as convenções do olhar humano.

⁵⁹ No livro de Garcia Lopes, este poema está delimitado por aspas, procedimento que talvez esteja voltado para a ficcionalização da voz poética.

O registro poético é, portanto, híbrido, desdobrando-se entre a descrição do que é visto e o comentário em torno do ato de captar o instante. Tal comentário funciona como uma espécie de pauta do ensaio poemático, que, embora almeje a fotografia do real, não é exatamente um “ensaio fotográfico”: “Objetivo: captar a luz antes de virar azul, sentido antes de virar destino, miosótis da íris, foto transfigurada que se revela no instante de seu clique”. Nesta frase, há a menção ao papel imagético da poesia, ao seu desejo de apreender o real instantaneamente em seu fluxo. Por isso, o caráter originário ou matricial do instante: “instante é matrix”. A palavra “matrix” também pode fazer referência ao sentido de realidade simulada proposto pela trilogia cinematográfica que leva esse nome e que marcou a primeira década do século XXI⁶⁰. Constata-se, ademais, que sobram apenas os resquícios dessa experiência: “O que fica é resíduo”. A cena colhida na viagem de avião é registrada no poema a partir de um recorte memorialístico. O “deslocamento, o movimento”, o “vir a ser, hodierno”, faz parte do tempo de recomposição da visão. É uma atualização proporcionada pela lembrança, essa “semente que estala pela cinza” ou vestígio. O presente é marcado pela distância e a ausência: “justo agora, quando não estou”, o que coloca em xeque a ideia do instantâneo fotográfico. Mas o “clique” pode ser justamente o estalar da “semente” de memória, que realiza uma fotografia subjetiva, a partir de uma fulguração.

O plural do título “Agoridades” indica a justaposição de diferentes tempos no texto: o momento da viagem aérea, pela manhã, mais a cena em casa, ao meio-dia. O deslocamento acontece, portanto, entre esses dois instantes, provavelmente, do mesmo dia. Deve-se registrar a visão poética antes que ela se perca no vazio (“captar a luz antes de virar azul”), apreendê-la em seu acontecer luminoso, em sua fulguração, ou seja, em seu próprio despertar e movimento. A distinção entre “sentido” e “destino” sugere tanto o caráter processual do poema quanto um rompimento com uma ideia estática da forma poética, um “miosótis da íris”. A forma poética tradicional é, muitas vezes, metaforizada pela imagem da flor. No caso do “miosótis”, estamos diante dessa imagem harmônica. Mas como é uma flor “da íris”, tal imagem pode ser ilusória. Assim, a distinção entre “sentido” e “destino” significa também uma recusa do caráter meramente significativo da linguagem, ao negar a ideia tradicional de “sentido” como um efeito exclusivo dos discursos meramente

⁶⁰ *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003), criados por Lilly e Lana Wachowski e estrelados pelo ator Keanu Reeves.

comunicativos. O “sentido” não deve ser entendido como “esclarecimento”, mas como a organização discursiva operada pelo significante rítmico. Vejamos como isso acontece no poema.

A sintaxe de “Agoridades” possui alguns pontos de hesitação, como, por exemplo, em “mosaico que a umidade, em seus retornos ao diferente e fátuo, gravara nervuras denotando tempo”. Não se sabe se a umidade gravara o mosaico ou se ela gravara as nervuras no mosaico. Isso dependerá de como o ritmo do poema será lido, colocando-se ou não uma pausa depois de “gravara”. Do mesmo modo, em “Não há pago onde há deslocamento, movimento este constante vir a ser”, a ausência de uma vírgula após “movimento”, que seria um problema do ponto de vista da comunicação unívoca, gera, a partir de uma semântica subjetiva, o sentido da fluidez do deslocamento. Tal indefinição poderá ser compreendida a partir de uma leitura rítmica. No primeiro sentido – a umidade gravara o mosaico – , a forma verbal “gravara” é acentuada ritmicamente. No segundo sentido, em que essa forma tem como complemento “nervuras”, ela perderia o acento. Do mesmo modo, a ausência de uma vírgula após a palavra “movimento”, no segundo período do poema, promove uma hesitação acentual sobre este vocábulo. Numa leitura que mantenha a ausência da pausa sintática, conforme a representação gráfica sem a vírgula, “movimento” não possui acento rítmico, sofrendo um arrefecimento em sua articulação sonora. Porém, é possível considerar um sentido com a pausa sintática, o que acentuaria “movimento”. Assim, essa primeira parte do poema teria a seguinte acentuação rítmica, com o sinal marcando os pontos de hesitação rítmico-sintática:

A manhã antecede o registro, mosaico que a umidade, em seus
 retornos ao diferente e fátuo, gravara nervuras denotando
 tempo: planícies de memória onde arroios brumam luz sutil, luz
 de querência, carícia de desterro, ver de fronteira. Não há pago
 onde há deslocamento, movimento este constante vir a ser,
 hodierno, semente que estala pela cinza justo agora quando não
 estou.

Nesse poema, há um investimento no registro coloquial da língua, como se pode perceber no trecho “mosaico [em] que a umidade gravara nervuras”, com a omissão da preposição “em”. Isso faz parte, inclusive, da concepção moderna de poesia, cujo projeto de aproximação com a prosa passa também pela incorporação dos ritmos da fala. Destaco também o acento de hesitação em “movimento” e “agora”, palavras que parecem anteceder uma pausa sintática não marcada graficamente no texto. Na indecisão semântica provocada pelo jogo com as pausas sintáticas do poema em prosa, vemos, portanto, um papel semelhante ao do *enjambement* no poema em versos, um trabalho sobre a “respiração” do texto que, na medida em que é entendido como organização discursiva, e não apenas como marca de expressividade, intensifica o efeito de sentido. Ademais, como se pode observar em “ver de fronteira”, é possível marcar também o jogo com a homofonia das expressões, na medida em que o acento sobre “ver” marca a ambiguidade de sentido que, na oralidade do poema, essa sílaba apresenta, também podendo ser compreendida como “verde fronteira”. Em “este constante vir a ser”, o acento discriminativo sobre “vir” deve-se ao seu valor de verbo auxiliar modal, que pode variar entre o valor secundário e pleno.

No poema, o “sentido” é definido como percepção sensorial do mundo⁶¹, pois constitui o complemento do verbo “captar”, que se repete por elipse. Contudo, em função de uma possível hesitação rítmica da pausa entre “azul” e “sentido”, esta palavra, concebida em termos de organização discursiva da subjetividade, pode também ser lida como uma determinação de “azul”: “antes de virar azul sentido”, como faz sentir a configuração rítmica do texto:

Objetivo: captar a luz antes de virar azul, sentido antes de virar
destino, miosótis da íris, foto transfigurada que se revela no
instante de seu clique.

⁶¹ Em um de seus “24 aforismos sobre poesia”, em *Estúdio realidade*, Garcia Lopes (2013, p. 127) define o poema como “a tradução simultânea” da “percepção em palavra, energia, usina, poesia” do “processo de transferência do mundo ‘real’ ao mundo ‘poético’”. “O poema”, diz Garcia Lopes, “surge como resultado desse atrito entre consciência e mundo, fruto dessa tensão”.

Há também hesitações de juntura demarcativa em torno do advérbio “antes”, que é reiterado nesse trecho. Por isso, os acentos sobre “luz” e “sentido”. A imagem do “miosótis da íris”, por seu valor interpretativo, recebe o acento da indeterminação. Por fim, destaco a mesma indeterminação semântica sobre a palavra “real”, no seguinte trecho:

Decalque de starfix, céu noturno, idêntico ao real, dentro do
quarto escuro ao meio-dia, sobre si.

Ressalte-se que a possível hesitação sobre a palavra “real”, a qual, lida com a pausa da vírgula que vem após, refere-se a “céu”, e, sem essa pausa sintática, designa o “real” em si, que estaria “dentro do quarto escuro ao meio-dia”. Desse modo, é cada vez mais evidente o trabalho rítmico como elemento configurador da imagem poética no poema: “A tela na face do voyeur agora é uma síncope de cortes, fissuras, sincronias” (LOPES, 2002, p. 45), destaca o poeta no poema-ensaio de *Polivox*.

Como se diz em “Iluminurações”, o poema é “um estado permanente de linguagem” (LOPES, 2002, p. 45). Isso implica uma concepção da poesia enquanto ritmo, partindo da ideia rimbaldiana e também simbolista de ligação da poesia com a música⁶². A imagem poética é constituída pela organização do ritmo do poema, muito mais do que por uma semiotização do visual. E o que se “vê” no poema é, na

⁶² Há, também, em Garcia Lopes, além da herança rimbaldiana, um diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze no que se refere à concepção do sentido como devir: “Se ‘poesia é a promessa de uma linguagem’ (Hölderlin), então o poema é um não lugar, uma utopia. Seu sentido é seu movimento” (LOPES, 2013, p. 124). Ou, ainda, em *Polivox* e *Nômada*, no poema “Memória e repetição”, publicado nos dois livros: “A água, rio ao reverso, em sua transparência, não admite que o gelo a emudeça por inteiro. Silencioso duelo. No inverno, suas águas continuam a fluir, submersas, protegidas por ele. Pela pele e pelo gelo. Sob a transparente ausência das águas onde este ex-texto se excreve, como neve, se forma uma presença, alien a mim mesmo, embora visível como vozes – à superfície. Que se transforma. Que se transcende. Assim como a queda d’água, cujo texto se celebra e se anula ao mesmo tempo. Sua escrita é uma forma de desaparecimento. Uma forma de vida, de mudança, de repetição” (LOPES, 2002, p. 21; 2004, p. 161). Da mesma forma, em “Ponto de fuga”, também de *Polivox*, e que analisarei na próxima seção, há expressões como: “em intervalos imprevisíveis, então não será repetição” e “As navalhas sucessivas da diferença” (LOPES, 2002, p. 26). Todavia, tal perspectiva, embora bastante interessante, aparece como um elemento mais cerebral na obra de Garcia Lopes e, portanto, mais infenso a uma análise rítmico-discursiva como a que procuro desenvolver neste trabalho. Por isso, parece-me mais profícua, para o que ora proponho, a concepção do poema em prosa e do ritmo que o poeta empreende a partir de sua relação com a obra de Rimbaud.

verdade, o que se pode ouvir dele, uma “paisagem-partitura”, como se pode visualizar na notação simplificada da sua acentuação prosódica:

A **manhã** antecede o **registro**, **mosaico** que a **umidade**, em **seus** retornos ao diferente e **fátuo**, **gravara nervuras** denotando **tempo**: **planícies de memória** onde **arriolos** brumam **luz sutil**, **luz de querência**, **carícia de desterro**, **ver de fronteira**. Não há **pago** onde há **deslocamento**, **movimento este constante vir a ser**, **hodierno**, **semente** que **estala** pela **cinza** **justo** agora quando não **estou**. **Arriolos são rios nômades**, **não se movem**, **parecem não se mover**. Ou **uma filosofia** necessária a **oito mil pés de altura**, **muralha de nuvens** **entre raios cor de rosa**, **vendo ranhuras na pele do corpo** sublime **abaixo** de nós. A **quatrocentos por hora**, a **paisagem** parece ainda mais **devagar**. O **que fica** é **resíduo**: **instante** é **matrix**. **Objetivo**: **captar a luz** antes de **virar azul**, **sentido** antes de **virar destino**, **miosótis da íris**, **foto transfigurada** que **se revela** no **instante** de seu **clique**. **Decalque de starfix**, **céu noturno**, **idêntico ao real**, **dentro do quarto** **escuro** ao **meio-dia**, **sobre si**. **Como o caos** **penetra** esta **calma**, **como a casa** **se completa**, **definitivamente**.

Por meio das aliterações e assonâncias, tomadas não como elementos retóricos, mas como marcas do ritmo prosódico, é realizada a oralização da linguagem no poema. Para Garcia Lopes, nessa espécie de profissão de fé que são as suas “Iluminurações”, a musicalidade do poema consiste em conceber “imagens-vozes”. Eis, no quinto parágrafo do referido texto, a síntese da relação entre imagem e ritmo a partir do poema em prosa:

O que dá sentido às imagens lançadas da tela é seu complemento musical, digo, rítmico, orquestradas em pensamento mítico, egípcio, digo, em transe, trânsito, em êxtase, em mudança, em processo... A música faz a iluminura *saltar pra dentro*, dentro de um outro espaço (outro), iluminuras em fuga, leitura que se dá no entre, agora parte parasítica do espectador, criando uma zona de turbulência, vibrando em nossos ossos, tímpanos, vísceras, agora intensificadas pelo bebop ou rap wagneriano das teclas dos fonemas, delírios nervosos mas urgentes de um impulso que não se pode deter. É o dia, e tudo que dele não pode se deter. Não absorção, ação. *Um lance de dedos*

detona todos os sons e inicia uma nova harmonia. E são essas ondulações de sons de experiências desconexas – expressas em forma de espessas camadas de espumas sucessivas, sinestésias excessivas – o que fazem as iluminuras possíveis. (LOPES, 2002, p. 46, grifos do autor.)

É interessante como é justamente a pesquisa e a tradução do poema-iluminação que permitirá a Garcia Lopes, especialmente a partir da forma poética em prosa, a crítica em torno da concepção imagética da poesia, ao descobrir na “música do poema”, ou seja, em seu ritmo e seu som, aquilo que engendra sua imagetividade: “a música faz a iluminura saltar pra dentro, para dentro de um outro espaço (outro)”. Trata-se do espaço do próprio poema, enquanto organização rítmico-discursiva. Ainda que o poeta compreenda a “música” ou o “ritmo” do texto como algo que pertence ao inconsciente coletivo, aqui, concebo essa questão em termos de organização discursiva que se patenteia no corpo audível do poema. Os poemas em prosa de Rimbaud significam, para Garcia Lopes, talvez não a descoberta da relação intrínseca entre imagem e ritmo, porém, no mínimo, a ideia da leitura como escuta do poema, o qual passa a ser “parte parasítica do espectador”, “vibrando em nossos ossos, tímpanos, vísceras” (LOPES, 2002, p. 46).

4.3 “DETONAR TODOS OS SONS E BATUQUES DA FALA”

Em “Iluminurações”, a passagem de uma concepção visual para uma concepção prosódica do poema, por parte de Garcia Lopes, é também flagrada no seguinte parágrafo:

A iluminura é um truque, *trompe l’oeil* do transe. Perversa. Nomádica, estando onde não estamos, rompendo a linha em direção a um fim tranquilo, pegadas na página branca e abissínia que, ausência pura, desloca olhar & ouvido quando menos se espera, rompendo a perspectiva que nos faz passivos, nos desorientando, nos dando aquilo que não queremos mas não podemos deixar de desejar, agitando o sangue e destruindo a expectativa egoísta de ver *apenas o que está ali apenas para si*. Mas a iluminura que interessa é a que, sob a aparência de uma harmonia e equilíbrio, faz detonar todos os tons e batuques da fala, o repique da língua, os matizes das pausas, dizeres sutis que fremem de vida, vontade; que pulsam, & expulsam o silêncio com ritmos rápidos, fazendo emergir o ritmo tribal do inconsciente coletivo, a dança da vida, a colagem musical do pensamento superexcitado, a embriaguez xamânica, o transe da improvisação e o vice-versa de um tesão em eterna tensão e devir,

um devir que nunca se consome. (LOPES, 2002, p. 47)

Primeiro, remonta-se à iluminuração como a imagem produzida pelo transe alucinógeno, que Garcia Lopes cultiva em vários de seus poemas em prosa⁶³. Em *Polivox*, dois exemplos desse tipo de poema são “Thoth”, com referência ao deus egípcio da escrita e da sabedoria, e “Ponto de fuga”, poema que traz uma combinação inusitada de imagens, por justaposição e conexão, relacionadas em si por um fluxo rápido, em conformidade com essa iluminura nomádica e enganadora de que se fala na primeira parte do parágrafo extraído de “Iluminurações”:

Um nome e uma invisibilidade, uma cor tenra & brusca e um pronome impossessivo, um nome-cor sucessivo omen no plano elástico do sempre. Quando. Ontem relâmpagos em esperanto, somem flashes no meio do deserto que decifro à espera dos deuses. Quando cada um disser o seu, neste desterro, enquanto conversamos, em intervalos imprevisíveis, então não será repetição. Quase nervuras elétricas, se a pós-imagem orbitasse na retina: folha vista à contra-luz. Metal e cobalto, mel e vácuo, flor-fera de mantra no traste do segundo seguindo segredos de um trovão & um metal sucessivo e urgente, não-identificado, intransparente, escala de sombras e um matiz vértice despedaçado que recua ao olhar a tempestade que chega a si. Sul, som, calor, suor, digo, seu hálito, Árvore, Desejo e Vórtice: nos cruzamos num ângulo branco de guitarra dissolvida pela tela, quina de face-cafeteira, círculos estranhos num campo de milho, vidro opaco fragmentos num abismo de céu verde fumaça e acordes flamencos e uma pausa. As navalhas sucessivas da diferença. A face de um instante, em 360 graus. (LOPES, 2002, p. 26)

O efeito imagético deste poema concentra-se, sobretudo, no plano sintático, na medida em que a densidade de seu sentido é gerada pela aproximação de elementos disparatados ou distantes entre si. Temos aqui um uso da justaposição e da conexão no sentido de produzir um efeito de movimento, o qual, no presente caso, consiste em um giro de “360 graus” de um transe que, nesse poema, parece se referir a um orgasmo sexual e a uma combinação de impressões que convergem

⁶³ Outra influência que se faz sentir nessa vertente da poesia de Garcia Lopes é a da Beat Generation norte-americana. No livro de entrevistas colhidas pelo poeta brasileiro junto aos expoentes desse grupo, encontra-se, por exemplo, a seguinte declaração de William Burroughs sobre as drogas em geral e, em especial, sobre a maconha: “Elas me permitiram ter contato com o hemisfério não-dominante do cérebro, que está ligado à criatividade, às musas. Mas acho que seu uso pode ser útil para possibilitar que certas áreas psíquicas sejam abertas, dando ao escritor experiências sobre as quais ele poderá escrever depois. [...] Ela é boa para escrever, pintar, ouvir música... Para mim, ela proporciona uma paz, um aumento geral da percepção. Sobretudo faz uma grande diferença na visão, uma maior visualização. Imagens, cores e sons ficam mais vívidos, assim como a excitação das ideias. Acho que escrever sob a influência de marijuana aumenta a capacidade de associação de ideias, tudo parece vir com a vividez de um sonho, só que é real. Devo muitas partes de *Naked Lunch* diretamente ao uso de *cannabis*” (BURROUGHS *apud* LOPES, 1996, p. 87).

para o efeito quase alucinógeno dessa experiência. Entretanto, assim como em “Sketch”, de Luís Miguel Nava, o todo composicional desse poema de Garcia Lopes é paratático, com pontos conectivos nos trechos em que há a ausência de pausas sintáticas marcadas graficamente. Mais uma vez, Garcia Lopes tenta fazer a escritura de instantâneos, procurando registrar um jorro muito intenso de imagens retidas por suas retinas, em um estado de alteração da consciência. Além disso, a essa linguagem predominantemente paratática, que deve ser analisada em termos de acentuação rítmica, a partir das juntas demarcativas, junta-se, na criação do efeito imagético e sonoro do poema, um investimento igualmente alto na marcação prosódica das aliterações e assonâncias, o que colabora para o estilo sinestésico do poema, condizente com a ideia do transe.

Ao procurar escutar esse poema ou perceber as marcas de sua ritmicidade, pode-se sentir um ritmo de fala, uma voz entoada quase como o *flow* do *rap*⁶⁴. Há, portanto, um caráter performático do texto, o qual, se lido em voz alta, revela um ritmo que provoca uma participação física, cênica, a partir de uma articulação vocal bem marcada na organização discursiva do poema. Percebe-se que tal organização rítmico-discursiva trabalha no sentido de gerar um efeito estético dirigido ao corpo do leitor. É o poema colocando o corpo na linguagem ou dotando-a de corpo (“agitando o sangue”), o que se faz notar pelo resgate da oralidade do escrito. Nesse sentido, é necessário observar tanto as juntas demarcativas quanto a notação prosódica do texto.

Vejamos as juntas demarcativas, sem considerar os demais acentos de grupo:

Um nome e uma invisibilidade, uma cor tenra & brusca e um
 pronome impossessivo, um nome-cor sucessivo omen no plano
 elástico do sempre. Quando. Ontem relâmpagos em esperanto,
 somem flashes no meio do deserto que decifro à espera dos
 deuses. Quando cada um disser o seu, neste desterro, enquanto
 conversamos, em intervalos imprevisíveis, então não será

⁶⁴ No *rap*, o *flow* (termo inglês que significa “fluir”) é definido como o ajuste do verso, da rima, à batida.

repetição. Quase nervuras elétricas, se a pós-imagem orbitasse
na retina: folha vista à contra-luz. Metal e cobalto, mel e vácuo,
flor-fera de mantra no traste do segundo seguindo segredos de
um trovão & um metal sucessivo e urgente, não-identificado,
intransparente, escala de sombras e um matiz vértice
despedaçado que recua ao olhar a tempestade que chega a si.
Sul, som, calor, suor, digo, seu hálito, Árvore, Desejo e Vórtice:
nos cruzamos num ângulo branco de guitarra dissolvida pela
tela, quina de face-cafeteira, círculos estranhos num campo de
milho, vidro opaco fragmentos num abismo de céu verde fumaça
e acordes flamencos e uma pausa. As navalhas sucessivas da
diferença. A face de um instante, em 360 graus.

O título, “Ponto de fuga”, remete à técnica do desenho que gera a ilusão de perspectiva. O ponto de fuga é o ponto de intersecção em que duas ou mais linhas paralelas se encontram, produzindo um efeito de profundidade na imagem desenhada. Tal fator converge para o Vorticismo, vanguarda modernista fundada por Ezra Pound, na poesia, e Wyndham Lewis, na pintura, e que consistia em criar uma aceleração das imagens em profundidade, de modo a formar um “turbilhão de perspectivas”, ou seja, um “vórtice”, termo que, inclusive, está presente no poema. Nesse sentido, o uso ostensivo da parataxe, em um texto em que predominam frases nominais e as pausas rápidas das vírgulas, é uma tentativa de criar esse turbilhão no poema. Os trechos mais longos entre uma pausa sintática e outra, marcadas graficamente pelos pontos e, predominantemente, pelas vírgulas, recebem acentos de hesitação rítmica pelo fato de que, na vocalização do texto, é necessário ao leitor tomar algumas decisões quanto a pausas que não estão marcadas graficamente e que podem se fazer sentir como necessárias, até mesmo em razão da complicação que a velocidade do vórtice produzido no poema gera à leitura, exigindo maior fôlego. Assim, no primeiro período do texto, os acentos sobre

“brusca”, “sucessivo” e “omen” têm a função de indicar onde poderiam ser colocadas algumas pausas rítmicas, mesmo sem a marcação gráfica de pausas sintáticas nessas posições. O mesmo ocorre com os acentos sobre “segundo”, “sombras” e “despedaçado”, no sexto período, bem como no longuíssimo trecho no fim do sétimo período:

∪
∪
∪

vidro opaco fragmentos num abismo de céu verde fumaça e

∪

acordes flamencos e uma pausa

Esse período inteiro marca o vórtice ou o ápice de aceleração do ritmo do poema. Nota-se que alguns dos acentos de hesitação, como em “fumaça” e “flamencos”, antecipam a conjunção “e”, que, em alguns pontos desses trechos mais longos sem pausa sintática marcada graficamente, funciona como conectivo ou, de uma maneira semelhante ao que notamos em “Sketch”, poema em prosa de Nava, tem o papel de alinhar ou amarrar o discurso. Em “Ponto de fuga”, o emprego dessa conjunção, que também aparece grafada como o símbolo “&”, é realizado em mais de um nível sintático: 1) na relação entre dois adjetivos: “uma cor tenra & brusca”, “um metal sucessivo e urgente”; 2) na relação enumerativa entre substantivos: “Metal e cobalto”, “mel e vácuo”, “Sul, som, calor, suor, digo, seu hálito, Árvore, Desejo e Vórtice”; e 3) como conectivo entre sintagmas um pouco mais complexos, mas ainda com função enumerativa: “uma cor tenra & brusca e um pronome impessoal”, “flor-fera de mantra no traste do segundo seguindo segredos de um trovão & um metal sucessivo e urgente”, “escala de sombras e um matiz vértice despedaçado que recua ao olhar”. Em geral, os sintagmas unidos por essa conjunção, no poema, são de caráter nominal.

Nos três casos, a conjunção “e” tem função enumerativa. No entanto, o efeito poético dessa relação vai além, e consiste na junção inusitada de elementos disparatados e, muitas vezes, de sentido contrário ou antitético, como “tenra & brusca”, ou mesmo redundantes, como “Metal e cobalto”. Além disso, no terceiro caso, em que a conjunção enumera séries mais longas e mais complexas, seu papel como conectivo textual é mais relevante que a sua função enumerativa, haja vista que, aí, o seu emprego consiste em suprir a ausência de pausa sintática. Por isso, o acento de hesitação rítmica que recai nesses trechos mais longos conectados por

essa conjunção. Aliás, a ocorrência do “e” nesses casos é um indício de oralidade no poema que, em conformidade com a poética das “Iluminurações” que é apresentada naquele outro texto em prosa de *Polivox*, se aproxima da fala mais coloquial e espontânea. Afinal, o intento do poeta, em tal projeto, é “fazer emergir o ritmo tribal do inconsciente coletivo”, “o transe da improvisação”. No sétimo período do poema, que, como já foi dito, é a passagem em que a aceleração do transe atinge o seu ápice, o emprego do “e”, mais como conectivo do que como meramente enumerativo, neste caso, consiste numa conexão própria da fala improvisada. Deve-se a isso a notação que faço da oscilação rítmica sobre “fumaça” e “flamencos”, termos que antecedem a conjunção.

Anteriormente, no mesmo período, o trecho “nos cruzamos num ângulo branco de guitarra dissolvida pela tela”, a despeito de sua extensão mediana, favorece a fluidez depois de uma passagem anterior que é toda entrecortada por pausas, com um ritmo mais brusco, como se pode perceber pelos vários acentos de juntura demarcativa seguidos, um para cada pequeno grupo rítmico:

Sul, som, calor, suor, digo, seu hálito, Árvore, Desejo e Vórtice

Apenas com a ressalva de que, sobre os adjetivos dos grupos “ângulo branco” e “guitarra dissolvida” também recai um acento discriminativo em função do valor interpretativo de tais qualidades atribuídas a “ângulo” e “guitarra”. Por uma questão de clareza, não fiz a notação dos acentos de grupo, mas apenas das juntas demarcativas. De qualquer forma, tal acento discriminativo ou interpretativo não interferiria na fluidez do trecho destacado no poema, o qual é constituído por “intervalos imprevisíveis”. Portanto, o que se percebe de um período para o outro é uma grande variação no que concerne à configuração rítmica, sendo que cada uma de suas séries não se repete no poema, o que reforça a noção de fragmentação do poema em prosa, texto frequentemente marcado por variações no seu arranjo rítmico.

Em *Nômada*, há um longo poema em prosa, intitulado “Literal, litoral”, em que Garcia Lopes tenta novamente essa aproximação com os ritmos da fala, numa espécie de caleidoscópio em que imagens do real e comentários metapoéticos se justapõem, numa profusão que faz lembrar o “estado permanente de linguagem” que

o sujeito poético acusa na experiência contemporânea, em que, por meio dos signos da língua e dos sonhos, do computador e da fala articulada, o homem se vê envolvido numa verdadeira “babel atmosférica”. E a poesia, em prosa, vem a ser o privilegiado lugar de entrecruzamento dessas linguagens:

Idéia, de idea, *algo que se mostra*. [...] Desperto pela deusa etimológica, salvo de um trabalho inútil. Pálpebras abrem as janelas da alma, dança dos céus. Control, Alt, Del. [...] Interrupção ou choque, no lugar de um fio, à deriva pelo pátio de Ariadne. Ícaro retorna, mas amanhã, 11 de setembro. Vírgulas retomam o vácuo em cliques como a sentença fosse uma sentença de morte conduzindo a avalanche de imagens e verbos, furioso tsunami, baque, rumo a picos elevados e drop-backs, gongora, terra sem males, restando apenas você a perícia em dominar a onda radical que morre no ponto final de um coral silencioso. De olhos fechados. Que aventura, céu pesado de spray de maresia, sustentado por cordas de cânhamo, o homem com cabeça de avestruz recitando abstrações, meu duplo de papel mesmerizando as letras fazendo sexo na areia, o significante trepando num significado, com um terceiro olho fixo no enredo da outra tradição. Não é um dia de verão, e os pensamentos de milhões sugados pelo olho do furacão sobre Floripa, numa verdadeira babel atmosférica, não é qualquer notícia. Fique na linha. Estamos em estado permanente de linguagem. As fábulas que vivemos comportam outras dimensões, e apenas se comportam como um hard disk à beira do colapso, por isso o upgrade do espírito que são os sonhos. [...] Por isso há razão em dizer que a poesia está mais próxima da música, mas da música mesma da linguagem, suas colisões e delícias. É simplesmente a indicação prática & plástica de que *tudo tem seu momento*, e que nenhum é superior, nem mesmo este, já que cada fragmento guarda a mônada de sua configuração em si e, o que é mais claro, nunca pára. (LOPES, 2004, p. 144)

Esse poema revela uma postura menos ambiciosa de Garcia Lopes no que tange à faculdade imagética da poesia. Aliás, aqui ele coloca no mesmo plano todos os tipos de linguagem que perpassam o sujeito contemporâneo, da imagem à fala articulada, que é comum e não pertence exclusivamente ao poeta. Com efeito, tal postura está em conformidade com uma concepção cada vez mais discursiva do poema⁶⁵, ressaltando suas pausas (suas vírgulas), seu silêncio, sua “música”, que, neste caso, não é, em nada, semelhante à ideia de “arte pura”. Não se trata da música wagneriana cultuada por Mallarmé, mas da “música mesma da linguagem”, constituída pelos “sons da fala” reclamados pelo poeta em *Polivox*, título que, inclusive, ressalta o caráter polifônico dessa poética. Nesse sentido, o poema em

⁶⁵ Em 2013, no livro *Estúdio realidade*, Garcia Lopes define o poema como “Um campo aberto de possibilidades discursivas” (LOPES, 2013, p. 126).

prosa de Garcia Lopes, sobretudo a partir dessas duas obras, *Polivox* (2002) e *Nômada* (2004), faz um verdadeiro resgate da oralidade no corpo da escritura⁶⁶.

Todavia, em um dos seus “24 aforismos sobre poesia”, publicados no livro *Estúdio realidade*, de 2013, o poeta chama a atenção para a distinção entre a poesia e a “ideia tradicional de prosa”, o que ajuda a reforçar a concepção da “literalidade” do poema em prosa como uma “litoralidade”, como é sugerido pelo título desse texto de *Nômada*, ou seja, apenas uma vizinhança, uma proximidade com a fala comum, em suma, um jogo no qual ainda são imprescindíveis os critérios e procedimentos do poético. Vejamos o referido aforismo, de número 23:

A ideia tradicional de prosa, para mim, é que o texto parece nos colar numa temporalidade, um estado absortivo, com as palavras quase parecendo passar transparentemente da página para a mente, (“uma câmera filmando tudo isso”, sem erros de continuidade), enquanto a poesia atua com mais frequência em saltos, cortes, surpresas, desconstruções sintáticas, frustração de expectativas, associações, conexões, desconexões. (LOPES, 2013, p. 127)

Portanto, o poema em prosa de Garcia Lopes, sendo obra de poesia, não se caracteriza pelo “estado absortivo” ou pela mera “transparência” da linguagem. Como se pode observar no fragmento acima, para este poeta, a poesia é, sobretudo, um trabalho de ritmo, um aprendizado que a prática do poema em prosa, como composição autoral e como tradução ou trabalho parapoético – o que também não deixa de ser autoral, no caso da poesia – proporcionou a essa obra, cujo percurso, que vai da concepção visual à concepção rítmica do poema, é, com efeito, bastante significativo no que tange à própria evolução de sua escritura.

⁶⁶ Paralelamente à sua criação literária, Garcia Lopes encampa projetos de vocalização musical de seus poemas, com dois discos gravados: *Polivox* (2001) e *Canções do estúdio realidade* (2013). No primeiro deles, um de seus poemas em prosa, “Thoth”, recebeu uma versão musicada.

5 “AFINAL EU NÃO TINHA CORPO”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE LUÍS QUINTAIS

5.1 O AVESSE DA RESPIRAÇÃO: A FORMA EM PROSA

A poesia de Luís Quintais⁶⁷ é marcada por um viés reflexivo em torno da natureza da linguagem, a partir de um enfoque declaradamente metafísico, centrado no questionamento acerca das possibilidades do fazer poético. Tal enfoque é conduzido a partir de um vigoroso projeto de pesquisa da forma poética, no qual o exercício do poema em prosa recebe papel de destaque, sobretudo no que diz respeito à posição crítica do sujeito em relação ao próprio ato de escritura poética. Para Pedro Eiras (2015, p. 814), em ensaio que acompanha a edição da poesia reunida de Quintais, publicada em 2015, tal obra consiste em uma “experiência radical”, na medida em que constitui “a invenção de uma linguagem e de um uso para a linguagem, invenção de uma linguagem que inventa um mundo”.

Em um poema intitulado “Mundo”, publicado em *Duelo*, livro de 2004, podem-se observar tais aspectos:

Não serei o fabbro, o oficiante de uma linguagem que todos reconhecem. Abandonei o palácio do consenso, e quero o ar que ninguém respirou, o impossível certamente. Peço a paisagem do que não há. Do que está morto e indesiste. Os frutos serão chamas que devoram, instante a instante, o fotograma do medo, o mapa dos erros, troncos, ramos, pequenos ramos, ínfimos ramos. (QUINTAIS, 2004, p. 17)

Como anuncia o poema, em Quintais, a atividade poética é encarada como processo inventivo de renovação da linguagem, o que implica colocar em xeque as convenções da poesia, tanto no que concerne à sua tradição quanto à sua teoria. Trata-se de desconstruir, sempre que possível, a “paisagem” da poesia, seu conjunto de imagens estabelecidas, as quais, muitas vezes, estão sedimentadas como símbolos ou como elementos de uma tópica. Desse modo, o papel do texto

⁶⁷ Poeta português nascido em Angola, em 1968. É ensaísta e professor de antropologia na Universidade de Coimbra. Publicou os seguintes livros de poesia: *A imprecisa melancolia* (1995), *Umbria* (1999), *Lamento* (1999), *Verso antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004), *Canto onde* (2006), *Mais espesso que a água* (2008), *Riscava a palavra dor no quadro negro* (2010), *Depois da música* (2013), *O vidro* (2014) e *Arrancar penas a um canto de cisne* (2015), que consiste em uma reunião dos livros anteriores.

poético deve ser o de “devorar” tais imagens, como os “frutos” incendiários mencionados no poema, que destroem os próprios troncos e ramos de que descendem. Porém, tal gesto iconoclasta não deve se dirigir apenas ao que é externo à obra do poeta, mas se aplica, antes de mais nada, ao seu próprio percurso, marcado, sobretudo em seus primeiros livros, por uma espécie de continuação dos símbolos da tradição moderna da poesia em Portugal.

Em *Duelo*, sexto livro de Quintais, a ideia de devoração do “fotograma do medo” e do “mapa dos erros” tem um sentido de autorrevisão. Entretanto, o germe dessa visada crítica já está em livros anteriores, como *Verso antigo*, de 2001, e aparece de forma vigorosa em *Angst*, de 2002, que consiste, a meu ver, numa verdadeira virada reflexiva por parte do poeta, marcada, não por acaso, pelo início de um cultivo cada vez mais abundante do poema em prosa, forma que favorece, na obra em questão, a autorreflexão e a conquista de uma diversidade formal cada vez mais rica. Tal viés tem importante ligação com a concepção metafísica⁶⁸ de Quintais, cujo traço elegíaco⁶⁹ resulta de uma consciência extremamente lúcida acerca da poesia enquanto experiência da perda, conforme se pode observar em alguns de seus títulos, como *A imprecisa melancolia*, seu primeiro livro, de 1995, e *Lamento*, de 1999. N' *A imprecisa melancolia*, o medo ou pavor aparece como sentimento ligado à condição do sujeito poético em sua “busca”:

No cortejo das sombras,
incapaz de te encontrar,
tão irreal que és,
como uma manhã de inverno
ou uma rua deserta,

⁶⁸ Trata-se de uma metafísica esvaziada, sem ligação com o transcendentalismo cristão, e inspirada na obra do poeta americano Wallace Stevens.

⁶⁹ Em entrevista concedida a Deyse dos Santos Moreira, e publicada na *Revista Abril*, do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, Luís Quintais atribui à sua “sensibilidade elegíaca” o caráter “pós-moderno” de sua poesia: “Eu gostaria de me descrever como um poeta pós-moderno. Para mim, pós-modernismo significa pós-holocausto. Eu acho que a minha poesia, à medida que o tempo foi passando, tornou-se cada vez mais adulta. Ela parte de uma sensibilidade profundamente melancólica que se torna uma sensibilidade elegíaca. Uma sensibilidade que deriva de uma espécie de consciência trágica do que poderá ser, talvez, o fim da história. Eu levo o pós-modernismo muito a sério porque eu acho que ele significa pós-holocausto. Defenderia o ponto de vista de que Auschwitz é a última estação de experiência ocidental. Todo o projeto utópico moderno acaba com o extermínio. E nós continuamos a viver sob o império do extermínio de uma certa forma. Basta olhar para os animais. As condições do extermínio continuam presentes no nosso mundo. Qualquer escritor que escreva hoje, qualquer poeta, tem que se confrontar, de uma forma muito séria, com a dura experiência de que nós escrevemos depois de o mundo ter acontecido. O mundo já acabou, e agora o que fazer? Continuamos a escrever depois disso. Movimento insensato. O Adorno viu isso muito bem quando disse que escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro. Há alguma coisa de bárbaro e insensato, há uma falta de sensatez no escritor de poesia sem dúvida” (QUINTAIS; MOREIRA, 2012, p. 208-209).

no cortejo das sombras
 distingo
 o pavor de te desconhecer.
 (QUINTAIS, 2015, p. 779)

Em *Verso antigo*, essa noção é reiterada como “aflição do porvir”, como “perigo” e como aquilo que talvez seja a única “conquista” do ato poético:

Algo terá de ser conquistado.
 O que precipita na noite,
 os seus débitos, os seus cálculos
 de anos.

[...]

Algo terá de continuar, apesar de tudo
 deverão continuar
 os seus medos, as suas efabulações,

o mapa de o procurar.
 (QUINTAIS, 2001, p. 39)

Enquanto o medo está ligado a uma concepção antropológica e, de certa forma, visceral, a ideia de mapa vincula-se à tentativa poética de “desenho das formas”, ou seja, a certa apreensão da realidade em termos de poema e, mais especificamente, em termos de métrica, ideia da qual Quintais vai tentando se despir cada vez mais ao longo de sua obra, como indicam esses versos de “O mapa e o território”, texto presente em *Duelo*:

[...] o mapa não é a realidade,
 e esta enovela-se num largo território
 para o qual não há métrica
 senão, e apenas, sonho de métrica.
 (QUINTAIS, 2004, p. 18)

Ou, ainda, essa confissão encontrada em *Verso antigo*:

Preferia ser um Metafísico,
 sonhar a Babel do artifício,
 a tudo impor a medida,
 a justa regra – o sujo moldando-se
 na perfeição da pedra.
 (QUINTAIS, 2015, p. 619)

Eiras (2015, p. 823) faz a seguinte reflexão acerca da poesia de Quintais:

Existe a realidade [...], além ou aquém de todas as réguas. Mas como dizer essa realidade senão através de sonhos de métricas, ou a métrica dos versos? A própria dicotomia que conjuga e opõe mapa e realidade, a designação de território, a língua em que o poema é escrito – não pertence tudo isso também a essa métrica artificial do pensamento?

Nesse sentido, a pesquisa formal, como tentativa de construir uma “Babel do artifício”, ou seja, uma criação que se volta para a multiplicidade de formas, tem uma patente relação com uma nova maneira de tratar o “medo” que marca a experiência poética do sujeito, funcionando como um exercício de dessacralização da poesia que, como procuro defender neste trabalho, só poderia ser realizado em termos de renovação rítmico-discursiva, na medida em que constitui uma liberação e superação crítica da subjetividade poética. Daí, o importante papel da prática do poema em prosa na obra de Quintais, a qual é iniciada timidamente em *Verso antigo* e ganha relevo substancial a partir de *Angst*. Nesse processo de superação, o “medo” não será simplesmente eliminado da experiência poética, mas continuará engendrando a tensão que é própria de tal experiência, sendo visto, no entanto, a partir de outra perspectiva. Trata-se, portanto, de “reforçar” a construção poética, consagrando-lhe “a inteligência do medo” (Cf. QUINTAIS, 2004, p. 79), o que implica tomá-lo, antes de tudo, como uma forma de linguagem, ou seja, como um modo de organização discursiva do sujeito.

Com efeito, o poema em prosa, forma de experimentação com a linguagem, aplica-se à tentativa de dar forma a esse medo que, na poesia de Quintais, é o “Angst”, termo alemão que designa “temor”, “desespero”, “angústia”, constituindo, portanto, uma categoria metafísica e algo da ordem do disforme. Em um poema-ensaio de *Riscava a palavra ~~de~~ no quadro negro*, Quintais (2010, p. 51-52) faz a seguinte afirmação, deveras, reveladora acerca de sua poética:

Os poemas não são vectoriais, são escalares. [...] Assim, a atmosfera, que é um escalar – como o “medo” ou *Angst* que quis convocar – armadilha-me a vida, e eu respondo, devolvo o seu eco, transfiguro a poderosa – e invencível – cilada. [...] O que me interessa está sempre a jusante, no delta do rio, não na nascente. As palavras que se reúnem sob os sortilégios desse jogo de linguagem que é a poesia servem uma ideia de ordem [...]. São a régua e o esquadro da experiência que não pode ser metrificada, que não é mensurável. Talvez seja este o sentido flutuante da poesia.

Ora, tal ideia da poesia como algo de “sentido flutuante” e da experiência como algo “não mensurável” parece-me bastante profícua como ponto de partida de

um estudo sobre a prática do poema em prosa na obra de Quintais, na medida em que essa forma de poema, regida pelo primado do ritmo, coloca em xeque a ideia da poesia ou do poema como conhecimento apriorístico. Em “Fotograma”, poema em prosa de *Duelo*, o medo é o que coloca o corpo em sobressalto e sinaliza a ameaça de morte, ao deixar a respiração pelo avesso:

O medo é um fotograma entre outros. Ele move-se sem que se saiba o que o move, quem o move, por que se move. Quando passas rente ao muro exterior de uma casa, preso aos teus pensamentos, a esse fluxo de consciência que os teus passos tornam mais nítido, uma massa negra, de uma negra ferocidade, atira-se (ou é atirada) de encontro ao portão de grades num frenesi assassino. Tudo cessa, o mundo como um sopro de imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa. Sentes apenas o teu corpo, o teu corpo em sobressalto, o sangue que corre, célere, nas têmporas, as fibras que estremecem, as vísceras que revelam a sua presença. Qualquer coisa que te diz: “Vais morrer. O avesso da respiração é a morte”. (QUINTAIS, 2004, p. 80)

A alegoria criada nesse poema remete, ainda que de forma indireta, àquela cena autobiográfica descrita por Valéry, em “Poesia e pensamento abstrato”, na qual o poeta, enquanto caminhava nos arredores de sua residência, é tomado repentinamente por um ritmo que lhe parecia estranho, por ser próprio da música, e que, portanto, excedia às suas capacidades artísticas. Afinal, ele não era um músico e dizia ignorar totalmente a técnica musical. Assim, Valéry admite que não poderia construir uma obra a partir de tal estado ou sensação: “a substância de uma obra musical me foi dada liberalmente; mas sua organização, que a teria prendido, fixado, redesenhado, faltava-me” (VALÉRY, 1999, p. 199).

O carácter alegórico do texto de Quintais está na “massa negra” que, com “negra ferocidade, atira-se (ou é atirada) de encontro ao portão de grades num frenesi assassino”, enquanto o sujeito passa por ali. Entrevejo nessa alegoria a possibilidade de pensarmos tal massa como algo informe que advém à mente do poeta e que, por seu aspecto brutal, interrompe o “fluxo de consciência” que os seus passos “tornam mais nítido”, e não exclusivamente algo que parta do mundo externo, já que é próprio da alegoria ter esse aspecto duplo, ou seja, ao mesmo tempo mimético e não mimético, na acepção de Paul De Man (1999). Na experiência relatada por Valéry para ilustrar uma das etapas do ciclo do ato poético, a estranheza provém do que ele chama “ritmos inesperados”, para os quais lhe faltaria medida, ou seja, capacidade de observá-los, provocá-los e manobrá-los

artisticamente. No poema de Quintais, a forma em prosa consiste em um modo de dar contorno a algo de difícil conformação, porque sem medida: o próprio “medo” que integra a experiência poética do sujeito. Vejamos como tal conformação rítmica acontece no texto do poema em prosa, a partir da notação da acentuação de grupo:

O medo é um fotograma entre outros. Ele move-se sem que se
 saiba o que o move, quem o move, por que se move. Quando
 passas rente ao muro exterior de uma casa, preso aos teus
 pensamentos, a esse fluxo de consciência que os teus passos
 tornam mais nítido, uma massa negra, de uma negra ferocidade,
 atira-se (ou é atirada) de encontro ao portão de grades num
 frenesi assassino. Tudo cessa, o mundo como um sopro de
 imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa. Sentes
 apenas o teu corpo, o teu corpo em sobressalto, o sangue que
 corre, célere, nas têmporas, as fibras que estremecem, as
 vísceras que revelam a sua presença. Qualquer coisa que te diz:
 “Vais morrer. O avesso da respiração é a morte”.

A marcação rítmica desse poema revela um contínuo discursivo do sentido, a despeito de sua remissão conteudística ao plano da desordem e do tumulto. O ritmo organiza o sobressalto, lhe dá forma. Quase não há oscilação quanto à juntura demarcativa. Há poucos acentos discriminativos quanto ao sentido dos adjetivos: “negra ferocidade” e “frenesi assassino”. E alguns acentos enfáticos, na sequência “sem que saiba o que o move, quem o move, por que se move”, sobre “o que”, “quem” e “por que”. A indefinição acentual sobre “mundo” indica as duas possibilidades de modulação da frase, com ou sem a pausa depois de “mundo”. Sem a pausa, e em conformidade com a apresentação gráfica da frase, “mundo” não é acentuado. Com a pausa, que é plausível, em razão da função apositiva da frase, essa palavra recebe o acento rítmico. Na frase seguinte (“Sentes apenas o teu

corpo, o teu corpo em sobressalto, o sangue que corre, célere, nas têmeoras, as fibras que estremecem, as vísceras que revelam a sua presença”), a aceleração gerada pelo sobressalto do susto é engendrada pelas pausas mais recorrentes, marcadas pela pontuação sintática. Nesse caso, a acentuação rítmica coincide com as pausas sintáticas.

A linguagem do poema se aproxima do emprego “comum”, de certa literalidade, sem, no entanto, deixar de dar sentido ao próprio sobressalto de que ele não apenas fala, mas que ele inventa a partir de sua organização rítmica, como se pode observar por meio das juntas demarcativas registradas graficamente. Nessa perspectiva, o poema, disposto em prosa, ressalta o plano discursivo que prescinde de esquemas métricos e, eu diria, até mesmo de uma correlação imagética fechada em si mesma, em razão de seu estilo alegórico. De todo modo, a prosódia desse texto faz sentir uma sonoridade poética interessante, capaz de trazer os ecos dessa experiência ao mesmo tempo corriqueira (“Quando passas rente ao muro exterior de uma casa”) e inusitada (“uma massa negra, de uma negra ferocidade, atira-se [...] de encontro ao portão de grades”):

O **medo** é um **fotograma** entre outros. Ele **move-se** sem que se saiba o que o **move**, quem o **move**, por que se **move**. Quando **passas** rente ao muro exterior de **uma casa**, **preso** aos **teus pensamentos**, a esse fluxo de **consciência** que os **teus passos** tornam mais **nítido**, **uma massa** negra, de **uma negra ferocidade**, **atira-se** (ou é **atirada**) de encontro ao portão de **grades** num **frenesi assassino**. Tudo **cessa**, o **mundo** como um **sopro** de **imagens sobrepostas** que a **palavra** vai **cerzindo**, **cessa**. **Sentes apenas teu corpo**, o **teu corpo em sobressalto**, o **sangue** que **corre**, **célere**, nas **têmeoras**, as **fibras** que **estremecem**, as **vísceras** que **revelam** a sua **presença**. **Qualquer coisa** que te diz: “**Vais morrer**. O **avesso da respiração** é a **morte**”.

A despeito de sua carga eminentemente existencial, essa perspectiva alegórica pode recorrer também, em certa medida, à ideia de morte que perpassa a combinação entre prosa e poesia, a partir de uma concepção que coloca em xeque, não a noção de poesia, mas a sua compreensão como sinônimo de verso e, principalmente, de métrica. Em “A morte da água”, um dos poemas em prosa publicados em *Homem de palavra[s]*, Ruy Belo, também por meio de uma alegoria (um rio desaguando no mar), associa a “aventura sem retorno” da forma em prosa à ideia de “morte” da poesia:

Agora é o mar salgado, *a aventura sem retorno*, nem mesmo na maré cheia. E é em esposende que eu gosto de assistir, durante horas, a troco de um rio que envelheceu a romper pedras e plantas, que lutou, que torneou obstáculos. *Impossível voltar atrás*. Agora é a morte. Ou a vida. (BELO, 2009, p. 357, grifos meus.)

Contudo, tanto no poema de Ruy Belo quanto no de Quintais, a ideia de morte consiste em uma questão, em uma imagem aberta à interpretação, e não em uma conclusão definitiva acerca da forma em prosa. Aliás, o texto de Ruy Belo encerra-se com a dúvida e a indeterminação: “Agora é a morte. Ou a vida”. Isso sugere um duplo papel do poema em prosa, qual seja: o de funcionar como forma crítica em relação aos preceitos da poesia e de sua teoria e, ao mesmo tempo, o de empreender a renovação da linguagem poética. No texto de Quintais, a morte é uma ameaça que sugere uma linguagem – a do sobressalto, do medo ou assombro – que é o “avesso da respiração”. Aqui, é necessário levar em conta a definição tradicional do verso como respiração. De acordo com Meschonnic (2009), tal definição relaciona-se com a oposição entre verso e frase, como se pode notar na seguinte afirmação de Louis Aragon:

Pois, o que é o verso? É uma disciplina da respiração na fala. Ela estabelece a unidade de respiração que é o verso. A pontuação lhe quebra, autoriza a leitura da frase, e não do corte do verso, o corte artificial, poético, da frase no verso. (ARAGON *apud* MESCHONNIC, 2009, p. 301, tradução minha.)⁷⁰

Entretanto, no poema em prosa, a organização frasal do texto não consiste simplesmente nessa “quebra” da “unidade da respiração” com a qual Aragon define

⁷⁰ « Car qu'est-ce que le vers? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers. La ponctuation la brise, autorise la lecture sur la phrase et non sur la coupure du vers, la coupure artificielle, poétique, de la phrase dans le vers ».

o verso, mas em uma alteração discursiva que modula a respiração de outro modo, porém, ainda um modo poético de organização do ritmo, e que pode se realizar a partir do trabalho com a pontuação, a qual, conforme Meschonnic (2009), não é apenas um elemento lógico, como faz crer o dualismo hegeliano entre poesia e prosa, mas também possui um papel rítmico. No poema de Quintais, a imagem do “avesso da respiração” é interessante também pelo fato de sugerir o “reverso” do poema, ou seja, os bastidores de sua composição. Afinal, é pelo avesso que podem ser vistos os pontos da costura de um tecido. Como podemos observar em “Fotograma”, no poema em prosa, os procedimentos poéticos aplicados à prosa proporcionam uma espécie de ensaio da forma ou, para falar nos termos de Luís Miguel Nava, um “ajuste de ritmos”, algo que, muitas vezes, é alegorizado no plano textual. Ademais, o “avesso da respiração”, em Quintais, é correlato do “avesso da descrição”, de que o poeta fala em entrevista a Deyse dos Santos Moreira:

aquilo que escrevo tem uma dimensão desconstrutiva, destrutiva, como se procurasse justamente mostrar esse avesso. Eu gosto de uma definição do que é desconstrução que é dada por um filósofo e antropólogo francês chamado Bruno Latour, que diz que a desconstrução é uma forma de destruição em câmera lenta. Aquilo que eu escrevo tem muito a ver com uma reflexão sobre o papel e a natureza da linguagem e sobre a opacidade da linguagem, sobre a impossibilidade de ela dizer o mundo e, nesse sentido, justamente, a impossibilidade de preencher o vazio, a ausência. A ideia de que o sentido é contingente, instável, algo que nós tentamos agarrar, sabendo que não podemos de todo agarrar, essa é sem dúvida uma das ideias que move o poema. A ideia de que o poema serve para preencher de alguma forma a ausência, o vazio, sendo porém um trabalho sobre a linguagem que nunca está fechado, que existe em processo. (QUINTAIS, 2012, p. 207)

Esse caráter desconstrutivista da poesia de Quintais vincula-se, segundo o próprio poeta, a uma concepção reflexiva que se traduz como “música do pensamento”. Nesse sentido, o trabalho rítmico-discursivo tem importante papel nesse processo, que é encarado pelo autor como um “trabalho sobre a linguagem”.

5.2 INTERROGAÇÃO METAFÍSICA E TRANSFORMAÇÃO SUBJETIVA

O papel crítico do poema em prosa na obra de Quintais implica o engendramento de uma historicidade do sujeito poético que se realiza a partir de diversos modos de organização rítmico-discursiva. Um desses modos é o poema interrogativo, que tenta dar forma a uma experiência poética altamente reflexiva, como em “Poema esquecido”, presente em *Angst*:

Não consegui recuperar o poema que em sonhos escrevi. Perdeu-se por certo nas circunvoluções da memória. Quem o sepultou? Como exumá-lo? Que dextas mãos nos defendem – se defendem – do esquecimento? Era uma vez uma frondosa selva, o medo ambiente, o verde-vertigem até ao tecto, também ele orgânico, também ele vegetal. Era uma vez tu, tu próprio, embrenhando-te: sabias interior e só, ou julgavas trazer contigo essa derradeira e oportuna segurança para lá do risco. Estavas porém enganado. Algo ou alguém atravessava invisível o teu espaço. O que viste? Nada. Nem sequer um arrepio. Pouco a pouco erguia-se entre ti e ti a inexpugnável muralha. Quem te ditou o poema? De que substância se fazia o seu cimento e a sua sintaxe? De que estrépito era o seu sopro homicida, o seu ganho, o seu luto? (QUINTAIS, 2002, p. 34)

Trata-se de uma interrogação metafísica em torno da própria natureza da experiência poética, que, nesse caso, coincide com o estado onírico, marcado pelo esquecimento e, portanto, pelo signo da perda. Desse modo, o texto poético não pode ser mais que a tentativa de recuperação da experiência, a única forma de “exumar” o poema esquecido, perdido “nas circunvoluções da memória”, o que, no plano formal, diz respeito ao seu carácter fragmentário. Há, portanto, a fragmentação entre duas textualidades: o poema escrito em sonho e o texto que registra essa experiência onírica. Tal desdobramento atinge, da mesma forma, o sujeito, o qual, cindido entre aquele que escreveu em sonho e aquele que escreve conscientemente, realiza-se a partir da alteridade, e não da identidade.

Nesse poema de Quintais, tal processo é intensificado, ainda, pelo estabelecimento de um ato enunciativo em que o sujeito se dirige ao próprio poeta. O “tu” a que se refere o sujeito no poema é o poeta, ficcionalizado e, de certa forma, alegorizado no plano textual. Assim, o sujeito objetiviza-se em outro, naquela saída de si de que fala Michel Collot (2004). O desdobramento da subjetividade na alteridade constitui a quebra da unidade e da autonomia do eu, “essa derradeira e oportuna segurança para lá do risco”, como diz o poema. No texto em questão, o ato

de registrar a fragmentação entre o estado consciente e o estado onírico é concebido a partir da combinação de dois planos discursivos: um que realiza a atitude inquisitiva do sujeito e outro que tenta consubstanciar uma espécie de narrativa do sonho, cujo acontecimento, a escritura de um texto, é espelhado, mas não de modo narcísico, pelo registro poético consciente.

É interessante notar como o texto, que é iniciado com uma enunciação na primeira pessoa do singular (“Não *consegui* recuperar o poema que em sonhos *escrevi*”), vai se despersonalizando gradativamente. Do “eu”, passa-se a um “nós” (“Que dexteras mãos *nos* defendem [...] do esquecimento?”) e, deste, para um discurso voltado à segunda pessoa do singular, “tu” (“Era uma vez *tu, tu* próprio [...]”, “*sabias-te*”, “ *julgavas*”, “*estavas*”, “O que *viste?*”, “entre *ti* e *ti*”, “Quem *te* ditou o poema?”), até centrar-se objetivamente no poema: “De que substância se fazia o seu cimento e a sua sintaxe? De que estrépito era o seu sopro homicida, o seu ganho, o seu luto?”, em terceira pessoa. Dessas duas indagações que encerram o poema, a primeira contempla a escritura sonhada e a segunda parece se voltar para o segundo texto, que faz a narração do acontecimento onírico, consistindo no registro de uma perda, de um luto.

Nesse texto poético de Quintais, o ato poético por meio do qual se narra o embrenhamento numa “frondosa selva” caracteriza-se por uma alegorização. Para Rosa Maria Martelo (2009, p. 14), há, na poesia contemporânea portuguesa, uma tendência a uma linguagem cada vez mais alegórica e, por conseguinte, cada vez menos simbólica, que, mesmo quando recorre à metáfora, “não lhe atribui o papel estruturante de um olhar constitutivo do mundo”, priorizando o olhar do alegorista. Não por acaso, essa tendência relaciona-se, segundo a autora, à presença cada vez maior do registro narrativo na poesia lusitana da atualidade, em que “o poema em prosa e a integração de fragmentos narrativos, entrecruzados no registo lírico, são muito frequentes” (MARTELO, 2009, p. 17).

Em “Poema esquecido”, a forma em prosa e a imagem alegórica são convergentes com a concepção metafísica da experiência poética como experiência da perda. Para Walter Benjamin (2011b, p. 189), “[a]s alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”. A imagem alegórica não é apenas narrativa, mas também notacional e, portanto, mais aberta à prosa que a imagem simbólica, a qual é tradicionalmente considerada como “poética”, a partir de uma visão essencialista, justamente por seu suposto caráter não prosaico. No

poema em questão, o comentário interrogativo torna a linguagem vestigial, na medida em que a interrogação tem o aspecto de um “sopro homicida”, ou seja, de um discurso que coloca a realidade das coisas em xeque, ao miná-la com a dúvida. Nesse caso específico, trata-se de uma ausência de certezas gerada pelo esquecimento.

De acordo com Eiras (2015, p. 819),

A poesia de Quintais experimenta radicalmente essa condição difícil: preserva a lacuna como lugar de interrogação, interroga os fundamentos das linguagens, reconhece a desordem – e as pequenas ordens inventadas. Afirma que a linguagem é um jogo, experiência que inventa e reinventa as suas próprias regras, numa coerência frágil.

A interrogação metafísica, por meio da forma alegórica em prosa, realiza-se a partir de uma organização rítmica do discurso específico de um sujeito que se distingue pela ausência de expectativa ontológica. Esse fator precede o plano representacional do texto, que a alegoria ajuda a questionar. De acordo com Martelo (2009, p. 17):

Com a alegoria estamos [...] perante um modo de expressão que reconhece a descontinuidade e que, além de reconhecê-la – e esta é uma diferença essencial –, dela fala sem conceber a possibilidade de a resgatar. Trata-se, em vez disso, de falar a partir da própria experiência de uma descontinuidade tida por irredimível. É nessa medida que a alegoria sempre surge articulada com a experiência de uma temporalidade que o texto não pode reverter na experiência crônica pura do instante unitivo, coincidente com a expressão metafórica, e se mantém essencialmente cronológica.

O poema de Quintais possui essa dualidade temporal própria da alegoria. Aliás, o seu caráter elegíaco, com o sentido da perda, está ligado a essa descontinuidade entre duas temporalidades, as quais coincidem com duas textualidades. Entre o poema sonhado e o registro poético de sua perda, há, portanto, uma espécie de abismo, de falha. Assim, a forma em prosa vem a consistir na realização de uma busca, frustrada de antemão, dessa textualidade mais profunda, sonhada. O poema será, então, a forma de tal busca ou procura, realizando-se como um caminho, um percurso, uma errância. Nesse sentido, seu ritmo não pode ser algo estabelecido de antemão, mas torna-se um acontecimento no próprio discurso. O poeta encontra no discurso oracional e paragrafado do poema em prosa um modo condizente à interrogação metafísica, a partir de um ritmo

configurado pela sintaxe, em que todas as pausas são marcadas, neste caso, pela pontuação rítmica, a qual, mesmo nos pontos em que coincide com a pontuação lógica, é, no poema, marca subjetiva de um discurso:

Não consegui recuperar o poema que em sonhos escrevi. Perdeu-
 se por certo nas circunvoluções da memória. Quem o sepultou?
 Como exumá-lo? Que dextas mãos nos defendem – se defendem
 – do esquecimento? Era uma vez uma frondosa selva, o medo
 ambiente, o verde-vertigem até ao tecto, também ele orgânico,
 também ele vegetal. Era uma vez tu, tu próprio, embrenhando-
 te: sabias interior e só, ou julgavas trazer contigo essa
 derradeira e oportuna segurança para lá do risco. Estavas porém
 enganado. Algo ou alguém atravessava invisível o teu espaço. O
 que viste? Nada. Nem sequer um arpejo. Pouco a pouco erguia-
 se entre ti e ti a inexpugnável muralha. Quem te ditou o poema?
 De que substância se fazia o seu cimento e a sua sintaxe? De
 que estrépito era o seu sopro homicida, o seu ganho, o seu luto?

Observam-se, nessa notação, poucos pontos de hesitação da juntura demarcativa, apenas em torno de alguns termos adverbiais (“por certo”) ou adjetivos (“invisível”), que podem ou não ser lidos com ênfase, e sobre a expressão “era uma vez”, em seu primeiro emprego no poema, também por uma questão enfática. Ainda assim, tal notação, mesmo sem as marcações dos demais acentos de grupo e sem levar em consideração os elementos de prosódia, já revela, por si, a oralidade do texto e, portanto, a realização poética de um discurso específico. Trata-se, para o poeta, de devolver, no poema, os ecos de uma experiência. A carga aliterativa do texto atesta essa ideia:

Perdeu-se por certo nas circunvoluções da memória. Quem o sepultou? Como exumá-lo? Que dextas mãos nos defendem – se defendem – do esquecimento?

Em *Riscava a palavra ~~de~~ no quadro negro*, Quintais afirma que prefere acreditar que os poemas estão do lado do eco, e não do som, e traça o seguinte questionamento:

O som terá acontecido, e o mundo – na sua materialidade de que a linguagem faz parte – devolve-me o som. O som da minha voz? Da corrente de consciência que em mim circula como um vento que espalha aquilo que sou? (QUINTAIS, 2010, p. 51)

O poema, portanto, constitui-se a partir dessa dúvida e dessa indefinição. Daí, o seu estilo reflexivo, quase ensaístico. O poeta refuta todo tipo de descrição construtiva da experiência, preferindo colocá-la sempre como questão, como interrogação metafísica. Para Quintais (2012), o poema é uma espécie de “meditação lírica” à Wallace Stevens ou uma “música do pensamento”. Nesse viés, predomina um certo discursivismo nos seus poemas, potencializando a construção de alegorias. Assim, o ritmo do poema em prosa favorece a ideia de uma identidade narrativa, de uma ipseidade, ou seja, nos termos de Ricoeur (2014), uma constituição subjetiva que se verifica na ordem da temporalidade e, portanto, na concepção do si-mesmo como outro.

O poema não apenas fala, mas constrói um processo interessante de deslocamento subjetivo, o que se pode perceber pela objetivação que o “tu” realiza no texto, em que, não obstante, há um contínuo rítmico. A saída de si por parte do sujeito lírico implica um caráter imanente da linguagem poética. Segundo Collot (2004, p. 167), na “poesia objetiva”, que tem como paradigma as obras de Rimbaud e Ponge, em que o sujeito lírico é desalojado da pura interioridade hegeliana, perdendo o controle de seus movimentos interiores e projetando-se em direção ao exterior, tal sujeito “virá a ser 'si mesmo' apenas através 'da forma realizada do poema', que encarna sua emoção em uma matéria que é ao mesmo tempo do mundo e das palavras”. Para Collot (2004), trata-se de uma subjetividade que faz a experiência de seu pertencimento ao outro, seja esse outro o tempo, o mundo ou a linguagem. Assim, o sujeito lírico deixa de pertencer a si. “Longe de ser o sujeito soberano da palavra”, diz o autor, “ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que a

inspira” (COLLOT, 2004, p. 166, grifo do autor). Isso me faz recordar um outro poema em prosa de Ruy Belo, “Não sei nada”, em que o sujeito poético confessa que é “domado” pelas palavras, numa relação de imanência:

Conheço as palavras pelo dorso. Outro, no meu lugar, diria que sou um domador de palavras. Mas só eu – eu e os meus irmãos – sei em que medida sou eu que sou domado por elas. A iniciativa pertence-lhes. São elas que conduzem o meu trenó sem chicote, nem rédeas, nem caminho determinado antes da grande aventura.

Sim. Conheço as palavras. Tenho um vocabulário próprio. O que sofri, o que vim a saber com muito esforço fez inchar, rolar umas sobre as outras as palavras. [...] A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada, como eu não sei. (BELO, 2009, p. 354)

De fato, é bastante significativo que essa redefinição do sujeito poético – em Ruy Belo e, como temos visto, também em Luís Quintais – aconteça através do exercício do poema em prosa, concebido no texto acima como uma “grande aventura”. Essa imagem diz muito a respeito de uma tomada de consciência rítmica por parte do poeta, a despeito da tradição métrica. Em *Critique du rythme*, Meschonnic (2009, p. 102) nos lembra o seguinte, de acordo com o pensamento de Jacques Lacan, no *Seminário 20*: “Representante do incompreensível, o ritmo é a matéria privilegiada da aventura. As visões, as metáforas se fazem nele. Ele é o laboratório de sentidos novos”⁷¹ (Tradução minha). Para Lacan, o sujeito constitui-se como aquilo que desliza numa cadeia de significantes. Entretanto, para Meschonnic, diferentemente do significante psicanalítico, o significante rítmico, como elemento do discurso, não deve ser tomado como algo inconsciente, mas como aquilo que não se lê e que, no entanto, se entende no que se lê e que não se poderia ler sem ele, sendo, portanto, tão evidente e incompreensível quanto “a dimensão da vida” naqueles que falam. Assim, o ritmo relaciona-se com o sentido, com a intenção, que é comparável à relação da vida com a linguagem. No *Traité du rythme*, Dessons & Meschonnic (2008) afirmam que a poética do ritmo é uma poética da especificidade das obras, ou seja, de sua liberdade e de sua história, na medida em que a pesquisa do que se faz e desfaz é o esforço de toda obra literária moderna através de si mesma.

⁷¹ « Représentant de l'incompréhensible, le rythme est la matière privilégiée de l'aventure. Les visions, les métaphores se font en lui. Il est le laboratoire des sens nouveaux ».

Assim, pode-se afirmar que a prática do poema em prosa implica uma atitude desmetrificadora que se dá a partir de uma definição da poesia como ritmo, concebido como aventura do sujeito em um discurso específico. O poema em prosa, com sua combinação entre o registro lírico e o registro crítico, vem a ser uma forma propícia ao redimensionamento moderno do sujeito poético. No texto de Ruy Belo, esse sujeito cede a iniciativa às palavras, conforme a “passividade fundamental” da posição lírica de que fala Collot (2004, p. 166), para o qual, tal fenômeno é similar a uma “submissão”. Aliás, é a partir dessa constituição do sujeito “em uma relação íntima com a alteridade” que, segundo este autor, “o lirismo pode aparecer como um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno”. Creio que é justamente este o papel do exercício tão pontual do poema em prosa na obra de Ruy Belo, em que esse tipo de poema constitui-se como uma pesquisa e uma abertura de caminho para novas formas a serem cultivadas nos textos posteriores do poeta, que, aliás, é considerado um homem de versos por excelência ⁷².

À ideia da “grande aventura”, vincula-se o não-saber que marca a experiência do sujeito nesse poema em prosa de Ruy Belo, o que ressalta a função de pesquisa e experimentação dessa forma poemática, colocando em xeque a ideia de um sujeito apriorístico ao texto e valorizando, antes de mais nada, a sua organização rítmico-discursiva.

Voltando a Luís Quintais, é interessante notar como um espírito de experimentação semelhante, via poema em prosa alegórico, reflete a ideia de uma ausência de imagens e símbolos pré-estabelecidos:

A neve caía sobre o papel. Eu procurava ler o que a mão escrevera. Uma letra miúda, de caracteres densos que se metamorfoseava, pouco a pouco, numa mancha de tinta indecifrável. Eu não tinha uma imagem do meu pensamento, uma imagem do estado das minhas vísceras, dos símbolos que, pressurosos, habitavam o meu corpo. A infinda tristeza do mundo, um dado exterior, era tudo o que recebia, como se eu fosse pensamento, mundo, indecifrável mancha alastrando, translúcido papel, mesa e seus veios, neve caindo, cadeia de acontecimentos cuja atenção excluía. Afinal eu não tinha

⁷² Ao longo de toda a sua obra édita, composta por nove volumes, Ruy Belo publicou somente dezessete poemas em prosa. A meu ver, esse projeto beliano em torno da forma poética em prosa consiste tanto em uma atitude de insubordinação em relação aos preceitos da tradição moderna, que, por volta dos anos 1970, quando tais poemas em prosa foram escritos, passava por revisões e por alguns importantes questionamentos em torno de sua paradoxal institucionalização, quanto uma transformação na forma de conceber o sujeito lírico, o que resulta numa espécie de objetivação de tal sujeito no poema crítico em prosa. (Cf. RICARTE, P. C. S. Música de mesa: a propósito da incursão de Ruy Belo no terreno da prosa, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 33, n. 50, jul./dez. 2013, p. 147-161.

corpo. Levitava no eterno onde a neve caía sobre a escrita que se delia. (QUINTAIS, 2006, p. 108)

Mais uma vez, nesse poema de *Canto onde*, também intitulado “Mundo”, há a ideia de uma escritura perdida, neste caso, manchada e apagada pela neve, metonímia da paisagem. O poema se configura como uma relação transacional em que o sujeito parece perder a sua interioridade ou, ao menos, a visão de tal interioridade e se abre para – ou é aberto por – uma exterioridade. A neve permanece como símbolo de um estado melancólico, mas não de um indivíduo, e sim do mundo externo (a “infinita tristeza do mundo”), num processo em que o sujeito sai de si e se projeta nas coisas. Entretanto, não se trata de uma simples desaparecimento de tal sujeito e de sua interioridade, mas, sim, do fato de ele passar a se constituir como algo que inclui uma alteridade, vindo a ser também as coisas e o próprio mundo à sua volta, esse outro de si mesmo. Nesse sentido, não estamos diante de uma pura e simples objetividade, pelo fato de haver no texto uma valorização da materialidade da linguagem e das coisas, mas, como alerta Collot (2004), na sua ressalva acerca do termo “poesia objetiva”, cunhado por Rimbaud (2004), em carta a Georges Izambard, o que ocorre é uma transformação do sujeito a partir da relação de alteridade que se estabelece no poema.

A alegoria construída no texto de Quintais se refere à metamorfose de uma escritura que é atingida pela neve. A letra se transforma numa “mancha de tinta indecifrável”, que, mais uma vez, traz o sentido do informe ao texto, como aquela “massa negra” que detona o medo em “Fotograma”. Deve-se considerar a relação entre a neve que caía sobre o papel e o gesto de leitura, como se este último fosse alegorizado por aquela: “A neve caía sobre o papel. Eu procurava ler o que a mão escrevera”. A metamorfose da escritura parece ser detonada pelo próprio ato de leitura, que, ao invés de uma tentativa de decifração, consiste em uma borradura do texto, o qual torna-se, agora, uma “mancha indecifrável”. Assim, o sujeito poético desse poema em prosa fragmenta-se naquele que cai, como a neve, sobre o texto, procurando lê-lo, e aquele que escrevera esse mesmo texto. Na leitura do que escrevera, o sujeito não se encontra mais: “Eu não tinha uma imagem do meu pensamento, uma imagem do estado das minhas vísceras, dos símbolos que, pressurosos, habitavam o meu corpo”. Na última frase do poema, a imagem da “escrita que se delia”, ou seja, que se apagava, remete também, por paronímia, à ideia de uma escritura que se “deslia”.

Nesse poema, a relação de imanência entre o sujeito e a escritura é levada às últimas consequências, pois ele é atingido pela mesma neve que derrete a letra, transformando-a na “indecifrável mancha”. Similar ao apagamento da escritura é a descorporificação do sujeito: “Afim eu não tinha corpo”. Observe-se, nesse sentido, que o registro metonímico desse corpo no início do poema, através da “mão” que escrevera no papel atingido pela neve, vai sendo gradativamente substituído por uma noção cada vez mais volátil do sujeito. O “papel” sobre o qual a neve caía remete também a uma função ou identidade do sujeito poético, de cuja metamorfose o poema em prosa vem a ser o registro.

Tal é, portanto, o processo de libertação do sujeito em relação à sua identidade como “eu” autônomo e individual. Ao sair de sua pura interioridade, ele passa agora a “levar no eterno”, não no sentido de retomar um caráter transcendental, mas, ao contrário, de não se deixar definir de antemão ou em si mesmo, ou seja, fora de sua relação de alteridade com o mundo. A ideia de uma subjetividade que “levita no eterno” remete ao procedimento de Nietzsche (1992, p. 43), em *O nascimento da tragédia*, no sentido de libertar o poeta lírico “das malhas do 'eu'”. Trata-se, para este filósofo, de resolver, em sua estética, “o problema de como o 'poeta lírico' é possível enquanto artista”, já que, para Nietzsche, a “submissão do subjetivo” a partir da “pura contemplação desinteressada” deveria ser o imperativo de toda arte. Assim, é necessário fazer a separação, mesmo em um lírico antigo como Arquíloco, entre a obra e o homem:

as imagens do poeta lírico [...] nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” [Ichheit] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [seiende] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o fundo do ser. (NIETZSCHE, 1992, p. 45)

O “eu” eterno de Nietzsche apresenta certa impessoalidade e incompreensibilidade, em função de seu caráter ontológico, conforme alerta Meschonnic (2009). No discurso poético, é pelo fato de o sujeito perder sua identidade que a escritura se tornaria cada vez mais “indecifrável”, como a “mancha” referida no texto de Quintais. Todavia, o papel do poema é justamente dar forma e sentido a esse movimento de transformação do sujeito *na* e *pela* escritura, a partir de um procedimento que não pode prescindir da crítica e, por conseguinte, de uma

organização rítmico-discursiva específica. Dessa maneira, a minha leitura do poema em prosa não consiste meramente em uma tentativa de repor o sujeito no texto, mas em um esforço no sentido de compreender a relação entre o ritmo dessa forma poética em prosa e o processo de transformação desse sujeito que se projeta na alteridade, ou seja, a concepção do poema em prosa como o próprio ritmo-sentido dessa transformação subjetiva. Trata-se, portanto, de levar em conta a historicidade do sujeito poético a partir de sua organização rítmico-discursiva no poema, e não necessariamente a sua natureza ontológica.

Vejamos, portanto, a acentuação prosódica de um trecho do poema:

Eu não **tinha uma imagem do meu pensamento, uma imagem do estado das minhas vísceras, dos símbolos** que, **pressurosos**, habitavam o meu corpo. A **infinda tristeza do mundo**, um **dado exterior**, era **tudo** o que **recebia**, como se eu **fosse pensamento, mundo, indecifrável mancha alastrando, translúcido papel, mesa e seus veios, neve caindo, cadeia de acontecimentos cuja atenção excluía**. Afinal eu **não tinha corpo. Levitava no eterno onde a neve caía sobre a escrita que se delia**.

É interessante, nesse trecho, o efeito de sentido do fonema [l], em “alastrando”, “translúcido”, “levitava” e “delia”, marcando a mudança de estado tanto da escritura quanto do sujeito, que perdem suas formas definidas para se converterem na “mancha indecifrável”. Esse fonema realiza o próprio movimento de tal metamorfose. Como a escritura, o sujeito também vai se tornando em uma matéria cada vez mais etérea, sem forma precisa, sem “corpo”. E isso é o que é reforçado também pelo fonema [n], de “neve”, e que está presente também em “afinal”, “não” e “eterno”, o qual, juntamente com os fricativos [s], articulado ao longo de todo o texto (“pensamento”, “estado”, “minhas”, “vísceras”, “pressurosos”, “exterior”, “alastrando”, “translúcido”), e [v], presente em “neve”, “vísceras”, “habitavam”, “veios” e “levitava”, marca a negação tanto de um “eu” que se supõe, em princípio, autônomo quanto da escritura que o sustenta. Do ponto de vista prosódico, a tensão se dá pela oposição que os fonemas [t], [d] e [R] ou [r] fazem ao movimento de volatização do “eu” e da “escrita” por efeito da “neve”.

Agora, observemos a acentuação de grupo desse mesmo trecho:

Eu não tinha uma imagem do meu pensamento, uma imagem do
 estado das minhas vísceras, dos símbolos que, pressurosos,
 habitavam o meu corpo. A infinda tristeza do mundo, um dado
 exterior, era tudo o que recebia, como se eu fosse pensamento,
 mundo, indecifrável mancha alastrando, translúcido papel, mesa e
 seus veios, neve caindo, cadeia de acontecimentos cuja atenção
 excluía. Afinal eu não tinha corpo. Levitava no eterno onde a neve
 caía sobre a escrita que se delia.

No trecho acima, o acento de grupo é predominantemente determinativo, com exceção da notação dos grupos “infinda tristeza do mundo”, “indecifrável mancha” e “translúcido papel”, que são imagens interpretativas. Sobre “alastrando”, há um acento de indefinição sintática, possibilitando a leitura com ou sem a pausa entre essa palavra e “translúcido papel”. Assim, o sentido do alastramento dá-se pela própria transitividade do termo, que não é apenas sintática, mas também rítmica, pois é constituída pela acentuação. Essa leitura permite a supressão da pausa por vírgula: “indecifrável mancha alastrando translúcido papel”. Desta feita, o sujeito e a sua escritura de si, colocados entre a transparência ou “translucidez” e a opacidade ou indecifrabilidade, constituem-se por tal alastramento, que borra sua forma. É enquanto mancha que a escritura e, portanto, a subjetividade do texto se processam e se movem.

A oralização do grupo “cuja atenção excluía” é idêntica à de “cuja tensão excluía”, sentido que também não pode ser descartado na leitura do poema em questão. O verbo “excluía” tem como sujeito o pronome “eu”, oculto na oração. Sobre o advérbio “afinal”, há a pontuação acentual, que marca a conexão com as ideias anteriores e a modificação do sentido de “não tinha”. O valor semântico de “afinal” tanto pode ser de conclusão lógica quanto de relação temporal, com o mesmo sentido de “finalmente”, neste último caso.

A ideia de uma “cadeia de acontecimentos” cuja atenção (ou tensão) o sujeito exclui faz pensar sobre a linguagem do poema em prosa, que, neste caso, opera uma relação nova entre elementos dissonantes, colocando-os num mesmo nível: o interior e o exterior, a folha escrita e o corpo do sujeito, este sujeito e o mundo. O aspecto narrativo do texto alegórico favorece tal processo, cujo sentido não diz respeito a uma conformidade entre os elementos dissonantes, mas ao próprio movimento da transformação subjetiva operada no texto. Na forma moderna do poema em prosa, em que o ritmo retoma o movimento da fala na linguagem, tal metamorfose da escritura e do sujeito poético é consubstanciada a partir de um viés crítico, na medida em que esse tipo de texto, de carácter alegórico e narrativo, proporciona um modo diverso de realização do sujeito, por meio do jogo rítmico-discursivo.

5.3 A MORTE DO SÍMBOLO

A crítica exercida por Luís Quintais em sua obra poética volta-se também, e de modo significativo, para os símbolos da tradição ocidental e portuguesa da poesia, em um processo que se concentra especialmente na desconstrução do símbolo da “árvore”, tão caro, por exemplo, a um poeta como Ruy Belo, um dos expoentes da chamada Geração 61, como se pode observar nesse poema de *Depois da música*, intitulado “Síntese”, publicado por Quintais em 2013:

O tema é a destruição da árvore
esquemática, gráfica.
A que se debruça cúmplice
sobre o sentido unânime
da sua biografia.
(QUINTAIS, 2013, p. 21)

Como nos indicam os versos acima, a desconstrução – crítica – do símbolo poético da “árvore” está vinculada à biografia poética, ou seja, à “escritura da vida” que constitui a própria poesia⁷³. Trata-se, portanto, de problematizar o sentido não apenas de tal símbolo, mas da própria subjetividade poética, numa perspectiva que ressalta a historicidade da linguagem da poesia. Em *Depois da música*, há ainda

⁷³ Henri Meschonnic (2009, p. 87-88): «La vraie bio-graphie, l'écriture de la vie, est l'activité poétique». [“A verdadeira bio-grafia, a escritura da vida, é a atividade poética”.] (Tradução minha.)

outros textos que trazem essa questão, como “Fantasma”, em que a árvore é antropomorfizada e consiste numa verdadeira presença poética provida de voz e de canto, sendo detentora, portanto, de um “saber ocultado”, o que sugere a ideia do símbolo poético como linguagem misteriosa ou como uma língua de iniciados. Nesse texto, a árvore também simboliza a forma do poema:

É apenas uma árvore,
 extensão vegetal de luz,
 celebrada dor, celebrada tinta
 espalhando-se na página.
 (QUINTAIS, 2013, p. 12)

O mesmo acontece em “Deserto”, em que as “palmeiras” remetem à forma visual e/ou mental dos poemas:

Poemas a explodirem
 como sujas palmeiras
 no deserto que é -
 o céu.
 (QUINTAIS, 2013, p. 13)

Já em “Um simbolista vencido”, o signo do fracasso e da “dor” é representado pela “queda das folhas / a quem sem limites cederá”, também numa concepção crítica e histórica em torno do símbolo da árvore-poema. Por fim, em “Sobre árvores”, dedicado ao escultor português Rui Chafes, com uma referência a sua obra, inspirada, por sua vez, nos poetas do Romantismo alemão e baseada em estruturas de metal, Quintais faz a distinção entre a árvore como tópico artístico e como ser real da natureza:

Li toda a poesia, e esqueci.
 Uma parte habita o tecido da biografia
 e sobre isso nada posso dizer
 que não seja destituído
 de som e perigo.
 Outra parte, guardei-a,
 crença imprudente,
 antepassado sem nome,
 fantasma comovido
 movendo-se, iluminando
 todos os lugares

de metal frio como sangue.

É fim de tarde, caminho em direcção a casa,
o vento destrói certezas
sobre árvores físicas bem reais.
(QUINTAIS, 2015, p. 101)

O trabalho de Rui Chafes⁷⁴, baseado numa pesquisa sobre a poesia de Hölderlin e Novalis, também envolve, como o do poeta, o sentido da biografia, conforme observa-se em “Síntese”, referido anteriormente. Ao escultor, cabe a imagem da poesia, em uma obra de arte que funcionaria como um “fantasma” a iluminar o espaço com sua estrutura de “metal frio como o sangue”. Ao poeta, por sua vez, cabe a imagem da árvore como “extensão vegetal de luz”, “celebrada dor, celebrada tinta / espalhando-se na página”. De todo modo, em ambos os casos, o símbolo poético é definido como elemento fantasmático, como “crença imprudente”, sendo diverso, portanto, das “árvores físicas” e “bem reais”. A escultura, como a poesia, seria uma arte de olvidar e de arruinar convicções: “Li toda a poesia, e esqueci”, “o vento destrói certezas”. É contra tal símbolo, em sua função tradicional, que se volta o esforço poético de Quintais em muitos de seus poemas, perpassados pela atitude crítica e pela consciência histórica acerca da linguagem poética. O símbolo da árvore faz parte de uma tópica, ou seja, de um conjunto de termos nominais que designam seres naturais concebidos como *topoi* (tópicos) ou lugares-comuns do discurso poético ou retórico, de acordo com Ernst Robert Curtius (1979), em *Literatura europeia e Idade Média latina*. Entretanto, deve-se ressaltar que, em Quintais, a acepção de tal símbolo como “fantasma” remete à ideia de forma na arte,

⁷⁴ Sobre Rui Chafes: “Escultor português nascido em 1966, em Lisboa. Formou-se em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1989, seguindo depois para Dusseldórfia, onde frequentou a Kunstakademie, sob a direção do artista alemão Gerhard Merz. A escolha da cidade alemã revela o interesse de Chafes pela cultura daquele país, que tem sido uma constante, não se limitando apenas a uma referência de base da sua obra plástica. Traduziu, por exemplo, os *Fragmentos de Novalis* e refere-se-lhe constantemente em escritos e citações que acompanham toda a sua obra. Um outro dado constante no percurso de Chafes é a importância dos títulos das obras e das exposições/instalações que faz. Palavras como “sonho”, “morte”, “manhã”, “ferida”, entre outras, conduzem o espectador para um universo nostálgico e romântico. Esse universo, que é o do romantismo alemão, é atenuado pela consciência de uma cultura clássica, nobre, exemplar. Mas não só. Existe em Rui Chafes uma paixão que é especificamente ibérica, uma tradição do trabalho do ferro, material de eleição de Chafes, que nada tem a ver com os bronzes ou os mármore românticos. O trabalho sobre o lugar da escultura é outra constante na obra deste artista. Chafes realiza esculturas de chão, de teto, que se penduram nas paredes como pinturas, que se mostram sobre peneiras como objetos de decoração, que ocupam cantos de salas como móveis, que se empoleiram, até, em árvores, como pássaros. Rui Chafes é também autor de desenhos que continuam, a lápis negro, o desenrolar formal que a sua escultura revela”. (*Infopédia Dicionários Porto Editora*. Disponível em: <http://goo.gl/nc1Oxm>. Último acesso em 06 de mar. 2016).

a partir de uma concepção metafísica, visto que se trata de algo que está “para lá da fronteira que desenhamos” (QUINTAIS, 2015, p. 102), ou, como é dito em “Síntese”, que consiste em um regresso “ao sonho da linguagem”.

Em *Angst*, em que esse projeto de destruição do símbolo poético também já está em curso, é bastante significativo, a meu ver, o seu modo de realização a partir do poema em prosa, em consonância com aquela transformação subjetiva que abordei na seção anterior deste capítulo. Notemos como isso ocorre em “Morte caligráfica”, texto emblemático dessa questão em torno do símbolo poético da árvore:

Havia um planalto a vinte trinta quilômetros da janela de minha casa. Nele eu via uma pequena árvore. Julgava-a uma oliveira solitária naquele lugar transposta, mas não me era possível confirmá-lo. Talvez um dia me deslocasse até lá. Faria a viagem da minha vida, integrando a percepção esquemática do corpo distante na memória dos meus ossos, do meu sangue, das minhas fibras. Veria a textura do visível. A perdida oliveira já não seria um objecto de inspiração, uma encruzilhada semântica, um ângulo abrupto guiando o vórtice de palavras. Seria outro corpo dotado de propriedades não menos mágicas, não menos esquivo à obstinada interrogação. Um outro corpo quase líquido na sua transparência, porque teria do seu lado a história da minha deslocação até ele. Uma história sem história, estilhaçada por redução fenomenológica, diz-me a teoria. Hoje descobri que o planalto se encontrava nu, revoltado, esventrado. Desaparecera. E a árvore com ele. Não havia mancha de máquinas por perto e era como se nada houvesse existido, ainda que a descontinuidade de acções desconhecidas tivesse deixado o seu rasto. Teria que fazer o meu trabalho de luto, não por escrúpulo ecologista, que não tinha, mas por morte de símbolos de que o planalto e a pequena árvore – a imaginada oliveira – teria sido o último dos exemplos. Um segredo que o universo guardara e que fora, também ele, impiedosamente rasurado. (QUINTAIS, 2002, p. 54-55)

O título do poema, “Morte caligráfica”, sugere uma destruição operada *na* e *pela* escritura, que realiza, nesse texto, a narrativa de uma perda, a morte de uma árvore imaginada pelo sujeito a partir de sua janela. É interessante que essa árvore seja possivelmente uma oliveira, símbolo muito presente na Bíblia e uma planta de grande importância na cultura e na poesia portuguesas. A esse respeito, vejamos como, em Ruy Belo, é justamente em um poema em prosa que o poeta coloca em questão, a partir da imagem da oliveira, a relação romântica estabelecida entre os elementos da natureza e o estado de alma do sujeito:

Serão tristes as oliveiras?

Aquela senhora que conheci no comboio, olhando pela janela, disse-me a certa altura que a oliveira é uma árvore triste. Olhei também e estive quase a concordar. Agora felicito-me, porque não foi preciso. Lembro-me que a senhora ia vestida de preto. Talvez lhe tivesse morrido alguém. Às oliveiras daquele olival que passava lá fora é que eu tenho a certeza de que não faltava nada: nem sol, nem uma leve brisa, nem um fruto grado, prometedor. E perguntei para mim, ao descer do comboio:

– Por que maltratamos as oliveiras?
(BELO, 2009, p. 361)

As perguntas que compõem o título e a fala que encerra esse texto narrativo de Ruy Belo parecem voltar-se para a própria tradição poética portuguesa, constituída por uma tópica em que a imagem da árvore, muitas vezes simbolizada pela oliveira, tão presente no território daquele país, tem papel relevante. Com esse poema em prosa, Ruy Belo coloca em xeque a analogia entre natureza e estado de alma, uma das prerrogativas do Romantismo, cuja influência ainda se faz presente em algumas correntes da poesia contemporânea portuguesa, a partir de sucessivas releituras⁷⁵. Trata-se de questionar o quanto de projeção subjetiva haveria no sentido que esse lugar-comum da poesia tem assumido ao longo de toda uma tradição que vem desde o século XIX. Assim, o sujeito poético do texto de Ruy Belo procura despir as oliveiras de uma carga de significados convencionais e subjetivos, num procedimento muito semelhante ao empreendido por Alberto Caeiro, heterônimo pessoano, e Manuel Bandeira, que, na última fase do Modernismo brasileiro, busca desmistificar a imagem romântica da lua na poesia⁷⁶.

No caso de Luís Quintais, o projeto de desconstrução da tópica vincula-se ao processo de transformação do sujeito, realizado *na* e *pela* forma poética em prosa. Nesse sentido, não se trata apenas de um poema mais objetivo, voltado para a árvore em si mesma, no sentido de despi-la de seus significados tradicionais, e sim de também fazer uma intervenção no âmbito da própria subjetividade poética, o que exige não apenas uma mudança de ponto de vista, mas, principalmente, uma nova linguagem, liberta em relação a algumas das convenções mais importantes da poesia. Por isso, o relevante papel do poema em prosa em um projeto dessa natureza. Com efeito, a forma poética em prosa está diretamente ligada à saída do

⁷⁵ O crítico português Manuel Gusmão, em minicurso ministrado na Universidade Federal Fluminense, em maio de 2012, na cidade de Niterói, afirma que o Romantismo é uma categoria onipresente na poesia portuguesa e na modernidade estética.

⁷⁶ Refiro-me, aqui, ao poema “Satélite”, publicado por Bandeira em *Estrela da tarde*, de 1960.

sujeito poético de si mesmo, naquele sentido que Michel Collot vai acusar justamente em Rimbaud e Ponge, dois cultivadores paradigmáticos desse tipo de poema.

Em “Morte caligráfica”, a narrativa da perda diz respeito à relação intersubjetiva que se estabelece entre o poeta e a árvore imaginada. O segundo parágrafo do texto remete diretamente a um viés fenomenológico em torno de tal relação intersubjetiva – e também intercorpórea – entre o homem e a oliveira, colocando em primeiro plano o processo de percepção. Além disso, o sentido da frase “Veria a textura do visível” está muito próximo da fenomenologia merleau-pontiana, o que é arrematado pela noção de “redução fenomenológica”, no final do parágrafo, a qual consiste em um conceito da filosofia de Husserl (1990), revisto e retomado por Merleau-Ponty (2006) em sua *Fenomenologia da percepção*. Esse parágrafo poético de Quintais é um bom exemplo da combinação entre lirismo e crítica no poema em prosa contemporâneo. Nele, toda a reflexão crítica é regida a partir de um sujeito específico, em seu discurso específico, ou seja, um sujeito e um discurso que não são repetíveis, na medida em que se realizam apenas no plano do poema, *deste* poema, uma forma que se caracteriza como crítica não apenas por se referir diretamente a elementos de uma “teoria” ou de uma filosofia, mas, sobretudo, por se constituir como atividade de um sujeito dentro de uma cadeia de enunciados poéticos e até filosóficos.

Ao analisar a habitual classificação de Francis Ponge como um “antilírico”, Collot (2004) adverte que, na mesma obra em que denunciara a “vulgaridade lírica”, Ponge havia afirmado que seus “momentos críticos” também são “momentos líricos”. Para Collot, importa investigar o papel de uma afirmação como esta em um poeta que, ao tomar o partido das coisas, coloca o sujeito lírico fora de si, mas não com o fito de simplesmente eliminar os traços da subjetividade poética, e sim para que, a partir dessa relação de alteridade com as coisas, perdendo-se nelas, o sujeito possa se recriar. Para mim, importa, sobretudo, compreender como a forma do poema em prosa se presta, de modo privilegiado, a essa transformação do sujeito poético, a qual se dá numa perspectiva dialógica em relação à história de tal sujeito na poesia.

No poema, a ida do sujeito até a oliveira fica no plano do hipotético: “Talvez um dia me deslocasse até lá”. Portanto, não se consuma plenamente, no plano real, a saída de si por parte do sujeito, como condição para que seja transformado todo o sentido da árvore-símbolo, que, percebida em sua corporeidade pelo sujeito,

também corpóreo nesse contexto, deixaria de ser uma “encruzilhada semântica” ou um “ângulo abrupto guiando o vórtice das palavras”. Entretanto, no plano discursivo ou textual do poema, chega-se a colocar em xeque a ideia da metáfora, que cruza caminhos ou direções distintas de sentido. Mas a ideia de uma profundidade criada pela própria disposição das palavras em um texto, como sugere a noção do “vórtice de palavras”, a qual remete, de certa forma, à vanguarda do Vorticismo, criada por Ezra Pound, permanece como problema poético, na medida em que diz respeito à impossibilidade de uma experiência sem linguagem ou totalmente livre da consciência linguisticamente constituída.

Em Husserl (1990), a redução fenomenológica consiste em um retorno à consciência em que as coisas se revelam na sua constituição, ou seja, como correlatas à consciência. Isso significa retornar às coisas, colocar-se no caminho delas. Partindo dessa perspectiva husserliana, Merleau-Ponty (2006, p. 429) define o conceito de percepção, que ele chama de “acasalamento de nosso corpo com as coisas”:

na percepção a coisa nos é dada “em pessoa” ou “em carne e osso”. Antes de outrem, a coisa realiza este milagre da expressão: um interior que se revela no exterior, uma significação que irrompe no mundo e aí se põe a existir, e que só se pode compreender plenamente procurando-a em seu lugar com o olhar. Assim, a coisa é o correlativo de meu corpo e, mais geralmente, de minha existência, da qual meu corpo é apenas a estrutura estabilizada, ela se constitui no poder de meu corpo sobre ela, ela não é em primeiro lugar uma significação para o entendimento, mas uma estrutura acessível à inspeção do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 428-429)

Depreende-se daí a relação intercorpórea entre o sujeito e as coisas, que se dá apenas hipoteticamente no poema de Quintais em torno da oliveira, o qual noticia, ao mesmo tempo, a experiência de uma perda e a perda de uma experiência. No plano hipotético, o sujeito do poema coloca em cena a possibilidade de um contato sensorial com a árvore no qual esta é concebida como alteridade e, portanto, como algo que se coloca como um outro sujeito ao poeta, e não apenas como um objeto: “Seria outro corpo dotado de propriedades não menos mágicas, não menos esquivo à obstinada interrogação”. Com efeito, esse gesto consiste não apenas em romper com a ideia da natureza como “floresta de símbolos”, mas também em alterar significativamente o modo de constituição do sujeito na poesia,

fazendo com que sua relação com as coisas e com o mundo seja da ordem do fragmentário e do extraviado.

Michel Collot (2004), ao defender a ideia de um sujeito moderno desalojado da pura interioridade, elege a fenomenologia merleau-pontiana como via de reinterpretação da subjetividade lírica. Para ele, o pensamento de Merleau-Ponty, assim como a poesia moderna, “leva a sério a encarnação do sujeito”. Ademais, em Merleau-Ponty, diz Collot (2004, p. 167),

[a] noção de carne permite pensar conjuntamente seus pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca. É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo.

Assim, não é mais pela introspecção que o sujeito pode reaver sua verdade, mas apenas saindo de si. Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty define a noção de “carne do mundo” como um entrelaçamento, um “quiasma”, entre o sujeito e o mundo, entre o vidente e o visível, o tangente e o tangível, como uma espécie de enovelamento que permite a comunicação entre o sujeito e as coisas:

ao mesmo tempo, vemos as próprias coisas no lugar em que estão, segundo o ser delas, que é bem mais do que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda a espessura do olhar e do corpo: é que essa distância não é o contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônima dela. É que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente destinado a ser visto por um corpo. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 131-132)

A referência a tal processo é realizada no poema de Quintais a partir da frase “Veria a textura do visível”, que desbanca o papel metafórico e convencional do símbolo poético. Hipoteticamente, não estaríamos mais diante de uma oliveira “de papel”, literária, mas de um corpo, que, diante do movimento do sujeito até ele, inscrever-se-ia também na biografia de tal sujeito: “Um outro corpo quase líquido na sua transparência, porque teria do seu lado a história sem história da minha

deslocação até ele”. É nesse movimento de “deslocação” que o sujeito sairia de sua interioridade e se lançaria no mundo, num processo que pode tomar forma a partir da linguagem. A ideia da biografia ou escritura da vida é interessante nesse contexto, na medida em que o poema passa a ser essa “história sem história”, ou seja, a narrativa desse movimento (imaginado, no caso) do sujeito. É nisso que está o papel transformador do texto poético.

Entretanto, não é apenas em torno da possibilidade de destruição do sentido simbólico da árvore que se move o poema, a partir desse processo hipotético de redução fenomenológica. A morte da oliveira é também narrada em termos de destruição física e real, pois o sujeito poético descobre que o planalto em que a oliveira se encontraria havia desaparecido. Por isso, o poema constitui-se também como narrativa da perda de uma experiência, o que exige um “trabalho de luto” por parte do sujeito. Trata-se da morte do símbolo dentro e fora da literatura. Uma morte, ao mesmo tempo, “caligráfica” e “ecológica”. A rasura mencionada no fim do poema não acontece apenas na natureza, mas também na poesia, em cujo espaço, a alegoria e o discurso prosaico exercem significativas alterações das convenções, desde o que concerne à construção de símbolos e metáforas até a constituição da subjetividade poética. Isso equivale a dizer que o poema alegórico sobre a oliveira é a narrativa acerca da ausência da árvore, em sua fisicidade real, no âmbito da linguagem.

“Morte caligráfica” faz parte de uma série de poemas em prosa que, em *Angst*, tratam da destruição do símbolo poético, alguns deles, a partir da figura da árvore. Em “Acerca de ti”, a consciência desse colapso perpassa uma fala em primeira pessoa provavelmente dirigida à própria poesia, pela qual o sujeito-poeta é vocacionado e protegido da “gélida introspecção” (Cf. QUINTAIS, 2002, p. 52). Em “Oco”, narra-se, a partir da terceira pessoa, a experiência sensorial de um sujeito que abraçava árvores durante a noite como modo de aliviar um desgosto, numa espécie de refúgio idílico: “e ali ficava até de madrugada abraçando árvores, como se no seu sangue não tivesse crescido uma outra seiva, um fel que doía mesmo nos insuspeitos momentos em que o paraíso rondava perto” (QUINTAIS, 2002, p. 57). Na segunda e última parte do poema, conta-se o regresso do sujeito, anos depois, àquele mesmo lugar de idílio: ele não encontra mais as árvores, que, “antes frondosas”, estavam agora “mortas ou agonizantes”, advindo daí o vazio subjetivo: “Não sentiu o mais pequeno sinal de nostalgia crescendo no oco em si. Só o oco em

si” (QUINTAIS, 2002, p. 58). Nesse poema em prosa, a morte do símbolo implicaria o esvaziamento da subjetividade, se tomada como sinônimo de interioridade.

Por fim, no poema “Em Março”, da mesma série, aquele encontro entre o sujeito e a árvore impossibilitado em “Morte caligráfica” é consumado, durante uma tempestade:

Em Março chuvia⁷⁷ abundantemente. Eu atravessava o rio. O vento vergastava a chuva que me ensopava a roupa. Nada disso me faria desistir da quotidiana incursão. Havia um secreto encontro, uma dobra na passagem das horas, um infindável momento sobre as águas pluviosas de Março. Do que se tratava afinal? De uma simples árvore quebrada cujos ramos assomavam ligeiramente em furiosa perseguição. Na árvore eu via a beleza dos naufragos. E eu recebia-a. Insignificante dádiva do acaso. Generosa afluência meditando-me como os espelhos me meditam. (QUINTAIS, 2002, p. 53)

Note-se que o momento do encontro é descrito, no poema, como um tempo significativo ou suspenso, não cronológico: “um infindável momento sobre as águas pluviosas de Março”. Aliás, nesse trecho, cruzam-se noções diferentes do tempo: a existencial, a sazonal e a cronológica. Porém, a noção dominante na experiência aí descrita é a existencial. Ressalte-se também a relação especular entre o sujeito e a árvore, ao mesmo tempo, contemplativa e intersubjetiva, naquele sentido merleau-pontiano do engajamento entre o sujeito e as coisas, uma “generosa afluência”. E, mais uma vez, a saída de si do sujeito, o seu encontro com esse outro que é a árvore, elemento do mundo natural, é descrita em termos de redução fenomenológica:

Fizesse eu da minha vida esta perene contemplação na tempestade, sempre em direcção aos altos céus de Março. Sob a forma da árvore indessistente, veria a verdade quando da verdade tivesse desistido. Um parêntesis no conformado desespero que me rói. Uma luminosa canção no epicentro da minha morte. (QUINTAIS, 2002, p. 53)

Para Merleau-Ponty (2006), a redução fenomenológica, como fórmula de uma filosofia existencial, é problemática, na medida em que implica uma suspensão do movimento entre o sujeito e o mundo, uma recusa inicial da cumplicidade por parte do sujeito, levando a reflexão a se tornar consciência ao fazer com que o mundo se revele ao sujeito como estranho e paradoxal. De certo modo, é esse processo que vemos na ideia de “desistência” subjetiva presente nesse poema em

⁷⁷ A forma verbal “chuvia” aparece com essa grafia nas três edições em que esse poema foi publicado.

prosa de Quintais, como movimento de oscilação do sujeito diante do mundo, para o qual ele se lança. Ao reler Husserl, Merleau-Ponty alerta para o fato de que, na redução fenomenológica, não estaríamos diante de uma imanência entre o mundo e o sujeito, mas, sim, de um admirar-se do mundo por parte de tal sujeito. Nesse sentido, o sujeito é concebido como uma transcendência em relação ao mundo: “para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele”, pois “essa ruptura só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 10).

Em Quintais, o encontro intersubjetivo entre o sujeito e aquilo que está fora dele, como a árvore do poema, é marcado por uma espécie de estranhamento, uma “contemplação na tempestade”, cuja suspensão existencial ou temporal é destacada: “Um parêntesis no conformado desespero que me rói”. Ademais, para Merleau-Ponty (2006, p. 429),

se queremos descrever o real tal como ele nos aparece na experiência perceptiva, nós o encontramos carregado de predicados antropológicos. Como as relações entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediadas por nosso corpo, a natureza inteira é encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo. Eis por que, em última análise, não podemos conceber coisa que não seja percebida ou perceptível. Como dizia Berkeley, mesmo um deserto nunca visitado tem pelo menos um espectador, e este somos nós mesmos quando pensamos nele, quer dizer, quando fazemos a experiência mental de percebê-lo.

Na última parte de “Em Março”, é patente o fato de a relação especular entre a árvore “náufraga” e o sujeito que a contempla no meio da tempestade ser levada também à consciência da morte, de caráter existencial nesse contexto, mas que, a meu ver, também pode ser concebida a partir de um sentido alegórico e crítico que remete à transformação do sujeito lírico no texto do poema em prosa. Nessa perspectiva, ainda que não se possa falar, no caso deste poema de *Angst*, em uma imanência entre sujeito e mundo, em razão do aspecto transcendental do entrelaçamento fenomenológico que se opera entre ambos, não se pode ignorar o fato de que, na dimensão discursiva do texto, os movimentos da subjetividade e do ritmo-discurso consistem na mesma e única realização. Resta saber, porém, até que ponto, em “Mundo”, poema de *Canto onde*, publicado quatro anos depois dessa série de *Angst*, o processo alegórico seria responsável por problematizar o próprio caráter transcendental do entrelaçamento (e seu respectivo estranhamento)

fenomenológico, em razão da descorporificação ali operada pela imagem da mancha, ao mesmo tempo, tipográfica, meteorológica e subjetiva.

Ademais, os “predicados antropológicos” que, segundo Merleau-Ponty (2006), encontramos nas coisas durante a percepção manifestam-se frequentemente, na poesia de Luís Quintais, por meio da ideia de morte, especialmente no que diz respeito à condição dos animais, como se pode observar em “Horror morfológico”, poema em prosa de *Canto onde* que narra o encontro do sujeito com um rato morto em seu jardim, experiência que promove o reconhecimento da comunhão entre homens e animais a partir da mortalidade, bem em outros textos do autor (Cf. QUINTAIS, 2006, p.48-49). Ora, o sentido antropológico da morte, como o encontramos em Edgar Morin (1988), é justamente o de um horror da finitude, que, dentre outras coisas, constitui-se pelo horror da decomposição dos cadáveres, o qual suscita os rituais fúnebres e chama a atenção para a “perda da individualidade” do morto, despertando no homem a consciência sobre a sua existência mortal. A morte é o horror antropológico por excelência e tal horror, como bem define Quintais (2006, p. 48-49), nesse poema em que o sujeito poético se vê diante do cadáver de um rato, é de natureza morfológica:

Negoceio esta morte com a memória que tenho do mundo, protegendo-me da aversão declinada por séculos de horror morfológico onde abundam as estratégias defensivas que nos afastam de animais pulsantes, fulvos no seu calor rastejante, animais agônicos prontos à armadilha dos fins e às decomposições do nada.

Voltando ao poema “Em Março”, é importante ressaltar que a experiência referenciada nesse texto se faz sensível por meio da sua organização rítmica. A notação rítmica do poema, que apresento a seguir, leva em conta tanto a juntura demarcativa como os demais acentos de grupo sintático:

Em Março [∪]chuvia abundantemente. Eu atravessava o rio. O vento
 vergastava a chuva que me ensopava a roupa. Nada disso me
 faria desistir da quotidiana [∪]incursão. Havia um [∪]secreto encontro,
 uma dobra na [∪]passagem das horas, um [∪]infindável momento
 sobre as [∪]águas pluviosas de Março. Do [∪]que se tratava afinal? De

uma simples árvore quebrada cujos ramos assomavam
 ligeiramente em furiosa perseguição. Na árvore eu via a beleza
 dos náufragos. E eu recebia-a. Insignificante dádiva do acaso.
Generosa afluência meditando-me como os espelhos me
meditam. Fizesse eu da minha vida esta perene contemplação
 na tempestade, sempre em direcção aos altos céus de Março.
 Sob a forma da árvore indesistente, veria a verdade quando da
verdade tivesse desistido. Um parêntesis no conformado
desespero que me rói. Uma luminosa canção no epicentro
 da minha morte.

Mais uma vez, temos um ritmo sem muitas oscilações no que concerne à juntura demarcativa. Notamos acento de tipo hesitativo apenas sobre “Março”, no período “Fizesse eu da minha vida esta perene contemplação na tempestade, sempre em direcção aos altos céus de Março”, além de em torno de “Em Março”, no primeiro período do texto, “tratava” e “Na árvore”, marcando ênfase. Entretanto, a recorrência do acento discriminativo, de carácter interpretativo, sobre alguns adjetivos, juntamente com a juntura demarcativa comum – que, como já foi dito, no poema, não é lógica, mas rítmica –, também marca a subjetividade e, por conseguinte, a historicidade do texto.

5.4 O POEMA COMO BIOGRAFIA

No texto em prosa que encerra o livro *Riscava a palavra a ~~de~~ no quadro negro*, Quintais afirma que o que ele oferece, como poeta, ao leitor, é o “vestígio”, a “biografia” da experiência. E o poema é uma “forma do encantamento, uma tecnologia que encanta”, o que só pode ser realizado, diante do que temos visto até aqui, a partir da organização rítmica específica do texto poético. É isso que, inclusive, o distingue do texto filosófico. A noção do poema como uma “história sem história”, na obra desse poeta, aponta para uma historicidade que só pode ser exercida no âmbito do sujeito. É no poema que o sujeito se realiza enquanto liberdade, e tal liberdade, como defende Meschonnic (2009), não é mais que a historicidade do sujeito e do poema, pois, na medida em que é, antes de tudo, ritmo, o poema se constitui em um sistema do discurso, no qual o que há não é exatamente “liberdade”, mas uma procura, uma pesquisa por novos modos discursivos que constituem a sua especificidade, com o perdão da tautologia, sua historicidade. É a historicidade que produz o novo em poesia, ou seja, aquilo que polemiza, a “forma contra”. Entretanto, essa historicidade do sujeito, que é também a do discurso, não tem jamais a escolha de “ser como” ou “ser contra”. Ela consiste, antes, em “ser outro”, isto é, “chegar a ser o sujeito de sua escritura, de sua história” (MESCHONNIC, 2009, p. 601-602. Trata-se, para Meschonnic, de algo tão banal e antigo quanto a própria literatura, visto que lhe é constitutivo.

É, portanto, a partir de sua historicidade que o sujeito faz do poema uma “écriture de la vie” [“escritura da vida”], como sugere Quintais em “Depois da música”, poema homônimo de seu livro publicado em 2013:

Depois da música, a poesia será escrita como se tingida por inegociáveis medos. Debruçou-se sobre a mesa, sobre o arquivo, sobre o mapa da sua morte, escutou o rumor de um mar espesso, sem mecânica. Saiu pela porta sem porta da história e voltou ao terreno da biografia. “A música acabou”, escreveu, “a história jaz sepultada, sem herói civilizador”. Tudo agoniza, agonizará a partir desse ontem. Um plasma queima o sangue por dentro, e é suja a noite, suja de um azul ameaçador. Debruçou-se sobre a mesa. Os prédios estremeciam como uma pele estremecente. A mesa era negra, como fora o quadro riscado. Dedicado, perseguia um desígnio distante, talvez apagado no chão móvel da página. (QUINTAIS, 2013, p. 8)

Esse poema apresenta uma cena de escrita articulada em terceira pessoa e que coloca aquele que escreve como uma espécie de figura ficcional concentrada no gesto de debruçar-se sobre a mesa, ou seja, no ato da escritura. Rosa Maria Martelo (2011), ao analisar *A faca não corta o fogo*, livro publicado por Herberto Helder em 2009, define a cena de escrita como “uma narrativa que, por fragmentos, constrói um intensíssimo retrato do poeta”, mas a partir de um paradoxo no qual somente o poema pode falar enquanto poeta, ou seja, nos termos do próprio Herberto Helder, em que “o poema escreve o poeta”. Assim, o poeta é um elemento intrínseco à escritura, existindo somente a partir do texto.

No poema de Quintais, o sujeito poético constitui-se em um périplo entre a música e a poesia. O ato de sua escritura, ou seja, o poema – aqui, mais uma vez, colocado como uma ficção dentro da ficção – é concebido como “mapa de sua morte”, indicando que há uma perda significativa nessa passagem da qual o poema em prosa vem a ser a forma singular. Passa-se, no poema, da música à poesia e da história à biografia, que se escreve sobre uma espécie de arruinamento do mundo e do sujeito: “Tudo agoniza, agonizará a partir desse ontem. Um plasma queima o sangue por dentro, e é suja a noite, suja de um azul ameaçador”. Mas em que consiste o fator carburante de tal acontecimento?

A “mesa”, dado fundamental da cena de escrita, por ser a metonímia do ato de escritura, é também definida, no poema, como “arquivo”, o que permite conduzir a leitura da relação entre história e biografia e entre música e poesia a um diálogo com o projeto filosófico de Jacques Derrida na obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trata-se, para Derrida (2001), de empreender o questionamento desconstrutivista do conceito de arquivo, na medida em que este está na base da constituição da tradição do pensamento ocidental, definindo-se, em sua versão clássica, como um conjunto de documentos que, material e objetivamente, asseguraria a verdade e a positividade de tal tradição. Tal versão clássica do conceito de arquivo será analisada, por Derrida, nos discursos da historiografia.

A obra de Derrida vem, com a noção de “mal de arquivo”, colocar em xeque a ideia clássica do arquivo como algo fixo e congelado, voltado apenas para o passado, sem interferência do presente e do futuro em sua constituição. O mal de arquivo, em Derrida (2001), coloca em pauta a virtualidade do arquivo, que deixa de ser apenas um monumento da tradição para, a despeito da oposição aristotélica entre “potência” e “ato”, constituir-se ao mesmo tempo como potência e como ato.

Engendrada a partir da pulsão de morte freudiana, a noção de “mal de arquivo” consiste em um processo marcado pela destruição e pela perda. Freud entende o psiquismo como “máquina de escrever” e o inconsciente como “escrita” e, portanto, como “arquivo”. A pulsão de morte é aquilo que, no psiquismo, apaga suas marcas e seus traços⁷⁸. Em sua leitura da obra freudiana, Derrida (2001, p. 21) sublinha o seguinte sobre tal pulsão:

Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas a apagar seus “próprios” traços [...]. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo.

Para Derrida, a pulsão de morte, esse mal de arquivo, permite que o esquecimento também opere sobre o arquivo, viabilizando, com isso, a sua renovação, ou seja, a possibilidade de novos arquivamentos. Assim, o arquivo, em sua virtualidade, descontínuo e perpassado pelo esquecimento ou apagamento, caracteriza-se como sintomático e lacunar. E o próprio ato de arquivar vem a ser uma rasura do arquivo constituído. O mal de arquivo designa, portanto, a própria dimensão constituinte do arquivo, a possibilidade de que ele seja reiterado infinitamente.

Tal dimensão, baseada no apagamento do que está constituído enquanto documento histórico, é a proposta do poema em prosa “Depois da música”, de Quintais, com a importante ressalva de que, no poema em questão, a tal proposta são ainda acrescentadas as ideias de “fim da música” e de “biografia”. A ideia da escrita como “arquivo” e como “mapa da sua morte” traz para o poema o gesto do risco, da rasura, do apagamento, como se pode observar em seus períodos finais: “A mesa era negra, como fora o quadro riscado. Dedicado, perseguia um desígnio distante, talvez apagado no chão móvel da página”. Estamos diante do arquivo em sua virtualidade derridiana, ou seja, da escrita poética como gesto de renovação que, a partir de um ato de desconstrução, coloca em movimento o que a tradição procura sedimentar. Na escritura do poema, tudo é colocado em xeque, desde os

⁷⁸ Cf. BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza humana*, São Paulo, v. 10, n. 1, jan./jun. 2008, p. 105-128.

símbolos e convenções da poesia, o mundo e seus signos, até o próprio sujeito poético, cuja pulsão de morte (“Um plasma queima o sangue por dentro”), para falar com Freud, ou cujo mal de arquivo, para falar com Derrida, opera a transformação de si e do mundo a partir de uma forma em movimento.

A ideia contida no título do poema, “Depois da música”, remete a um ocaso histórico não necessariamente da arte musical, mas da poesia enquanto música. Entretanto, é também provável que, em função do livro em que esse poema se encontra e do qual é homônimo, tal ideia refira-se também à experiência circunstancial de audição musical ou, mais especificamente, ao momento imediatamente posterior a tal audição e a um ato de escrita a ela concernente. Em *Depois da música*, especialmente na seção intitulada “Contágio”, há um conjunto de poemas inspirados em músicos ou obras musicais. Assim, encontra-se um certo pianista chamado Pedro, em um poema que leva seu nome como título; artistas do jazz e do blues, como Chet Baker, Son House e Blind Willie Johnson; e astros do rock, como Rowland S. Howard, Mark Linkous, David Sylvian, Mark Hollis e Bob Dylan. Além disso, nessa mesma seção, outros textos fazem a releitura poética de algumas canções. É o caso de “Variações sobre 'Dark is the night'”, que, embora pareça se referir a uma música soviética composta e gravada por Mark Bernes durante a Segunda Guerra Mundial (“Dark is the night”, de 1943), é, na verdade, uma releitura de “Dark was the night – Cold was the ground”, gravada em 1927 por Blind Willie Johnson, vocalista e guitarrista americano de blues e música gospel, como atesta a referência um dado biográfico do artista (“Regressei a Beaumont”), a cidade onde ele morrera e o poema disposto imediatamente antes, que se intitula exatamente “Blind Willie Johnson”. O poema “Here is a strange and bitter crop”, por sua vez, estabelece diálogo com “Strange fruit”, uma canção norte-americana de protesto antirracismo, composta como poema por Abel Meeropol, gravada por Billie Holiday em 1939 e, mais tarde, por Nina Simone. Há também o poema “A música de Melville”, que se refere a um suposto dado da biografia do autor de *Moby Dick*: uma música que ele escutava perto de morrer.

A meu ver, procurar entender essas referências musicais do livro de Quintais como arquivo implica também buscar conceber a sua relação, ao mesmo tempo, com a história e com a poesia. Afinal, de que história os poemas estão falando ao se referir a obras musicais e a artistas da música? E por que o fim da música coincide com a morte da história no poema em prosa que ora venho analisando? Parece-me

que, nesse contexto, a música, naquilo que ela tem de uma tradição coletiva e compartilhada, pode ser concebida, assim como a história, como registro, como arquivo que compõe a memória do sujeito, *após* e *sobre* o qual o gesto escritural da poesia inscreve-se como risco ou rasura. Em outra seção do mesmo livro, Quintais afirma que a música é um “país que é uma flor lembrada / e lembrada e lembrada e lembrada ainda”, definindo a experiência musical do ouvinte como um gesto de repetição que, poeticamente, cria diferença (Cf. QUINTAIS, 2013, p. 72). Ademais, escrever “depois da música” não significa fazer uma descrição que, a rigor, imponha-se como verdade plena acerca da experiência musical, visto que tal experiência, em um poeta que não é músico, concentra-se no ato de audição, mas, sim, assumir o gesto da escritura como apagamento, como esquecimento a partir do qual se pode renovar o arquivo do acontecimento ou da experiência.

É significativo que tal apagamento se opere “no chão móvel da página”. Como se pode observar em um texto de Luís Miguel Nava intitulado “O chão”, o poema em prosa possibilita a multiplicação do sujeito em vários níveis espaciais, a partir de uma linguagem cujo solo se caracteriza como “maleável”, “permeável” e, portanto, capaz de sustentar essa subjetividade multiplicada, multifacetada (Cf. NAVA, 2002, p. 112). Nesse poema de Quintais, a ideia do “chão móvel da página” remete não necessariamente a uma multiplicidade subjetiva, mas à viabilização de um trânsito, de um percurso do sujeito, que, na escritura, persegue o seu desígnio; e um “desígnio distante”, em conformidade com a visada metafísica de tal poesia, o que é realizado em termos de ritmo. No ritmo do poema, o sujeito faz-se sensível. E, neste caso, é interessante também notar as marcas prosódicas das aliterações e assonâncias. Por mais que o poema tenha um enfoque metapoético, a sua proposta de contrapor a biografia à história realiza-se em sua própria organização rítmico-discursiva, muito mais do que naquilo que ele diz.

Entre a poesia e a música como experiência, há um lapso, quase um abismo temporal expresso nesse “depois” que engendra a sensação do informe em “Depois da música”: ao debruçar-se sobre o arquivo, o que o sujeito escuta é “o rumor de um mar espesso, sem mecânica”. O poema será, então, o próprio gesto dessa escuta, para a qual não há abertura na história, em razão de sua fixidez e encerramento no registro do passado. No poema, a história é a “porta sem porta”. Gesto póstumo, mas sempre aberto ao vir-a-ser, à perspectiva do futuro, a escuta só pode perseguir a experiência como escritura biográfica, que apanha a experiência em seu

movimento, em seus frêmitos, em sua agonia. Como escritura da vida, o poema realiza a transformação do sujeito e do mundo. Ele é essa transformação, esse acontecimento aberto no tempo: “Tudo agoniza, agonizará a partir desse ontem”, dimensão do passado aberta entre presente e futuro, tempos que, nesse processo, se dobram e, ao dobrar-se, se tocam.

Ao se referir às “subjetivas mesas” de Quintais, Eiras (2015, p. 824), afirma: “A narrativa das coisas expostas é sempre, no fim (a jusante?), autobiografia”. O interesse do poeta pelo que “está sempre a jusante” diz respeito a uma atitude de não se dirigir à origem das coisas, de não acreditar e de não buscar tal origem. Segundo Eiras (2015, p. 819), mesmo quando se trata de glosar ou reinventar a voz de seu “poeta tutelar”, Wallace Stevens, a partir de “leituras de leituras”, Quintais faz de sua poesia não somente uma “máquina hermenêutica centrada num vocabulário partilhado; mas também máquina centrífuga, que desdiz o que acaba de dizer”. Naquele poema-ensaio que encerra *Riscava a palavra ~~de~~ no quadro negro*, Quintais (2010, p. 51-52) declara: “Em grande medida, tudo isto é revisitação. As palavras não são a linguagem, e o que ofereço a um leitor é simplesmente o vestígio, a biografia”.

Como revisitação, concebo o gesto, mencionado em “As estradas do Luisiana”, poema em prosa de *Depois da música*, de percorrer caminhos já desbravados por outros. Trata-se de uma condenação do artista contemporâneo, seja ele o músico do blues ou o poeta, em sua tentativa de escrever-se e inscrever-se em uma época em que, como diria Paulo Henriques Britto (2007, p. 87), poeta brasileiro, “Toda palavra já foi dita”⁷⁹:

⁷⁹ Encontra-se essa afirmação no quinto poema da série “Crepuscular”, do livro *Tarde*:

“Toda palavra já foi dita. Isso é
sabido. E há que ser dita outra vez.
E outra. E cada vez é outra. E a mesma.

Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
inventa, para si. E roda. E canta.

Chegamos muito tarde, e não provamos
o doce absinto e ópio dos começos.
E no entanto, chegada a nossa vez,

recomeçamos. Palavras tardias,
mas com vertiginosa lucidez
– o ácido saber de nossos dias”.
(BRITTO, 2007, p. 87)

As estradas do Luisiana foram de novo percorridas pelos infames de guitarra às costas e leves, leves, pela beleza de uma condenação elevados ao puro ritmo. Deus ou o demónio surgiam em cada encruzilhada e os menos talentosos tinham apenas de assumir o erro e a ambição, a futura clausura das almas no buraco fétido onde o mal apodrece, vai apodrecendo já. Desde o início do grito, percutidas foram as estradas sob passos, idas e vindas, até serem espessa canção, o lamento arrepiado das almas condenadas. Jogava-se o jogo a doze compassos destruídos pela voz e pelo vento, e essa seria a melhor cilada de quem gere palavras e metálicos sons sobre a página do que jamais foi escrito. Riscos que as torrentes enlameadas apagarão para que o meu nome seja, também ele, inscrevível pó nas estradas do Luisiana. (QUINTAIS, 2013, p. 42)

Aqui, a música é tomada como uma biografia, a escritura da vida, inclusive, com uma referência quase direta a um dado em torno da trajetória artística de Robert Johnson, considerado um dos pais do blues, e que teria, conforme uma lenda muito disseminada no meio cultural, teria descoberto o estilo em doze compassos após ter tido um colóquio com o Diabo numa encruzilhada no interior dos Estados Unidos. Assim, o músico, numa leitura alegórica, assemelha-se ao poeta contemporâneo, que, pela sua condenação a trilhar um caminho já percorrido por vários outros, é elevado ao “puro ritmo”, único elemento capaz de diferenciação e singularização da arte musical ou poética em nossos dias. Entretanto, tal condição não parece ser exclusiva dos poetas de hoje, mas, pelo que diz o poema, é a condenação de todos aqueles que já percorreram as estradas da poesia, essa condenação. A imagem das estradas mil vezes percutidas como “espessa canção” remete à multiplicidade de vozes que permeiam a poesia, tomada, na contemporaneidade, como discurso, ou seja, como um trabalho sobre a prosa do mundo, sobre as “palavras de outrem”.

Manuel Gusmão (2010, p. 13), no ensaio “Incerta chama”, de seu livro *Tatuagem & palimpsesto*, faz a seguinte ponderação:

O poeta não tem para a poesia mais do que as palavras dos outros ou as palavras de outrem. Até porque não há outras. Há quem viva mal com isso, mas de facto nenhum de nós inventa a língua em que fala/escreve. A língua que é matéria de que somos feitos, mediação e instrumentação do corpo-&-alma em que possuímos ou perdemos a verdade é a língua de outros que falam tumultuosamente dentro de nós e esperam que lhe falemos deles. É a língua do “universal reportage”, de que fala Mallarmé, “em que participariam todos os géneros de escritos contemporâneos, à excepção da literatura”. Imaginemos o que pode ser uma outra forma para este problema:

imaginemos, com Francis Ponge, que “tudo se passa connosco [com os poetas], como com pintores que não tivessem à sua disposição para mergulharem os seus pincéis senão um mesmo e imenso balde onde desde a noite dos tempos todos tivessem tido que lavar as suas cores...”.

Nesse sentido, a concepção rítmico-discursiva da poesia, que proponho neste trabalho, se opõe diametralmente à ideia de “poesia pura”, na medida em que toma como material poético justamente aquela linguagem que Mallarmé procurava afastar da literatura. Assim, ao poeta contemporâneo, condenado a dizer sobre o que já foi dito, cabe inserir-se, inscrever-se nesse sistema discursivo e interdiscursivo no qual a especificidade ou subjetividade é produzida em termos de ritmo. O ritmo é o modo específico e histórico de o sujeito se colocar no mundo. “As estradas do Luisiana”, assim como “Depois música”, mostram que a atividade poética, nestas condições, é sobretudo um gesto de apagamento: “Riscos que as torrentes enlameadas apagarão para que o meu nome seja, também ele, inscrevível pó nas estradas do Luisiana”. Portanto, é ao apagar poeticamente os “riscos” dos outros que o sujeito deixa a sua marca.

6 “MEU JARDIM ME COMPORTA E ME DISTINGUE”: O POEMA EM PROSA NA OBRA DE MARCOS SISCAR

6.1 A POESIA DEPOIS DA HISTÓRIA

Marcos Siscar, poeta contemporâneo brasileiro⁸⁰, empreende, em sua obra, um interessante enfrentamento da tradição moderna da poesia, fazendo do poema em prosa um importante espaço de interrogação acerca das possibilidades do fazer poético em nosso tempo. Tal projeto liga-se, de modo particular, a outra faceta do autor, não menos relevante para o campo literário, qual seja: o seu papel como professor universitário de literatura e como ensaísta especializado no estudo da poesia moderna e contemporânea, tanto de tradição francesa quanto brasileira. Um dos pontos mais significativos desse empreendimento crítico diz respeito à sua definição do contemporâneo em poesia a partir do tema e da estrutura da “crise” como discurso fundante “de nossa visão da experiência moderna”. Na coletânea de ensaios *Poesia e crise*, publicada em 2010, Siscar traça a seguinte consideração:

O que poderíamos chamar de formalização poética da crise não se separa da necessidade e da dificuldade da “herança”. Justamente pelo fato de acolher a contradição como elemento estruturante do discurso, a crise *em poesia* não apenas produz o qualificativo da situação em que vivemos, do lugar desolado em que vivemos, como também, pelos mecanismos que explicitam a violência dos acontecimentos, nos oferece a experiência material e conflituosa daquilo que significa o *ter lugar* histórico. Por essa razão, ao contrário de uma poesia que colocaria os pés nas nuvens de sua condição pós-moderna ou pós-vanguardista, finalmente desvinculada dos pontos de referência da tradição, os acontecimentos que reconhecemos no contemporâneo não deixam de ser a manifestação dos impasses que têm caracterizado historicamente os movimentos teutônicos da poesia. E que a fizeram desdobrar-se, até nossos dias, com formas, funções e públicos variados. (SISCAR, 2010, p. 12-13)

Nessa esteira, a peculiaridade crítica da poesia estaria na “formalização do mal-estar” contemporâneo, pautada em uma interpretação ou em uma “filosofia” da

⁸⁰ Marcos Siscar nasceu em Borborema, no estado de São Paulo, em 1964. Atua como tradutor, ensaísta e professor de teoria da literatura na Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, e publicou os seguintes livros de poemas: *Não se diz* (1999), *Metade da arte* (2003), *O roubo do silêncio* (2006), *Interior via satélite* (2010), *Cadê uma coisa* (2012) e *Manual de flutuação para amadores* (2015).

história, embora também “não deixe de ser histórica”. Para Siscar, tal interpretação da história acaba por constituir uma espécie de conflito, que não é de natureza puramente factual, ou seja, que não independe da formalização poética de seu sentido. Interessa-me, neste capítulo, entender como esse discurso da crise é considerado em alguns poemas em prosa da lavra deste poeta, a partir de procedimentos como o sublinhamento crítico-subjetivo da tradição, a “jardinagem poética”, o redimensionamento da interioridade e o emprego da palavra gasta, sobre os quais discorrerei nas páginas que seguem e que dialogam, a meu ver, com a ideia de ambivalência da herança poética, a qual, segundo Siscar, é tanto uma necessidade quanto uma dificuldade, como se pode observar em “Depois da história”, poema de *O roubo do silêncio*, livro de 2006:

Tantas gerações nos antecederam, tanto saber foi maior que a ciência, tanto afeto e ópio fizeram acreditar no homem, tanta morte gloriosa coroou a convicção, tanta morte violenta conferiu realidade à combinatória das piores probabilidades, tantas cabeças cortadas e enroladas em verso metrificado e no fluxo informe do bom senso, tanta arbitrariedade e tanta sutileza reunidas no fio do relho e da frase tensa, tanta chuva e tanta laranja, e com as mãos secas, aqui estamos – nus, mudos, indigentes, como se tivéssemos acabado de nascer. Nosso pecado de origem foi o de não ter nascido antes, antes da história, antes da conversa ao pé da porta, antes do banho quente. Giramos em torno de tudo, até que tudo passe a girar em torno de nós e refaça a sangrenta marcha na direção do passado. (Hoje dispensei os chinelos, desci descalço na direção da porta do prédio. Tudo me levava à comunhão com o solo, a um espírito de precisão. Mas logo na sola dos pés percebeu-se o embaraço. E a razão do próximo passo feriu-se à sombra amarela da repetição. Olhei bem direto no metal e no vidro da porta, mas minha força se dividiu em duas. Uma delas partiu em direção à rua, levando o lixo, fiel à humana pista, e desfez-se, pó de dias. A outra aqui ficou, ciência sem método, acumulação sem dono, direção sem rumo.) O que esperam é que os leve pela mão e sirva o café ou que a ambigüidade os libere do desconforto do sentido. Os que chegarem a tempo, verão. E nada além de uma prosa, limpa prossegue. (SISCAR, 2006, p. 42-43.)

O texto é composto por quatro movimentos rítmicos de engendramento do plano sintático, o que corrobora a fragmentação própria do poema em prosa. O movimento inicial traz o fluxo da história, ou seja, de tudo o que antecede o próprio “nascimento” do sujeito poético e o próprio acontecimento do poema. Nessa longa frase, a repetição do pronome indefinido “tantas” marca tal fluxo. Além disso, as pausas por vírgulas engendram tal movimento a partir de uma justaposição de elementos históricos, e não necessariamente de uma sequência cronológica:

Tantas gerações nos antecederam, tanto saber foi maior que a ciência, tanto afeto e ópio fizeram acreditar no homem, tanta morte gloriosa coroou a convicção, tanta morte violenta conferiu realidade à combinatória das piores probabilidades, tantas cabeças cortadas e enroladas em verso metrificado e no fluxo informe do bom senso, tanta arbitrariedade e tanta sutileza reunidas no fio do relho e da frase tensa, tanta chuva e tanta laranja, e com as mãos secas, aqui estamos – nus, mudos, indigentes, como se tivéssemos acabado de nascer.

Nesse trecho, a pontuação, além de ser marcada pela acentuação rítmica das pausas, é reforçada, prosodicamente, pelo acento de ataque de grupo sobre a consoante [t], que tem esse papel enquanto inicial dos grupos rítmicos introduzidos por “tantas” e que, ao mesmo tempo, forma aliteração ao longo da frase:

Tantas gerações nos antecederam, **t**anto saber foi maior que a ciência, **t**anto afeto e ópio fizeram acreditar no homem, **t**anta morte gloriosa coroou a convicção, **t**anta morte violenta conferiu realidade à combinatória das piores probabilidades, **t**antas cabeças cortadas e enroladas em verso metrificado e no fluxo informe do bom senso, **t**anta arbitrariedade e **t**anta sutileza reunidas no fio do relho e da frase **t**ensa, **t**anta chuva e **t**anta laranja, e com as mãos secas, aqui **e**stamos – nus, mudos, indigentes, como se **t**ivéssemos acabado de nascer.

Na maior parte da frase, a aliteração em [t] engendra o sentido do acúmulo histórico relativo às “gerações”, ao “saber”, ao “afeto”, ao “ópio” e às “mortes”. Trata-se da justaposição cumulativa de eventos e engajamentos que constroem o que

concebemos como história. Do ponto de vista prosódico, há que se considerar, ainda, as outras aliterações que marcam essa frase: a do fonema [m], de “morte”; a do som [f], de “fluxo informe”, em consonância com [v], [s] e [z], e que dá conta do movimento mais sutil da frase, além da formada por [c], em “coroou”, “convicção”, “cabeças cortadas”, “conferiu” e “combinatória”, e que marca as palavras ligadas ao campo semântico das convenções, ou seja, daquilo que está tradicionalmente estabelecido pela história, e a dos fonemas [r] e [R], presentes em “gerações” e “saber”, respectivamente, e que estão distribuídos ao longo da frase:

Tantas **gerações nos antecederam**, tanto **saber foi maior** que a **ciência**, tanto **afeto e ópio fizeram acreditar no homem**, tanta **morte gloriosa coroou a convicção**, tanta **morte violenta conferiu realidade à combinatória das piores probabilidades**, tantas **cabeças cortadas e enroladas em verso metrificado e no fluxo informe do bom senso**, tanta **arbitrariedade e tanta sutileza reunidas no fio do relho e da frase tensa**, tanta **chuva e tanta laranja**, e com as **mãos secas, aqui estamos – nus, mudos, indigentes, como se tivéssemos acabado de nascer**.

É interessante notar que o som [r] não mais aparece nas duas últimas sentenças do período, enquanto [R] aparece uma única vez nesta parte, na última palavra – “nascer” – , já muito isolado para fazer aliteração com suas ocorrências anteriores. Essas duas sentenças são marcadas por uma outra sonoridade, por uma mudança de tom, condizente com o sentido da condição de impotência por parte do sujeito poético, que, nesse momento, evoca, a partir de uma referência coletiva – “aqui estamos” – , a sua situação contemporânea e pós-histórica. Essa outra sonoridade, sem a presença da aliteração em [r] e [R], que confirma o sentido da torrente engendrado pelo ritmo da frase, traz uma espécie de adversatividade ao texto, como se fosse um “mas”, um “porém”, perante o fluxo histórico: “e, no entanto, com as mãos secas, aqui estamos”, o que, no mínimo, relativiza a grandiosidade e abundância do arquivo histórico, sugerida na repetição de “tantas”. O que fica, portanto, nas duas sentenças, é o sentido do despojamento, da precariedade, da

mudez do sujeito contemporâneo frente à tradição histórica: “e com as mãos secas, aqui estamos – nus, mudos, indigentes, como se tivéssemos acabado de nascer”. A escassez ou secura dessa condição é sugerida pelos sons [m], [k], [d] e [t], acompanhados do fricativo [s].

O segundo movimento rítmico do poema, de caráter reflexivo, reforça o sentido da subjetividade contemporânea, em duas frases que definem sinteticamente tal condição:

Nosso pecado de origem foi o de não ter nascido antes, antes da história, antes da conversa ao pé da porta, antes do banho quente. Giramos em torno de tudo, até que tudo passe a girar em torno de nós e refaça a sangrenta ^U marcha na direção do passado.

Cabe destacar, também, no primeiro período desse trecho, o acento vocálico de ataque sobre o advérbio “antes”, que se repete: “antes da história, antes da conversa ao pé da porta, antes do banho quente”. Em todo o trecho, volta a aparecer a aliteração entre [r] e [ʀ], que, agora, com o reforço dos fricativos [s], [f] e [v], marcará o movimento do sujeito em relação à história: primeiro, como sentimento de perda, como o “pecado de origem” de “não ter nascido antes”; depois, como “marcha sangrenta na direção do passado”, que se constitui pela entrada do sujeito na história ou na tradição através de um movimento giratório:

Nosso pecado de origem foi o de não ter nascido antes, antes da história, antes da conversa ao pé da porta, antes do banho quente. Giramos em torno de tudo, até que tudo passe a girar em torno de nós e refaça a sangrenta marcha na direção do passado.

De fato, esses fonemas estão presentes em todo o texto do poema, o qual consiste na busca por um ritmo que se verifica, de modo ambivalente, por uma entrada subjetiva, poética, no fluxo da história. O arrefecimento desse fluxo no fim do

primeiro período do texto, com a ausência dos fonemas [r] e [R] e a secura sonora que marca a constatação do despojamento do sujeito constituem um momento crítico fundamental do poema, visto que, nessa parte, tal sujeito poético se coloca fora do fluxo histórico. Mas, então, como ele poderia lidar com tudo isso? Como poderia entrar nessa corrente, sem, contudo, se anular, ou seja, deixando sua marca?

Pensemos, então, no principal elemento de dissonância nesse poema: a narrativa de cunho autobiográfico colocada entre parênteses, que constitui o terceiro movimento rítmico do texto. Esse movimento, cuja internalidade textual está sintática e tipograficamente marcada pelos parênteses, gera no texto uma dissonância entre biografia e história, contrapondo-se àquele ritmo cumulativo da justaposição inicial. Tal contraposição se dá, sobretudo, pela relação ambivalente do poema com a história, que aqui pode ser lida como a tradição em poesia. No poema, essa tradição se caracteriza tanto pelo “verso metrificado” quanto pelo “fluxo informe do bom senso”, que provavelmente se refere à prosa, ou seja, tanto pela “arbitrariedade” da métrica quanto pela “sutileza” do ritmo prosaico. Por seu turno, a entrada “biográfica” do sujeito nessa narrativa, que também pode ser lida como alegoria da relação entre poesia e história, constitui-se pela divisão em duas forças opostas que, entretanto, se complementam: “Uma delas partiu em direção à rua, levando o lixo, fiel à humana pista, e desfez-se, pó de dias. A outra aqui ficou, ciência sem método, acumulação sem dono, direção sem rumo”.

A inserção de uma narrativa, na primeira pessoa do singular (“eu”), que relata uma cena cotidiana – o ato de levar o lixo até a porta do prédio residencial – no meio de um texto reflexivo, inicialmente marcado por uma voz coletiva (“nós”), imprime no poema uma espécie de sublinhamento ou recorte prosaico. Trata-se de iluminar, a partir do ritmo narrativo e do discurso alegórico, o modo ambivalente e crítico através do qual o sujeito procura enfrentar, no poema, a herança do passado. Tal sublinhamento vem a constituir a posição do sujeito na história, isto é, a sua historicidade. Afinal, o que se narra consiste em um dado pessoal transsubstanciado pela configuração rítmica do poema. A singularidade poética configura-se, assim, como um parêntese na história, uma diferenciação que se funda entre a “comunhão” e o “embaraço” da tradição. Afinal, como dar o próximo passo, um novo passo, “à sombra amarela da repetição”? Eis o problema da poesia na contemporaneidade, colocado, neste caso, *no* e *pelo* poema em prosa, em que aquela força “fiel à

humana pista”, ao “espírito de precisão”, desfaz-se, numa forma de resignificação ou “apagamento” da tradição: “pó de dias”. Assim, a força poética que fica é a da prosa, definida pela “ciência sem método”, pela “acumulação sem dono”, pela “direção sem rumo”, em suma, pela ambiguidade que caracteriza a ideia de desmetrificação da poesia na modernidade.

Vejam a notação rítmica da referida passagem:

(Hoje dispensei os chinelos, descí descalço na direção da porta
do prédio. Tudo me levava à comunhão com o solo, a um espírito
de precisão. Mas logo na sola dos pés percebeu-se o embaraço.
E a razão do próximo passo feriu-se à sombra amarela da
repetição. Olhei bem direto no metal e no vidro da porta, mas
minha força se dividiu em duas. Uma delas partiu em direção à
rua, levando o lixo, fiel à humana pista, e desfez-se, pó de dias.
A outra aqui ficou, ciência sem método, acumulação sem dono,
direção sem rumo.)

Esse trecho do poema apresenta um discurso mais direto e objetivo. Observa-se apenas uma indefinição sintática quanto à pontuação rítmica: em torno do grupo “logo na sola dos pés”. Há apenas um acento discriminativo sobre o advérbio frasal “hoje” e outro marcando o valor do adjetivo “amarela”, no grupo “sombra amarela”. Os parênteses, por sua vez, como marca tipográfica, geram dois acentos vocálicos de ataque: um sobre “hoje” e outro sobre “o que”, no início do movimento rítmico seguinte. Em geral, o acento de ataque recai sobre um fonema vocálico.

O discurso do poema, que está na primeira pessoa do plural (“nós”), nos dois primeiros movimentos, e na primeira pessoa do singular (“eu”), no terceiro, passa, no quarto e último movimento, para a terceira pessoa (“eles”, “ele” ou “ela”). Tal transformação resulta, portanto, na espécie de objetivização do discurso na parte final do poema, sugerindo uma metamorfose do sujeito. Nesse último movimento,

porém, há uma indefinição em relação aos referentes das duas primeiras frases. Afinal, quem seriam aqueles que esperam ser levados pela mão ou que a “ambigüidade os libere do desconforto do sentido”? E a quem esperariam que lhes levasse pela mão e que lhes servisse o café? Há, nessa parte do poema, a criação de uma hesitação rítmica por meio da pontuação, como revela a notação da acentuação rítmica sobre “tempo” e “prosa”:

O que esperam é que os leve pela mão e sirva o café ou que a
 ambigüidade os libere do desconforto do sentido. Os que
 chegam a tempo, verão. E nada além de uma prosa, limpa
 prossegue.

As vírgulas empregadas nessas duas últimas frases geram certa torção gramatical, ampliando as possibilidades de sentido. Em toda essa parte final do poema, o emprego da terceira pessoa do discurso, que gera a indefinição referencial, reforça a ambigüidade do texto. E será esta ambigüidade o elemento de liberação do poético, que acontece por meio dessa passagem da pessoa à não-pessoa, conforme a acepção de Émile Benveniste (1976b), retomada por Roland Barthes (2012), e que opera, neste caso, a transformação da subjetividade engendrada no poema. Esta ambigüização tanto da tradição poética quanto da condição crítica de sua retomada é, portanto, o modo como o poema se inscreve enquanto subjetividade e historicidade, ou seja, enquanto ritmo. Por isso, no jogo entre dificuldade e necessidade que marca o enfrentamento da herança poética, a linguagem do poema em prosa, favorável a tal liberação discursiva, mostra-se propícia a essa abertura do texto. É essa abertura que torna possível, no poema, a chegada do sujeito à história: “os que chegam a tempo, verão”. Trata-se de uma chegada sublinhada pela ambivalência de sua condição contemporânea, que exige a saída crítica de si por parte do sujeito; uma saída prosística, diga-se de passagem. Ou uma suspensão da história exercida pelo poema.

Michel Deguy, em ensaio publicado no número 34 da revista *Remate de males*, e traduzido pelo próprio Siscar, faz a seguinte proposição:

O ócio, ou disposição poética, deveria ser aproximado da

Gelassenheit de Heidegger, retomada de Eckart, que permite aos possíveis entenderem-se sobre o mundo ou “em” um mundo – aquilo que apenas o poema sabe fazer, ao abrir a possibilidade, para uma coisa, de ser, sendo também (e como) esta, ou aquela, coisa etc. Uma suspensão de História tal como a retrospectaríamos (a possibilidade retorna pela via do irreal do passado, do “teria podido”) e como a programaríamos estreitamente, belicosamente para o futuro... (DEGUY, 2014, p. 19).

Deguy (2014), que retoma o conceito de ócio de uma frase de Leopardi (“Em qualquer condição a vida é puro ócio”), define-o como “a pura suspensão que suspende a crença [...] e dirige a imaginação ao presente”. Nesse sentido, ao atribuir à poesia o papel de suspensão da história e compreender a resistência poética como uma “questão de ritmo”⁸¹, tal pensamento permite compreender a relação entre poesia e história, não como uma homologia entre o curso dos acontecimentos e os ritmos do poema, mas, como vimos nesse poema de Marcos Siscar, como uma suspensão – rítmica, eu diria – da história, no próprio corpo da obra poética. Em uma tal suspensão, entra, portanto, o trabalho discursivo e crítico do sujeito poético em sua especificidade.

6.2 A JARDINAGEM POÉTICA

Além da ambiguidade reforçada pela liberação discursiva da prosa, desvelando aquela “descida ao labirinto do sentido” de que fala Barthes (2012), outro modo importante de enfrentamento da tradição na obra contemporânea de Marcos Siscar é um processo que se pode denominar como “jardinagem poética”, a partir da ideia de cultivo da forma e, portanto, como modo de particularização da produção poética, conforme podemos observar nas duas seções de “As jaboticabeiras”, poema do livro *Interior via satélite*, publicado em 2010:

As jaboticabeiras

1. Lição de coisas

o que há de mais vibrante numa casa antiga na casa que foi a do artista. mesmo que transformada em museu de tudo o que se viveu (mas o que se viveu se tudo é tão pouco e só a arte ficou na ferrugem dos frascos? onde está o gesto flamejante que moveu o

⁸¹ No mesmo ensaio, Deguy (Cf. 2014, p. 16) afirma que o poema coloca à prova a língua materna, ao auscultá-la na sua persistência e nas suas invenções.

intenso das cores?) o que há de mais vibrante na tarde chuvosa ou iluminada de sol através dos ramos é a jaboticabeira (da arte toda que vejo a velha jaboticabeira expõe os botões lá fora). a jaboticabeira contém mais arte que a natural ferrugem dos frascos? é puramente natural ou figura da ferrugem do natural?

supondo-se que pudéssemos comer o fruto escuro e fresco. imaginado pela boca do plantador. como transformar a geometria de um tão antigo desejo em razão do nosso júbilo? os frutos da jaboticabeira arcaica explodem na boca em homenagem aos plantadores. aos que a legaram quase que inutilmente quase que gratuitamente. e enquanto sinto o caldo generoso nas papilas da língua (me digo que a língua tem papilas). fecho os olhos e tento ser herdeiro ao ser ingrato. imaginando que talvez as jaboticabeiras que amamos não tenham sido plantadas para nossa felicidade.

2. Jardim interno

a jaboticabeira que plantei gosta do meu jardim interno. de manhã folhas se eriçam arrepiadas e eu as acaricio. com esterco com água fresca e manjeriço. este jardim é paralelo àquele outro eivado de ervas daninhas. este é o jardim civilizado obcecado pela ciência de conter as marcas. é o vergel dos recalques da aventura calculada. o jardim das minúcias. como a vida passada a limpo. o menor desvio é extirpado pela raiz com precisão cirúrgica. a jaboticabeira ignora a lei das ervas de renascerem do gesto que as arranca. à jaboticabeira cabe a lei do corte. as mãos cicatrizadas que aparam a grama lhe poupam com carinho a vez do dano. em noites de festa ela se afigura sob um véu amarelado de lua e estrelas (SISCAR, 2010, p. 76-77)

A primeira seção do poema remete, pelo subtítulo homônimo, à obra poética publicada por Carlos Drummond de Andrade em 1962: *Lição de coisas*. Assim, parece plausível que a casa-museu na qual teria vivido um artista, a que se refere essa parte do texto, seja o sobrado em estilo colonial em que Drummond passara sua infância em Itabira, no interior de Minas Gerais, e que, atualmente, é aberto à visitação pública. Aqui, o sentido da relação subjetiva do poeta (Siscar) com a história da poesia brasileira, na figura de um de seus expoentes na modernidade (Drummond), é assumido pelo gesto da devoração crítica, que é alegorizado pelo ato de comer o fruto da jaboticabeira presente no jardim do museu. Na imagem da jaboticabeira está a ideia do plantio, do cultivo poético, enfim, da obra realizada pelo artista mineiro. Nessa perspectiva, os frutos da árvore são o legado do poeta à posteridade. Comê-los, portanto, é homenagear aquele que os plantou, o que, em poesia, consiste na releitura crítica de um poeta por outro que queira se fazer herdeiro da tradição, ou seja, que queira filiar-se a certa genealogia, o que também é

contemplado pelo sentido da árvore. Entretanto, a alegoria do herdar via devoração parece remeter não somente ao legado do poeta mineiro, mas se abre para um arquivo mais amplo, composto também por outros “cultivadores”, como sugere o plural do segundo parágrafo dessa seção: “os frutos da jaboticabeira arcaica explodem na boca em homenagem *aos plantadores. aos que a legaram* quase que inutilmente quase que gratuitamente”. Aliás, a ideia presente na expressão “museu de tudo que se viveu”, no início do primeiro parágrafo dessa seção, remete a um outro expoente da poesia moderna brasileira: João Cabral de Melo Neto, cuja coletânea poética *Museu de tudo*, com textos escritos entre os anos de 1946 e 1974, tem como matéria principal dados autobiográficos e históricos.

Diante de um tal arquivo, o poeta contemporâneo procura apropriar-se daquilo que é mais vivo e “vibrante”: o fruto do cultivo poético do seu antepassado, sua obra. Tal apropriação deve acontecer, portanto, de maneira dinâmica, ou seja, a partir de uma alteração operada pela recepção crítico-poética, que não consiste em algo passivo ou literalmente “receptivo”: “como transformar a geometria de um tão antigo desejo em razão do nosso júbilo?”, interroga o sujeito poético de Siscar. Anteriormente a essa pergunta, que se traduz por *Como fazer? Como proceder diante da obra do precursor? Como legitimar-se herdeiro de tal obra?*, há outras igualmente relevantes no primeiro parágrafo de “Lição de coisas”, e que também perfazem o movimento crítico, porquanto transformador, do poema em relação à tradição.

A primeira indagação diz respeito à relação entre vida e arte, que a ideia do “museu” torna problemática: “mas o que se viveu se tudo é tão pouco e só a arte ficou na ferrugem dos frascos?” Trata-se, com efeito, de um questionamento acerca da datação de uma obra poética que tem como matéria a circunstancialidade, como é o caso da poesia drummondiana (e, de certo modo, também a do próprio Siscar), o que significa, antes de mais nada, uma concepção que, já na obra do precursor, se pauta pela historicidade, em detrimento da universalidade⁸². Entretanto, mesmo uma obra tradicional com pretensões universais e atemporais, ao ser lida pelo olhar

⁸² Sobre tal aspecto em Drummond, afirma Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 102-103): “Desde o início, o conteúdo de verdade da poesia de Drummond, como em toda grande poesia, é histórico até o mais fundo e não se separa do problema de sua configuração formal ou da consciência do fazer que sempre o acompanha. E não é histórico porque reproduza fatos históricos, que podem até, eventualmente, estar referidos ou aludidos nos poemas [...], mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão”.

desolado e crítico da subjetividade contemporânea, não escaparia a essa datação que, alegorizada pela “ferrugem dos frascos”, complica a leitura exercida na posteridade, sobretudo no que concerne à recepção dinâmica, e não apenas conceitual, do arquivo da tradição.

Decorre de tal complicação a segunda pergunta do poema: “onde está o gesto flamejante que moveu o intenso das cores?” Trata-se de buscar uma apropriação da obra precursora enquanto processo, isto é, em seu movimento formativo, rítmico, e não apenas como produto. Em “Lição de coisas”, a imagem do museu e a reflexão em torno do modo crítico-poético de apropriação do legado da tradição remetem, em certa medida, ao ensaio “Linguagem universal da poesia moderna”, publicado pelo poeta e ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger no início da década de 1960. Nesse trabalho, Enzensberger (1985, p. 35) alerta para o risco de museificação da produção lírica moderna, o que a transformaria naquilo que ela sempre rejeitou: a ideia de um “tesouro artístico atemporal e transportável, que corporifica o supostamente eterno como valor absoluto”. Assim, ele procura argumentar no sentido de que essa produção, para que não corra o risco de ser mumificada, seja tomada pela posteridade como processo, como algo dinâmico, e não como estado ou conceito: “Poesia é processo. Ele não pode ser contido por nenhum museu, nem mesmo imaginário”, diz Enzensberger (1985, p. 35). Nesse sentido, os leitores da poesia moderna devem, medindo-se pelo que ela mesma propõe, “queimá-la produtivamente” até o limite. Penso que, para alguns poetas que, como Siscar, escrevem suas obras nestas primeiras décadas do século XXI, esse enfrentamento crítico da tradição ainda tem sido uma questão crucial, na medida em que se coloca como condição mesma da subjetividade poética e, portanto, da possibilidade de renovação da poesia. Recordemos que, em um breve poema de seu livro *Duelo*, Luís Quintais (2004, p. 17), dentro da mesma tópica da árvore, ressalta a ideia de uma poesia que funcionaria, nos termos derridianos, como “mal de arquivo”, ou seja, contra tudo o que é consensual ou convencional: “Os frutos serão chamas que devoram, instante a instante, o fotograma do medo, o mapa dos erros”.

Na primeira seção do poema em prosa de Siscar, a interrogação faz parte do próprio gesto de transformação operado pelo poeta contemporâneo sobre o arquivo ou “museu” da tradição moderna brasileira. A partir desse procedimento, que é também o de uma procura, ele chega ao “jardim” do poeta mineiro e à sua

“jaboticabeira”: “o que há de mais vibrante na tarde chuvosa ou iluminada de sol através dos ramos é a jaboticabeira (da arte toda que vejo a velha jaboticabeira expõe os botões lá fora)”. Faz parte também de tal gesto transformador o sublinhamento crítico no sentido de atribuir à árvore a frutificação “da arte toda” que se vê no museu. Na jaboticabeira, está ainda vivo o cultivo, o gesto do precursor, na medida em que seus frutos permitem a renovação do sentido da obra na posteridade, por via da deglutição crítica efetuada pela leitura ou releitura.

Nessa perspectiva, a escritura de Siscar, fruto de tal atitude crítica frente a obra drummondiana, estabelece uma instigante reflexão em torno de uma das importantes tensões que constituem tal obra: “a jaboticabeira contém mais arte que a natural ferrugem dos frascos? é puramente natural ou figura da ferrugem do natural?” Nestas duas indagações, questiona-se a relação entre o aspecto “natural” e o caráter “artístico” da “jaboticabeira”, que representa, alegoricamente, a árvore genealógica do poeta cuja subjetividade, constituída pela historicidade, perfaz-se por meio da interrogação crítica voltada para a relação entre “arte” e “natureza” ou entre “artifício” e “naturalidade”. Assim, a imagem da “jaboticabeira”, esse elemento vibrante da obra do precursor, apresenta a ambivalência entre cultivo e espontaneidade. A forma em prosa do texto de Siscar é, inclusive, condizente com tal ambivalência, na medida em que se constitui, ao mesmo tempo, por uma linguagem poética desmetrificada e pela imposição de um ritmo, não obstante, artístico e subjetivo. A referida indagação remete ao ensaio de Friedrich Schiller (1991), “Poesia ingênua e sentimental”, publicado no final do século XVIII e no qual este romântico alemão convoca o “entendimento reflexionante” e a “disposição sentimental”, próprios do poeta moderno, a uma tentativa de restabelecimento da “sensibilidade ingênua”, própria do poeta grego antigo, no sentido de um reencontro entre arte e natureza⁸³.

⁸³ Para Arrigucci Jr., a naturalidade constitui um problema na poesia de Drummond, e a poesia, uma procura “difícil”. Na obra *Coração partido*, o referido ensaísta argumenta: “Desde o princípio, [...] a marca de Carlos Drummond de Andrade foi a complexidade. Muito diferente do caso de Manuel Bandeira, que havia inaugurado entre nós as formas da poesia moderna e a magia do estilo simples que envolve o complexo, sugerindo a mais pura espontaneidade, a expressão poética de Drummond nunca dá a impressão de correr solta, com naturalidade.

Ao contrário, ela é sempre objeto de uma procura, o produto de um esforço incessante, da luta com as palavras, que é um dos motivos recorrentes de sua obra e parece corresponder à sua concepção mais funda e dramática do poético: a poesia que é capaz de inundar uma vida inteira e resistir à pena que busca fixá-la num verso”. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 52-53)

Com efeito, a obra de Drummond é marcada por uma prosa poética que, embora escrita em verso, tensiona justamente a relação entre naturalidade e artifício, ao trazer para o poema o prosaísmo do cotidiano, como no texto a seguir, que cito aqui também pelo fato de tecer-se em torno do fruto da jabuticabeira:

Atrás do grupo escolar ficam as jabuticabeiras.
Estudar, a gente estuda. Mas depois,
ei pessoal: furtar jabuticaba.

Jabuticaba chupa-se no pé.
O furto exaure-se no ato de furtar.
Consciência mais leve do que asa
ao descer,
volto de mãos vazias para casa.
(ANDRADE, 2006, p. 238)

O título do poema, publicado por Drummond no livro *Boitempo II*, de 1973, é “Fruta-furto”. Nele, é comentada uma situação corriqueira da infância no interior – o ato de roubar jabuticabas no pé –, por meio de um verso livre prosaico e de uma linguagem de baixa densidade metafórica. Entretanto, deve-se ressaltar a complexidade sintática que o corte dos versos confere, ainda que sutilmente, ao sentido do texto. Além disso, os versos não constituem uma simples narrativa do acontecimento corriqueiro, mas estão investidos de uma reflexão em torno de tal evento: “Jabuticaba chupa-se no pé. / O furto exaure-se no ato de furtar”. É interessante o espelhamento paronímico entre as palavras “fruto” e “furto”, “fruta” e “furta”, com que o poeta joga no texto, permitindo uma leitura lúdica. Como o “furto”, o “fruto”, chupado no pé, também exaure-se no ato de “desfrutar”. Ademais, esses dois versos que acabo de citar colocam a reflexão no centro físico desse breve poema. Segundo Davi Arrigucci Jr. (2007), para quem a poesia de Drummond filia-se, em certa medida, à tradição da lírica meditativa do Romantismo de língua inglesa, tal poesia

nunca se trata propriamente do fato direto, mas do fato envolvido pela reflexão; há sempre mediação do pensamento, e o fato surge interiorizado: é a repercussão do mundo na interioridade do Eu, no movimento característico da reflexão, do pensar sobre o pensar.

Todavia, ao criticar e ironizar todo sentimentalismo, “no sentido lacrimoso e vulgar do termo”, Drummond empreende um diálogo com a tradição romântica a partir de uma atitude profundamente antirromântica, afirma Arrigucci Jr. Dessa

maneira, numa poesia que se perdeu da naturalidade, a busca do natural é mediada pela reflexão: “Os fatos servem ao pensamento e só por meio deste se exprime o sentimento, transformado em sentimento refletido” (ARRIGUCCI JR., 2007).

De acordo com o conceito de reflexão fundado pelos românticos alemães, o movimento reflexivo do poema consiste nos retornos cíclicos da consciência do “eu” sobre o “eu”. Segundo Walter Benjamin (2011a, p. 30-32), o conceito de reflexão, no pensamento dos primeiros românticos, sobretudo Schlegel e Novalis, baseia-se na infinitude da ação do “eu” e, por outro lado, ao aproximar-se da definição que tal conceito recebe na filosofia de Fichte, “na interpenetração mútua do pensamento reflexivo e do conhecimento imediato”. Na concepção fichteana, entende-se a reflexão como um “refletir transformador – e apenas transformador – sobre a forma”. A partir de tal concepção, o “sujeito absoluto”, em Fichte, passa a ser um elemento formal, na medida em que, estando no centro da reflexão, é aquele para quem a ação da liberdade se dirige exclusivamente. Para Fichte, a reflexão consiste na “ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma”. Assim, o sujeito define-se como elemento formal por constituir um “autoconhecimento de um método”, e não um conhecimento de um objeto através da intuição. Nesse sentido, arremata Benjamin (2011a, p. 32):

As formas da consciência, em seus traspassamentos mútuos, constituem o único objeto do conhecimento imediato, e este traspassamento [sic] constitui o único método que permite fundar e compreender aquela imediatez.

Portanto, esse pensamento reflexivo, ao garantir a imediatez do conhecimento e a particular infinitude de seu processo, coloca no mesmo plano o sujeito e a ideia do “traspassamento”, ainda que a partir de um “formalismo místico radical”, conforme a ressalva de Benjamin (2011a, p. 32). Com base nessa ideia, penso que, no âmbito da poesia, tal ato reflexivo conduzirá, em certa medida, ao contínuo processo de liberação das formas, operado, na modernidade, sobre a transformação do “eu”. Nesse sentido, cabe considerar a história de certa prática do poema em prosa, como vemos, por exemplo, em Rimbaud e Ponge, autores paradigmáticos dessa forma de poema, que, como vimos com Collot (2004), empreenderam a saída de si do sujeito lírico: por meio da “poesia objetiva”, em que “Eu é um outro”, e do “desregramento de todos os sentidos”, no caso do primeiro; e

através do “partido das coisas”, no caso do segundo. Em tal saída de si – um projeto crítico, por excelência –, encontra-se, especialmente, o gesto reflexivo, caro ao pensamento romântico. Todavia, isso ocorre no poema em prosa por um viés que em muito se distingue da identificação romântica do sujeito lírico, resultando, na verdade, no oposto de tal identificação. Estamos, para além do ideário romântico, no campo da ipseidade, e não da identidade do sujeito lírico, que, levando às últimas consequências o seu gesto reflexivo, passa a existir como o outro de si mesmo e deixa, por conseguinte, de ser absoluto enquanto “eu” individual.

Ademais, não se trata, na presente análise, apenas de saber se a forma em prosa é realmente privilegiada e mais propícia a tal movimento reflexivo, já que este pode acontecer também nas formas versificadas. Trata-se, sobretudo, de compreender o poema em prosa como escritura moderna que se presta à multiplicação das formas ou movimentos a partir dos quais o sujeito poético vem a se constituir, ressaltando, portanto, a indefinição subjetiva a partir do antifechamento desse movimento na organização rítmico-discursiva desse tipo de poema. De acordo com Benjamin (2011a, p. 36), a infinitude da reflexão, em Schlegel e Novalis, é compreendida como uma “infinitude da conexão”, na qual “tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras”. Nesse sentido, a partir de uma concepção de um sujeito lírico formalizado na escritura, constituído *no* e *pelo* ritmo, é possível potencializar o “plural indefinido, histórico, das formas”, que, segundo Meschonnic (2009), ao retomar as pesquisas de Mallarmé em torno do poema em prosa e do verso livre, coloca em xeque a dialética hegeliana entre verso e prosa.

No poema em prosa de Siscar, estabelece-se, em dado momento, a questão sobre *como proceder* em relação à herança da tradição moderna: “como transformar a geometria de um tão antigo desejo em razão de nosso júbilo?” Nessa frase interrogativa, que por si mesma dá corpo ao movimento reflexivo do poema, o sentido crítico da releitura é destacado a partir da ideia de transformação. Siscar, então, faz jus à obra reflexiva de Drummond ao procurar se fazer herdeiro por meio de um gesto igualmente reflexivo, transformador. Embora a indagação pareça colocar a escritura do poeta contemporâneo num plano aquém (porque duvidoso) do gesto de transformação, tal gesto, entretanto, é constituído pelo próprio exercício do poema, que formaliza a relação crítica do sujeito com as obras da tradição moderna da poesia.

Cristina Henrique da Costa (2014) destaca, no poema “Fábula de Anfion”, publicado por João Cabral de Melo Neto em *Psicologia da composição*, a relação com a tradição moderna, especialmente no que se refere à estética racional e universal de Paul Valéry, a partir de uma posição crítica baseada na historicidade, no confronto do poeta pernambucano com o *Amphion* e a *Histoire d'Amphion*, escritos pelo poeta francês. Em sua análise, a autora chama a atenção para a “lição de passividade em relação ao passado” por parte do herói cabralino, Anfion, que ao final do poema repete, de variados modos, a pergunta “Como fazer?” Eis os versos que, no poema de João Cabral, reproduzem a fala do herói, o qual, conforme o mito grego, teria criado, com sua flauta e sobre o deserto, a cidade de Tebas:

“Uma flauta: *como*
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

Daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: *como prever*
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?”

(MELO NETO, 2008, p. 68, grifos meus)

Para Costa (2014), ao mesmo tempo em que essa pergunta afirma o desejo de fazer *como*, no sentido de uma fidelidade ao texto precursor – no caso, os escritos de Valéry –, nega tanto o projeto quanto o objeto da imitação, na medida em que consiste em um gesto subjetivo, em uma posição crítico-poética constituída pela historicidade. Com efeito, no poema de Siscar, essa mesma ambivalência recobre a questão sobre como operar a transformação poética em relação ao texto da tradição, ou seja, sobre como realizar a “traição” ao passado, comendo “o fruto escuro e fresco” “imaginado pela boca do plantador”. Tomar o espólio da tradição a partir desse gesto crítico significa proceder não exatamente a uma negação, mas a uma atitude de irreverência: “tento ser herdeiro ao ser ingrato”. A ambiguidade de tal

gesto repousa sobre o seu caráter, ao mesmo tempo, de homenagem e de traição, de comunhão e de ingratidão. O leitor-poeta contemporâneo compreende que o legado da tradição moderna não lhe vem de graça. Há um “quase”, um interstício, entre ele e tal herança (“quase gratuitamente”), que gera uma dissimetria. O sujeito precisa se *fazer* herdeiro, visto que a herança consiste em algo que não está dado de antemão: “talvez as jaboticabeiras que amamos não tenham sido plantadas para nossa felicidade”. Eis a “Lição de coisas” de Siscar, a qual ensina que tal apropriação não é simples, mas depende do trabalho subjetivo de engendramento de um discurso poético outro, isto é, da inscrição histórica do sujeito poético contemporâneo na tradição. E nisto reside o papel crítico (e rítmico) do poema. Relembremos, nesse ínterim, o que diz Siscar (2010, p. 12, grifo do autor) na apresentação de sua coletânea de ensaios: “a crise *em poesia* [...] nos oferece a experiência material e conflituosa daquilo que significa o *ter lugar* histórico”.

Na “Fábula de Anfion”, de João Cabral, Costa (2014) ressalta a recusa ao discurso a-histórico da estética racionalista e universalista valeriana; recusa que se verifica a partir de uma anteposição realizada “de corpo e alma”, ou seja, a partir do próprio poema e do que ele faz, em suma, do seu ritmo. Uma tal concepção da poesia como processo e, portanto, como recusa do sentido conceitual da história, consiste, entre outros fatores, em criar o poema enquanto distinção rítmico-discursiva de um sujeito específico. Para Quintais (2004), como vimos no capítulo anterior, trata-se de abandonar o “palácio do consenso”, de negar-se a ser “o oficiante de uma linguagem que todos reconhecem”. No caso de Siscar, trata-se de fazer do poema um “jardim interno”, de cultivar a sua própria “jaboticabeira”. Faço aqui um parêntese: é interessante a escolha do poeta por uma grafia diferenciada da palavra “jaboticabeira”, que ele escreve como “jaboticabeira”, provavelmente, em função da especificação do seu discurso poético frente a tradição. De acordo com o *Dicionário Houaiss*, existe tanto a forma “jaboticaba” quanto “jabuticaba”, ambas derivadas do tupi yawoti’kawa (“fruto da jaboticabeira”) ou de iapoti’kaba (“frutas em botão”), sendo “jabuticaba” a forma mais corrente. Na grafia diferenciada de “jaboticabeira”, pode haver também a ideia de um traço distintivo entre o poeta paulista e o mineiro, visto que São Paulo e Minas Gerais, além de Goiás, fazem parte da região da qual essa árvore é natural. No vocabulário toponímico brasileiro, há a forma “Jaboticabal”, cidade situada no interior de São Paulo, e “Jaboticaba”, município do Rio Grande do Sul.

A esse respeito, cabe ainda salientar que a segunda parte, “Jardim interno” – numa referência, mesmo que indireta, à casa-museu de Drummond, que tem como um de seus atrativos justamente um jardim interno, no estilo dos casarões coloniais brasileiros –, volta-se, sobretudo, para o cultivo que o próprio poeta contemporâneo exerce em sua obra, ou seja, para a sua própria “jaboticabeira”, alegoria do trabalho de construção do poema, que particulariza, por meio do ritmo, o discurso do sujeito, permitindo que ele inscreva o seu lugar na história.

Todavia, essa particularização não diz respeito tão-somente à relação do poema com a obra de um poeta precursor. Aqui, a ideia do “jardim interno” refere-se a um modo de diferenciação rítmica que se opera sobre o contexto particular do próprio Siscar, fazendo com que, pelo ritmo, cada poema apresente um “cultivo” diferente em relação aos outros. Assim, ainda que se trate de textos igualmente dispostos em prosa, seu ritmo, seu discurso, jamais será o mesmo, em conformidade com aquela definição que colhemos em Meschonnic (2009), segundo o qual, o ritmo, enquanto organização discursiva de um sujeito específico, é irrepetível, o que faz de um poema uma realização subjetiva única, e que se constitui em sua historicidade. Ainda de acordo com esse estudioso, o ritmo de um poema opera uma transformação sobre as convenções do discurso, na medida em que se define como a própria realização do sujeito, sua própria atualização. Daí, o caráter singular e inédito de cada poema.

Na segunda parte do texto, Siscar aborda explicitamente essa questão, ao comparar o “Jardim interno”, que remete a uma imagem de arquitetura tradicional e até mesmo colonial, a um outro exercício de “jardinagem poética” que ele empreende em *O roubo do silêncio*, no poema em prosa “As flores do mal”, com referência explícita à obra de Charles Baudelaire: “este jardim é paralelo àquele outro eivado de ervas daninhas. este é o jardim civilizado obcecado pela ciência de conter as marcas. é o vergel dos recalques da aventura calculada. o jardim das minúcias” (SISCAR, 2006, p. 17). Trata-se, portanto, de dois modos de operar poeticamente sobre a prosa, um baseado na “lei do corte” e outro, na peleja com as “ervas daninhas”, que nascem “do gesto que as arranca”, como se pode notar através da análise da organização rítmica de cada texto.

Vejamos como tal processo se realiza em “As flores do mal”:

Ninguém pode cortar por mim o mato do quintal. Ele invadiu o pomar, ameaça obstruir os caminhos. Digo-me que foi gerado pela força do

meu silêncio ou da minha omissão. Mas de fato foi semeado pela mão que outrora o arrancou e involuntariamente semeou. Crescido forte e vigoroso, agora enche o trajeto de espanto, de amor-cego, de picão. O carrapicho, por exemplo, essa flor incisiva, nasce no centro de um círculo raiado e vai expandindo seus dedos, até entregar o bago louro de um trigo ruim. Visto de cima, ele tem a forma exata de uma íris. Pelo menos, é a forma que enxergo quando fecho os olhos. Ninguém pode cortar o mato, por mim. Nos dias de chuva, contemplo seu crescimento, sua tranqüila absorção do influxo da vida, o percurso que o levará a sufocar a civilização criada em torno dele. Em dias como este, as mãos calejadas de sentido, me ajoelho e o ataco com as unhas. E no meio de ervas daninhas suas, me sujo, concentrado como um artesão, enfurecido como um filósofo, a extirpá-lo. Enquanto isso, suas sementes caem no chão limpo e a terra as acolhe, hospitaleira. Nuvens passam aos pedaços, quando me deito. (SISCAR, 2006, p. 17)

A jardinagem poética, em Siscar, diz respeito ao trabalho aplicado sobre a prosa, a partir das operações rítmicas. Este poema em prosa situa-se na tensão entre a ideia de “civilização” e a de natureza, sendo esta última concebida pela imagem do “mato”, das “ervas daninhas”. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que, também em sua obra poética, Siscar considera, em conformidade com o que aborda em seus ensaios, os “impasses que têm caracterizado historicamente os movimentos teutônicos da poesia” (SISCAR, 2010, p. 13), em especial aquele entre arte e espontaneidade, muitas vezes, manifesto na relação entre poesia e prosa. Ademais, na concepção do poema em prosa, cultiva-se a liberação das formas tão cara aos românticos alemães, a partir da ideia de uma poesia em processo ou uma “poesia a caminho”, como nos diz outro texto de *O roubo do silêncio* – livro exclusivamente composto pela forma em prosa –, em que o sujeito realiza-se *na e pela* poesia (Cf. SISCAR, 2006, p. 52).

O poema em prosa, enquanto poema-jardim – ou, para melhor designar seu caráter processual, poema-jardinagem –, traz à baila a operação crítica e rítmica do sujeito sobre a linguagem, que não deixa de ser uma relação conflituosa com a ideia de prosa, convencionalmente definida como o oposto da poesia. Contudo, não se trata, aqui, de reforçar tal oposição, mas, ao contrário, de salientar o modo como, na modernidade, a ideia de ritmo, em detrimento da de métrica, permite ao poético realizar-se também na forma em prosa, desde que seu cultivo seja pautado por procedimentos que sublinhem, que façam emergir uma subjetividade poética com ritmo próprio, ou seja, um sujeito cuja marca seja o seu “corte” particular, sua acentuação e sua prosódia singulares. Nesse sentido, a ideia de “corte” não se liga

diretamente à organização do texto em versos, mas ao modo como sintática e discursivamente o poeta constrói sua singularidade e, por conseguinte, sua historicidade.

Embora, no poema, se enfatize a possibilidade do “corte” (“Ninguém pode cortar por mim o mato do quintal”; “Ninguém pode cortar o mato, por mim”), tal possibilidade é reiteradamente complicada, no texto, pelas “ervas daninhas”, que renascem do mesmo gesto que as arrancou e “involuntariamente semeou”. Trata-se de um texto que coloca em pauta a questão da “dificuldade da forma”, a partir da qual Valéry definia a modernidade de Baudelaire, reconhecendo, por sua filiação a Edgar Allan Poe, o poeta moderno como poeta crítico:

O poeta consagra-se e consome-se, portanto, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem; e sua operação longa, difícil, delicada, que exige as qualidades mais diversas do espírito e que nunca se acaba, da mesma forma como nunca é exatamente possível, tende a constituir o discurso de seu ser mais puro, mais poderoso e mais profundo em seus pensamentos, mais intenso em sua vida, mais elegante e mais feliz em suas palavras que qualquer pessoa real. Essas palavras extraordinárias são conhecidas e reconhecidas através do ritmo e das harmonias que as sustentam e que devem estar tão íntima e tão misteriosamente ligados à sua produção que o som e o sentido não possam mais separar-se, correspondendo-se infinitamente na memória. (VALÉRY, p. 30).

Retomo aqui esse trecho do ensaio “Situação de Baudelaire” no sentido de ressaltar essa operação da linguagem, que, segundo Valéry, se dá “através do ritmo e das harmonias”, e também a ideia da poesia como “uma linguagem dentro da linguagem”, que o poema de Siscar, como homenagem crítica a Baudelaire, reforça por meio da alegoria da jardinagem, não apenas *sobre*, mas também *contra* e *com* as “flores do mal”. Na seção “Jardim interno”, de “Jaboticabeiras”, poema publicado no livro *Interior via satélite*, fala-se de outro tipo de “jardinagem”, também baseada no “corte”, mas com um acréscimo modificador em relação ao texto de *O roubo do silêncio*: a concepção formal, e não apenas temática do corte rítmico. É assim que, na primeira seção do texto, “Lição de coisas”, encontramos com frequência a juntura demarcativa (comum ou hesitativa) na pontuação rítmica, que é, a meu ver, o “corte” exaltado na segunda seção, a qual funciona como uma espécie de balanço crítico da parte anterior, fruto da devoração poética da obra drummondiana:

o que há de mais vibrante numa casa antiga na casa que foi a do
 artista. mesmo que transformada em museu de tudo o que se
 viveu (mas o que se viveu se tudo é tão pouco e só a arte ficou
 na ferrugem dos frascos? onde está o gesto flamejante que
 moveu o intenso das cores?) o que há de mais vibrante na tarde
 chuvosa ou iluminada de sol através dos ramos é a jaboticabeira
 (da arte toda que vejo a velha jaboticabeira expõe os botões lá
 fora). a jaboticabeira contém mais arte que a natural ferrugem
 dos frascos? é puramente natural ou figura da ferrugem do
 natural?

Nessa passagem, a ausência de pontuação gráfica em algumas posições gera uma indeterminação sintática, como se pode observar a partir da marcação rítmica, com o acento de juntura demarcativa que assinala a possibilidade da pausa não indicada por sinal gráfico, como em “antiga”, “viveu”, “cores” e “vejo”, ou a indefinição entre o ponto final (marcado por sinal gráfico) e a vírgula, o que permitiria uma outra relação sintática entre a frase que termina com a palavra “artista”, sobre a qual está o acento de indeterminação, e a que começa com “mesmo que”; relação cujo sentido também é potencializado pela repetição da expressão “o que há de mais vibrante”. Tal acento demarcativo traz para este poema em prosa uma ritmicidade capaz de gerar efeitos de sentido próprios do verso, inclusive com a indeterminação que, no verso, pode ser criada pelo *enjambement*. Há que se considerar também o acento discriminativo que pode oferecer mais de uma possibilidade de sentido para algumas expressões, como aquele sobre o pronome indefinido “tudo”, que nos permite a leitura pausada isolando a expressão “museu de tudo”, título do livro de João Cabral, e outros da mesma natureza, sobre “só”, “natural” e “figura”, cujo valor enfático pode dar um outro matiz ao sentido das frases desse primeiro parágrafo do poema.

No segundo parágrafo da seção “Lição de coisas”, também é patente esse trabalho com o ritmo por parte do poeta:

supondo-se que pudéssemos comer o fruto escuro e fresco.
 imaginado pela boca do plantador. como transformar a
 geometria de um tão antigo desejo em razão do nosso júbilo? os
 frutos da jaboticabeira arcaica explodem na boca em homenagem
 aos plantadores. aos que a legaram quase que inutilmente quase
 que gratuitamente. e enquanto sinto o caldo generoso nas
 papilas da língua (me digo que a língua tem papilas). fecho os
 olhos e tento ser herdeiro ao ser ingrato. imaginando que talvez
 as jaboticabeiras que amamos não tenham sido plantadas para
 nossa felicidade.

Destaco, nesse parágrafo, as indeterminações geradas pelo emprego irregular do ponto final, que quebra a sintaxe das frases, conforme os acentos rítmicos sobre “fresco”, “plantadores”, “papilas” e “ingrato”, cujo efeito de sentido engendra, no texto, um entrelugar entre a prosa e o verso. A ausência de uma vírgula entre “inutilmente” e “quase” gera também certa indefinição rítmica, no trecho em que a repetição deste último advérbio também marca prosodicamente a acentuação: “aos que legaram quase que inutilmente quase que gratuitamente”. Além disso, há acentos discriminativos comuns sobre alguns adjetivos e advérbios: “antigo”, “generoso” e “talvez”.

Por ocasião do lançamento de seu mais recente livro, *Manual de flutuação para amadores*, Siscar concedeu uma entrevista à coluna “Máquina de Escrever”, comandada por Luciano Trigo no site G1, em que faz a seguinte afirmação sobre a sua prática poética:

O que me move a escrever determinados textos em verso e outros em prosa não está muito definido para mim. O mais importante, acredito, é a liberdade que me concedo ao fazer essa escolha, interpretando tanto “verso” quanto “prosa” como dispositivos

possíveis de um poema, ou seja, como uma alternância que dá destaque à heterogeneidade de meios, ao espírito de pesquisa e às diferentes interfaces com a realidade que são característicos da poesia. Provavelmente, do ponto de vista compositivo, a oscilação prosa/verso tem a ver com o modo de relação que estabeleço com o que está em questão em determinado texto – se se trata de uma ideia ou de uma resposta afetiva, por exemplo – e também com o centro de gravidade da linguagem que estou usando – se o que pesa mais é a palavra, a frase ou as ondulações rítmicas do pensamento. Muitas vezes, a opção pelo verso ou pela prosa – ou, ainda, por modalidades intermediárias, que são os versetos de mais de uma linha – vem apenas no final. Acho interessante o efeito que podemos criar fazendo prosa com recursos típicos do verso – o corte do verso não deixa de ser uma espécie de “pontuação”, com uma respiração específica, que me interessa muito – e fazendo versos a partir de determinadas exigências de sentido que são comuns na prosa. (SISCAR, 2016)

Saliente-se, nessa fala do poeta, a concepção de uma prosa “com recursos típicos do verso” e a ideia do corte do verso como “pontuação” e como “uma respiração específica”. Ora, como vimos na notação da primeira seção de “As jaboticabeiras”, o “jardim interno” diz respeito não apenas à obra particular de Siscar, mas também ao corte interno à frase, marcado de modo muito semelhante ao do verso. Trata-se de uma “jardinagem” rítmica que opera uma distinção e individuação do poema em relação a um outro também em prosa e cultivado pelo mesmo poeta: no caso, “As flores do mal”, em que a ideia de “corte do mato” está associada também à de sementeira das “ervas daninhas”, as quais, ao serem arrancadas pelo poeta-jardineiro, têm suas sementes lançadas sobre a terra fértil do pomar, onde renascem novamente, obstruindo os caminhos. Nesse jardim “eivado de ervas daninhas”, a imagem que floresce é a do “carrapicho”, “essa flor incisiva”, a verdadeira “flor do mal”, que absorve o “influxo de vida” e sufoca “a civilização criada em torno dele”. Assim, na forma em prosa, efetua-se um trabalho na raiz da imagem poética, ou seja, em sua própria formação, colocando em xeque a correlação entre tal imagem e a ideia do verso como métrica. Como o “carrapicho”, que tensiona e dá outro sentido ao microuniverso do jardim, na forma em prosa, a imagem assume um novo protocolo estético, como sugere a interessante descrição de outro poema presente em *O roubo do silêncio*, intitulado “Fenomenologia do carrapicho”, e que aponta para a ideia de uma forma difícil de ser delimitada:

Carrapicho não vai bem em jardim. É difícil lhe dar limites. Plantado num vaso, se imobiliza, como que espera a hora, próxima ou longínqua, da apreensão. Gramíneo, malváceo, o carrapicho aparece

sem aviso. É mestre da surpresa de entrar na carne e de varar a noite. Olho o carrapicho com muita atenção. Assim, emoldurado pelo meu olhar, ele não parece tão nocivo. Suas folhas ásperas resistem sob o sol quente, mirradas. Algumas delas secaram, dando-lhe um aspecto de descuido que não faz justiça a seu acontecimento tão impositivo. Ali, domado pela mão inquiridora, tem toda a aparência de amores secos, e seus bagos se assemelham às pétalas de antigas flores, quando já não aquecem os dedos dos amantes. Entretanto, antes de me levantar e dar um passo atrás, confiro com prudência o lugar aonde piso. O carrapicho não precisa de uma planta. Basta que tenha havido, para que o fruto se manifeste, em sua versão mais doída. Já não me lembro como o evitava, na época dos pés descalços. Talvez não o evitasse. (SISCAR, 2006, p. 18)

O “carrapicho” de jardim, forma que acontece de modo “impositivo”, “sem aviso”, alegoriza um tipo de imagem poética que não existe de forma apriorística ou previamente calculada. Trata-se de um “mestre da surpresa”, assim como as imagens que, no poema em prosa, precisam, para serem vistas, ser “emolduradas”, delimitadas pelo olhar, e olhadas “com muita atenção”. Recordemos, aqui, aquela submersão da imagem que, em um poema em prosa de Luís Miguel Nava, “Os ossos”, eu atribuo, no segundo capítulo desta tese, a um jogo entre superfície e profundidade engendrado por uma espécie de dissimulação de unidades rítmicas pela sintaxe do texto, em um sentido muito próximo da concepção simbolista do “verseto”, que, conforme Meschonnic & Dessons (2008), em seu *Traité du rythme*, realiza uma espécie de ocultação ou encobrimento da métrica, contribuindo, desse modo, para a dissociação moderna entre verso e poesia. Todavia, o “carrapicho”, em Siscar, é um fruto que, para se manifestar, prescinde da planta, como a imagem que emerge no poema a despeito de não ter sido necessariamente calculada ou mapeada.

O aspecto descuidado do “carrapicho”, devido às suas folhas secas, mirradas pelo sol, é análogo ao da linguagem prosaica que, no poema, realiza uma espécie de apagamento – ao menos, à primeira leitura – da imagem poética. Entretanto, como em um jardim eivado pelo “carrapicho”, em que se deve conferir com prudência o lugar onde se pisa, existe, na construção do poema em prosa, certa necessidade não apenas de esconder, mas de evitar a imagem poética tal como ela se forma no verso e, sobretudo, no verso metrificado. De acordo com Meschonnic (2009, p. 613), este é um dos principais elementos que fazem restrição à liberdade do poema em prosa, o qual, segundo este autor, é menos livre que o verso livre:

O poema em prosa não é mais livre que o verso livre. [...] Sua

história conheceu, igualmente, todos os híbridos. Se o verso livre, amétrico, contém, em sua “liberdade”, elementos esparsos de métrica, a prosa é ainda menos livre que o verso livre, [...] porque é obrigada a evitar toda célula métrica (MESCHONNIC, 2009, p. 613, tradução minha.)⁸⁴.

O poema de Siscar fala dessa esquivada, mas não sem tensioná-la através de um gesto de hesitação: “Já não me lembro como o evitava, na época dos pés descalços. *Talvez não o evitasse*” (Grifos meus.). Contudo, tal hesitação fala de um tempo passado (a “época dos pés descalços”), que, certamente, pode ser pensado como um estágio anterior à sua entrada no terreno da prosa ou, mais especificamente, do poema em prosa, visto que o verso livre também pode se definir como prosa poética. *O roubo do silêncio*, livro de 2006, marca essa entrada por parte de Siscar. Suas coletâneas anteriores – *Não se diz* (1999), *Tome seu café e saia* (2001) e *Metade da arte* (2003) – são compostas exclusivamente por poemas em versos. Essa remissão a uma pregressa “época dos pés descalços” assinala, a meu ver, uma concepção do poema em prosa como momento de maturidade no que concerne à reflexão do poeta em torno da prosa, concebendo-a como problema poético.

Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, declara, no Livro do desassossego, que: “Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso” (PESSOA, 2011, p. 230). No caso de Siscar, a questão é saber se, alegoricamente, o “carrapicho”, a tal “flor incisiva”, que nasce do “descuido”, seria uma forma da prosa a ser evitada no verso ou uma imagem poética que, a despeito do ritmo prosaico, acaba por ser engendrada no poema. Em “As flores do mal”, o poeta admite que suas mãos estão “calejadas de sentido” enquanto lida com as “ervas daninhas”, o que sugere um trabalho poético que se volta para uma diferenciação em relação à linguagem dita comum ou prosaica. Entretanto, o impasse sobre o qual tal processo se realiza não parece se resolver por meio de uma visada, digamos, maniqueísta, segundo a qual tudo o que o poeta precisa fazer seria “cortar o mato do quintal”, isto é, extirpar a prosa do poema. De fato, a ideia das “flores do mal”, essas plantas daninhas que renascem do próprio gesto que as arranca, é explorada produtivamente na obra de Siscar, na

⁸⁴ « Le poème en prose n'est pas plus libre que le vers libre. [...] Leur histoire a connu, également, tous les hybrides. Se le vers libre, amétrique, contient, dans sa 'liberté', des éléments épars de métrique, la prose est encore moins libre que le vers libre, [...] puisqu'elle est censée éviter toute cellule métrique ».

medida em que, no poema imediatamente seguinte, “Fenomenologia do carrapicho”, é a partir da noção de uma forma difícil de ser limitada, a qual prescinde de uma “planta” ou de um projeto – considerando-se a polissemia da palavra – que o poeta vem a ressaltar o “acontecimento impositivo” desse tipo de linguagem. Na imagem do “carrapicho”, o poeta procura frisar o aspecto, ao mesmo tempo, espontâneo e dissimulado da poesia em prosa.

Contudo, voltando ao que é dito em “As flores do mal”, se o mato “ameaça a civilização”, esta não constitui, necessariamente, o verso, em seu sentido tradicional, mas o próprio poema, o qual, mesmo que escrito em prosa, deve ser construído a partir de operações rítmicas que singularizem poética e subjetivamente o seu discurso, mas não sem antes problematizar esse próprio processo de singularização, na medida em que, no poema em prosa, ressalta-se a concepção do ritmo como procura e, portanto, não como uma forma acabada, mas como uma espécie de rasura da forma, o que, a meu ver, a imagem da jardinagem ajuda a esclarecer.

Siscar encerra seu mais recente livro de poemas, *Manual de flutuação para amadores*, com uma seção intitulada “Cartografia mínima”, cujo único poema – não por acaso, em prosa – lança mais uma luz sobre essa questão da jardinagem poética:

Este é o mapa. Onde quer que você se encontre onde quer que você se perca. Este é o mapa. O que você diz e pensa é o mapa. O mapa maleável sujeito a invasões bloqueios ou decisões políticas a graves extravios. O mapa está contido em suas incontínuas. Aqui e em toda parte.

Estradas do bonde campinas de pedreira horizontes de amparo. O mapa é este. A vida é esta datada e situada com palavras. Mas o sentido da cartografia precisa mais do que o anúncio a biografia a estética a política do mapa. Nada consegue impedir a profusão dos mapas as rasuras do mapa.

Meu jardim por exemplo é um mapa por onde se desce. Desço até o jardim por uma escada. Folheio o jardim como quem se lembra. Ele é a sinopse de vários outros canteiros hortas pomares roseirais. Meu jardim me comporta e me distingue. Meu jardim revitaliza minhas palavras me sugere outras ocupações do solo.

Cada vez que planto ou que arranco que cubro ou desenterro de muito perto de uma proximidade orgânica com as próprias mãos com o rosto colado na terra fecho os olhos e vejo o mapa. Sinto a umidade do mapa. Tenho odores fortes de mato e cortes nas mãos. Faço movimentos bruscos ajusto contas até reduzir-me ao chão.

O céu é a dobra natural do meu jardim. Uma geografia de altos relevos de vaporização e desfiguração de descontextualizações ferozes. O ar me impõe deslocamentos de lugares e de datas a volatilidade dos mapas. Dali de cima a terra está solta pronta para sair de sua órbita no abismo cósmico. A vertigem é meu parapeito. (SISCAR, 2015a, p. 97)

Nesse texto, por meio da alegoria do jardim, o poeta dá algumas importantes indicações acerca de sua poesia e do modo como ela lida, por um lado, com a questão da forma e, por outro, com as obras da tradição. O “mapa” sugere orientação e, ao mesmo tempo, localização, pertencimento. Numa poesia em que a ideia do “ter lugar” define-se em termos de historicidade, essa cartografia que, como vimos no poema, baseia-se na jardinagem poética muito tem a nos dizer sobre os modos de configuração da subjetividade na poesia de Siscar. A jardinagem, como processo dinâmico e incessante, porque sempre inacabado, e que associa, em minha leitura, ao trabalho rítmico, garante a maleabilidade do mapa (no singular), enquanto processo interno à obra de Siscar, e, ao mesmo tempo, “a volatilidade dos mapas” (no plural), enquanto processo crítico, histórico e subjetivo que altera o arquivo da tradição, a partir da multiplicação de formas ou de modos poéticos. Como diz o poema acima: “O mapa é maleável sujeito a invasões bloqueios ou decisões políticas a graves extravios. O mapa está contido em suas incontinências”.

A operação rítmica, como jardinagem, é um trabalho de cortes e de ajustes cujo resultado é o poema-jardim, em um processo de *distinção* ou de subjetivação. Trata-se, como é dito no poema, de revitalizar as próprias palavras e sugerir “outras ocupações do solo”. Portanto, diferentemente daquele mapa que, em Luís Quintais, está associado à ideia da métrica ou da medida (Cf. QUINTAIS, 2004, p. 18) em Siscar, a jardinagem do ritmo permite o sentido de uma mobilidade da cartografia, em um processo de “profusão dos mapas e rasura do mapa” que é o próprio movimento subjetivo do poema em sua consubstanciação rítmico-discursiva. Assim como ocorre em “As flores do mal”, neste poema de “Cartografia mínima”, a alegoria do jardineiro como imagem da atividade do poeta enfatiza a ideia mallarmeana do “corte”.

A meu ver, deve-se pensar o trabalho rítmico, nessa poesia, como o fator determinante de sua visada crítica no que concerne à dificuldade da forma. No que tange à historicidade do sujeito poético em Siscar, vale salientar que tal dificuldade está diretamente relacionada com as obras dos antepassados poéticos. Naquele

poema de *O roubo do silêncio*, publicado inicialmente no número 15 da revista *Inimigo rumor*, e que citei no início do primeiro capítulo, diz-se: “Não se tece sozinho uma manhã. Mas difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é o grito do outro” (SISCAR, 2006, p. 35-36). Diante da relação de alteridade com os poetas do passado recente da poesia moderna – no caso específico deste poema, trata-se de João Cabral de Melo Neto e Ruy Belo – o poema impõe-se como dificuldade, como crise, o que ressalta o seu caráter discursivo e, daí, minha preocupação em analisar tal fenômeno a partir da crítica do ritmo, na medida em que tal análise leva em consideração o aspecto dialógico da poesia.

Meschonnic (2009), refutando a ideia bakhtiniana de que a poesia seria monológica enquanto o romance seria dialógico⁸⁵, afirma a existência do dialogismo no poema, definindo tal elemento como as posições do sujeito da enunciação e do sujeito da leitura que são próprias ao poema, na medida em que são por ele inventadas. Segundo o referido autor, no romance, o sujeito da enunciação conta histórias. Ele esconde seu “eu” espalhando-o, ou seja, multiplicando-o em indivíduos. Já o sujeito da enunciação do poema, mais que o do romance, organiza um diálogo, o desnudamento de um diálogo. No entanto, Boris Schnaiderman (1998), a partir da publicação russa de um manuscrito inédito de Bakhtin comentado por V. Kójinov, no ensaio “A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica”, aponta para a existência de vozes conflitantes na poesia, e procura demonstrá-la na obra poética de Murilo Mendes. Para Schnaiderman (1998, p. 79), o que Bakhtin – especialmente, esse Bakhtin pouco conhecido, resgatado por Kójinov – “nos desvenda, como visão de mundo e como visão de texto, vai muito além da distinção que se costuma estabelecer entre poesia e prosa”. Isso, porque, em tal manuscrito, Bakhtin insere na lírica a noção de coro:

A obsessão lírica é essencialmente uma obsessão coral. (...) Eu me encontro no outro, com outros e para outros. (...) Eu me encontro na voz (...) alheia. (...) Esta voz alheia, ouvida de fora, que organiza minha vida interior na lírica, é o coro possível, a voz concordante com o coro, e que sente fora de si o apoio coral possível (...) numa atmosfera do silêncio e do vazio absolutos, ela não poderia soar assim; o rompimento individual e completamente solitário do silêncio absoluto tem caráter lúgubre e pecaminoso, degenera em grito, que

⁸⁵ Na teoria do romance desenvolvida pelo linguista russo em suas *Questões de literatura e de estética* e também em *Problemas de poética de Dostoiévski*.

assusta e incomoda a si mesmo; o rompimento solitário e totalmente arbitrário do silêncio (...) é clinicamente injustificado. Uma voz só pode cantar (...) num ambiente de possível apoio coral. (BAKHTIN *apud* SCHNAIDERMAN, 1998, p. 75-76)

Em Siscar, o diálogo intersubjetivo realizado no poema em prosa se dá pela internalização de vozes alheias e pela interlocução do poeta com tais vozes. Nesse sentido, o trabalho crítico do poema que, como temos visto, se processa em termos de ritmo, opera uma transformação sobre esse plano interdiscursivo, o que, em termos poéticos, significa alterar a própria ordem das obras que estão no seu horizonte. Com efeito, o ritmo, enquanto elemento discursivo e enunciativo, seria a base daquela relação entre tradição e talento individual descrita por T. S. Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proposições, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa⁸⁶, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades. (ELIOT, 1989, p. 39-40)

Eliot (1989), neste texto, embora não tenha necessariamente em seu horizonte o aspecto interdiscursivo da poesia, ao menos não nos termos em que o encontramos em Meschonnic (2009), ou mesmo nesse Bakhtin resgatado por Schnaiderman (1998), traz a perspectiva de uma concepção crítica que compreende a obra literária a partir de sua relação com todas as outras que a precedem. Nesse sentido, a questão da historicidade e da alteridade poética é englobada por esse viés crítico eliotiano, no qual saliento, sobretudo, o fato de que cada nova obra

⁸⁶ Trata-se da ideia de uma tradição literária ou poética específica.

modifica a ordem das anteriores, fazendo aqui uma ponte com essa ideia das “descontextualizações ferozes” que Siscar menciona em seu poema.

No caso do poeta paulista, o poema em prosa constitui uma verdadeira “mudança de escala”, conforme a ideia geral de seu livro *Interior via satélite*, em que a terra é quase sempre vista de cima. Nesse poema em prosa de “Cartografia mínima”, a ideia do “manual de flutuação” traz também uma mudança de contexto, uma saída da terra para o ar ou para o espaço. É no plano aéreo ou espacial que acontecem “os deslocamentos de lugares e datas a volatilidade dos mapas”, o que, certamente, nos diz alguma coisa acerca da *saída* que se opera em termos de ritmo e discurso na linguagem do poema em prosa: “Dali de cima a terra está solta pronta para sair de sua órbita e cair no abismo cósmico. A vertigem é meu parapeito”. A partir disso, podemos pensar o poema em prosa e o tipo de trabalho rítmico que nele se opera como esse mapa em constante redefinição, visto que é maleável, volátil. Inclusive, nessa maleabilidade rítmica, podemos ler o movimento do próprio sujeito poético:

O mapa é maleável sujeito a invasões bloqueios ou decisões
políticas a graves extravios.

Para considerar essa possibilidade de sentido, cabe tomar o acento sobre “maleável” não apenas como discriminativo, mas também como uma hesitação na juntura demarcativa que potencializa o sentido desse termo. “Maleável” tanto pode se referir a “mapa” como a “sujeito”, palavra que, nesse contexto, sem a marcação gráfica de uma vírgula antes dela, pode tanto ser adjetivo quanto substantivo.

6.3 O POEMA ENTRE A CORRIDA E O SALTO

Em *Interior via satélite*, a mudança de escala traduz-se como uma saída de si do sujeito (mas, aqui, uma saída hesitativa), em um projeto que representa também uma espécie de deslocamento da tradição poética, como se pode observar nessa citação da clássica expressão de Homero no poema em prosa “Hipóteses de homem”:

quando os dedos róseos da aurora iluminam as narinas do homem forte o homem fraco se diz que precisa sair dessa. e com que coisa rima a vontade de *sair dessa?* se pergunta. o forte não usa ponto de interrogação. pega o barco e sai do texto. o texto é o barco. de troia nos convence de que ama apenas seu sofá. o fraco expande o texto dos seus erros até torná-los o erro de todos. (SISCAR, 2010, p. 42, grifos do autor.)

O “homem fraco”, com o qual o sujeito poético de Siscar se identifica neste poema (“sou um homem fraco, desses que se olham pela segunda vez”), deseja uma saída do texto, enquanto o “homem forte”, ao qual se poderiam identificar os poetas da tradição mais canônica, consome tal saída ao fazer do texto o seu “barco”, fingindo que está ausente do poema: “o homem forte fala sobre si mas quer nos convencer de que está ausente”. A saída do homem fraco – ou melhor, sua tentativa de saída – é sempre um retorno ao poema. Portanto, se trata de uma saída hesitativa, oscilante. De fato, o poema é seu próprio retorno, como movimento crítico que expande o texto a partir da interrogação, esse expediente que, de acordo com Siscar, é desconhecido pelo “homem forte”. Assim, o poema – e, especialmente, o poema em prosa – reforça o processo de formalização da crise, com essa “expansão dos seus erros”. Errar, aqui, é tomado tanto na acepção de “cometer equívocos”, de “não acertar”, quanto na de “deambular ou perambular”, de “vaguear”. O texto em prosa constitui, por excelência, esse caminhar sem destino do sujeito, essa errância ou ensaio da forma.

Pelas imagens que se encontram em *Interior via satélite* e *Manual de flutuação para amadores*, percebe-se que essa saída do sujeito, em Siscar, é quase sempre uma mudança da terra para o espaço aéreo, uma viagem que, pela lei da gravidade, garante fatalmente o retorno ao solo⁸⁷:

⁸⁷ Eis o que diz Masé Lemos (2011, p. 48) a esse respeito: “O trabalho de Marcos Siscar se assemelha ao do geógrafo, dos artistas da *land art*, dos naturalistas que detalham as coisas da terra e remontam para o alto a fim de ver uma totalidade”.

se correremos de braços abertos ainda que contra o vento os eufemismos de vetusta idade. o salto no vento o salto para o voo. se nossos joelhos de pedra ainda se prestarem ao salto. e se correremos de braços abertos contra o vento. distantes o sonho noturno a leveza da infância. nem mesmo a física nem mesmo o vaticínio da queda nos impediriam. nem mesmo de braços abertos capazes do salto capazes de tomar asa de alçar altura de nos fazermos corpo ao vento. quem nos impediria de voar se lançados com ardor e aderência. capazes de abraçar um outro ao solo como se agora o conhecêssemos. (SISCAR, 2010, p. 47)

Neste poema, a imagem da corrida, do “salto no vento”, liga-se à ideia da “geografia de altos relevos” que Siscar empreende em *Interior via satélite* e que será desenvolvida no *Manual de flutuação para amadores*, com as noções físicas de empuxo, peso e gravidade, que, aliás, dão nomes às três primeiras seções do livro: “Leis do empuxo”, “O peso e o chão” e “História da gravidade”. Assim, na primeira parte de um poema em prosa desse livro de 2015, intitulado “O peso e o chão”, encontra-se essa ideia icária em torno do sonho de voar:

Ele começou a correr esperando voar de um momento a outro, mas às margens do riacho as pedras estavam úmidas e os braços que batiam inutilmente não puderam sustentá-lo. Em sua queda compreendeu que era mais pesado que seu sonho e foi então que passou a amar o peso que o fez cair (Reverdy).
(SISCAR, 2015a, p. 20, grifos do autor.)

Com uma espécie de citação indireta de um certo poema de Pierre Reverdy, essa parte do texto de Siscar, destacada em itálico, retoma, como no poema de *Interior via satélite* apresentado anteriormente, o mito grego de Ícaro, personagem que ganha do pai, Dédalo, asas artificiais, construídas com cera de abelha e penas de gaivota, para fugir da prisão a que ambos foram submetidos por Minos, rei de Creta. Ícaro, desobedecendo as recomendações do pai para que não voasse muito perto do sol, acaba por ter a cera de suas asas derretida e cai no mar Egeu (Cf. COMMELIN, 2011). Na obra de Reverdy, poeta surrealista francês que é um dos grandes cultivadores do poema em prosa, encontramos algumas referências ao desejo de voar, como no breve poema “Envie” [“Inveja”], que narra, de modo elíptico e conciso, uma fuga e uma queda, na qual a “cabeça pesada” do sujeito acaba por esmagar os “frágeis troncos” das árvores, o que sugere o aspecto aéreo do movimento de saída. O poema se encerra com uma espécie de queixa ou “inveja” do

sujeito, que reclama do destino por não poder voar: “Se acreditaste, destino, que eu poderia partir, devias ter-me dado asas”⁸⁸.

Julio Cortázar (1999), sob o pseudônimo de Julio Denis, em ensaio publicado em 1941, acerca da obra de Rimbaud, define o icarismo como algo que vem a constituir, tanto no poeta de Charleville como, em certa medida, também em Mallarmé, um rompimento dos limites lógicos da realidade e a recriação do mundo “para se redescobrir integralmente nele”. Em Rimbaud e Mallarmé, Cortázar (1999, p. 16-18) aponta dois tipos de icarismo: para Rimbaud, o “Ícaro de carne e osso”, trata-se de atravessar os infernos para conquistar seu próprio “eu”, livre de condicionamentos; para Mallarmé, o “Ícaro angélico”, trata-se da busca do absoluto, encarando a poesia como um sacrifício, uma tentativa “cem vezes renovada e cem vezes destruída pelo desencanto”, no anseio de ver surgir “a pura flor do poema”. Assim, tem-se, no caso de Mallarmé, um icarismo estético que resulta no “total hermetismo” e, até mesmo, numa desumanização da poesia, e, no caso de Rimbaud, uma passagem existencial que resulta no “homem como medida das coisas”. “O primeiro nos deixa uma Obra”, diz Cortázar (1999, p. 20), “o segundo, a história de um sangue”. Nos poetas que vieram depois de Rimbaud, considerado por Cortázar (1999) como o ponto de partida para a produção poética moderna, o icarismo consiste em um dilaceramento, marcado pela extrema consciência da poesia sobre si mesma e pela desilusão quanto à conquista do absoluto ou ao domínio do conhecimento poético, que, como o conhecimento místico, seria inexprimível. Nesse sentido, a passagem do poeta “nunca será vã”, arremata Cortázar (1998, p. 20).

Voltando a Siscar, sua poesia é concebida como um movimento de subida e descida, a partir da ideia de que tudo flutua, como diz outro poema da mesma coletânea, intitulado “Do empuxo”:

até segunda ordem tudo
flutua no vazio como um planeta
uma bexiga de gás

⁸⁸ Eis o poema na íntegra:

« Vision bariolée et délicate dans sa tête, tu fuis la mienne. Il possède les astres et les animaux de la terre, les paysans et les femmes pour s'en servir. L'Océan l'abercé, moi la mer, et c'est lui qui a reçu toutes les images. Légèrement, il effleure les dépouilles qu'il relève, tout s'arrange et je sens ma tête lourde qui écrase les frères tiges.

Si tu as cru, destin, que je pouvais partir, il fallait me donner des ailes ».
(REVERDY, 1924, p. 10)

uma máquina do mundo
 não me venham com sublimações
 alucinações arquimédicas
 fogueiras agnósticas
 nós flutuamos
 o corpo suspenso por fluidos
 e no momento seguinte
 já nos vejo
 rodopiando no vento como sementes
 sem saber onde vamos cair
 e caímos
 mas não sabemos bem por quê
 (SISCAR, 2015a, p. 16)

A Lei do Empuxo, descoberta por Arquimedes, e segundo a qual todo corpo mergulhado em um fluido sofre a ação de uma força em sentido vertical, para cima, igual ao peso do líquido mergulhado, é generalizada, neste poema, para tudo o que existe, com a ideia de flutuação no “vazio”. Contudo, esta noção de vazio não significa exatamente um “vácuo”, mas um ambiente em que os corpos são suspensos “por fluidos”, como o vento, que é o ar em movimento. Ademais, entre a “bexiga de gás” e o “planeta”, o fenômeno da “flutuação” apresenta princípios diferentes, na medida em que aquela é impulsionada pelo fluido gasoso que contém, e este, mantém-se em órbita em função da Lei da Gravidade. Nesse sentido, o processo de flutuação é concebido, pelo poeta, a partir da colaboração desses dois fatores: gravidade e empuxo.

É a partir desse movimento de subida e descida que Masé Lemos (2011, p. 19) define a relação entre poesia e prosa empreendida por Siscar em sua obra:

Ao colocar em relação prosa e poesia, como verso e reverso, Siscar acaba por preferir o verso à planura da prosa (a prosa indiferente do mundo), forçando-o, como se quisesse esticar, elevar ao máximo sua subida, com o risco de o verso cair na próxima linha como próximo verso. [...] o procedimento do prolongamento e corte se relaciona com a noção de sublime em Siscar, um sublime arriscado entre subidas e descidas.

Para Lemos (2011), a poesia de Siscar apresenta uma “relação contrariada” entre prosa e verso cujo elemento mais interessante seria a fabricação ou pesquisa do verso, numa espécie de subversão da prosa pelo verso. Pelo que temos visto até aqui, com o trabalho operado por Siscar em termos de acentuação rítmica, sobretudo no que tange às hesitações da juntura demarcativa ou pontuação, revelando a oscilação entre corte e prolongamento nos seus poemas em prosa,

deve-se ressaltar que é também pelo ritmo que se consubstancia esse movimento entre subida e descida ou entre verso e prosa. Não se trata mais, portanto, de uma oposição entre o círculo e a linha, conforme a distinção de Octavio Paz (2012a), em *O arco e a lira*, mas de explorar, ao mesmo tempo e no mesmo poema, a “verticalidade do verso” e a “horizontalidade da prosa”.

Jean-Michel Maulpoix, em sua noção de lirismo crítico, também fala, de certa maneira, em termos de um icarismo:

O poeta caminha sobre um fio, há alguns metros acima do solo (o suficiente para quebrar o pescoço por um passo em falso), no intervalo que, no fim das contas, é o nosso, entre o céu e a terra, porque não somos nem pássaros nem plantas... Lírico, ele corre o risco da queda ou, simplesmente, do ridículo. Ele ainda anseia o voo, mesmo que esse andar equilibrista sobre a corda bamba de suas frases seja doravante a última espécie de alívio de que ele é capaz. (MAULPOIX, 2000, p. 10)⁸⁹

Maulpoix é responsável, na contemporaneidade, por ressignificar o conceito de lirismo, a partir de uma pesquisa sobre as acepções que tal conceito assume na história da literatura francesa, as quais vão desde a hegemonia do sujeito romântico, a poesia pessoal e a estética do sublime, no Romantismo, até a conotação negativa ou pejorativa do *páthos*, como exagero ou afetação, na crítica moderna aos ideais românticos. Além disso, o termo “lirismo” também se refere à palavra cantada ou acompanhada pela lira, ainda que isso não signifique, necessariamente, uma limitação à expressão pessoal do poeta. Assim, o lirismo, como expressão da musicalidade da frase poética, a partir de sua sonoridade e do seu ritmo, distingue-se de “lírico”, como manifestação do estado de alma. Portanto, ao conceber o lirismo como uma maneira de ser, de falar ou escrever que nomeia um “estado dito poético”, na qual o sujeito é vítima ou beneficiário de um acesso de linguagem, Maulpoix, de acordo com Érica Milaneze (2015), empreende a reatualização desse conceito para o contexto da poesia contemporânea, vinculando-o à atitude questionadora e autocrítica da poesia moderna. Nessa perspectiva, o lirismo passa a ser tomado como uma atitude do poeta diante da linguagem.

⁸⁹ « Le poète marche sur un fil, quelques mètres au-dessus du sol (assez pour se rompre le cou d'un faux-pas), dans l'entre-deux qui en fin de compte est le nôtre, entre ciel et terre, puisque nous ne sommes ni des oiseaux ni des plantes... Lyrique, il prend le risque de la chute, ou simplement du ridicule. Il aspire toujours à l'envol, même si cette marche funambule sur la corde mince de ses phrases est désormais l'ultime espèce d'allègement dont il soit capable ».

Ora, o movimento de subida e descida, está ligado, em Maulpoix, aos dois sentidos do lirismo resgatados por ele em sua pesquisa filológica. A subida do poeta tem a ver com a acepção positiva do lirismo como sublime, enquanto a sua descida diz respeito à queda própria do *páthos*. Portanto, é entre esses dois sentidos que o poeta deve se equilibrar.

Segundo Lemos (2011),

Siscar profana o uso das subidas e quedas, do [sic] uso tradicional de cortes e prolongamentos que visam atingir a Revelação, espécie de pérola a ser exibida no prolongamento, como “chegada” mística que objetiva o lirismo tradicional. Daí a necessidade de movimentação incessante em seus poemas, do caminhar; porém, sua poesia não pretende ficar na platitude da prosa do mundo, quer arriscar-se no lirismo, mas num lirismo-crítico, para ampliar esse mundo em que vivemos, em múltiplas perspectivas – revelações, cintilações –, entre subidas e descidas.

Assim como o icarismo de Rimbaud e Mallarmé, apontado por Cortázar, este que consiste no lirismo crítico define-se como uma consciência da poesia sobre si mesma e, portanto, como senso de um percurso fadado, de antemão, à queda. Tanto no trecho de “O peso e o chão” quanto em “se correremos de braços abertos”, de Siscar, o voo é apenas ensaiado no poema em prosa, o que me parece colocar o texto poético em prosa, nestes dois casos, como estágio aquém à transcendência consumada do sublime, embora haja outros textos em que a posição do sujeito poético nas alturas, com a mudança de escala, traz, de um outro modo, a “transcendência inventada em contraqueda” de que fala Deguy (2010, p. 106) no ensaio “Sublime e sublimação”⁹⁰. Afinal, a corrida de braços abertos é um “voo” sem sair do chão. Contudo, a acentuação rítmica de um desses poemas revela que, nesse ensaio do voo que é a corrida, já se faz sentir a oscilação entre subida e descida, a despeito da disposição prosística do texto:

se corremos de braços abertos ainda que contra o vento os
 eufemismos de vetusta idade. o salto no vento o salto para o
 voo. se nossos joelhos de pedra ainda se prestarem ao salto. e
 se correremos de braços abertos contra o vento. distantes o

⁹⁰ É o caso dos poemas baseados na “ciência da telescopia”: “Azul por inteiro”, “Latitude 21° 39’ 46. 19” S Longitude 49° 0’ 57. 27” O”, “Telescopia 1”, “Telescopia 2” etc., de *Interior via satélite*.

sonho noturno a leveza da infância. nem mesmo a física nem
 mesmo o vaticínio da queda nos impediriam. nem mesmo de
 braços abertos capazes do salto capazes de tomar asa de alçar
 altura de nos fazermos corpo ao vento. quem nos impediria de
 voar se lançados com ardor e aderência. capazes de abraçar um
 outro ao solo como se agora o conhecêssemos.

Mais uma vez, são abundantes os acentos de hesitação quanto à juntura demarcativa. São treze, no total: três vezes sobre o vocábulo “vento” e também sobre os vocábulos “abertos”, “idade”, “noturno”, “física”, “impediriam”, “salto”, “asa”, “altura”, “voar” e “solo”. Isso faz com que os cortes aplicados ao poema sejam muito mais que aqueles representados pelos sinais gráficos de pontuação ou, pelo contrário, revela que onde poderia haver corte optou-se pelo seu inverso, o fluxo. Assim, pode-se jogar com ambas as possibilidades, o que gera um efeito rítmico e de sentido muito interessante, na medida em que coloca em tensão as imagens da corrida e do salto, como movimentos que se opõem e, ao mesmo tempo, se complementam. O salto (ou corte) pode ser uma interrupção da corrida e esta, por sua vez, ameaça esse movimento em direção vertical, mas sem conseguir anulá-lo e sem, também, ser anulada por ele. Tal efeito é intensificado também onde há o sinal gráfico do ponto final em uma frase com sentido interrogativo, como se pode observar no acento de hesitação sobre a palavra “aderência”, no penúltimo período do poema. Ademais, o movimento de salto ou interrupção e de incessante retomada da corrida é consubstanciado também pelas várias reiterações ou repetições presentes no poema: “se correremos de braços abertos”, “se nossos joelhos de pedra”, “nem mesmo”, “nem mesmo de braços abertos”, cujo efeito é complementado pelas aliterações. De acordo com Annita Costa Malufe (2011), o procedimento da repetição, em Siscar, aponta para a dinâmica do refrão, um elemento que começa a valer por si, visto que não pretende apenas significar ou

designar. Trata-se, para a autora, de um procedimento similar àquele definido por Deleuze, em *Diferença e repetição*, como “precursor linguístico”⁹¹.

Além disso, Siscar problematiza, em sua concepção do ritmo, aquela “educação pela pedra” empreendida por João Cabral, em seu livro de 1966, no qual o poeta pernambucano adota a “resistência fria ao fluir e ao que flui”, bem como a recusa das palavras que boiam ou que flutuam, como no poema “Catar feijão”, que consiste em uma lição de poesia:

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois, para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de qualquer dente.
Certo, não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.
(MELO NETO, 2008, p. 320-321)

Em entrevista concedida a Malufe (2011), Siscar ressalta a tensão entre fluxo e contenção que está em jogo em seus versos, justamente a partir da comparação entre o seu trabalho e o de João Cabral:

É parecido com Cabral, mas é diferente de Cabral. Enquanto Cabral quer “obrigar (a palavra) à disciplina, etc.”, “nem deixar que ela flua”, eu quero flagrar seu excesso, o seu transbordamento, e isso dentro do fluxo da fala pessoal, autobiográfica. Num dos meus últimos poemas (são poemas em prosa), eu digo que “não há verso simples, apenas prosa subvertida” (SISCAR, 2011, p. 249)

Trata-se de um aspecto apontado por Célia Pedrosa em resenha publicada no *Jornal do Brasil*:

Em *Metade da arte*, Marcos Siscar reúne uma coletânea de novos poemas àquela que compôs para seu livro de estréia, *Não se diz* (Sette Letras), de 1999. Não é por acaso que em ambas a imagem

⁹¹ “[...] o precursor linguístico pertence a uma espécie de metalinguagem e só pode encarnar-se numa palavra destituída de sentido do ponto de vista das séries de representações verbais do primeiro grau. Trata-se do *refrão*”. (DELEUZE, 2006, p. 179)

do rio é uma importante referência: “O rio devolve seus barcos” é o título dado ao primeiro conjunto de poemas, ‘O rio verdadeiro’ ao último. Mais do que de uma simples repetição em nível morfológico e semântico, essa imagem comum é signo de um movimento que estrutura toda a poesia de Siscar, nela imprimindo uma dupla força - de fluxo e transbordamento e, simultaneamente, refluxo e contenção. Essa duplicidade se manifesta da escolha de temas à organização de versos e à estrofação. A própria seqüência do livro inverte a cronologia das duas publicações, recolocando assim certa reversão entre início e fim, associável à suspensão da linearidade contínua que o motivo central do rio já propõe”. (PEDROSA, 2004, p. 4)

Nessa obra, editada em 2003 e que reúne os primeiros livros publicados por Siscar até então, a tensão de que fala o poeta é mais evidente em textos dispostos em versos, como neste poema emblemático, que parece dialogar com aqueles “Rios sem discurso” de João Cabral:

Não se diz voltar um rio se vai
 com espirais de algo se devolvendo
 não se diz ficar quando ascende
 pela onda ao espírito do movimento
 nunca as mesmas águas mas por revide
 sempre remontando sua fonte
 não se diz sugar do rio extrai-se
 pela linha tensa o dom da completude
 (as sanguessugas remontam pelo corpo
 às veias abertas do rio de oiro)
 ao rio se vai não se diz voltar
 com seu sangue próprio ao que o reclama
 (SISCAR, 2003, p. 85)

Nos “Rios sem discurso” de João Cabral⁹², coloca-se em pauta a questão do corte: “Quando um rio corta, corta-se de vez / o discurso-rio de água que ele fazia”.

⁹² Transcrevo aqui o poema:

“Quando um rio corta, corta-se de vez
 o discurso-rio de água que ele fazia;
 cortado, a água se quebra em pedaços,
 em poços de água, em água paralítica.
 Em situação de poço, a água equivale
 a uma palavra em situação dicionária:
 isolada, estanque no poço dela mesma,
 e, porque assim estanque, estancada;
 e mais: porque assim estancada, muda,
 e muda porque com nenhuma comunica,
 porque cortou-se a sintaxe desse rio,
 o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
 chega raramente a se reatar de vez;
 um rio precisa de muito fio de água

Trata-se de uma ideia de corte definitivo e delimitativo do discurso, diferente daquele que vemos em Marcos Siscar, tanto em seus poemas em versos, em que há o aproveitamento do “transbordamento” da fala pessoal ou da prosa, quanto em seus poemas em prosa, cuja disposição prosística intensifica tal processo. Com base nesse aspecto, e tendo em vista essa tensão entre margem e fluxo, entre linha e corte, apontada por Célia Pedrosa (2004) como própria do verso de Siscar, pode-se afirmar que não é somente em seus poemas em versos, como aqueles publicados em *Metade da arte*, que Siscar problematiza, desse modo, a sua linguagem. Nos seus poemas em prosa, como temos visto aqui, também é patente a tensão entre contenção e fluxo, de um modo que, inclusive, ajuda a intensificar o sentido de tal transbordamento, na medida em que a forma em prosa coloca em xeque a noção lírica de interioridade.

Na próxima seção, procuro desenvolver um pouco mais a discussão em torno do lirismo crítico empreendido por Siscar em seus poemas em prosa, a partir da concepção da interioridade como lugar de saída, com a problematização entre o dentro e o fora, em um processo que passa pela concepção da “palavra gasta” ou “comum”, compartilhada, definida pelo poeta como palavra herdada. Em tal processo, o movimento de saída do sujeito consiste numa passagem pelas palavras de uso corrente, que já se teriam tornado impróprias para a poesia, a partir de um trabalho crítico de transformação, de “polimento” desse material, de modo a fazer do que foi herdado algo próprio, diferente. Com efeito, esse trabalho consuma-se em termos de ritmo, como organização discursiva que reconfigura o sentido das palavras, sobretudo, por meio de deslocamentos no plano sintático promovidos por uma acentuação singular.

para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate”.
(MELO NETO, 2008, p. 324-325)

6.4 “QUE LUGAR É UM LUGAR ONDE NÃO SE FICA?”

O interior, na poesia de Siscar, tem a ver com o uso da “palavra gasta”, que, em *Interior via satélite*, é definida como “aquela que se recebe como herança” (SISCAR, 2010, p. 95). Trata-se da linguagem comum, compartilhada, em que o poeta mergulha e que lhe oferece o risco de não conseguir sair. Por isso, deve-se ter habilidade ao passar por tal palavra, para que não se submerja em seu interior:

quero que minha passagem pela palavra seja hábil o suficiente para que me reconheça nela e para que não me afunde nela. (SISCAR, 2010, p. 95)

A esse respeito, cabe destacar também a relevância dos procedimentos poéticos aplicados à prosa, como forma de saída crítica, na obra poética de Siscar, que afirma: “só escrevo em prosa”. Para este poeta, lidar com a palavra herdada é refazer um caminho no sentido de encontrar “soluções reais para problemas imaginários”, lidando com “a genealogia de erros que me constituem” (SISCAR, 2010, p. 94). A sua poesia se caracteriza, então, por esse risco e pelo desejo de fazer diferença na história: “nossa diferença possível essa curiosa alegria”. A palavra gasta, herdada e, portanto, compartilhada, aproxima-se da ideia mais corrente da prosa como linguagem “comum”⁹³, assumida em seu caráter discursivo ou interdiscursivo:

Palavras gastas não são palavras recicladas (reciclar é falsa palavra rara: é eufemismo de palavra exata). palavras gastas não são ditas para serem consumidas. quero dizer consumidas de novo como se fossem novas. na palavra gasta fica sempre o rastro de um outro. não são palavras com polidez e brilho. palavra gasta é algo que se esfrega que se leva aos limites até brotar osso. (SISCAR, 2010, p. 95)

A palavra, por seu caráter gasto e herdado, é “um lugar onde não se fica”. Afinal, o poeta tenta “ser herdeiro ao ser ingrato”, como se diz no poema “As jaboticabeiras”. Lidar com a palavra gasta é, portanto, um exercício de alteridade.

⁹³ Não se trata, porém, da prosa enquanto “palavra gasta” no sentido de uma linguagem de função meramente informativa ou comunicativa. De acordo com Deguy (2010, p. 25): “[...] há prosas e prosas. Em outras palavras, diferença e separação subsistem; por um lado, a literatura (a ‘grande literatura’, atual e por vir, ainda tenta fixar modelos, e no interior dela a escritura parabólica geral – pensamento, saber, ficção se atiram no mesmo mar – absorverá as heterogeneidades) e, por outro lado, a ‘literatura’ de sala de espera, comunicação e informação”. No caso da “palavra gasta” de Siscar, estamos falando do primeiro caso, com o sujeito poético repisando caminhos que se encerram dentro das fronteiras da poesia, mas buscando, muitas vezes, redesenhá-las ou ampliá-las.

Por isso, a importância da crítica do ritmo no poema, que, a despeito de ser disposto em prosa, traz as marcas (cortes e prolongamentos) de um sujeito específico, o que constitui a historicidade da obra. No plano histórico-discursivo, importa, como já foi dito anteriormente, o aspecto dialógico do poema dentro da série de enunciados que constitui a tradição herdada pelo poeta, já que, em tal contexto, trata-se de formalizar o diálogo crítico com tal herança. Nessa perspectiva, compreendo a palavra gasta de Siscar como uma espécie de apreensão crítica do discurso de outrem, enquanto processo que é perpassado, ao mesmo tempo, por forças centrípetas e centrífugas. Bakhtin (2009), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, explica que tal apreensão se processa a partir de uma junção entre o interior e o exterior no plano discursivo:

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário, um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante. [...] a *réplica interior* e o *comentário efetivo* são, naturalmente, organicamente fundidos na unidade da apreensão ativa e não são isoláveis senão de maneira abstrata. (BAKHTIN, 2009, p. 153-154)

O discurso de outrem, em Bakhtin (2009), consiste no discurso citado, que, segundo esse linguista russo, é o “discurso *no* discurso, a enunciação *na* enunciação” e, ao mesmo tempo, “um discurso *sobre* o discurso” e “uma enunciação *sobre* a enunciação” (BAKHTIN, 2009, p. 150, grifos meus). A meu ver, as palavras gastas, em Siscar, como aquelas que foram usadas por outros, fazem do poema um campo discursivo ou interdiscursivo constituído pela réplica e pelo comentário efetivo, conforme os termos de Bakhtin (2009). Ou seja: o poeta dá um sentido próprio a palavras que não são originalmente suas, mas que fazem parte de uma comunidade constituída por outras vozes além da sua. O que ele faz, portanto, é replicar ou responder a um diálogo, em uma cadeia enunciativa formada por enunciados poéticos de outros, sem deixar, no entanto, de criar uma especificidade e uma singularidade. Nessa perspectiva discursiva ou interdiscursiva, a ressignificação da história ou da tradição da poesia se opera nos termos de um diálogo baseado, ao mesmo tempo, na retomada do discurso alheio (réplica) e na construção de um discurso próprio e específico (comentário efetivo):

palavras são gastas porque outros as usaram. estão no bolso de roupas doadas a asilos em livros riscados de bibliotecas em frases no dorso de fotos antigas. na palavra gasta reconheço a história (palavra gasta) de tramas puídas cuidados e obsessões impasses de gosto e pensamento. no vazio em que me deixam em vertigem e desamparo sinto que não estou só. (SISCAR, 2010, p. 95)

É, aliás, nessa perspectiva enunciativa que Meschonnic (2009) define a crítica do ritmo no poema, enquanto organização discursiva de um sujeito específico. O caráter crítico do ritmo reside na retomada que o enunciado poético faz de outros, a partir, justamente, de uma espécie de réplica discursiva, na medida em que o ritmo, enquanto sistema do “eu”, tem o estatuto de um sistema de valores e, desse modo, a subjetividade de um texto resulta da transformação do que se tem como sentido ou valor dentro da língua no que passa a ser sentido ou valor dentro do discurso, de acordo com o conceito de subjetividade formulado por Benveniste (1976b, p. 285), o qual faz da linguagem o próprio elemento constitutivo e definidor do homem: “É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem”. Para Meschonnic (2009), se uma escritura produz uma retomada talvez indefinida da leitura, sua subjetividade é uma intersubjetividade, uma transubjetividade. Não se trata, portanto, de uma intrasubjetividade, que pode ser confundida com o subjetivismo e o individualismo, ou seja, enquanto processo de um “eu” encerrado em si mesmo. Essa escritura intersubjetiva, diz Meschonnic (2009, p. 87), “é uma enunciação que não resulta somente em um enunciado, mas em uma cadeia de reenunciações. É uma enunciação trans-histórica, transideológica”⁹⁴.

No longo poema em prosa “Palavras gastas”, de Siscar, do qual acabo de citar alguns trechos, a palavra “interior”, assim como a palavra “história”, é definida como palavra desgastada. Nesse sentido, o que se encontra, em *Interior via satélite*, sobretudo em poemas como “Ficção de início” e “Interior sem mapas”, é o gesto de “polimento” ou “esfolamento” poético da palavra gasta, o que se dá por meio do ritmo. Trata-se, portanto, de tirar a pele da palavra, de descascá-la. Por isso, a ideia de que o trabalho poético consiste em fazer voltar o interior da palavra: “esfolar é polir o interior. o interior da palavra volta” (SISCAR, 2010, p. 94).

⁹⁴ « Cette écriture est une énonciation qui n’aboutit pas seulement à un énoncé, mais à une chaîne de ré-énonciations. C’est une énonciation trans-historique, trans-idéologique ».

Em Siscar, o interior (da palavra) é concebido como o lugar de extravio ou lugar em que não se fica e, ao mesmo tempo, como a terra, o chão onde se cai, que é lugar de saída e de retorno, como sugere o poema “Ficção de início”, que abre *Interior via satélite*:

começar de dentro. do interior de onde as coisas começam. onde terminam sua elipse vertiginosa. O interior é o fim da partida. é o começo da volta. sair como quem volta. voltar como quem sai. a ficção viagem.

estar perto da própria coisa não está perto do extravio. veja as mãos do adolescente suando frio sem saber virar as páginas de um livro.

o interior é o lugar do extravio. onde não se fica. que lugar é um lugar onde não se fica? quando se chega ao limite. o limite é interior.

do interior se vai. como de pequenas cidades *you know you have to leave*. não se fica. no interior se chega. do interior se vai. aonde se chega no interior não se fica. areia cabra pedra e grito. mas não se fica.

o interior se trai se realiza. só se realiza quando se trai. o exterior das coisas é quando o interior se trai. por isso não há exterior puro poesia pura. aquilo que não se trai. (SISCAR, 2010, p. 17)

Embora se possa também considerar tal questão a partir do conceito de uma ecologia ou de uma geografia, como o faz Masé Lemos (2011), em importante ensaio de apresentação da obra de Marcos Siscar, aqui, interessa-me, em primeiro lugar, procurar compreender a relação entre a ideia de interior e o trabalho poético sobre a prosa no poema em prosa, haja vista que tal relação também diz respeito à predileção do poeta pelas palavras gastas, fazendo com que a linguagem compartilhada ou comum também seja um lugar de mergulho e de passagem, de entrada e de saída. Nesse sentido, interioridade e desgaste da linguagem vinculam-se à discussão em torno da pretensa essência da poesia. Ao tomar a interioridade a partir de um incessante deslocamento entre dentro e fora, ou seja, ao defini-la como algo que se trai e que, em muitos momentos, se funde ou se confunde com o exterior, Siscar coloca em xeque tanto a ideia romântica de identidade poética quanto a dicotomia moderna entre o próprio e o alheio, entre o objetivo e o subjetivo.

A questão, a meu ver, recai sobre o sentimento de comunidade do poeta (“sinto que não estou só”), em seu trabalho sobre a prosa, como linguagem compartilhada ou herdada, o que se verifica a partir desse movimento de saída e

retorno a si que ele empreende, colocando em xeque a ideia de interioridade. Nesse sentido, o trabalho rítmico, enquanto diferenciador do discurso do sujeito, consubstancia, no poema, o movimento de oscilação entre o alto e o baixo, entre a horizontalidade da prosa e a verticalidade do verso e, além disso, entre interioridade e exterioridade, que é algo próprio do diálogo intersubjetivo da enunciação poética.

A noção de prosa tem fundamental importância nessa ideia de um interior e um exterior que se traem, como é dito nesse trecho de “Ficção de início”, pois é a prosa que, em Siscar, coloca em xeque a ideia de “poesia pura”. Estamos diante de uma atividade poética que se realiza no cerne das relações interdiscursivas e intersubjetivas, a partir de um inequívoco senso de alteridade e de historicidade. Em ensaio de apresentação à edição *A rosa das línguas*, recolha de poemas de Michel Deguy publicada no Brasil, Siscar, que organizou a obra juntamente com Paula Glenadel, aponta, nesse poeta francês, uma “defesa e ilustração da poesia” que se realiza

não em nome da boa e velha “tradição”, não em nome da distinção que se articula ao privilégio e à exclusão, mas no interesse de uma querela contra a “indistinção”, contra essa tendência que, a partir de diferentes formas e propósitos, tende a homogeneizar as heranças e dar-lhes quer seja o aspecto culturalizante típico dos nossos dias, quer seja o estatuto de sintoma de uma prática social anacrônica e elitista. Para tanto, trata-se de conservar algo da singularidade para se poder pensar a comunidade, o comum. Analogamente, trata-se de manter no horizonte as referências históricas do “poema” para se poder pensar *em que* e *de que* maneira um poema é musical ou visual, por exemplo; ou, poderíamos acrescentar, *em que* e *de que* maneira um hipertexto teria vindo se sobrepôr ao texto. (SISCAR, 2004, p. 29, grifos do autor.)

Aí, encontra-se uma explanação que também poderia se aplicar à obra do próprio Siscar, a qual também realiza esse trabalho crítico de recusa à homogeneização das heranças e de conservação das singularidades dentro da comunidade. Em tal contexto, a diferenciação discursiva que se dá pelo ritmo é o que promove, no poema, a complexidade desse processo de tornar-se herdeiro da tradição moderna. Ainda falando acerca de Deguy, Siscar (2004, p. 30) afirma que o “interesse de conservar é também o interesse de revelar a riqueza do diferenciado”. Partindo de tal ideia, concebo esse movimento em relação ao interior da palavra gasta ou comum como uma hesitação do poema entre as forças centrípetas e centrífugas do discurso, que é, ao mesmo tempo, herdado e próprio. Masé Lemos (2011, p. 57) ressalta que, em Siscar, o poema é construído como um espaço de

habitação. É o “poema como abrigo – onde paradoxalmente, pelo constante deslocamento em espaços de fronteira, pela deriva, abre-se ao mundo, arranha a pele”. Para Siscar, construir o poema é levar a palavra gasta aos limites: “palavra gasta é algo que se esfrega que se leva aos limites até brotar um osso” (SISCAR, 2010, p. 95). Isso também significa chegar aos limites do interior, ou seja, interiorizar os limites ou interiorizar o exterior: “quando se chega ao limite. o limite é o interior” (SISCAR, 2010, p. 17).

Nesse sentido, o extravio e a errância que marcam a experiência poética não são encarados de modo negativo, mas como condição necessária ao exercício crítico da palavra e, portanto, à produção da diferença na obra contemporânea: “estar perto da própria coisa não está longe do extravio” (SISCAR, 2010, p. 17). Em “Interior sem mapa”, observa-se o modo como o sujeito poético de Siscar cria, em sua errância, um mundo habitável para si:

discorro pelo interior. na estrada estou fora do dentro. à margem. a geografia que traço é a mesma que me mantém em seu espaço. [...] fora da estrada nada. pasto.

entro num canalial levanto poeira me perco em mil encruzilhadas. caminho de terra não tem placa. paro o carro. abro a porta. não há saída. só poeira. tosse. o exílio é interior.

interior não há. desejo o interior.
(SISCAR, 2010, p. 18).

A ideia é ir criando o espaço, o interior, enquanto se vai percorrendo-o. Trata-se, além do mais, de proceder de um modo diferenciado, específico, ou seja, distinto dos mapas ou modelos que resultam das experiências alheias e já consagrados pela tradição literária ou filosófica: “descartes colonizou o interior. marx abriu o fosso. freud achou os ossos. cabral rodeou o poço do interior. pessoa queria multiplicar. whitman desbravar. drummond perdoar. o interior” (SISCAR, 2010, p. 18). A atitude do poeta diante da herança, que, em “Ficção de início”, é marcada pela insegurança (“estar perto da própria coisa não está longe do extravio. veja as mãos do adolescente suando frio sem saber virar as páginas de um livro”), passa, neste outro texto, a uma deliberada transformação do legado:

só sei correr discorrer desfazer mapas estragar conceitos. enfiar o dedo na malha rasgar solícitos remendos. sem os quais a vida.

arrancar a casca lamber a ferida.

(SISCAR, 2010, p. 18).

Tais procedimentos – “desfazer”, “penetrar”, “rasgar”, “descascar”, “lamber” – são condizentes com aqueles aplicados, naquele outro poema de *Interior via satélite*, à palavra gasta, que será polida, esfolada e esfregada “até brotar um osso”. A errância no interior é, portanto, como em Bakhtin (2009), uma passagem da palavra à palavra, um trabalho sobre o discurso de outrem e, além disso, o traço de uma escritura poética em que é central a questão da prosa ou da linguagem compartilhada. Tal questão faz cair por terra a ideia de uma poesia constituída por palavras “verdadeiramente novas”. Para Siscar, tal ideia não passaria de uma publicidade, ou seja, de uma espécie de falácia: “a publicidade não gosta de palavras gastas que palavras pareçam gastas. a publicidade dá lustro. me pergunto se algum dia existiu palavra verdadeiramente nova” (SISCAR, 2010, p. 95).

Deguy (2010, p. 23), no ensaio “Barulho de vassoura na prosa”, presente na coletânea *Reabertura após obras*, faz o seguinte alerta: “Quanto à poesia que se mostra, que se isola levantando a crista, é preciso desconfiar”. Na medida em que o trabalho poético consiste, como vimos com Meschonnic (2009), em um ato transformador de valores linguísticos dentro de um sistema discursivo, a palavra deixa de ser um elemento da língua e passa a ser assumida como forma de um discurso específico. Assim, o que a distingue de uma obra para outra, e mesmo de um poema para outro, é o seu arranjo rítmico-discursivo.

Em seus poemas em prosa, Siscar explora a palavra poética a partir de uma “incessante oscilação”, como afirma Lemos (2011, p. 69), assumindo a sua lavra como formalização poética da crise. No texto “Do interesse do lixo”, presente em seu último livro, *Manual de flutuação para amadores*, tal hesitação é levada às últimas consequências na apresentação gráfica do poema, que é, ao mesmo tempo, disposto em prosa e recortado por barras para marcar os possíveis limites dos versos:

muito do que mais gosto encontrei no lixo / ou prestes a ir para o lixo
 / coisas muito manuseadas ou pouco queridas / colocadas na
 calçada para o serviço público / atiradas em terrenos baldios
 perdidas / em caminhos de sítio artificios / expostos em estado
 contingente
 coisas usadas não são apenas úteis novamente / elas pedem uma
 história de seu antigo emprego / uma teoria de suas marcas
 (manchas de vinho ou de café por exemplo / nas páginas de um
 velho livro) / onde a coisa me compete / a competir para que seja

minha
nem tudo compete ao catador / coisas velhas em exaustão de mundo
/ cores intensas de interesse improvável / nem tudo precisa ser
renomeado / aparelhos sem libido desses / que quedos e mudos são
espelhos / muito reluzentes para pobres trapeiros
o que foi usado não precisa / ser reciclado encadernado como novo /
o que vem do uso carece ser / ocupado reescrito como o primeiro
livro / de um gênero curioso exposto à fratura / em conjuntura de
crise que nada finda /ou apenas isso um desejo de mundo (SISCAR,
2015a, p. 40)

Neste texto, cujo tema é a questão da herança, a historicidade da escritura poética é colocada em relevo pela indefinição entre prosa e verso. Dizer se o poema é versificado ou prosaico, nesta altura dos tempos, depois de tudo o que já foi explorado nesse sentido e tendo em vista a ideia da crise de verso, depende das referências históricas do texto. E o que Siscar acaba por promover, neste poema, é tanto uma problematização do conceito de verso quando do de poema em prosa, com essas barras que, ao mesmo tempo, podem substituir uma pontuação sintática, graficamente ausente do texto, ou funcionar como cortes de versos. Nessa perspectiva, a hesitação rítmica do poema constitui, por si, o seu plano discursivo. Ela é a própria resposta ou réplica do poeta, marcando sua diferença, sua especificidade subjetiva e histórica, dentro da cadeia enunciativa da poesia moderna-e-contemporânea. Retomando aqui as palavras de Deguy, tão caras a Marcos Siscar, seu tradutor, vale salientar que: “Escrever é hesitar-decidir entre prosa e poema, entre outros”.

CONCLUSÃO

A leitura do poema em prosa, nas quatro obras poéticas estudadas neste trabalho, revela, em primeiro lugar, a produtividade dessa forma na contemporaneidade, não apenas no que se refere ao seu cultivo prolífero por parte de cada um dos poetas, mas, sobretudo, pela sua capacidade de renovação rítmica, assumindo um feitiço diferente a cada nova escritura e, portanto, negando os critérios apriorísticos do poético. Mesmo no plano interno de cada obra individual, é possível notar essa multiplicidade formal que a prática do poema em prosa promove no campo da poesia, na medida em que cada poema coloca uma questão diferente, fazendo-se, por conseguinte, como forma singular e inédita. É relevante, nesse sentido, a perspectiva interdiscursiva da crítica do ritmo, que, ao fazer do poema uma réplica e, ao mesmo tempo, uma obra efetiva, dentro de uma cadeia enunciativa, opera uma renovação da linguagem com vistas à organização subjetiva de um discurso específico. Entretanto, o poema em prosa não é simplesmente um “poema disposto em prosa” ou um “poema que não é disposto em versos”, mas, sobretudo, uma obra poética que, ao se basear no primado do ritmo, e não da métrica, é aberta à pesquisa formal, permitindo à poesia descobrir novos modos de dizer e fazer. É nesse sentido que se justifica a configuração prosística do texto poemático, e não simplesmente por ele se contrapor a uma disposição em versos. Assim, a pesquisa formal, na acepção em que a tomamos em Mallarmé, constitui uma questão de ritmo. Ademais, nessa forma de poema, a prosa não é o oposto da poesia, mas a sua própria possibilidade de renovação.

O papel crítico do poema em prosa funciona, portanto, como um *movimento de saída* da poesia – ou daquilo que se convencionou como poesia – para que se possa continuar a fazer poesia. É na prática do poema que a poesia se faz. Dessa maneira, para o poema em prosa, nada está dado. Seu ritmo é uma descoberta do sujeito em atividade no discurso. Mas isso é o que se poderia dizer de todo poema ou toda obra regida pelo primado do ritmo. A questão é que o poema em prosa, por seu modo de configuração prosística, é geralmente um ensaio de um discurso-ritmo singular sobre uma linguagem que pode ser, inclusive, desgastada, em princípio. Por isso, mais que qualquer outra forma de poema, o poema em prosa é *saída*, visto que, para lembrar Pasolini, retomado por Berardinelli (2007, p. 175), “a prosa é a poesia que a poesia não é”. E podemos aí sublinhar: a poesia que a poesia não é

ainda. Trata-se, portanto, de uma saída da poesia sempre em direção ao seu desconhecido.

Nos poetas aqui estudados, o exercício do poema em prosa consiste, especialmente, em um modo crítico de exercer a atividade poética, pautando-se por uma liberdade formal que, antes de tudo, define-se como alteridade e historicidade. Cada um desses poetas – de Luís Miguel Nava a Marcos Siscar, de Rodrigo Garcia Lopes a Luís Quintais – demonstra ter plena consciência da tradição poética que está no horizonte de sua obra individual, o que é formalizado criticamente em seus poemas. Cada um desses poetas compreende a importância, na contemporaneidade, de lidar frontalmente com tal tradição. Mas essa mesma poesia moderna não será mais a mesma a partir do que cada um deles faz. E o poema em prosa tem importante papel nesse processo, como forma aberta capaz de trazer em seu corpo escritural os próprios impasses que, no tempo presente, fomentam o ser-e-estar da poesia e do poeta.

De fato, o poema em prosa afirma-se como forma propícia ao realçamento da noção de ritmo enquanto traço distintivo da escritura poética, pois, embora apresente uma configuração *em prosa*, refuta a chamada prosa comum e privilegia uma prosa estranha, marcada por quebras e hesitações, ao mesmo tempo em que desbanca o verso tradicional como definidor do poético. Além disso, na medida em que essa concepção do ritmo compõe um conjunto teórico-prático, o poema passa a ser palco do enfrentamento de questões poéticas da modernidade, a partir de um gesto crítico-discursivo. As obras analisadas nesta tese colocam em pauta algumas dessas questões ou impasses não apenas por seu conteúdo metalinguístico, em alguns casos, mas, sobretudo, por aplicarem à forma poética procedimentos rítmicos que, no plano discursivo e subjetivo, funcionam como recursos de singularização da obra.

Um desses problemas, com lugar de relevo na poesia de Nava e de Garcia Lopes, diz respeito à noção de poesia como imagem e, particularmente, como imagem visual ou tipográfica. Trata-se de um fator voltado a certa preocupação com a representação semiótica ou intersemiótica do real, viés claramente favorecido pela prática do poema em prosa nestes autores, mas que, por outro lado, é confrontado, nesse tipo de poema, por uma abertura formal que permite compreender a imagem poética a partir de sua constituição rítmico-discursiva. Ademais, pode-se observar a produtividade do poema em prosa em relação à construção imagética tanto na

multiplicação de planos empreendida no texto poético quanto na concepção de experiências voltadas para o deslocamento perceptivo, seja este pensado a partir da contribuição dos estados alucinógenos ou dos aparelhos tecnológicos.

Nessa perspectiva, pode-se mesmo afirmar que o poema em prosa instaura uma fenomenologia própria, diferente da que se consubstancia a partir da unidade ambicionada no texto em verso, em que a linha gráfica e fônica é tomada como “disciplina da respiração”. Vimos, com Quintais, quanto pode dizer (e fazer) um poema por meio do fragmentário e do descontínuo, a partir de uma estrutura narrativa concebida em termos de alegoria. Trata-se, no caso deste poeta, de uma verdadeira recusa da descrição e de uma aposta nos recursos prosódicos do poema como modo de colocar em xeque a concepção ontológica do sujeito, em uma poesia que, a despeito de seu cariz metafísico, apresenta um deliberado traço de desconstrução, a partir de um trabalho, antes de tudo, rítmico, embora sem arroubos quanto a quebras sintáticas.

Já em Siscar, as quebras ou cortes no plano sintático do poema são elementos fundamentais de um processo de singularização da forma, funcionando, inclusive, como gesto crítico de transformação poética em face da tradição ou história da poesia. Nesse sentido, quando este poeta toma a ideia de “corte vital” de Mallarmé como procedimento crítico do verso que pode ser aplicado à prosa, estamos diante de um reconhecimento daquilo que ainda pode ser produtivo, para um poeta contemporâneo, na obra de um dos fundadores da modernidade em poesia. Trata-se, em suma, de pinçar elementos da tradição moderna que façam sentido à sua prática individual da poesia e até mesmo à sua crítica literária. Assim, mesmo que se refira à tradição em termos de “herança”, Siscar cultiva, tanto em sua obra crítica quanto em sua obra poética, a ideia de uma apropriação seletiva e traiçoeira de tal legado.

Com efeito, tais fatores são relevantes no que concerne ao papel do poema em prosa na obra de cada um desses poetas, pois são eles que particularizam as questões formalizadas pela escritura poética, sempre que a tomarmos como um gesto subjetivo dentro da grande cadeia de enunciados que é a poesia, sendo que, neste caso, o diálogo crítico da atividade poemática remete-se ao âmbito, já em si amplo, da poesia moderna. Octavio Paz (2013), ao falar da paixão crítica da poesia moderna, a caracteriza como algo autodestrutivo. Na contemporaneidade poética, ao menos em relação ao que observamos nesses quatro poetas, pode-se afirmar

que a crítica, sobretudo a crítica interna ao próprio poema, rege-se, ainda, pela dialética moderna entre tradição e ruptura, a partir de um modo de conceber produtivamente a história da poesia. É nesses termos que o poema em prosa é cultivado nas obras de Nava, Garcia Lopes, Quintais e Siscar, os quais, cada um a seu modo, fazem dessa forma um meio de lidar com as questões e impasses em torno dos quais sua poesia gravita.

Para Nava, o poema em prosa presta-se tanto à construção de um universo imagético particular, a partir da exploração dos recursos “plásticos” da forma em prosa, quanto constitui, por outro lado, um modo de operar discursivamente a saída de si do sujeito poético. Aliás, essa saída de si confirma-se como um dos efeitos que a prática do poema em prosa produz em todos os quatro poetas estudados. Em Garcia Lopes, trata-se de conceber a subjetividade como um devir da escritura, em um processo regido pela “música” do poema. Em Quintais, o poema em prosa apresenta-se, entre outros aspectos, como forma reflexiva do processo de redução fenomenológica que opera uma transformação fundamental no sujeito. Em Siscar, por sua vez, essa saída de si acontece em termos de uma traição ao interior, esse lugar em que não se fica. Com efeito, a abertura discursiva da prosa, em detrimento do fechamento formal da dita “poesia pura”, ao realizar uma *saída rítmica*, e incorporar a polifonia por meio da passagem da pessoa à não-pessoa, permite ao poema em prosa ser a forma privilegiada de tal processo de saída de si por parte do sujeito. Para Nava, o desejo de ficcionalização do “eu” poético, numa poesia de viés marcadamente pessoal, faz parte também de um projeto de afastamento em relação ao “realismo” da geração de 1970 da poesia em Portugal.

Nesse sentido, o exercício do poema em prosa caracteriza-se como uma atividade poética despojada, não em termos de ausência de rigor, mas, sobretudo, em relação à identidade do que se é como homem e como poeta. Assim, o papel crítico (e rítmico) do poema em prosa é um perene movimento entre desconstrução e reconstrução, na medida em que, em sua historicidade, o sujeito poético que se realiza nessa forma de poema só existe enquanto gesto crítico. A quebra da identidade do sujeito é também, no poema em prosa, a quebra de identidade da forma. Desta feita, escutar, pela análise da acentuação e da prosódia, o ritmo do poema em prosa significa procurar entender os movimentos e oscilações desse sujeito no ato de sua realização discursiva; significa ouvir essa voz de quem fala, muitas vezes, em tom menor e, outras tantas, sem fazer malabarismos verbais, mas

que deixa suas marcas próprias e insubstituíveis em um discurso especificamente poético. Nessa perspectiva, pode-se falar de uma oralidade crítica, nessa forma de poema, pelo fato de que, nela, a voz do sujeito vem a se constituir, em um sistema de discurso (o sistema do “eu”), a partir de sua alteridade e historicidade. Ora, sabe-se que, na contemporaneidade, um dos elementos mais caros e mais difíceis para o poeta consiste em *ter voz própria*.

Por meio do trabalho poético sobre a prosa, no poema em prosa, o poeta produz as marcas de sua subjetividade e pode, ao mesmo tempo, *ser sempre outro*, na medida em que essa forma aberta permite a diversificação infinita de modos rítmico-discursivos. É em virtude dessa produtividade e, portanto, dessa orientação experimental de pesquisa da forma que, no poema em prosa, o trabalho crítico do ritmo é também autocrítico, pois, nele, o ritmo também pode ser concebido em termos de *hesitação subjetiva*, o que contribui para a forma fragmentária desse tipo de poema. Como disse Michel Deguy (2014, p. 13) acerca da relação contemporânea entre poesia e História: “A poesia transforma-se em poética entendida como pensamento do poema pensando na poesia à espera do poema”. Portanto, conceber o poema em prosa, antes de tudo, como obra do ritmo é um modo de fazer jus à própria história dessa forma de poema, cujo papel, na modernidade, sempre foi o de colocar em xeque as abordagens que tentam fazer da poesia uma ideia preconcebida, e não uma prática.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **A ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. O fim do poema. **Cacto**, n. 1, São Paulo: Alpharrabio, 2002, p. 142-149.

_____. O que é o contemporâneo? In: _____ **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUDO, M. **La poética romántica de los géneros literarios**. El poema em prosa y el fragmento. 2004. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Departamento de Filología, Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Alicante, Alicante.

AGUDO, M; ARRIBAS, C. **Campo abierto**. Antología del poema em prosa en España (1990-2005). Barcelona: DVD ediciones, 2005.

ALVES, I. De paisagens e jardins na poética de Luís Quintais. In: QUINTAIS, Luís. **Poemas**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008. Coleção Portugal 0, p. 11-26.

AMARAL, F. P. **O mosaico fluido**. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

_____. As cicatrizes da lava. In: NAVA, Luís Miguel. Poesia completa (1979-1994). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Boitempo**. Menino antigo. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Lição de coisas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A vida passada a limpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. **Poética**. Trad. de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. de Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARRIGUCCI JR., D. **Coração partido**. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

_____. Para Drummond, reflexão é condição para chegar à poesia. **Estadão**. 11 ago. 2007. Caderno Cultura. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,para-drummond-reflexao-e-condicao-para-chegar-a-poesia,33187> > . Acesso em: 18 abr. 2016.

AZEVEDO, C. *et al.* Nem pés nem cabeça: a propósito do poema em prosa (editorial). **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro; São Paulo; Lisboa: Viveiros de Castro; Cosac & Naify; Cotovia, n. 14, 1º semestre de 2003, p. 3-6.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. de Aurora Foroni Bernardini *et al.* 3.ed. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1993.

_____. Estética da criação verbal. Trad. de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Trad. de Michel Laud e Yara Frateschi. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 007.

BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

_____. **A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo, Leya, 2010.

BARTHES, R. Escrever, verbo intransitivo? In: _____. **O rumor da língua**. Trad. de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. de Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010.

BAUMGARTEN, A. G. **Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema**. In: SOUZA, R. A. (Org.). *Uma ideia moderna de literatura*. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011, p. 93-98.

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **Lições de português pela análise sintática**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BELO, R. O urogalo. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro; São Paulo; Lisboa; Coimbra, Ano VI, 2003, n. 15, p. 24

_____. **Todos os poemas**. Cotovia: Lisboa, 2009.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. de Márcio Seligman-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011a.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011b.

BENVENISTE, E. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: _____. **Problemas de linguística geral**. Trad. de Maria da Glória Novak e Luíza Neri. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976a.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: _____. **Problemas de linguística geral**. Trad. de Maria da Glória Novak e Luíza Neri. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976b.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusq’a nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BERTRAND, A. **Gaspard de la nuit**. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Gallimard, 2011.

BIRMAN, J. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza humana**, São Paulo, v. 10, n. 1, jan./jun. 2008, p. 105-128.

BORSATO, F. R. Frações de poesia: outras metades da arte para dias difíceis. **Itinerários**. Araraquara, n. 28, jan./jun. 2009, p.225-229.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITO, P. H. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O conceito e contraponto métrico em versificação. **Poesia Sempre**. Mística e poesia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional. Ano 16, 2009, n. 31, p. 71-83.

BURROUGHS, W. William Burroughs (Entrevista a Rodrigo Garcia Lopes). In: LOPES, R. **Vozes e visões**. Panorama da arte e cultura norte-americana hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 73-91.

CALVO, A. G. **Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación**. Samora: Editorial Lucina, 2006.

CAMARGO, G. O. *Leitura vocalizada de poesia*. In: SANTOS E SILVA, D. C. *et al.* **Olhar o poema**. Teoria e prática do letramento poético. Goiânia: Cânone, 2012.

CAMARGO, M. L. B. Do fim do poema à ideia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. B. (Orgs.). **Poéticas do olhar**. E outras leituras de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 75-92.

CAMPOS, A. **Rimbaud livre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, H. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARPINEJAR, F. Assobio de Âncora; Chapéu da chuva. **Inimigo rumor**. São Paulo, Ano VI, 2003, n. 11, p. 71

CLAUDEL, P. **Cent phrases pour éventails**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Art poétique**. Paris: Gallimard, 2002.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. **Terceira margem**. São Paulo, Ano VIII, 2004, n. 11, p. 165-177.

_____. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**. São Paulo, n. 84, dez. / fev. 2009-2010, p. 112-128.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Trad. de Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORTÁZAR, J. Rimbaud. In: _____. **Obra crítica**. Trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 15-20.

COSTA, C. H. Escutando a voz de Meschonnic. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 15, 2013, p. 75-89.

_____. No ritmo do Anfíon de João Cabral de Melo Neto: acolhendo/recusando a história. **Remate de males**. Campinas, v. 34, n. 1, p. 59-79.

CRUZ, G. Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luís Miguel Nava (posfácio). In: NAVA, Luís Miguel. **Poesia completa (1979-1994)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. “Il faut être absolument moderne”. In: **Relâmpago**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 16, abr. 2005 (Especial Luís Miguel Nava), p. 216-220.

CUMMINGS, E. E. **40 poe(m)as**. Trad. de Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DEGUY, M. **Reabertura após obras**. Trad. de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. História, poesia; ritmo? **Remate de males**. Campinas, v. 34, n. 1, jan./jun. 2014, p. 9-20.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 4.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Che cos'è la poesia? In: **Inimigo Rumor**. Trad. de Tatiana Rios e Marcos Siscar. São Paulo, n. 10, 2001a.

_____. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Trad. de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESSONS, G.; MESCHONNIC, H. **Traité du rythme**. Des vers et des proses. Paris: Armand Colin, 2008.

EIRAS, P. Luís Miguel Nava ensaísta: derivas sobre uma leitura. In: **Relâmpago**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 16, abr. 2005 (Especial Luís Miguel Nava), p. 51-62.

_____. Inventar a antiguidade do som mais antigo. In: QUINTAIS, L. **Arrancar penas a um canto de cisne**. Porto: Assírio & Alvim, 2015, p. 811-839.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ENZENSBERGER, H. M. Linguagem universal da poesia moderna. In: _____. **Com raiva e paciência**. Ensaio sobre literatura, política e colonialismo. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.

_____. A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo. In: _____. **Ziguezague**. Ensaio. Trad. de Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro:

Imago, 2003.

FERREIRA, J. P. Do sangue à tinta: a escrita como exsudação do corpo. In: **Relâmpago**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 16, abr. 2005 (Especial Luís Miguel Nava), p. 39-50.

FISH, S. Como reconhecer um poema ao vê-lo. **Palavra**. Ano I, 1983, p. 156-165.

FLUSSER, V. **A escrita**. Há futuro para a escrita? Trad. de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOURNIER, A. An Italy of the mind. In: QUINTAIS, L. **Poesia revisitada (1995-2010)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 179-188.

FRANCHETTI, P. Crise de verso. **Estudos linguísticos**. São Paulo, v. 38, n. 3, set./dez. 2009, p. 573-582.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. Trad. de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GENETTE, G. **Introdução ao architexto**. Lisboa: Vega, s/d.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **De minha vida: poesia e verdade**. Trad. Mauricio de Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GOULART, R. M. Escritas breves: o poema em prosa. In: **Forma breve**, Aveiro, n.2, p.11-17, 2004.

GUIMARÃES, J. C. Museu de arte antiga. **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro; São Paulo; Lisboa: Viveiros de Castro; Cosac & Naify; Cotovia, n. 14, 1º semestre de 2003, p. 22-23.

GUSMÃO, M. **Tatuagem & Palimpsesto**. Da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Trad. de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume IV. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2014.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. "A essência da linguagem". In: **A caminho da linguagem**. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 121-171.

HELDER, H. **A faca não corta o fogo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

HUGO, V.-M. Prefácio [ao Cromwell]. In: SOUZA, R. A. (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011, p. 364-377.

HUSSERL, E. **A ideia da fenomenologia**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.

Inimigo rumor. Rio de Janeiro; São Paulo; Lisboa: Viveiros de Castro; Cosac & Naify; Cotovia, n. 14, 1º semestre de 2003.

_____. Rio de Janeiro; São Paulo; Lisboa: Viveiros de Castro; Cosac & Naify; Cotovia, n. 15, 2º semestre de 2003.

_____. Rio de Janeiro; São Paulo: Viveiros de Castro; Cosac & Naify, n. 20, 2008.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, /s.d./

JOLLY, G.; LESAGE, M.-C. Jogos sonoros e rítmicos. Trad. de Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro. **Urdimento**. Florianópolis, n. 20, set. 2013, p. 49-51.

KLEE, P. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LACAN, J. **O seminário, livro 20**. Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Ensaio de antropologia simétrica. Trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAUTRÉAMONT, C. **Os cantos de Maldoror**. 2. ed. Trad. de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LE MOS, M. Marcos Siscar e a vingança da poesia. In: SISCAR, M. **Marcos Siscar / por Masé Lemos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia), p. 7-69.

LEOPARDI, G. Literatura, poesia e filosofia. In: SOUZA, R. A. (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011, p. 109-111.

LOPES, R. **Vozes e visões**. Panorama da arte e cultura norte-americana hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. **Visibilia**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. **Polivox**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002.

_____. **Nômada**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. **Visibilia**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

_____. **Estúdio realidade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. **Experiências extraordinárias**. Londrina: Kan, 2014a.

_____. **O trovador**. São Paulo: Record, 2014b.

LOPES, R.; MENDONÇA, M. A. Illuminations: poesia em transe. In: RIMBAUD, A. **Illuminuras**. Gravuras coloridas. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3. ed. São Paulo: Illuminuras, 2014.

MACIEL, M. E. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: _____. **Vão transverso**. Poesia, modernidade e fim do século XX. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1999.

_____. Poesia à margem do verso. **Boletim de Pesquisa NELIC**. Florianópolis, v. 6, n. 8/9 – Poesia: passagens e impasses, 2006, p. 29-37.

_____. Travessias de gênero na poesia. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. B. (Orgs.). **Poéticas do olhar**. E outras leituras de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006b, p. 102-109.

MAFFEI, L. Luís Miguel Nava: a glória e a ruína do corpo. **Textura**. Canoas, n. 17, jan./jun. 2008, p. 4-15.

_____. Da memória ao mais duro presente, como se move a poesia de Luís Quintais. **Diadorim**. Rio de Janeiro, v. 5, 2009.

MAGALHÃES, J. M. **Os dois crepúsculos**. Sobre poesia portuguesa actual e Outras crônicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MALLARMÉ, S. Crise do verso. **Inimigo Rumor**. São Paulo, Ano X, 2007, n. 20, p. 150-164.

_____. **Divagações**. Trad. de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MALUFE, A. C. **Poéticas da imanência**. Ana Cristina César e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011.

MAN, P. **O ponto de vista da cegueira**. Ensaio sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. de Miguel Tamen. Braga; Coimbra; Lisboa: Angelus Novus; Cotovia, 1999.

MARTELO, R. M. Anos 90, breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, 1999. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2010.

_____. Modernidade e senso comum. In: _____. **Em parte incerta**. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea. In: **Portuguese Cultural Studies**. Utreque, vol. 2, 2009.

_____. Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder) In: MORUJÃO, I.; SANTOS, Z. C. (Coord.) **Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil**. Homenagem a Arnaldo Saraiva. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 462-468.

_____. “Qualquer poema é um filme”? In: _____. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta (Sistema Solar), 2012.

MARTINHO, F. J. B. Luís Miguel Nava e Francis Bacon: “A abrupta transparência dos sentidos”. In: **Relâmpago**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 16, abr. 2005 (Especial Luís Miguel Nava), p. 29-38.

MARTINS, P.. Parataxe e imagines. **Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade**. Campinas, n. 24, jul. 2007/jun. 2008.

MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

MAULPOIX, J.-M. **Du lyrisme**. Paris: Gallimard, 2000.

MELO NETO, J. C. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A prosa do mundo**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

_____. **O visível e o invisível**. Trad. de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O olho e o espírito**. Trad. de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

MESCHONNIC, H. **La rime et la vie**. Lagrasse: Vendier, 1990.

_____. **Linguagem, ritmo e vida**. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. **Célébration de la poésie**. Paris: Vedier, 2006.

_____. **Critique du rythme**. Paris: Verdier, 2009.

MIGUELOTE, C. A poética de Luís Miguel Nava: “Vem sempre dar à pele o que a memória carregou”. In: ALVES, I.; PEDROSA, C. (Orgs.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 33-40.

MILANEZE, E. Uma história de azul: o lirismo crítico na poesia de Jean-Michel Maulpoix. In: SCRAMIM, S. *et al.* **O duplo estado da poesia**. Modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminura, 2015, p. 277-292.

MILL, J. S. O que é poesia? In: SOUZA, R. A. (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011, p. 145-154.

MOISÉS, M. **A criação literária**. Poesia. 13.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOREIRA, D. S. A inútil poesia: breve análise da poesia de Luís Quintais. **Abril**. Niterói, v. 5, n. 11, 2013, p. 169-182.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

_____. A fonte da poesia. In: _____. **Amor, poesia, sabedoria**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 37-46.

NANCY, J.-L. **Resistência da poesia**. Trad. de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NAVA, L. M. **O pão a culpa a escrita e outros textos**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982.

_____. **Poesia completa** (1979-1994). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. **Ensaio reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia** ou Helenismo e pessimismo. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVALIS. **Pólen**. Fragmentos, diálogos, monólogos. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

OLIVEIRA, C. Estalactite. In: _____. **Trabalho Poético**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1982.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

_____. **Signos em rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

_____. **Os filhos do barro**. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, C. (2004). “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”. In: **Jornal do Brasil**, Caderno Idéias, Rio de Janeiro, 30/10/04, p.4.

_____. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (Uma poética do comum). In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 41-50.

PERRONE-MOISÉS, L. O *parti pris* de Ponge. In: _____. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 75-84.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Org. de Richard Zenith. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

PIRES, A. D. **Pela volúpia do vago: o simbolismo**. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

_____. O concerto dissonante da modernidade. **Itinerários**. Araraquara, n. 24, 2006, p. 37-36.

PLATÃO. **A República**. Trad.de Albertino Pinheiro. São Paulo: EDIPRO, 1994.

POE, E. A. O princípio poético. In: SOUZA, R. A. (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011, p. 410-425.

PONGE, F. **Le parti pris des choses**. Paris: Gallimard, 1988.

_____. **Alguns poemas**. Trad. de Manuel Gusmão. Lisboa: Cotovia, 1996.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. de José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PUCHEU, A. Do começo ao fim do poema. **Boletim de Pesquisa NELIC**. Florianópolis, v. 9, n. 14, 2009, p. 20-53.

QUINTAIS, L. **La imprecisa melancolía**. Trad. de Jordi Virallonga. (Edição bilíngue português/espanhol). Barcelona: Editorial Lumen, 1995.

_____. **Lamento**. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. **Verso antigo**. Lisboa: Cotovia, 2001.

_____. **Angst**. Lisboa: Cotovia, 2002.

_____. **Duelo**. Lisboa: Cotovia, 2004.

_____. **Canto onde.** Lisboa: Cotovia, 2006.

_____. **Mais espesso que água.** Lisboa: Cotovia, 2008a.

_____. **Poemas.** Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008. Coleção Portugal, 0.

_____. **Riscava a palavra ~~de~~ no quadro negro.** Lisboa: Cotovia, 2010.

_____. **Poesia revisitada (1995-2010).** Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. O mundo já acabou, e agora o que fazer? (Entrevista concedida a Deyse dos Santos Moreira). **Abril.** Niterói, v. 4, n. 8, abr. 2012, p. 207-212.

_____. **Depois da música.** Lisboa: Tinta-da-China, 2013.

_____. **O vidro.** Porto: Assírio & Alvim, 2014.

_____. **Arrancar penas a um canto de cisne.** Porto: Assírio & Alvim, 2015.

Relâmpago. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 16, abr. 2005 (Especial Luís Miguel Nava).

REVERDY, P. Envie. In _____. **Les épaves du ciel.** Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924, p. 10.

RICARTE, P. C. S. Música de messa: a propósito da incursão de Ruy Belo no terreno da prosa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses,** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 33, n. 50, jul. /dez. 2013, p. 147-161.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como outro.** Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RIMBAUD, A. **Poesia completa.** Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. **Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud.** Paris: Gallimard, 2004.

_____. **Prosa poética.** 2. ed. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Iluminuras.** Gravuras coloridas. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.

ROUBAUD, J. **La vieillesse d'Alexandre.** Essai sur quelques états récents du vers français. Paris: Éditions Ramsay, 1988.

SALGUEIRO, W. Notícia da atual poesia brasileira: dos anos 1980 em diante. **O eixo e a roda.** Belo Horizonte, v. 22, n. 2, 2013, p. 15-38.

SANTIAGO SOBRINHO, J. B. A água e os seus ressoadores na poesia de Luís Miguel Nava. **Caletroscópio**. Mariana, v. 3, n. 4, 2015.

SANTOS, A. C. A imaginação como metafísica: uma leitura do poema “O percurso de um particular”, de Wallace Stevens. **Texto poético**. São Paulo, v. 9, n. 15, 2013.

SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHNAIDERMAN, B. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. **Estudos avançados**. São Paulo, n. 32, jan./abr. 1998, p. 75-81.

SCOTT, C. O poema em prosa e o verso livre. In: MALCOLM, B.; MCFARLAINE, J. **Modernismo**. Guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 254-262.

_____. The rhythmicity of the French prose poem. **L'Esprit Créateur**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 39, n. 1, Spring 1999, p. 26-36.

SHELLEY, P. B. Uma defesa da poesia. In: SOUZA, R. A. (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011, p. 111-131.

SISCAR, M. Galo. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro; São Paulo; Lisboa; Coimbra, Ano VI, 2003a, n. 15, p. 25

_____. **Metade da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

_____. Defesa e ilustração da poesia. In: _____. DEGUY, M. **A rosa das línguas**. Trad. de Marcos Siscar e Paula Glenadel. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2004, p. 9-30.

_____. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 209-218.

_____. **Interior via satélite**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010a.

_____. **Poesia e crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010b.

_____. “Por que escreve?” **Remate de males**. Campinas, v. 30, n. 2, jul./dez. 2010, p. 241-245.

_____. **Marcos Siscar / por Masé Lemos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011a. (Coleção Ciranda da Poesia).

_____. Entrevista com Marcos Siscar. In: MALUFE, A. C. **Poéticas da imanência**. Ana Cristina César e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011b.

_____. **Cadê uma coisa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **Manual de flutuação para amadores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015a.

_____. Figuras da prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: SCRAMIM, Susana *et al.* **O duplo estado da poesia**. Modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminura, 2015b, p. 277-292.

_____. Marcos Siscar escreve poemas sobre a insustentável leveza do ser (Entrevista a Luciano Trigo). In: TRIGO, L. **Máquina de escrever**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcos-siscar-escreve-poemas-sobre-insustentavel-leveza-do-ser.html> Acesso: 01 mar. 2016.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SOUSA, C. M. A coroação das vísceras: representações do avesso na poesia de Luís Miguel Nava. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 8, 2005, p. 172-189.

STEVENS, W. **Poemas**. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95-125.

_____. Teoria da literatura. **Textos dos formalistas russos**. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VALÉRY, P. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: _____. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999a, p. 131-160.

_____. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999b, p. 193-210.

_____. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Alfabeto**. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Degas dança desenho**. Trad. de Cristina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VARELLA, A. **Configurações do poema em prosa**. De Notas Marginais de Eça de Queirós ao Livro do desassossego de Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

VASCONCELOS, R. Fixar o olhar. In: **Relâmpago**. Lisboa: Fundação Luís Miguel

Nava, n. 16, abr. 2005 (Especial Luís Miguel Nava).

_____. **Campo de relâmpagos.** Leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem.** Para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

WELCMAN, M. **Traduzindo imagens.** O imagismo em perspectiva. (Dissertação de mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.