

Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

O sistema literário brasileiro em *Aleijão*, de Eduardo Sterzi.

Melina Alves Melo Costa

Brasília, 2014

Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

O sistema literário brasileiro em *Aleijão*, de Eduardo Sterzi.

Melina Alves Melo Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília do como requisito Parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Pilati

Brasília, 2014

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Alexandre Simões Pilati (TEL/UnB)
(Presidente)

Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB)
(membro)

Professor Doutor Fabio Weintraub (USP)
(membro)

Professora Doutora Germana Pereira Henriques (UnB)
(Suplente)

Em memória do meu primo João Carlos

AGRADECIMENTOS

Ao professor Hermenegildo Bastos que, nas aulas da graduação, me fez ter certeza que queria estudar literatura, e à professora Ana Laura Corrêa, que além de ter sido parceira de outros percursos acadêmicos, foi quem me apresentou o livro *Aleijão*, objeto deste trabalho.

Aos colegas e professores do Grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, pelas reflexões, leituras e observações instigantes.

Ao Eduardo Sterzi, pelo trabalho poético, e também por ter sido sempre atencioso, solícito e disposto a me encontrar e ajudar a trilhar os primeiros estudos de sua obra.

À Gabriela, psicóloga que tem me acompanhado nos últimos dois anos, cuja ajuda foi indispensável nesse desafio.

A todos os amigos e parceiros de estudo, em especial a Elisabeth, Paulo César, Paulo Henrique – nossos encontros renderam muitas linhas deste trabalho – e Paulo Cezar Custódio, que se foi no meio do caminho, mas cuja contribuição também ecoa nestas páginas.

Ao Alexandre Pilati, meu orientador, pelas aulas enriquecedoras, pelo olhar crítico certo, e por ter sido extremamente compreensivo, presente, humano, paciente e ter acreditado em mim desde o início. Não haveria pessoa melhor pra me acompanhar nessa jornada.

A todas as mulheres com quem convivo, maiores exemplos de força – minha mãe Magaly, minha madrinha Edna, minhas avós Marias, minhas tias, primas, amigas –, que de diferentes formas me apoiaram e incentivaram.

Ao homem da minha vida, meu pai João Henrique, melhor amigo e companheiro de todos os momentos.

E ao meu primo João Carlos, cuja lembrança persiste e todos os dias me ensina a viver.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a obra *Aleijão*, segundo livro de poesias de Eduardo Sterzi, publicado em 2009. A violência, que se apresenta como um dos fios condutores dessa obra, surge de forma entranhada, ampliando-se à literatura, à formação do Brasil, à condição do sujeito contemporâneo, ao trabalho poético e sua relação com o sistema literário. A fim de investigar estas e outras questões, este trabalho dividiu-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, são apresentados alguns conceitos de poesia, abarcando desde Aristóteles e a antiguidade até grandes críticos que pensaram a poesia do século XX, como Adorno, Berardinelli e Hamburger, e a forma como a produção lírica foi se transformando ao passo que a humanidade desenvolvia novas formas de organização. No segundo capítulo, fala-se da violência como base estrutural do trabalho poético, bem como de seu papel-chave na construção da nação brasileira. Também é abordada a maneira que ela foi desenvolvida na poesia de três momentos da nossa literatura: no modernismo, na poesia marginal e na poesia contemporânea. Além disso, são introduzidas à discussão as questões de realismo, naturalismo e desfeticização, desenvolvidas por Georg Lukács. Já no terceiro capítulo, tendo como ponto de partida a relação entre Machado de Assis e Freud, estabelecida por Tales Ab'Saber, são discutidas, em tom introdutório, as problemáticas do sujeito contemporâneo, relacionadas aos conceitos psicanalíticos de neurose e perversão. Entremeando todos esses pontos, do primeiro ao último capítulo, foram feitas análises de poemas do *Aleijão*, integrando-os às discussões de cada parte, para que a pesquisa seja um todo orgânico e interligado.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea, sistema literário, violência, realismo.

ABSTRACT

The present work has as objective the study of *Aleijão*, Eduardo Sterzi's second poetry book, published in 2009. The violence, one of the leading lines of this book, appears in a deep-seated way, broadening itself to the literature, to the formation of Brazil, to the contemporary person condition, to the poetic work and its relation with the literary system. In order to investigate these and other points, this work is as follows: in the first chapter, some poetry concepts are presented, covering since Aristotle and the ancient age to great critics who thought the XXth century poetry, as Adorno, Berardinelli and Hamburguer, and how the lyrical production transformed itself while the humanity developed new ways of organization. In the second chapter, we talk about the violence as the structural basis of the poetic work, and its key-role in the construction of Brazilian nation as well. We also write about how the violence was developed in the poetry from three different moments of our literature: modernism, marginal poetry, and contemporary poetry. Furthermore, the issues about realism, naturalism and fetishism, developed by Georg Lukács, are introduced. In the third chapter, the relation between Machado de Assis and Freud, studied by Tales Ab'Sáber, is the base to discuss, with an introductory tone, the problems of the contemporary person, related to the psychoanalytic concepts of neurosis and perversion. During the study of all these points above, from the first to the last chapter, there are the analysis of some poems from *Aleijão*, integrated to the discussions of each part, in order to have and organic and interconnected research.

Key-words: Brazilian contemporary poetry, literary system, violence, realism.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo I: Metapoesia.....	13
Capítulo II: Violência.....	32
Capítulo III: Sujeito contemporâneo.....	57
Considerações finais.....	70
Referências bibliográficas.....	73

INTRODUÇÃO

A poesia contemporânea, apesar de pouco lida, apresenta uma rede de autores e produções bastante consistentes. No meio acadêmico, os estudos acerca da literatura produzida atualmente voltam-se sobretudo à prosa, de modo que as pesquisas sobre a lírica acabam sendo tratadas por um viés hiperespecialista, ou seja, acredita-se que poucos seriam aptos a analisá-la. Paulo Franchetti explica melhor essa ideia:

É certo que dificilmente na universidade alguém diz algo como “não entendo de poesia” se o assunto é *Os Lusíadas* ou a *Odisseia*. E também diminui o contingente dos constrangidos, se o tema é a poesia modernista, por exemplo. Ou seja, parece que quanto mais historizado o objeto, menor o desconforto. E, conseqüentemente, maior é esse desconforto à medida que o objeto se avizinha do presente. Se este testemunho for ratificado por alguns dos aqui presentes – como julgo que será – já temos um problema interessante para discutir: em que medida, já que um professor de literatura é um especialista, a poesia contemporânea vem sendo vista como domínio de hiperespecialistas? Ou ainda, em decorrência da primeira formulação: que tipo de hiperespecialidade se espera do leitor de poesia, que muitos professores universitários de literatura julgam não possuir? (FRANCHETTI, 2012)

O crítico atribui esta visão à falta de interesse pelo estudo do gênero lírico, imprescindível para a análise de poesia contemporânea, de modo que tal tarefa se torna problemática pela “dificuldade de estabelecer as mediações miméticas”, exigindo do estudioso um maior conhecimento da tradição literária, que nem sempre se tem. E Franchetti acrescenta: “como o contexto social apenas fornece parâmetros amplos e pouco convincentes, o discurso histórico sobre o gênero passa a ser o mais relevante, como forma de entendimento, explicação e valoração” (FRANCHETTI, 2012).

Marcos Siscar, por sua vez, em “As desilusões da crítica de poesia”, constata que “parte da crítica brasileira de poesia tem expressado com frequência um sentimento de insatisfação em relação à produção contemporânea, em específico pelo enfraquecimento dos desafios que essa produção se coloca a si mesma” (2008: 1863). Mais adiante, o autor complexifica a situação:

o desinteresse pela poesia do presente – que, em alguns casos, coincide com a incapacidade de lidar com os impasses desse presente – acaba resultando a meu ver em um processo de monumentalização pouco crítica dos poetas do passado, em especial os do modernismo (2008: 1864).

Outra questão atribuída à produção poética atual é que ela não possui um “projeto coletivo” ou “linhas mestras” que unam os poetas, como houve em momentos anteriores. Apesar disso, nota-se uma confluência na obra de alguns autores, como afirma Paula Glenadel, citando os poetas Eduardo Sterzi, Carlito Azevedo, Marcos Siscar, Manoel Ricardo de Lima, Fabio Weintraub e Tarso de Melo. Para a autora, neste grupo que ela denomina de “não-todo de certa poesia brasileira”,

Há uma experiência que os aproxima, a de estarem a produzir poesia nos anos 2000, num país chamado Brasil, mas a experiência não funda uma identidade comum e requer outra chave de compreensão. [...] Jogando assim, os dados da interpretação, arrisco-me a dizer que na produção de todos estes poetas sobressai uma sensação comum, embora modulada diferentemente – *uma sensação de perigo*. (2012: 279).

Dentre tais poetas, destaca-se Eduardo Sterzi, também professor e crítico literário, que em 2009 publicou o seu segundo livro de poemas, *Aleijão*, nosso objeto de estudo. Eduardo nasceu em Porto Alegre em 1973, mas mora em São Paulo. Possui graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994), mas foi à literatura que dedicou os estudos da pós-graduação. Tem mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2006). Também possui pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma La Sapienza e atualmente é professor da Universidade Estadual de Campinas. Além de *Aleijão* (2009), possui também publicado o *Prosa* (2001), seu primeiro livro de poesias, e os livros teóricos *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria* (2008) e *Por que ler Dante* (2008).

Nossa pesquisa gira em torno de *Aleijão*, obra sobre a qual, infelizmente, ainda existem poucos trabalhos críticos. Para Paula Glenadel, “violência, delicadeza, ironia conjugam-se de modo incomum para definir o tom do mais recente livro de Eduardo Sterzi, a sua singularidade” (2012: 278). Luís Quintais também resenha sobre a obra, e afirma o seguinte:

Sterzi é um poeta único pela forma como assume a imperfeição e a violência castigadora da origem. Trata-se de um mundo de leis imperecíveis e conturbadas, mas de improvável identificação, pois tudo é matéria de fragmento, e fragmento apodrecido que não serve nem de metonímia nem de translação para uma totalidade. Neste mundo, a poesia nada mais é que um estranho balbuciar, um convulsivo balbuciar das irregularidades, fragilidades, dobragens de um corpo informe que grita visceralmente a sua animalidade e a sua

história evolutiva, sendo a linguagem uma extensão magoada, ferida, impotente da condição inaugural (2010: 113).

Alexandre Pilati, por sua vez, também escreveu suas impressões da obra de Sterzi:

O gaúcho Eduardo Sterzi, em *Aleijão*, trabalha com uma ampla gama de recursos formais, que faz com que seu verso se estenda em composições mais longas e também em poemas mínimos e de corte certo, como em: “Este cadáver é nosso/ almoço// qual será/ a sobremesa?”. O pacto com a violência como tema invade as resoluções formais de Sterzi e ganha força pela maneira original como o autor trabalha efeitos de distanciamento. Tais efeitos, pinçados na tradição moderna, tornam o leitor sempre um estrangeiro à situação expressa pelo poema, um hóspede indesejado daquele momento de revelação (2010: 4/5).

Foram estas questões acerca da poesia contemporânea, bem como a força dos versos de Sterzi, as motivações para iniciar essa pesquisa. A princípio – como indica o título – o seu principal objetivo seria investigar as relações de *Aleijão* com o sistema literário brasileiro e sua inserção nele, os diálogos e limites entre ele e outras obras da nossa tradição, bem como sua inevitável reprodução/reflexão, seja ela consciente ou não, da produção poética anterior. Este ponto não deixou de fazer parte do nosso trabalho, porém outros aspectos, que anteriormente não haviam sido planejados, surgiram a partir de leituras mais profundas dos poemas de Sterzi, das aulas do mestrado bem como do contínuo diálogo com o orientador. Assim, além das questões relativas à formação literatura brasileira, também fez-se necessário amparar nossa pesquisa em outras bases, que ditaram sua organização nas três partes que apresentamos a seguir.

No primeiro capítulo, “Metapoesia”, desenvolve-se um breve histórico da lírica, desde a Grécia Antiga até a atualidade, ressaltando-se as problematizações de três autores que estudaram a poesia do século XX: Theodor Adorno, Alfonso Berardinelli e Michael Hamburger. A partir deles, vê-se como a sociedade se insere no trabalho poético, contrariando o senso comum de que a poesia apenas exprime os sentimentos do seu autor. Assim estes críticos demonstram que, ao voltar-se ao individual, a lírica é capaz de captar e condensar o movimento dialético da sociedade, ampliando-se a um caráter universal. Neste capítulo também são analisados poemas como “Casa de detenção”, “Devastação” e “Escritório”, de Eduardo Sterzi.

No capítulo seguinte, “Violência”, desenvolve-se a ideia de que a violência não está presente na nossa realidade somente na sua forma mais banal – aquela que acompanhamos diariamente nos noticiários – mas também na própria concepção de arte e poesia, na maneira que o Brasil se constituiu e seus desdobramentos, bem como no terreno de disputa em que a literatura contemporânea se relaciona ao sistema literário brasileiro. Para tanto, temos como aporte teórico Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Hermenegildo Bastos, Alexandre Pilati, Vinícius Dantas e Iumna Maria Simon. Também são abordados conceitos do crítico Georg Lukács, como os de realismo, naturalismo e o caráter desfetichizador da arte. Quanto aos poemas, são feitas análises de “Claro enigma”, de Drummond, “Vida bandida”, de Bernardo Vilhena e “Jogo” e “Rinha”, de Eduardo Sterzi.

Em “Sujeito contemporâneo”, o último capítulo, partindo do paralelo desenvolvido por Tales Ab’Saber entre a inovadora obra de Machado de Assis e os primeiros estudos de Freud, escritos na mesma época, buscamos tratar de modo introdutório algumas ideias e questionamentos sobre a configuração do sujeito atual. Para tanto, também nos baseamos em ensaios do psicanalista Carlos Augusto Peixoto Junior. Em sequência, são analisados os poemas “Personagens” e “Anatomia”, de Eduardo Sterzi.

CAPÍTULO I

METAPOESIA

Segundo o *Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa* (2004: 1586), o verbete “poesia” é definido da seguinte forma:

1. Arte de escrever em verso.
2. Composição poética de pequena extensão.
3. Entusiasmo criador; inspiração.
4. Aquilo que desperta o sentimento do belo.
5. O que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas.
6. Encanto, graça, atrativo.

Abaixo, um poema da obra *Aleijão*, de Eduardo Sterzi (2009: 19):

CASA DE DETENÇÃO

*Há tempos que eu já desisti
dos planos daquele assalto.
NEI LISBOA, Telhados de Paris*

Porto Alegre acabou:

no abraço compulsório; no sonogado. No ponto morto dos dias, das festas de família. Na tosse compartilhada, na asfixia. No óxido das grades. No copo azul, solitário, de boca larga (conforme à sede herdada). No piano de teclas áfonas (atraente a cupins). Na enciclopédia de fomes vermelhas (agora canceladas). No embate adiado. No revólver sufocado. No inexprimido (embora exprimível). No guardado.

Como escapar ao cárcere
do nome?

Todo retrato é autorretrato, e toda tatuagem. Todo escrito é registro de gasto, e é desgaste. Crime é silêncio. Fuga é sintaxe. Fogo fluente de uma cela a outra (de resto, comunicáveis). Persiste a memória do desastre. A noite desova cadáveres neste quarto de outra cidade. Acolhe a ratazana, em véspera de crias. Presume clareza do espaço abandonado. Acabou. No abraço encardido, acanhado.

Nasço velho deste abraço.

Ao lermos os dois textos acima, evidenciamos que o poema de Sterzi configura quase o oposto do que o dicionário nos diz ser um poema. Isso, porém, não o exclui como tal, e talvez seja justamente sua organização em prosa a que se deva a grande força que ele carrega. Iniciado com a constatação do fim da cidade natal do autor – “Porto Alegre acabou” – o seu primeiro parágrafo enumera as causas dessa derrota: a falência das instituições familiares, que agridem e sufocam, no que deveria ter sido feito e não foi, contrariando a própria função (o piano inútil e tomado por cupins, a enciclopédia sem leitores, o embate adiado, o revólver sufocado, o exprimível que, no entanto, não foi exprimido). Todas essas sucessões de fracassos se acumulam,

guardadas, como num baú de memórias ao contrário – entretanto, inescapáveis, a todo momento lembradas pelo nome de família (“Como escapar ao cárcere/ do nome?”). No caso do poeta, seu nome – Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior – é o mesmo nome do pai, aumentando o peso dessa herança.

Aqui, como em outros poemas de *Aleijão* – e principalmente nos desta mesma seção, Coágulo, cujo título já remete a laços sanguíneos – a lembrança familiar vêm sempre acompanhada de carga negativa, repleta de farsas e obrigações. O abraço dos irmãos é campo de luta (“Irmãos [, ou: Magma]”), as memórias da infância são como um navalha no pescoço (“Assovia”, “Uivo”). A imagem da família incendiada no mar e lá esquecida reflete tão somente o peso de uma tradição familiar que não faz mais sentido e cujo fim é desejável, como lemos no poema a seguir (p. 28):

A BARCA

Incendiou-se a barca
que nos levava ao continente.
Dormíamos
em nossas cabines:
a família
toda morreu.

Era festa
no sono: tão
entretidos,
nem percebemos.

No cais,
à nossa espera,
ninguém: ninguém
deu por nossa falta;
ninguém nos reconheceu.

Outra festa, agora,
na memória
de ninguém.
Não bebemos;
não dançamos.
Berrávamos, silenciosos, nas profundezas.
Ninguém despertou
com nossas vozes.

Voltando a poema “Casa de detenção”, em seu segundo momento, vemos imagens relacionadas à escrita, definições do que ela é para o poeta: “Todo escrito é registro de gasto, e é desgaste. Crime é silêncio. Fuga é sintaxe”. Vemos aqui a relação íntima que há entre ato poético e ato de violência, que se entrelaçam também às relações

de família e às vivências na cidade. Para Fabio Weintraub, é esse trio que caracteriza o tom violento predominante em *Aleijão*,

livro em que o tema da violência não é apenas um entre outros, constituindo antes o centro de imantação da obra. Tal tema é explorado em seus aspectos rituais e iniciáticos, em seu enraizamento familiar (com a presença obsedante da figura paterna e “sanguinária”), no âmbito da própria criação poética (em que a “filiação” também implica certo temor à castração) e, sobretudo, em uma experiência atroz da cidade (2013: 60).

Por fim, “Casa de detenção” no dá uma imagem fracassada e desoladora da produção poética, que aparece “abraçada” a uma família destituída há tempos, cujos laços não passam de convenções. A tradição familiar funciona, assim, como a tradição escrita nas linhas do dicionário, que indicam o que teria de ser, mas há muito não é mais. A imagem – tanto da poesia quanto da família – persiste no passado, e suas exigências não acompanharam o passar do tempo, não condizem com a realidade. Uma, assim como a outra, estão fadadas a uma derrota anunciada antes mesmo de surgirem, pois, mesmo novas, estão em atraso, como nos diz o verso final: “Nasço velho desse abraço”.

Definições da *poesia lírica*, como a que encontramos no dicionário, surgiram bem antes que esta seja como a conhecemos, como o que ela se tornou a partir da idade moderna. Theodor Adorno, em sua famosa “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), afirma que a lírica possui um caráter completamente moderno, já que as exigências feitas a ela – de subjetividade, pureza, individualismo, distanciamento do mundo – são consequências do mundo social em que ela está inserida, que é, por sua vez, alienado, opressivo, hostil. Nas palavras de Adorno, vemos como a poesia carrega o poder de resistência e de utopia:

quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente (2003: 69).

Embora desde a antiguidade haja estudos e classificações da poesia, como em Aristóteles, na *Poética* pouco se fala dela além das rápidas referências aos ditirambos. Salete de Almeida Cara (1986), explica que, naquela época, a poesia se expressava, principalmente, em sua forma épica, em que um narrador descrevia as aventuras de um herói – nunca ele próprio, a exemplo de *Iliada* e *Odisseia* –, associadas também a um

tom educativo, de modo que ética e estética andavam de mãos dadas. Entretanto, com o crescimento e desenvolvimento das cidades-estados, surgiu também uma necessidade da expressão individual, e assim começaram a ser feitos os primeiros poemas de expressão pessoal. É importante ressaltar que, nesse momento, a poesia produzida tinha uma natureza de utilidade pública, fortemente ligada ao cotidiano. Como explica a autora:

Essa poesia de caráter individual documenta um momento importante da vida grega, com a multiplicação dos centros de vida, o desenvolvimento das cidades e a decadência das antigas aristocracias, que já não controlavam mais as riquezas. Como vimos, eram poesias feitas para serem cantadas com acompanhamento musical. [...] Embora hoje em dia a gente não possa mais saber o que foi exatamente a música grega e pouca coisa tenha sobrado dos textos de poesia, a não ser fragmentos, é possível observar que as palavras não tinham posição secundária em relação à música, mas permaneciam com suas potencialidades de ritmo e canto. *De canto com as próprias palavras*, sem notas musicais (CARA, 1986: 15).

A relação com a música, de quem a poesia acabou se separando, permanece na forma como esta tenta, por meio do ritmo e da rima de seus versos, recuperar sua ligação com a vida e a natureza, evidenciando ainda mais essa fratura. Para Adorno,

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu (2003: 70).

Os primeiros escritos que deram voz a uma expressão individual, diferente da que ocorria nas epopeias, foram de nomes como Píndaro e, principalmente, Safo, “uma mulher aristocrata que nasceu na ilha de Lesbos e dirigia sua poesia, intensamente amorosa, a outras mulheres” (CARA, 1986: 16), dando o teor individual à expressão lírica. Por outro lado, Adorno explica, inclusive citando Safo, Píndaro e Alceu, que “as manifestações mais antigas do espírito lírico, no sentido específico que nos é familiar, só reluzem esporadicamente”, e chega a falar que estes “estão a uma distância descomunal da nossa mais primária representação que seja da lírica” (2003: 70).

Na Roma antiga, influenciados pela poesia grega e tendo-a como padrão imitativo, os poetas romanos se diferenciaram ao diminuir o vínculo de outrora dos poemas com as instituições, criando em terreno mais imaginativo que de função social. Outra semelhança entre esses dois momentos da produção poética, que favoreceu uma continuidade, era o fato de tanto o latim quanto o grego serem línguas flexionadas, de

modo que o ritmo se estabelecia a partir de sílabas longas ou breves. Os idiomas neolatinos, porém, perderam essa característica, e tiveram de trabalhar as rimas a partir das sílabas tônicas e átonas, o que, para Salette Cara, aprisionou numa camisa de força o que antes era ritmo natural. Segundo a autora, a poesia provençal, produzida entre os séculos XI e XII, teve grande importância para manter a musicalidade da poesia, pois já estava ligada à escrita, apesar de ainda manter laços com a música. Isso se deu porque o verso medieval “deu uma especial atenção ao caráter de melopeia da linguagem”, ou seja, mesmo que tecendo os versos a partir do esquema de tonicidade, conseguia manter o aspecto da duração das sílabas. “Perdidas as músicas que a acompanhavam ela demonstra, através dos textos verbais que ficaram, que o elemento musical deve ser intrínseco ao próprio trato com as palavras” (CARA, 1986: 19). A poesia desse período foi fundamental para o desenvolvimento de artistas como Petrarca e Dante Alighieri.

Aqui, é válido abrir um parêntese para citar que Eduardo Sterzi dedicou boa parte de seus estudos à literatura de Dante Alighieri, o que se reflete também em sua produção poética. Há dois poemas em *Aleijão* escritos em italiano, cujos títulos são nomes das obras *Vita Nuova* e *Convívio*, de Dante – o segundo também aparece como epígrafe de uma das seções do livro. Ambos podem ser lidos a seguir (p. 112 e 113):

VN

ero calvo
 non mi piacevo e pensavo di non piacere
 adesso vivo una nuova vita
 sono ancora calvo
 (ma ora lo so soltanto io)

CONVIVIO

le pecore cieche
 l'incendio
 il campo nevato

il tesoro trovato dal contadino

O mundo pós-Revolução Industrial – regido agora pelas novas tecnologias e pelo mecanicismo – foi responsável por dar novo rumo aos poetas daquele momento, os românticos. Os artistas, que passaram a ser vistos como profissionais, sentem o impacto das mudanças e procuram refúgio no individualismo e no passado. Estes elementos, para que não se configurassem como mero escape emocional, adquiriam força na

produção literária quando, junto a elas, estavam também as contradições do mundo moderno. Sobre isso, Adorno escreve:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (2003: 69).

A crise social daquela época era encarada, por muitos poetas, como uma questão relacionada apenas ao “eu” e a sua solidão. Tal perspectiva evidencia uma mudança do conceito do sujeito, em que a individualidade passa a ser valorizada, o que implica também uma mudança com relação à arte, como explica Salete Cara: “com o advento do Romantismo, a poesia não se justifica mais como imitação (o conceito neoclássico da “mimesis” aristotélica), mas como expressão inspirada de uma alma” (1986: 31). No âmbito formal, ocorreu o que a autora chama de revolução, já que foi deixada de lado a versificação silábica, e o ritmo, por outro lado, ganhou lugar de destaque na poesia romântica.

Do poeta romântico ao poeta moderno, a principal transformação foi a mudança do foco do “eu”, outrora centro de tudo, para a consciência de ser mais um na multidão das grandes cidades, cuja visão seria sempre parcial, nada mais que um mero recorte. Edgar Allan Poe e Baudelaire foram os preconizadores desse ideal, seguidos por Rimbaud e Mallarmé. Salete Cara resume bem a situação dos poetas nesse momento:

Quanto mais os meios de comunicação foram se desenvolvendo, quanto mais a arte foi evoluindo em direção à técnica, tanto mais a linguagem expressiva foi sendo percebida como mediação entre poeta e realidade, perdendo seu caráter de verdade e desestabilizando a função do poeta. Esse se sente desgarrado em seu novo “habitat”, sem acreditar que pode compreendê-lo e dominá-lo definitivamente. [...] Esse é o novo papel do poeta – do sujeito lírico – diante da cidade moderna: ao mesmo tempo em que se acentua sua importância, pelo traço característico e insubstituível de seu olhar, de seu recorte de mundo, acentua-se também sua impotência em dar um sentido definitivo àquilo sobre o que está falando e em dominar o próprio instrumento que usa. [...] O poeta moderno jogado no coração da grande cidade capitalista, sem função e público certos, precisa recuperar uma História na qual sua condição atual possa fazer sentido. Para essa recuperação precisa forjar seu instrumento mental e, assim, a linguagem alegórica e fragmentada é o modo que encontra para dialogar com a tradição (1986: 43-46).

Assim como o poeta moderno, o sujeito lírico, aquele que fala no poema, adquiriu novas características. Ele não se refere mais ao “eu”, como no Romantismo, tampouco é possível desvendá-lo no texto poético a partir da biografia do autor – dados

que, claro, podem ajudar na sua compreensão, porém não é feita mais a associação direta entre o poeta e o sujeito de sua poesia. Desse modo, o sujeito lírico caracteriza-se como o próprio texto, e se define a partir do conjunto de escolhas formais do poema. Ou seja, “não se trata da pessoa privada do poeta, nem de sua psicologia, nem de sua chamada ‘posição social’, mas do próprio poema, tomado como relógio solar histórico-filosófico” (ADORNO, 2003: 79).

E é exatamente a maneira como a estética do poema se constrói que permite que a obra literária transfigure a realidade e condense, no mais íntimo e individual, a universalidade do mundo. Tal ideia é defendida, como sabemos, por Adorno (2003), que demonstra como é essa transição – do particular para o universal – que permite que a poesia deixe de ser um mero desabafo ou escrito íntimo para tornar-se arte, em cujo cerne está algo da essência humana ainda não captado. Para isso, é necessária a mediação da linguagem, que transforma o poema em um mundo independente, capaz de ultrapassar seus limites, por conter os sedimentos da história do homem e de sua vida em sociedade. Essas produções se unem em uma corrente subterrânea, “o fundamento de toda lírica individual [...], pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito” (ADORNO, 2003: 77). Antonio Candido também o diz, com suas palavras, ao afirmar que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto *interno*” (2010: 14).

Consideradas as transformações do fazer poético ao longo desse breve panorama, pode-se entender como, atualmente, caíram por terra as definições literárias baseadas na tríade épica-lírica-dramática, já que, pela amplitude destes conceitos, eles acabam deixando de lado as especificações de cada produção em sua singularidade. Para Salete Cara, iniciou-se, com o Romantismo, o que ela chama de demolição dos “modelos homogêneos e classificáveis em esquemas gerais” (1986: 67), de modo que o interesse voltou-se à “realidade de *cada texto* como um *fato de linguagem*, sem se esquecer de que os gêneros existem também como *função histórica*” (p. 68).

Dois estudiosos que se dedicaram a trabalhos sobre a poesia moderna foram Michael Hamburger e Alfonso Berardinelli, em *A verdade da poesia* (2007) e *Da poesia à prosa* (2007), respectivamente. Aqui, falaremos de dois ensaios específicos: “A verdade da poesia” e “As muitas vozes da poesia moderna”.

No segundo ensaio, de autoria de Berardinelli, ele analisa o livro *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, expondo seus problemas e limitações. No momento

de sua publicação, nos anos cinquenta, a poesia moderna ainda era algo em aberto, mas que começava a se tornar objeto histórico. Como vimos anteriormente, as relações dos três gêneros literários foi sendo rearranjada com o passar do tempo, e uma das críticas de Berardinelli a Friedrich é ter passado ao largo dessas novas configurações, centralizando-se ainda em um único “sujeito poetante”, desprezando uma questão já presente na época, que era a pluralidade de vozes no poema. Segundo Berardinelli, a estrutura pensada por Friedrich segue a linha da *poésie pure*, e a maior parte da produção poética do século XX não entra nesse esquema. O crítico italiano nos apresenta uma lista de grandes poetas simplesmente excluídos da obra de Friedrich, e resume:

Mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética da poesia pura e do hermetismo. As dinâmicas “heterônomas” da literatura contemporânea são subestimadas. O repertório analítico dos procedimentos estilísticos é bastante exaustivo. Mas quase sempre está dissociado do conjunto da obra de cada autor e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórico-cultural. O fato de que as discussões dos movimentos de vanguarda sejam inteiramente estranhas a Friedrich é significativo. Com efeito, o que está em jogo nas vanguardas é mais a situação social dos artistas modernos do que a linguagem como estilo. [...] No entanto, a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso (2007: 21).

A partir do excerto acima, nota-se o quanto Berardinelli discorda da maneira como foi feita tal sistematização da lírica, transformando-a em um objeto anti-histórico, que ignora as individualidades e se isola em um mundo impenetrável. Um poeta como Walt Whitman, que exerceu grande influência em muitos outros poetas ocidentais, estaria totalmente fora do esquema de Friedrich, podendo até ser considerado como seu extremo oposto. Para Berardinelli, “ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais” (2007: 28).

O autor nos mostra de que forma aquilo que é defendido por Friedrich como a essência da poesia, em seu mundo autossuficiente, não passou de um dos seus

momentos, e não o mais duradouro deles. Para isso, ele se utiliza de um trecho de Eric Heller, que se posicionou a favor de uma visão de poesia oposta àquela fechada em um universo de pureza.

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista (HELLER, Eric. *apud* BERARDINELLI, 2007: 30-31).

Ao chegar neste ponto, Berardinelli volta-se às considerações de Adorno sobre a lírica moderna, já mencionadas neste trabalho. Não é possível desvincular a poesia das questões culturais e sociais, tampouco se prender somente à técnica como se ela fosse esvaziada do que há fora de seus versos. Como já dito, a organicidade estética, mesmo que voltada à mais íntima individualidade – a “realidade do sujeito apreendida como irremediável solidão” –, é que permite, para Adorno, a ampliação para a universalidade da arte e seu papel crítico que resiste à reificação, admitindo sua impotência diante dela. “A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura ente indivíduo e sociedade e recomeçar de novo” (BERARDINELLI, 2007: 35).

Adorno e Friedrich seguem caminhos opostos, como nos explica o crítico italiano no excerto a seguir:

O que Friedrich interpreta como potência da linguagem e da fantasia, como capacidade da lírica de “destruir” o real ou de servir-se dele com absoluta liberdade para os próprios fins estéticos, em Adorno aparece em termos invertidos. Essa aparente liberdade absoluta da “fantasia ditatorial” e da “linguagem autônoma” é, para Adorno, constrição, determinação social e histórica: situação extra-estética não superável esteticamente. A força e a genuinidade tanto artística quanto cognitiva da lírica estão, segundo Adorno, justamente nessa afirmação direta de verdade acerca do próprio lugar social e dos próprios meios linguísticos. A “dissonância” não é uma categoria estilística portadora de misteriosas sugestões, nem o sinal de um incremento do poder órfico da palavra. Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea [...] Para Adorno, pois, uma poesia pura só existe teoricamente, como ideologia literária: elementos contedísticos e elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há “lírica individual” que não se comunique

subterraneamente com uma “corrente coletiva”, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível (2007: 35-36-38).

Sobre essa pureza inatingível da poesia, vale ler o seguinte poema de Sterzi (p. 56):

(PLANO 100)

O quanto de esquivo no esguio
já rumoreja? O quanto de estigma
no estio, lúcida queima?

O quanto de estilhaço
no bagaço? O quanto de vertigem
no cálice? (na caliça)

O quanto de agulha
no acúmulo? O quanto de esmeril
no abraço?

(O quanto de centelha,
prévia de cinzas, ainda
ferrão?

(O quanto de
sufoco
na fumaça?

(

31 outubro 2002 (e depois)

O ensaio se encerra com o autor mostrando que, no momento da publicação de *Estrutura da lírica moderna* (1956), a arte moderna já possuía um público, pois cerca de duas décadas antes os grupos vanguardistas já tinham divulgado o que, num primeiro momento, causava escândalos, mas que nos anos 50 era previsível e tornou-se jargão de certo modo. Portanto, “a arte moderna, que pretendia escapar ao gosto burguês e manter-se alheia à indústria cultural, modificou o gosto do público neoburguês e influenciou a indústria cultural” (2007: 40). Em tais circunstâncias, conclui Berardinelli, “mais que iluminar o estado presente da ‘tradição do novo’, uma descrição a-histórica da poesia contemporânea e de sua novidade só contribuía para criar o *kitsch do moderno* como forma vazia e intercambiável” (2007: 41).

Michael Hamburger, por sua vez, inicia seu texto explicando como a poesia moderna desenvolveu-se em diversos sentidos, exibindo, assim, muitos tipos de

“verdade”. Por isso, muitos estudiosos entram em conflito acerca de divisões entre a poesia por si mesma e elementos a ela externos, ou seja, “a coisa dita” e o “modo de dizê-la”. Desse modo, “não apenas os críticos e os leitores, mas também os poetas, continuam divididos sobre aquelas perguntas a que Baudelaire não pôde dar uma resposta inequívoca” (HAMBURGUER, 2007: 37).

Chegando a Mallarmé, e seu estilo considerado alheio ao mundo fora da poesia, Hamburguer também entra na discussão sobre a obra *Estrutura da lírica moderna*: “e mais uma vez somos lembrados de que não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia, inteiramente internacional e progredindo em linha reta desde Baudelaire até a metade deste século (o período coberto pelo livro de Friedrich)” (2007: 43). Para ele, Friedrich assume a poesia daquele momento como um momento de despersonalização, em um processo que ele chama de “destruição da realidade”. Hamburguer justifica as generalizações feitas por Friedrich como sendo consequências de seu viés de estudo linguístico, voltado às línguas romanas que, segundo ele, tiveram presença mais forte das linhas herméticas de desenvolvimento priorizadas no livro – mesmo acreditando que “o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata” (2007: 46). Aqui, ele fala mais sobre isso:

A própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente “desumanizada”, sem a necessidade de o poeta tentar projetar a pura interioridade exteriormente – como Rilke fez algumas vezes – ou de perder-se e achar-se nos animais, nas plantas e nas coisas inanimadas. O equilíbrio exato entre a expressão do sentimento e a penetração do mundo exterior talvez seja um problema para os poetas quando não estão escrevendo poesia, bem como para aqueles críticos cujos interesses principais são psicológicos e filológicos. Quando o poema é bem-sucedido, o problema se acha resolvido nele: em seus limites, uma correspondência mágica, de fato, predomina (HAMBURGUER, 2007: 48).

Em seguida, ele se utiliza das palavras de Sigurd Burckhardt para prosseguir sua explicação:

Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia; mas uma linguagem assim não só não existe, ela também não pode existir. A linguagem não pode fazer justiça a toda verdade humana mais do que a lei a todos os desejos humanos. Em sua própria natureza como um instrumento social, ela deve ser uma convenção, deve ordenar arbitrariamente o caos das experiências, facultando a expressão a algumas, negando-a a outras. Deve fornecer denominadores comuns e, assim, por força, ela falsifica, da mesma forma que a lei necessariamente inflige a injustiça. E essas falsificações serão tanto mais perigosas quanto mais “transparente” a

linguagem parece se tornar, quanto mais inquestionavelmente ela for aceita como um meio que não leva à distorção (BURCKHARDT *apud* HAMBURGUER, 2007: 53).

O crítico conclui seu ensaio dizendo que o objetivo dos poetas é o de “dizer verdades”, e suas diferentes formas de buscar por isso no processo de fazer poesia. Enquanto uns procuram agir como matemáticos – “Mallarmé, Valéry, Stevens e Jorge Guillén são alguns dos poetas que tentaram pensar em termos puramente poéticos” (HAMBURGUER, 2007: 57) – outros sentem como se o poema dissesse a eles o que pensar, não o oposto. De todo modo, para Hamburguer

as palavras nunca podem desvincular-se de todo da relação com as ideias e o sentido. Tampouco é preciso ser marxista para reconhecer que toda poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção por trás dela ser didática e “ativista” ou não (2007: 58).

Mais adiante, citando Octavio Paz, nos deparamos novamente com a poesia em seu intuito de retomar o vínculo mágico que possuía com a natureza:

A poesia moderna, conforme Octavio Paz, se desloca entre dois polos, que ele chama de mágico e revolucionário. O mágico consiste num desejo de retornar à natureza, dissolvendo a autoconsciência que nos separa dela, “perder-se para sempre na inocência animal, ou libertar-se da história”. A aspiração revolucionária, por outra parte, quer uma “conquista do mundo histórico e da natureza”. Ambas as coisas são formas de transpor a mesma lacuna e reconciliar a “consciência alienada” e o mundo exterior. [...] Octavio Paz também escreveu: “o que caracteriza um poema é sua dependência necessária das palavras tanto quanto sua luta para transcendê-las”. A dependência está relacionada ao envolvimento do poeta com a história e com a ciência, à transcendência pelo atalho mágico que leva de volta à natureza e à unidade primitiva da palavra e da coisa (HAMBURGUER, 2007: 61).

E assim, o crítico encerra seu ensaio: “A verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (2007: 61).

É com essas discussões em mente, a partir do apanhado teórico ora exposto, que nos propomos a analisar alguns poemas de *Aleijão*. A obra é dividida em seis seções – Em germe, Coágulo, Escritório, Na treva, Dois e Território – apresentando também dois curtos poemas fora dessas divisões, um que abre o livro (“Bem-vindo”) e outro que o fecha (“Mais embaixo”). Os poemas agrupados em cada seção apresentam temas semelhantes, porém há pontos que estão presentes em toda a extensão da obra – como vimos no primeiro poema deste capítulo –, mesmo que de forma não tão evidente.

Em germe funciona como uma introdução à obra, constituído por seis curtos poemas (que variam entre dois e cinco versos), que caracterizam o nascimento deste ser aleijado – o livro – lançando logo de início ao leitor imagens de cadáver, podridão, cão, deserto. Estamos diante de um cenário devastador, tomado pela morte, que nos prepara para o que vem pela frente. A divisão seguinte, *Coágulo*, apresenta sobretudo poemas ligados às relações familiares, mais sanguíneas que de afeto – sobre o que já falamos anteriormente. Lembranças, promessas, derrotas, tudo isso ressoa nos versos desta seção, como no poema abaixo:

ENFANT PHARE

De um lado, a família puída, a
 mobília entrevada, o
 cadeado, o cheiro de
 guardado e naftalina.

De outro, a noite corroída, a
 saliva ácida: ratos
 luminosos, relâmpagos
 amestrados.

Em *Escritório*, seção seguinte, o olhar volta-se especificamente à produção literária, e dos seus nove poemas alguns se apresentam em tom didático (“Lição de escrita”), outros em uma enumeração de perguntas (“(Plano 100)”), mas o que de fato predomina é a impossibilidade de escrita – atividade por si só de extrema violência que causa nojo (“(O dia)”) e cujos autores mereciam ser exterminados (“Poetas”). Na sequência, *Na treva*, a mais longa seção de todo o livro, composta por 45 poemas que ressaltam, principalmente, a relação violenta entre o ser e a cidade na qual ele se insere e que o modifica. São desenvolvidas cenas de sequestro, assalto, espancamento e morte, e mesmo os poemas que não se desenvolvem a partir de uma violência propriamente dita, sofrida por quem vive nas grandes cidades, têm esse aspecto ressaltado nas coisas mais banais e “amenas”, como o próprio ato de dormir (“Águas”, “Aquário”). Nos consistentes poemas que compõem *Na treva*, sensações como medo e perigo são constantes, num movimento contínuo entre sono e vigília. Ocorrem também referências a poemas anteriores, versos de outras seções que se repetem, dando a eles outras possibilidades de desenvolvimento, como, por exemplo, nos poemas “Precipitou-se” (p. 15) e “1º de janeiro” (p. 103).

As seções finais *Dois* e *Território* são mais curtas e menos intensas que as anteriores – o que não significa que as características de toda a obra não estejam lá; a violência existe, porém de outra forma. Em *Dois*, o tema se volta mais às relações íntimas e amorosas, em versos como “Não é amor ainda/ enquanto um não cagar/ em cima do outro” (p. 134) ou “Pequenos animais se formam/ de pele e pelo acumulados/ nas arestas do quarto,/ do pó dos corpos repentinos/ no atrito dos abraços” (p. 124). *Território*, por sua vez, ronda o local onde o aleijão habita, o seu lar – com seus enfeites, móveis, sujeira –, que ainda assim é um local perigoso e estranho, onde as coisas dominam e o morador se vê preso e intruso, como no poema de mesmo nome (p. 139):

TERRITÓRIO

Mesmo o pó dorme, a esta hora,
 desprezado
 pelo sol. Podes
 vagar tranquilo
 pelo território inimigo:
 tua casa.
 Nenhum perigo que as coisas te assaltem
 ou te abracem. Os
 braços
 das cadeiras, como de praxe,
 calados. Mal percebes
 (êxtase ou cansaço)
 a oclusa
 cerimônia de coisas
 a que não foste
 convidado e que,
 intruso,
 profanas.

Agora, falaremos de forma mais aprofundada de um poema específico da seção Coágulo, transcrito abaixo:

DEVASTAÇÃO

Aquele tronco
 arrancado, tempo
 inscrito em
 círculos de
 carne
 estrangeira, vizinha
 a mim, despenca
 em mim.

Assim sepultá-lo, ~em
 mortalha de
 vísceras, dobras de

lembra, extrema
carícia.

Aquele tronco, lapso
de árvore
cariz
da infância, lápis
de escrita
íntima, ferida
ínsita, insígnia
do mortal.

Assim conservá-lo, sacro,
caroço
sangrado, nome secreto
gravado no
carnaz
à espera do colapso
final, quando
o que
é vivo, de-
finitivo, vácuo,
vazará.

O poema, a começar pelo título, já nos traz uma carga de violência – afinal, devastação nada mais é que destruir, arruinar, arrasar. Além disso, traz uma referência à terra devastada de TS Eliot. O poema possui um padrão formal, de modo que as quatro estrofes são organizadas de forma semelhante: são iniciadas por *Aquele* e *Assim*; possuem alguns versos deslocados da margem esquerda – *carne*, *carícia*, *carniz*, *caroço*, *carnaz*; além da sonoridade, que oscila entre os tons sibilantes e nasais e, ao final, pela forte presença da consoante *v*. Quanto à pontuação, esta exerce um papel interessante, visto que está sempre em desacordo com a separação entre os versos, o que dá ao poema um ritmo fragmentado, já que, além de espaço entre um verso e outros, quase todos eles têm uma vírgula que os separa ao meio.

Vimos anteriormente, no panorama teórico, sobre o foco que sempre foi dado ao “eu”, seja na produção ou na análise dos poemas, dependendo do momento. É interessante notar que, dos 32 versos que compõem “Devastação”, encontramos apenas uma única referência ao sujeito, no pronome *mim* presente no 7º e 8º versos – que, no caso, aparece não como o “portador” dos sentimentos, nem como aquele que realiza as ações do poema, mas como alguém que sofre o efeito de uma situação, marcada pela força do verbo “despencar”. Logo, há no poema um “eu” que, embora se esquive, é atingido pela queda deste tronco.

Além da ausência de um sujeito lírico mais explícito, o poema é construído todo de forma a torná-lo ainda mais distante do que é dito em seus versos. Nota-se tal distanciamento pelo uso repetido do pronome *aquela*, sempre usado para referir-se ao *tronco* – palavra-chave do poema, a partir do qual ele todo se desenvolve.

A primeira imagem que nos é apresentada é dos círculos que se formam em um tronco de árvore – que só são vistos com seu corte e permitem calcular sua idade. A “carne” em que o tempo se inscreveu, no entanto, é estrangeira ao eu lírico e, mais ainda, despenca sobre ele. Evidenciamos aqui, mais uma vez, o distanciamento entre o eu que fala e este tronco, que, embora seja estranho, pertencente a outra terra, se impõe violentamente. Além disso, é um “tronco arrancado”, ou seja, desconectado de sua origem como árvore, destituído de sua condição natural e, por isso, morto, cristalizado, impedido de se desenvolver.

Na estrofe seguinte, é dito como este tronco, este pedaço morto de árvore, deve ser sepultado. Aqui, como na estrofe anterior e no restante do poema, são utilizados termos relacionados ao corpo humano para caracterizar o tronco – feito de carne e vísceras. Nessa estrofe é utilizada uma expressão muito particular: “dobras de *lembra*”. *Lembra* – seria redução do substantivo *lembrança*? uso do verbo *lembrar* no imperativo? – ressalta a memória presente nos círculos da madeira, repletos de história em seus recônditos, em suas *dobras*. A segunda estrofe é finalizada por *carícia*, uma palavra que se diferencia um pouco do tom do poema, destoando ainda mais por estar se referindo a sepultamento – seria este o “aconchego” final proporcionado pela “mortalha de vísceras”?

A terceira estrofe, da mesma forma que a primeira, começa com *Aquela tronco*. Este *lapso de árvore* – não o é mais, porém não deixou totalmente de sê-lo, pois carrega em si características da sua condição anterior – também traz consigo a condição de mortalidade de todo ser vivo: *insígnia do mortal*. Ele é designado, em adição a isso, como *lápiz de escrita íntima* – ponto que menciona de forma mais explícita o que, em nossa análise, será definida como o fio condutor de “Devastação”: a produção literária. Por fim, o poema é concluído em uma quarta estrofe enigmática, elevando o cerne do tronco a um patamar sagrado, de onde o que é “vivo, de-/ finito, vácuo,/ vazará”.

Após essa primeira leitura, iremos nos debruçar mais sobre o poema que, a nosso ver, encerra muito do próprio fazer poético. Pensando assim, o tronco de árvore, objeto do poema, seria também uma referência à poesia em si, e sua inserção em um sistema literário. Os tais círculos inscritos na madeira, desenhados numa carne estrangeira, nos

remetem à tradição, principalmente se considerarmos o fato de que a literatura brasileira surgiu de uma imposição dos padrões da metrópole, aos quais os nossos artistas tentaram se adequar e, com suas falhas e superações ao longo do tempo, permitiram a consolidação de uma literatura forte como a que temos. Logo, a formação da literatura brasileira foi fruto de uma devastação, do assolamento de outras culturas que não a do colonizador, ato de violência que propiciou que o nosso país desenvolvesse, à sua maneira, aquilo que lhe foi imposto.

Assim, este tronco – o poema – ao mesmo tempo é e não é árvore – assim como cada produção poética se insere no sistema literário, ao mesmo tempo sendo, em si, um mundo particular – e carrega no seu âmago a história e a tradição de outros tempos, dos quais não pode escapar e que influenciam seu estado atual. Portanto, inscreve-se, em cada poema, um traçado coerente de produções, autores, obras, convenções estéticas, momentos literários, que, organizados no interior de cada palavra, rima, verso, exibem inevitavelmente a história por trás das linhas que o poeta escreve.

Segundo Antonio Candido, “cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada de gerações perdidas”. Ou, em outro poema de *Aleijão* (p. 48):

ESCRITÓRIO

cemitério ou
semeadura

insinuam-se
dúbios

a cada
ranhura

§

na letra, na
unha

persevera a
secura

viva do cadáver, sua
astúcia

§

na rota de

cruzes

a pedra do
escrúpulo

dita o
rumo

§

jato
interrupto

fruta ou
furto

tâmara ou
túmulo

Portanto, seja em “Devastação” ou em “Escritório”, desenvolve-se um conceito de fazer poético, caracterizado como um ato essencialmente violento, cujo produto final se apresenta fetichizado. Essa poesia está ao mesmo tempo dentro e fora da tradição, é um pedaço desconectado, mas que ainda possui vida, ou seja, persiste, mas é estranho – o que acaba colocando em xeque a validade da poesia atual inserida no sistema. Desse modo, o que está “gravado no carnaç” do poema é o fato de que ele só se faz *vivo, definitivo* pelo seu avesso – a desconstrução; fazer poesia não é construir, mas destruir, ou, pelo menos, dar notícia dessa destruição. Cada novo poema está fadado também ao túmulo, é vida nova que nasceu por meio de um acúmulo de matéria morta. Morte e vida estão entrelaçadas, como vemos nos versos do poema a seguir, integrante da seção Dois (p 125):

NASCENÇA

Assim
como a forma
(digamos, do poema)
é produto
de desgaste – resto,
portanto; escória
cumulada
na órbita
fracas do gozo
originário –,

assim
teu corpo, exausto
e raro (sangue

do sangue
do poema), nasce
de novo
a cada aniversário.

22 janeiro 2004

CAPÍTULO II

VIOLÊNCIA

Natureza, homem e arte apresentam ligações de forte caráter dialético e possuem um significativo aspecto em comum nessas relações: a violência. Na antiguidade, natureza e arte eram indissociáveis do cotidiano humano, atadas também à magia e à religião. Com o tempo, o homem, buscando cada vez mais sua autonomia em relação à natureza, criou meios de superá-la, apropriando-se da realidade e transformando-a, numa relação entre sujeito e objeto, marcada pela violenta ruptura do vínculo de outrora. Assim se estabeleceu sua ligação com o mundo natural: apesar de fazer parte dela, ele é um ser social que a modifica; ao mesmo tempo, quanto mais procura se tornar independente da natureza, mais vulnerável a ela o homem se torna.

No tocante à arte, o que definiu seus novos rumos foi o advento da modernidade. O gesto mimético, imitativo, sempre esteve presente na vida humana, em que a representação se associava a muitas outras áreas do cotidiano. Com os tempos modernos, a divisão de classes e a profissionalização do artista, cujo trabalho tornou-se uma mercadoria submetida a um valor de troca, a arte se separou cada vez mais da vida, e a essência desta tornou-se ainda mais difícil de ser captada pelo processo representativo. Para Lukács, “cuanto más se complican las conexiones de la vida cotidiana, tanto más comprimida y detallada se hace su representación” (1965: 24). Essa mudança, conseqüentemente, também alterou o fazer poético, como nos mostra Antonio Candido:

Depois que se separou da música e da dança, a poesia iniciou uma longa aventura cuja meta invisível foi a auto-suficiência. Bastar a si mesma, com efeito, era a justa ambição de quem precisava encontrar uma música, separada da música, um ritmo separado da dança. Apoiada na simples elocução, ela se afinou, tentando recriar valores perdidos no divórcio antigo. De tal forma que se especializou cada vez mais, no desejo de ser cada vez mais poética. Era preciso a todo preço encontrar uma razão de ser nos seus próprios recursos, na melodia e no mistério da palavra tomada em si (2003: 153).

Portanto, não só a relação entre ser humano e natureza é marcada pela violência, como o próprio fazer artístico, para que seja como o conhecemos hoje, passou por um processo essencialmente violento. Cabe, nesse momento, direcionar nosso olhar a um ponto mais específico: a literatura brasileira. A produção literária desenvolvida no Brasil, além de carregar os aspectos ora descritos acerca da natureza e da arte,

intensifica seu tom de violência devido às peculiaridades em que se formou nossa literatura.

Hermenegildo Bastos esclarece tal questão quando retoma as ideias expostas por Antonio Candido (2006), afirmando que na “América Latina a literatura é uma planta aclimatada, adaptada, mas antes de tudo imposta” (2008: 135). No processo de transplantação do centro até a periferia, a literatura perdeu as forças contraditórias que exibiu na metrópole e tornou-se instrumento de dominação a serviço do colonizador.

Em “Literatura de dois gumes” (2006), Candido explica como a literatura do colonizador foi trazida e imposta aos países da América, de modo que estas foram essencialmente europeias. Cabe considerar ainda que isso ocorreu no momento do Classicismo, portanto o que se herdou não foi a parte mágica, popular e mística da Idade Média, mas características de um momento em que a produção artística resgatava aspectos greco-romanos, ou seja, uma literatura erudita, formal, cuja visão da vida era ao mesmo tempo realista e alegórica. Juntou-se a isso a realidade de povos desconhecidos, o que deu nova tonalidade ao desenvolvimento desses padrões que aqui chegaram, complexificando o quadro. Assim, a nova literatura sofreu modificações para se adaptar a esse outro mundo, e adquiriu modos de representar essa realidade nova que se configurava nos países da América Latina.

Segundo Candido (2006), foi transmitida a ideia de que a literatura brasileira é resultado das influências do português, do indígena e do africano; no entanto, tal visão mostra-se enganadora ao considerarmos que a influência dos povos dominados estava presente mais no folclore que na literatura, na qual elas tiveram um papel remoto. E Candido completa:

Portanto, o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao novo mundo. Levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador (2006: 199).

Ainda com relação ao negro e ao índio, em certo momento o segundo foi resgatado como ancestral, antepassado mítico, elevando-se a símbolo nacional, numa

supervalorização de sua imagem que convivia contraditoriamente com a total abnegação do negro. A escolha pelo índio fez parte do movimento de seleção de elementos nacionais a fim de criar um passado próprio – processo que Candido denomina de tendência genealógica –, que ao mesmo tempo se diferenciava da metrópole e se adequasse aos padrões europeus. O indianismo, mais desenvolvido pelos românticos, permitiu que isso ocorresse sem que os problemas sociais fossem mencionados, já que esses se voltavam mais aos negros.

Em geral, o desenvolvimento e a disseminação da cultura dos povos dominados foram fortemente tolhidos, e como bom exemplo temos o caso da língua geral. Além disso, não era pouca a atividade cultural promovida pela Igreja e pelo Estado com uma função ideológica diretamente ligada aos mecanismos de dominação, tais como manifestações literárias para comemorar festas religiosas, ligadas à Família Real, à movimentação das autoridades, aos acontecimentos políticos e militares, além da criação de coletâneas e da fundação de academias com o fim de exaltar as ações colonizadoras. Era forte a repressão ao que estivesse fora desse controle, a ponto de as autoridades punirem os brancos (ou os assim considerados) que participassem de festejos nativos ou os organizassem. “Em nível mais brando, as culturas dominadas foram permitidas em todo o país a modo de apêndice pitoresco, como válvula de escape que formava contraste para realçar a cultura dominante nas festividades oficiais” (CANDIDO, 2006: 200).

Nas obras literárias, também encontramos a exaltação dos padrões do dominador e do advento da colonização – visto como fecundo e necessário ao processo de sobreposição da civilização à barbárie –, porém de forma mais complexa, já que tal visão já começava a ser questionada, pelo fato de os interesses da elite que aqui se desenvolvera terem se diferenciado dos da metrópole.

Ao contrário do que alguns pensavam, não houve problemas estéticos para que esse novo viés se desenvolvesse na literatura, visto que os modelos europeus já haviam sido adaptados ao ponto de permitir essa adequação. A colonização portuguesa foi, assim, apresentando suas próprias contradições. “Justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras” (CANDIDO, 2006: 202). Muitas obras surgiam ambíguas, como *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, pois ambígua era também a situação social.

Por isso, para Candido, o Barroco se desenvolveu no Brasil em um momento propício, estilo que foi providencial para a expressão da vida da época, visto que o que não faltavam eram extremos e contradições. Assim, o escritor daquele momento considerava a expressão barroca como uma maneira normal de escrever, e mesmo que tenha sido uma moda, deixou marcas na literatura até hoje. As origens do Humanismo deram consistência e rigor para o desenvolvimento resistente da inteligência na sociedade atrasada e caótica do período colonial. Muitos aspectos considerados negativos, como a “artificialidade”, tiveram função positiva nesse momento, como o rigor das formas, que impediu que os árcades caíssem no folclore, no pitoresco e no provincianismo. Contrários a essa ideia, muitos teóricos românticos e mesmo críticos posteriores afirmam ter sido o Classicismo de caráter português, cujos autores da colônia apenas seguiam ao imitar normas, enquanto, de outro lado, desenvolveu-se no Romantismo a verdadeira expressão brasileira. No entanto, não se pode jogar fora a importância dos escritores do período colonial, nem esperar que eles tivessem renegado as normas impostas e criado um Romantismo. Ou, como sintetiza Iumna Maria Simon:

Historicamente, no Brasil, a literatura precisou se integrar ao padrão metropolitano e dele se diferenciar, num movimento dialético constante, até que a expressão do particular se sentisse à vontade com as imposições das prestigiosas correntes contemporâneas que até hoje continuam influenciando. Se for apenas integrada, a literatura torna-se mera imitação do modelo europeu; para se constituir como sistema próprio, como literatura nacional, não pode fazê-lo em abstrato, precisando especificar sua diferença por meio do modelo que, aos poucos, tem sua hegemonia enfraquecida (1999: 29).

Diferentemente dos outros povos da América Latina, cuja colonização interrompeu o desenvolvimento de uma civilização original e mais avançada, no Brasil tudo foi importado, resultado da transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição secundária na literatura dos índios e dos africanos (também importada). A literatura colonial foi algo inevitavelmente imposto, e isso nada tem de negativo em si. No processo de criação do país, e em uma tendência que continuou pelo Romantismo, dando unidade ao processo histórico, a literatura pôde incorporar o geral (europeu) para exprimir o particular (brasileiro).

Como ficou visto noutros níveis, também aqui, na esfera essencial dos recursos literários, a imposição e adaptação de padrões culturais permitiram à literatura contribuir para formar uma consciência nacional. Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam

muitas vezes, de outro, usar a ambigüidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão (2006: 215).

Ora, torna-se clara a violência inerente ao surgimento das produções literárias brasileiras, associada à violência do processo de colonização por si só pelo qual passou o Brasil. Em contrapartida, essa mesma forma literária que serve como força de dominação, mostrar-se-á também uma via emancipadora, em um movimento dialético que nega aquilo de que faz parte justamente ao assumir-se como tal. “O trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço de resistência porque reafirma o horizonte da liberdade” (BASTOS, 2008: 136). Logo, fica evidente como a violência é congênita não só às relações que se estabelecem entre homem e natureza, arte e modernidade, mas também, no caso específico do Brasil, entre literatura e colonialismo.

Dando um salto no tempo, vejamos como essas mesmas relações de localismo e cosmopolitismo desenvolvidas no período colonial – isto é, a adequação de modelos europeus à realidade atrasada brasileira – se fazem presentes também no Modernismo.

Todo movimento de renovação estética apresenta tanto um projeto estético – que visa estabelecer uma nova linguagem em relação à tradição – quanto um projeto ideológico – que relaciona esse movimento aos aspectos culturais, inserindo-o numa totalidade social. Como nos explica João Luiz Lafetá (2000), o segundo já está inserido no primeiro, porém ocorre de a ideologia, disfarçando-se em outras formas de linguagem, fazer com o que permanece velho se apresente de forma diferente, passando por algo novo e crítico.

O autor explica que, com o Modernismo brasileiro, houve uma convergência dos dois projetos em seus primeiros anos, que se devia principalmente por ter como base as vanguardas europeias. Por meio de uma experimentação estética revolucionária foi possível, ao desmascarar a estética passadista, abalar também a visão de país que a sustentava. “O Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme a modernidade do século” (LAFETÁ, 2000: 58).

O país passava por fortes transformações socioeconômicas, tais como a industrialização, a imigração, o processo de crescimento das cidades – e a literatura moderna se assemelha à sociedade industrial tanto na temática quanto em seus

procedimentos. Todavia, estabelece-se no Brasil uma contradição: os modernistas tinham a publicação de suas obras patrocinadas pela alta burguesia rural, em uma relação de clientelismo como os grandes senhores de café. Assim, para o desenvolvimento do Modernismo foi necessária uma relação arcaica de favor, bastante cara à sociedade brasileira.

Para Lafetá, parte desse paradoxo se resolve ao visualizarmos a divisão de classes no Brasil na década de 20, em que já se via um caráter capitalista nas relações de produção do campo. Além disso, essa era uma burguesia rural culturalmente refinada, que havia sido educada na Europa e adepta ao padrão de vida moderno, o que reduz o espanto de ela conceder financiamento à nova estética.

Na primeira fase do Modernismo, chamada de fase heroica, as obras cuja convergência entre estética e ideologia se deu mais fortemente foram as mais radicais e modernistas. No entanto, apesar do crescimento do capitalismo e da complexificação da economia, a ideologia de esquerda não ganha voz nesse momento, nem se aborda a necessidade de uma revolução proletária que rompa com os limites da burguesia. E é este o ponto crucial que vai diferenciar a fase heroica daquela que irá se desenvolver na década de 30, em que a luta ideológica é marcante.

Resumindo, pode-se dizer que na fase inicial do Modernismo foi o projeto estético que teve maior peso, enquanto que o projeto ideológico se sobressaiu na fase seguinte. Lafetá justifica tal mudança a partir de uma agudização da consciência política, sendo no primeiro momento uma consciência otimista do atraso, e em seguida uma consciência pessimista – o que nos remete às consciências desenvolvidas por Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (2006). O equilíbrio entre estas duas linhas, entretanto, vai se desfazendo até ter, no fim dos anos 30, também o seu término. Aqui, a estética de ruptura, tão essencial ao Modernismo, vai sendo esquecida. Ao passo que as transformações na linguagem passam a ser aceitas e reproduzidas, e perdem também sua força.

Em “Ordem e progresso na literatura”, Antonio Candido explica esse fenômeno, afirmando que mesmo o “irredutível e libérrimo Modernismo” teve seus padrões estéticos transformados em “ordem” e incansavelmente imitados, de modo que se instaurou um “novo Parnaso”. O grande risco da situação exposta por Candido era de que os jovens, em vez de manifestarem uma poesia forte – que, em um movimento de idas e vindas à tradição, superasse a herança modernista –, terminassem por consolidá-la, chegando ao “momento em que a forma perde o seu conteúdo e morre de esplendor

inútil” (CANDIDO, 2003: 151).

No entanto, Carlos Drummond de Andrade, nosso poeta nacional, soube manter a sua obra sempre atual, apesar das muitas transformações por que passou a produção literária no Brasil desde o início do Modernismo. Em 1951, é publicado *Claro enigma*, posterior à marcante obra *A rosa do povo* (1945). Parte da crítica considera o primeiro um descompasso no conjunto de obras do autor, que atinge o ápice de seu tom social nos poemas de 45. É evidente a diferença entre ambos, já que *Claro enigma* apresenta uma estética pautada pelo hermetismo, classicismo e rigor formal. Há quem afirme ser esse o abandono e a negação do engajamento de outrora, a partir de uma desilusão com a política e a sociedade brasileiras. Porém, ao aprofundar-se na análise dos poemas, como o faz Alexandre Pilati em *A nação drummondiana* (2009), vê-se que tal fechamento nessa poética enigmática restringe-se à superfície, já que está intrincado na estética dos poemas o amadurecimento do esforço de interpretação do país. Logo, há continuidade e coerência ao longo do vasto conjunto de obras de Drummond.

Tal mudança na maneira de fazer poesia, marcada por *Claro enigma*, é rodeada por fatores históricos importantes: muitas ferramentas estéticas do Modernismo deixaram de ser ruptura e se tornaram apenas mais um elemento disponível à fruição, amplamente aceitos e imitados; muitos artistas da literatura migraram para outras áreas, tais como cinema e canção popular, mais acessíveis à população – em sua maioria analfabeta; assim, os escritores se veem sem público, ao passo que, contraditoriamente, as editoras se desenvolvem e se aprimoram. A literatura, cujo papel na formação nacional sempre foi decisivo, depara-se com a falta de leitores. Nesse momento, a chamada geração de 45 marca a definitiva especialização e autonomização do trabalho artístico. Dessa forma, a busca por padrões mais puros e clássicos é uma resposta à crescente divisão do trabalho intelectual.

Em “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido apresenta a violência como “um dos aspectos fundamentais de sua arte” (2004: 96), mas sempre acompanhada da frieza, como nos versos de “Oficina irritada” (2006: 261), de *Claro Enigma*:

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.

E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

A estética classicizante usada em *Claro enigma*, exemplificada no poema anterior, é pautada pela violência do choque dos contrários. Seus versos são dispostos numa “desordem programada”, evidenciada pela irregularidade do ritmo – que contrasta com a disciplina exagerada da métrica –, bem como pelo uso obscuro e enigmático de palavras clássicas – que originalmente denotam harmonia e clareza. Desse modo, o poeta que escreve em 1951 exige um leitor-especialista, a quem ele dirige sua violência, presente mais na forma que no conteúdo. E o estilo acomodador do poeta torna essa violência ainda mais cruel, como afirma Pilati (2009: 149): “a amenização do estilo se dá na estrutura evidente mais comum da poética drummondiana, enquanto a violência, no nível aparente, vem em ímpetos, apesar de manter-se permanente e viva, subterraneamente ao estilo acomodador”. E conclui, mais adiante:

Diante de tudo isso, deve-se levar em conta que aquilo que se chamou hermetismo na obra drummondiana em *Claro enigma* pode ser visto como sintoma de amadurecimento do esforço de interpretação do país que o poeta empreendia desde *Alguma poesia* e que se realiza na forma de uma mudança de rumo que manteve, em termos estéticos, o texto de Drummond na ordem do dia. Pode-se dizer, então, que o hermetismo injurioso é o sintoma de uma literatura sem leitor, em outros termos: do agastamento da ideia de sistema literário nacional. [...] Sua obra é o esforço de dar forma poética a um nó cego histórico. E o que torna o nó mais apertado ainda é o fato de que a atrofia é dada não apenas pelo atraso, mas também pela modernização. [...] Drummond é um intérprete que embute, na própria interpretação, a impossibilidade de que ela se realize literariamente tal como no passado, dadas as reconfigurações do sistema (PILATI, 2009: 155).

Eduardo Sterzi escreveu um poema chamado “Retratos” (p. 52), que se refere a vários versos da obra de Drummond, denotando, assim, a atualidade do poeta mineiro tanto no que diz respeito à sua representação da realidade, tanto em relação à poesia atual, que continua refletindo e reinterpretando seus versos. O poema possui duas versões, uma escrita em parceria com o poeta Tarso de Melo, e a outra, publicada em *Aleijão*, que transcrevemos abaixo:

RETRATOS

[Com o Tarso, antes; e, agora, para o Tarso]

1

mundo mundo
 ou país
 bloqueado
 de onde a poesia,
 drástico estrume,
 escapa –
 recolhe o
 tentáculo:
 o tempo é
 de fezes

2

uma flor desponta
 em subsolo (humana,
 medrosa): pétala, refém
 de sapatos,
 afronta
 o sol – o asfalto
 me veste, estrito
 paletó: a argila
 o sigilo, o selo
 do só

3

sigo,
 pressinto
 a noite
 – corrosiva –
 em mim:
 tempestade
 anulando a
 paisagem,
 estado
 de emergência,
 enxurrada
 (que não
 me leva,
 que não
 me lava)

4

mãos imundas,
 melhor devastá-las:
 que o papel receba,
 tímida chuva,
 partículas suspensas

(mãos
 pensas),
 o chumbo
 dos ares
 inspirados
 (à sombra esguia
 de uma
 girafa intolerável)

5

no quarto
 de nus, ferido
 e calvo, depois
 do assalto –
 vigília ou
 velório, cabis-
 baixo, noite
 em falso

6

nas entranhas
 desata
 o cadarço,
 aos pés –
 de onde
 país
 bloqueado,
 valsa de mortos,
 em curto-
 circuito,
 vai (não
 vai)

7

trouxeste o mapa? por
 quais estradas
 fugir ao
 vasto (devastado)
 coração? toda
 estrada é
 pedra
 sequestrada,
 estrago
 de ossos,
 rumor de
 máquina

A posição do poeta brasileiro diante dos impasses da literatura nacional, e de sua aparente impossibilidade que cresce ao lado da modernização do país, não finda em Drummond, na década de 50. Este conflito persiste ainda na contemporaneidade, e teve

outro momento marcante no período da chamada *poesia marginal*. Analisaremos, a seguir, de que forma as produções literárias desses dois momentos lidaram com os limites da poesia brasileira.

Nos anos 70, além da repressão política, ocorria uma modernização desigual do país, que acentuava as diferenças entre centro e periferia; o moderno se impunha de maneira violenta, convivendo com o atraso social e a miséria. Naquele momento, os poetas encontram uma maneira peculiar de produzir sua arte. Encaradas com bastante entusiasmo, as obras passaram a ser reproduzidas em mimeógrafos e vendidas pelos próprios poetas, numa linguagem simples e direta, cujo principal conteúdo dos versos era a fala cotidiana. De fácil acesso e com circulação nas ruas, essa poesia de produção independente e com tom de piada ganhou principalmente o público jovem. Em 1975, Heloísa Buarque de Hollanda publica a antologia *26 poetas hoje* (2007), e escreve uma interessante introdução que exemplifica bem a euforia da época: “[...] há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexó entre poesia e público” (2007: 10).

Dez anos depois, Vinícius Dantas e Iumna Maria Simon, em “Poesia ruim, sociedade pior” (1985), fazem uma análise pouco otimista da poesia produzida nesse momento. Os autores veem os poetas marginais como livres de dilaceramentos íntimos, de modo que seus poemas não revelam críticas nem incômodos, fazendo com o que o chão social pareça estável. Assim, a poesia rebaixa-se como arte, nivelando-se às outras mercadorias, uma vez que trata de modo naturalizado os “aspectos aberrantes” da sociedade, acomodando-os e aceitando-os, furtando-se a problematizá-los. Os livros circulavam inicialmente fora do circuito tradicional, porém, segundo os autores, quando entram nas grandes editoras e ganham espaço publicamente, começam a abandonar as referências de resistência que as definiam, de modo que evapora o conteúdo inconformista e antiliterário que possuíam.

Para Dantas e Simon, nem mesmo a presença da violência torna essa poesia crítica, já que mesmo ela é tratada sem tensões: “Há, de um lado, degradação e violência, mas há também, surpreendentemente, muito prazer, algo de leve e ingênuo e uma alegria compulsiva” (1985: 58). Isso pode ser evidenciado em um poema de Bernardo Vilhena, transcrito a seguir:

VIDA BANDIDA

Chutou a cara do cara caído
 traiu o melhor amigo
 corrente soco inglês e canivete
 o jornal não poupou elogios
 sangue & porrada na madrugada
 É preciso viver malandro
 não dá pra se segurar
 a cana tá brava a vida tá dura
 mas um tiro só não dá pra derrubar
 correr com lágrimas nos olhos
 não é pra qualquer um
 mas o riso corre fácil
 quando a grana corre solta
 precisa ver os olhos da mina
 na subida da barra
 aí é só de brincadeira
 ainda não inventaram dinheiro
 que eu não pudesse ganhar

No poema, a violência aparece normalizada e tornada espetáculo, já que a sua estrutura não apresenta tensões que equacionem uma crítica – como é o caso de “Oficina irritada”. Aqui, há uma mistura entre as várias vozes da rua, as notícias de jornal e o eu lírico – um malandro –, o que resulta em uma grande dispersão. Os versos, por carecerem de profundidade e subjetividade, tornam clara a conexão entre violência e diversão de que falam Dantas e Simon. Assim, vemos a diferença entre a violência como tema, neste último poema apresentado, e a violência que faz parte da estética dos versos, equacionando na lírica as fraturas do percurso histórico e literário brasileiros, que vemos no soneto drummondiano “Oficina irritada”.

Heloísa Buarque de Hollanda, ainda na introdução à sua antologia, faz um paralelo entre os poetas marginais e os modernistas de 22:

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se agora para o Modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico (2007: 11).

Como dito anteriormente, muito da estética revolucionária de 22 já sofrera desgaste no momento de *Claro enigma*, quando mesmo a introdução do coloquial e da piada aos poemas já não tinha a força de antes. O riso deixou de ser combate e passou a ser mais um elemento disponível. Justamente por isso, Drummond efetua uma quebra do que estava em voga na produção poética daquela época e, sem prejudicar a lógica

interna de suas obras anteriores, escreve um livro de poesia que traduz, na sua forma, os impasses que viviam o poeta e a arte.

Ambos os momentos – tanto o de “Oficina irritada” quanto o de “Vida bandida” – se situam numa condição cada vez mais espetacularizada, reificada. No entanto, Drummond tensiona as contradições e desenvolve questionamentos, enquanto o segundo aceita essa condição mercadológica e se compraz com ela, nivelando as problemáticas em vez de ressaltá-las.

O período da poesia marginal foi marcado também pela ditadura no Brasil, outro indício de como a violência é inerente à história da nossa nação e deixa marcas até hoje. Na data em que se completava 40 anos do golpe militar, Eduardo Sterzi escreveu o seguinte poema, inserido em *Aleijão* (p. 106):

PAÍS

 Isso
que chamamos “amigos”
e às vezes perdemos
porque o repuxo os carrega
sempre mais para o fundo:
para antes das ondas,
onde dormem os peixes;
para depois da memória,
onde morrem duas vezes

– isso desfaz-se
sombra
 que a luz
do farol atravessa.

§

 Isso
que é tábua
de solidão
a que nos
agarramos
quando falta o
chão e,
 náufragos,
sonhamos com terra

– isso é quase um país.

Mas esse país
não existe. Esse país
não presta.

31 março – 1º abril 2004

As questões ora apresentadas nos direcionam a outra problemática carregada de violência, que assim se apresenta por destituir de força aquilo que deveria ser um instrumento de humanização: o naturalismo. Lukács muito discutiu essa questão, tanto no famoso “Narrar ou descrever?” (2010) quanto na sua obra maior, a *Estética* (1965). Segundo o crítico, o fenômeno do naturalismo retira da literatura justamente o que a designa como arte: seu poder desfetichizador.

Antes de adentrarmos na problemática do naturalismo, faz-se necessário desenvolver o que é e como se dá a capacidade desfetichizadora da arte. Retomemos, inicialmente, o que diz a *Poética*: a arte deve representar não o que aconteceu, mas o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade – e é isso o que diferencia o poeta do historiador, já que, ao passo que este narra o que sucedeu, aquele se detém ao que poderia suceder (ARISTÓTELES, 2003: 115).

A obra aristotélica serve de base até hoje para compreender os meandros da representação mimética. A arte, como já foi dito, era fortemente relacionada à magia e à religião na sua origem, e tinha uma função, um objetivo prático relacionado ao dia a dia do homem. Ao se separar da vida, tornar-se autônoma, ela torna-se também inútil, e é exatamente o fato de não possuir finalidade que a torna eficaz.

Essa noção se torna mais clara ao mencionarmos o modo de produção capitalista. O trabalho sempre esteve presente na vida do homem e, como tal, é um fenômeno teleológico, ou seja, que possui alguma finalidade. No entanto, com o capitalismo, as relações entre o homem, seu trabalho e o produto deste trabalho tornaram-se turvas, adquirindo um tom de fantasmagoria. Entrou em cena o que Marx chama de fetichismo da mercadoria: assim como nas religiões “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, entidades autônomas que mantêm relações entre si e com os homens” (1980), a mercadoria se autonomiza e não se apresenta mais como o produto do trabalho humano, mas como o próprio trabalho humano, adquirindo propriedades sociais como se estas fossem inerentes a ela. Desse modo, estabelecem-se relações sociais entre coisas e relações materiais entre pessoas.

Isso ocorre porque, ao ser colocado um valor de troca, representado pelo dinheiro, que reduz os produtos dos mais diversos trabalhos a um mesmo patamar, os produtores e suas relações sociais são ocultados numa aura fantasmagórica em que as mercadorias adquirem vida, forjando uma realidade. Assim, no capitalismo, o produto

do trabalho se volta contra o trabalhador, e este deixa de ser sujeito para tornar-se objeto.

Nesse contexto, a arte é também uma forma de trabalho – mas um trabalho livre, por não possuir um fim. Mesmo estando inserida no modo de produção capitalista e configurando-se como uma mercadoria, a produção artística é uma forma de resistência. A arte, ao mesmo tempo em que nos lembra de que a liberdade ainda existe, nos mostra nossa condição de prisioneiros de uma realidade reificada, caracterizando-se com uma das únicas maneiras de sentir verdadeiramente a humanidade do homem e escapar à sua objetificação e desantropomorfização absolutas.

Assim, ao conseguir captar o movimento histórico do homem no mundo, a obra de arte se torna realista – não no sentido de pertencer ao Realismo como movimento literário, mas de ser capaz de condensar em uma representação estética, a partir da redução estrutural, os dilemas e problemas da humanidade. É neste ponto que chegamos ao seu poder desfetichizador: compreendendo o fetichismo como uma ilusão, a arte faz o caminho inverso e traz à tona as contradições escamoteadas pelas condições sociais em que vivemos, colocando o ser humano em sua posição de sujeito e agente. Nas palavras de Lukács:

Lo decisivo para nuestros fines es que el conocimiento desfetichizador de algo que, en su apariencia inmediata, es cósmico, lo retrasforma en lo que es en sí, en una relación entre hombres. El movimiento aquí consumado y que repone al hecho verdadero em sus derechos es pues doble: en primer lugar, es el desenmascaramiento de una apariencia falseadora, la cual, aunque de origen social necesario, deforma la verdadera esencia de la realidad, en unos casos, a consecuencia del alto desarrollo de la economía, em otros a consecuencia de un atraso. En segundo lugar, la rectificación es al mismo tiempo la salvación del papel de los hombres en la historia (1965: 379).

O problema ocorre quando se estabelece uma identificação entre realismo, no sentido ora apresentado, e naturalismo, como uma busca pela representação como cópia da realidade. O naturalismo – ao contrário da obra de arte verdadeiramente realista, que exige um trabalho de seleção do que é essencial, em que se elege o que é mais autêntico em relação à realidade –, ameniza as diferenças entre aparência e essência, chegando mesmo a anulá-las.

Essa questão remete diretamente à discussão desenvolvida por Lukács no ensaio “Narrar ou descrever?” (2010), em que a insistente descrição do pormenor na literatura, muito utilizada pelos escritores do Naturalismo, com o objetivo de captar a realidade da

maneira mais fiel possível, alcançava o oposto, ou seja, um distanciamento da obra de arte de seu caráter realista.

Isso ocorre porque o princípio da representação artística é a narrativa – já que os traços essenciais da vida humana se desenvolvem na ação, na *práxis* –, sendo a descrição uma parte de sua composição. O autor só deve recorrer a esta ferramenta estética a partir da necessidade imposta pela narração, quando o detalhe adquire importância essencial para o seu desenvolvimento e se encaixa no encadeamento da obra; ao contrário, quando pode ser dispensado e não se articula com a organicidade da narrativa, o momento descritivo é desnecessário. Ao tomar a descrição como fim de sua obra, o homem é deixado de lado, e o espaço adquire mais importância que os personagens. Por isso, o pormenor faz-se necessário quando está ligado às experiências humanas, e não como mero cenário estático. Estabelecendo um forte diálogo com o ensaio mencionado, Lukács afirma na *Estética*:

Un detalle está justificado artísticamente cuando manifiesta un carácter, una situación, etc., desde un nuevo punto de vista relacionado con el problema capital, aunque sea a través de muchas mediaciones, o sea, cuando manifiesta algo de su esencia que sin él habría quedado oculto (1965: 414).

O que de peculiar ocorre no Naturalismo é o fato de que um dos elementos secundários da narrativa – a descrição – adquiriu uma importância que não possui, tendo sido elevado a principal ordenador do romance. Este estilo surgiu a partir de uma nova ordem histórico-social, em que havia se perdido a significação épica na literatura devido a fatores como a crueldade da vida social, o rebaixamento da humanidade, a literatura transformada totalmente em mercadoria, a tirania da prosa sobre a poesia, bem como do capitalismo sobre a experiência humana. Além disso, os autores desse momento já haviam encontrado a divisão de classes cristalizada, e sua posição perante este fato era não de participantes e agentes, mas de meros observadores.

Assim, tal fenômeno de prevalência da descrição sobre a narração direciona a arte a um rumo oposto ao que ela deveria seguir, ou seja, do fetichismo, já que enquanto a narração distingue e ordena, a descrição nivela todas as coisas. Nas palavras do crítico:

A descrição não oferece, portanto, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, em elementos de naturezas-mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e são descritas nesta sua presença simultânea, em vez de se integrarem reciprocamente e de comprovar

assim a unidade viva da personalidade nas diversas atitudes por ela assumidas, em suas ações contraditórias. À falsa vastidão dos horizontes do mundo exterior corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático na caracterização dos homens. O homem aparece com um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de vários tipos. A profunda verdade social da mútua interpenetração no homem de determinantes sociais e qualidade psicofísicas acaba sempre por se perder. (LUKÁCS, 2010: 176-177).

Na *Estética*, para esclarecer essa mudança tão significativa, Lukács utiliza exemplos das obras de Homero e de Zola. O primeiro, em sua *Iliada*, não descreve em momento algum as características físicas de Helena, apesar de sua beleza ser um fator decisivo para a narrativa; já o segundo atribuiu uma série de qualidades aos personagens de cada um de seus romances. Ainda assim, a imagem de Helena e sua beleza é muito mais viva e memorável que qualquer figura presente nas obras de Zola – marcadas por hiperdeterminações supérfluas. Lukács é peremptório: “Lo que para la obra de arte no es necesario [...], suele ser no sólo simplemente supérfluo, sino gravoso y hasta perturbador” (1965: 410). E acrescenta:

Cuando decimos ello destruye la esbeltez de la línea artística nos expressamos de un modo unilateralmente formal. La falta de esa esbeltez se debe a que los escritores han perdido la visión poética desfeticizadora que abarca la vida entera, a que, por ello, recogen en los decisivos principios ordenadores de los mundos de sus obras determinaciones que pertenecen a los prejuicios fetichísticos de su época [...] (1965: 413).

Em contrapartida, a ausência dessas determinações, por mais que embelezem no âmbito formal, produzem o que Lukács denomina uma indeterminação niilista, em que situações e figuras carecem de contornos e perde-se a atmosfera de concepção do mundo da obra. Desse modo, tanto determinação quanto indeterminação não podem ser submetidas a regras e dependem de cada obra, mas fica evidente que tanto um extremo quanto o outro comprometem a sua eficácia estética.

Todas essas questões sobre violência e naturalismo se tornam mais intrincadas e apresentam mais problemas na sociedade atual, em que o fetichismo e a desumanidade estão cada vez mais dominantes e menos passíveis de oposição pela da arte. Faz-se interessante, portanto, analisar tais pontos a partir de uma produção da literatura brasileira atual.

Sigamos, então, para a leitura e análise de um poema de Eduardo Sterzi, chamado “Jogo” (p. 98):

JOGO

depois do primeiro chute
 é fácil alguém pergunta
 pra que tanta violência
 aos poucos vai até
 serenando como se
 entranhasse a contragosto
 a lâmina do sono
 suja do próprio sangue
 do sangue do outro
 aos poucos vai até
 afogando no sono
 que desce pela garganta
 vem dos ouvidos
 só pensa
 proteger os olhos
 proteger a nuca
 proteger a têmpera
 parece que sorri
 à espera do último
 que não vem
 à espera do próximo
 é fácil é só
 esquecer
 que aquela é
 a sua
 (só) a sua cabeça

O poeta trabalha, nesses versos, um ato extremo de violência, um espancamento. Apesar disso, não ocorre nenhuma vitimização, sentimento de pena ou compaixão. Em oposição ao conteúdo violento, a forma se mostra suavizada, organizada em um movimento contraditório entre corpo e consciência. O eu lírico apresenta uma dubiedade que perpassa todo o poema, entre delírio e realidade. Os chutes causam uma inconsciência que se assemelha ao sono, chegando a trazer à agressão algo de sereno.

A relação entre violência e sono é extremamente utilizada nos poemas de Sterzi. O sono, por si só, já aparece violento, como no poema “Águas” (p. 72), iniciado pelos versos “As estacas do sono/ fincaram-se aparentes”, ou no poema seguinte, “Aquário” (p. 73), cujo ato de dormir é comparado ao mergulho num aquário de águas-vivas. Em *Aleijão*, o sono é sempre representado por imagens de violência, que no próprio “Jogo” aparece como algo cortante, “a lâmina do sono”.

Vejamos, a exemplo disso, outro poema de Sterzi (p. 74), em que a figura mitológica de Prometeu é traçada junto às imagens da cidade, do perigo, do sono e da violência:

SONÂMBULO

Nunca acordar de todo. Deixar –
o dia em diante – um –
sempre – tentáculo
imerso no
sono:

prelúdio de próximo
afogo, pavio
de úmidos estouros,
periscópio às avessas
vasculhando a cegueira.

Nunca acordar:

o ritmo – somente –
deste penhasco:

desviar-se dos
misseis, preservar o
fígado, fundir-se
– enfim –
ao granito.

Cabe aqui destacar um trecho da obra *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, em que o autor afirma: “À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono” (2011: 19). Logo, para que uma sociedade capitalista funcione, os seus integrantes devem permanecer adormecidos na alienação, sob a nuvem de um sonho que promete dias melhores que nunca virão, capaz de manter o povo sempre inconsciente. Tal condição apresenta um outro nível de violência, talvez das mais profundas, já que ela não pode ser sentida e aparenta nem mesmo existir.

De volta à análise do poema “Jogo”, na sequência de vai do 14º verso até o 21º ocorre uma aliteração, com o som de *p*, e nos 15º e 17º versos há uma anáfora, com a palavra *proteger*. No contexto do poema, tais recursos estilísticos intensificam a violência, por se assemelharem ao som pesado de repetidos golpes contra um corpo. Nos versos seguintes a sonoridade muda, tendendo mais às consoantes sibilantes, o que traz à atmosfera do poema um tom mais calmo, reiterando a inconsciência oriunda da agressão sofrida. O esquecimento aparece como um viés possível e desejável, e o fato ocorrido chega a adquirir uma certa insignificância no verso final, devido à palavra *só* entre parênteses.

O poema apresenta também alguns pontos problemáticos, como a ambiguidade da perspectiva. O eu lírico é incerto, pois pode ser visto tanto como a pessoa que sofre a violência, quanto como alguém que assiste impassível ao espancamento de outro. Assim, há uma mistura entre primeira e terceira pessoa, uma se confunde com a outra, podendo até haver algo como ironia ou cinismo nesse discurso. Pode-se ver também certa espetacularização, principalmente pelo título, já que um jogo pressupõe espectadores; inclusive, com o nome do poema seguido do primeiro verso – *depois do primeiro chute* –, instaura-se um forte diálogo com o jogo de futebol.

Esse mesmo tom de espetáculo surge em outros momentos, quando, por exemplo, nos versos *à espera do último/ que não vem*, há uma suspensão, um adiamento criado para trazer mistério, artifício próprio do mundo do espetáculo em que o *grand finale* é posposto a fim de prender o consumidor à mercadoria. Entretanto, o fim deste jogo – que seria, no caso, a morte – não chega: parece que ele nunca vai acabar. Para Debord, “No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (2011: 17).

Além disso, a construção do poema baseia-se na descrição, o que incorre no perigo de cair justamente no naturalismo. Seus versos possuem também um aspecto pedagógico, instrutivo, que o aproximam mais ainda desse risco. O fato já destacado de a violência relacionar-se sempre com o sono nos poemas de *Aleijão*, evidenciados em muitos versos de “Jogo”, contribui para uma visão naturalizada dessa violência, vista com resignação, apatia, conformação. Assim, um aspecto tão forte e presente na vida, a violência – não como a que aparece nos noticiários, mas como a de que se vem falando neste trabalho, ou seja, aquela inerente à relação do homem com a natureza, à arte e à produção literária em uma região periférica como o Brasil – tende, aqui, ao apagamento e à amenização. Entretanto, como já falamos, não seria esse adormecimento uma condição inescapável da vida no mundo atual, requisito para o seu funcionamento? Logo, a arte também reproduz este fato, o que não a impede, por outro lado, de desenvolver, na sua organização própria, outras formas de libertação deste sono alienante.

Em “Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo”, Lukács afirma que “o escritor especializado na arte de criar a tensão e o interesse, de anestésiar e tranquilizar, é um produto da divisão capitalista do trabalho” (1965: 265). E desenvolve a seguir como se encontram, na literatura, duas tendências opostas e fetichizantes – o culto da impressão e o anseio em torná-la científica:

[...] no desenvolvimento no sentido da mercantilização se constata [...] uma insistência cada vez mais exclusiva sobre a impressão, uma recusa de tudo que ultrapassa a impressão. É verdade que a arte moderna contém tendências que atenuam esta nítida contraposição. A começar pelo naturalismo, assistimos a um constante aflorar de movimentos que tencionam fazer da literatura uma “ciência”, eliminando a subjetividade do escritor. [...] São assim exaltadas, como características distintivas do escritor moderno, as piores qualidades das “ciências particulares” da decadência ideológica: um empirismo rastejante, um especialismo burocrático, um desligamento, um alheamento completo do vivente tecido da totalidade. Todavia, é esta uma corrente secundária. Que é interessante porque revela a coincidência dos opostos – culto da impressão e “ciência” burocratizada – no seio da própria literatura (1965:266).

É interessante considerar que a feitura do poema “Jogo” decorreu de um elemento autobiográfico, uma agressão sofrida pelo autor e sua mulher, dado exposto tanto por Heitor Ferraz – responsável pela entrevista com Sterzi no site da revista *Trópico*, feita antes da publicação de *Aleijão* –, quanto pelo próprio poeta: “eu e a Veronica fomos agredidos por dois marginais, levamos muitos socos e chutes, ficamos com cicatrizes. O *Aleijão* é filho de tudo isso (mas espero que não se reduza a testemunho disso)”. Segundo Lukács, ainda no texto ora citado, “a experiência vivida, a ‘nota pessoal’ tornou-se o valor de uso absolutamente indispensável para que a obra literária possa conquistar um mercado e adquirir um valor de troca” (1965: 266).

A relação entre literatura e testemunho se adensou no século XX, devido aos diversos horrores ocorridos nesse período, tais como guerras, sistemas ditatoriais e o holocausto. Para Seligmann-Silva, “Todas essas atrocidades geraram uma necessidade de testemunho: como denúncia, mas também como processamento do trauma. A escrita é um modo de se processar a violência” (SELIGMANN-SILVA, 2011: 10 *apud* FUX, 2012: 4). Assim, apesar de ser criada tanto por testemunho quanto por ficção, a literatura de teor testemunhal faz com que ambos coexistam: “O real lança sua sombra sobre a literatura, assim como o literário é uma barreira que impede que vejamos o real na mesma medida em que o anuncia” (SELIGMANN-SILVA, 2011: 10 *apud* FUX, 2012: 7).

Logo se vê, pelo que foi ora exposto, que a produção poética de Sterzi nos apresenta diversos pontos de tensão, e que estes não são de fácil resolução. Em resenha sobre os livros *Aleijão*, de Sterzi, e *Monodrama*, de Carlito Azevedo, quando da publicação de ambos, Pilati afirma:

Está aí a força desses versos — estão eles banhados com a violência que está irremediavelmente amarrada ao caminhar humano na atual etapa da nossa história. Não sonégá-la e desafió-la já é um ato de coragem estética que Carlito e Sterzi transformam muito bem em forma lírica (2010: 4/5).

Assim, apesar de carregar também vida no trabalho que realiza a partir da violência, a produção poética de Eduardo Sterzi em *Aleijão* — assim como a de qualquer pessoa que ouse fazer poesia no grau de reificação em que se encontra a nossa sociedade — não escapa do risco de seguir o caminho inverso da arte, ou seja, naturalizar, amenizar e nivelar as contradições do mundo. A possibilidade de matar a pouca vida ainda existente, fetichizar cada vez mais as relações humanas e naturalizar o movimento histórico é um perigo que se corre e se assume ao intentar a produção artística. Talvez seja impossível escapar à espetacularização e fetichização, sendo esse o preço a ser pago ao escrever poesia hoje, já que, em 1967, Guy Debord escreve que “o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (2011: 14). É dessa maneira que Sterzi desenvolve, em seus poemas, outras saídas, mesmo contendo as características de um mundo pautado pela desumanidade — que transbordou a todos os campos da vida, inclusive a arte.

Façamos a leitura de outro poema da obra de Eduardo Sterzi:

RINHA

a experiência resumida
(janela, noite, livro)
já não te convém?

a palavra
sem víscera
não convence?

que vença o melhor,
e o melhor
já tem sangue nos dentes

Desde o título notamos a violência de que se fala. *Rinha* é o nome dado à briga de galos — ou ao local onde tal disputa ocorre —, sendo que, por extensão, pode adquirir o significado de luta. O curto poema se estrutura em três estrofes, cada uma composta por três versos. As duas primeiras são perguntas, enquanto o último nos apresenta uma assertiva de forte impacto. No que concerne à sonoridade, há um elo principal entre as três estrofes, nas palavras *convém-convence-vença*. Notemos que este trio é composto por verbos, que são os principais e até mesmo os únicos de cada estrofe — com exceção

da última, que apresenta também o verbo *ter* –, mas ainda assim verbos essenciais para o sentido de todo o poema. Pode-se afirmar que eles indicam uma sequência de ações, uma ordem que deve ser seguida, um resumo do processo que o poema descreve.

No primeiro verso, o eu lírico refere-se a uma *experiência resumida* que não é mais conveniente ao seu interlocutor – a quem ele se dirige por meio do pronome *te*, numa fala direta para aquele que lê o poema. Assim, o eu lírico interpela o leitor, num discurso direto que faz parte também de uma violência como categoria literária, de forma semelhante aos versos “Fique torto no seu canto./ Não ame” de Drummond. Na segunda estrofe, é questionada a validade da *palavra sem víscera* – notemos que no sexto verso não há a presença do pronome utilizado anteriormente, apesar de ser uma construção possível (já não *te* convence?), de modo que o verbo se refere a todos, e não mais só àquele que lê e a quem o eu lírico se dirige.

Estes seis versos condensam um forte dilema. Tal “experiência resumida” é o próprio fazer poético – presente tanto no conteúdo quanto na estética, já que isso se expõe na forma resumida de um poema de nove versos curtos – e sua impossibilidade no mundo contemporâneo. No segundo verso, entre parênteses, poderíamos ver a descrição do contexto em que se desenvolve essa experiência da poesia “tradicional”, ou, ainda, das temáticas tão presentes na nossa tradição poética – de todo modo, tal experiência se apresenta como algo inconveniente e não mais possível – pelo menos, não do mesmo modo.

No quarto verso, iniciando a segunda estrofe, há um ponto de forte tensão. Composto apenas por *a palavra*, este é o verso mais curto do poema que, visualmente, apresenta um movimento decrescente e crescente no comprimento de seus versos – os primeiros são maiores e vão diminuindo, e em seguida crescem proporcionalmente, como num reflexo – com exceção do penúltimo verso, também curto, que quebra com essa sequência. No centro de tal movimento, como o meio pelo qual se dá essa imagem de espelhamento, está *a palavra*. Assim, entre a experiência da criação poética e a violência sanguinária da nossa realidade, encontra-se *a palavra* que, no entanto, é *sem víscera e não convence*. Podemos dizer que o segundo fato decorre do primeiro – já que as vísceras designam os órgãos internos de um ser vivo, as suas entranhas, podendo adquirir o sentido figurado de âmago, ou seja, a parte mais íntima de alguma coisa. Portanto, tal palavra é esvaziada, oca, sem vida, incapaz, pois, de convencer de qualquer coisa.

Em relação a isso, cabe retomar o texto “O destino das palavras no poema”, de Antonio Candido, presente na obra *O estudo analítico do poema* (2006). O autor, referindo-se à metáfora, explica como ela não se restringe à poesia, mas está presente de forma indissociável do nosso cotidiano e da fala comum:

Vico, 1730, lançou a hipótese de que a linguagem figurada, ou poética, era primitiva; que os homens passaram dela a linguagem racional; que ambas não são duas realidades distintas, mas intimamente vinculadas; e que portanto as imagens não eram "enfeites" do discurso, como pensavam os retores, mas *elementos viscerais da expressão*, que através delas se efetuava (2006: 112, grifos nossos).

A metáfora é, portanto, não adorno, mas víscera da expressão – por isso, é anterior, primitiva e ligada ao povo. Candido também explana que, mesmo estando presente na fala corrente e no cotidiano das pessoas mais simples, o sentido figurado – assim como o literal – adquire forma e significação diversas quando inserida no poema, já que, nesse caso, houve um trabalho consciente e intencional do poeta. A partir da elasticidade da palavra e suas metamorfoses torna-se possível reordenar o mundo no plano da linguagem, permitindo, assim, a utópica possibilidade de reorganização do mundo real.

Porém, para tanto, foi necessário quebrar a união entre arte e vida, em um processo de autonomização da lírica. Sabendo que, primitivamente, a literatura fazia parte dos diversos âmbitos da vida cotidiana e ligava-se de forma profunda à religião, à magia e ao mito, essa autossuficiência da poetização, cara ao mundo moderno, foi fruto de uma violenta ruptura, sobre o que já falamos anteriormente.

Retornando ao poema, poderíamos atribuir a essa palavra sem víscera a problemática acerca da incapacidade da forma poética de equacionar as questões atuais numa tensão utópica e libertadora. E dentre estas questões, a que o poema “Rinha” se refere é a violência, devido ao rumo que ele segue na terceira estrofe. Iniciada por uma frase clichê, *que vença o melhor* – repetida à exaustão em qualquer espécie de disputa –, ocorre uma quebra da sequência do poema com a repetição no penúltimo verso, *e o melhor*, que funciona como um momento de suspensão para o choque de uma violência inevitável no último verso: *já tem sangue nos dentes*. Uma figura frequente nos poemas de *Aleijão* são os dentes – elemento trabalhado em muitos de seus poemas, resultando em versos como “a mandíbula/ das cortinas/ metálicas/ mascando/ o dia-/ a-dia” (p. 78),

“Nunca reparou que os dentes vão quase até os olhos” (p. 89) e “Tebas tem sete portas/ que são bocas de mil dentes” (p. 97).

A disputa, a briga que o poema problematiza é aquela entre o trabalho poético e a sua (im)possibilidade de representar, a partir de tensões fecundas e com eficácia estética, a violência enraizada no momento histórico que vivemos e todas as suas consequências. A questão surge tendo *a palavra* como mediação, como motor da transfiguração entre um lado (primeira estrofe) e outro (terceira estrofe). No entanto, justamente por esse instrumento transformador ser vazio, o poema se conclui de forma pessimista ao nos expor o vencedor desta rinha.

CAPÍTULO III

SUJEITO CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo, buscaremos tratar, de forma introdutória, a configuração do sujeito na contemporaneidade, bem como sua relação com os poemas de *Aleijão*. Antes, e servindo como ponto de partida, falaremos brevemente da primeira concepção de um sujeito brasileiro, formulada por Machado de Assis, analisada em paralelo ao desenvolvimento da psicanálise freudiana por Tales Ab’Sáber em “Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz” (2007).

Em seu artigo, Ab’Sáber explica como, no ano de 1880, enquanto a teoria do sujeito da psicanálise estava dando seus primeiros passos na Europa, aqui, no Brasil, apresentava-se no personagem de Brás Cubas a formulação de um sujeito perverso, que se desenvolvera bem antes na condição violenta, escravocrata e periférica da sociedade brasileira. Foi com a chamada viravolta machadiana – que separa sua produção entre a primeira e a segunda fase, com a mudança de ponto de vista narrativo do mais fraco para o mais forte – que seus romances captaram como a vida no Brasil era regida unicamente pelo capricho da elite, que, com seu espírito volúvel, transitava entre as diversas normas, nacionais ou estrangeiras, modificando-as ou excluindo-as sempre a seu favor. Segundo o autor,

a teoria materialista do sujeito que aparece em Machado de Assis configura, na época da mais elementar origem da psicanálise, quando sob todos os aspectos ela apenas engatinhava, *uma radical e completa visão de seu outro histórico*, quase invertida em relação à estruturação psíquica e ideológica central que a disciplina freudiana originalmente consagrou (AB’SÁBER: 2007: 269)

Assim, ambas as formulações de sujeito – uma no centro, outra na periferia; a primeira, formulada cientificamente, enquanto a segunda se dá pela inventividade crítica da literatura – colocavam em xeque a ilusão, pressuposta pela norma burguesa, da unidade e estabilidade do ser. Desse modo,

no mesmo movimento histórico da percepção das rachaduras intransponíveis da ordem burguesa, em que, de nosso ponto de vista, mais ou menos no centro do capitalismo emerge o sujeito da psicanálise, dividido em relação a uma norma incorporada mas que não pode se expandir até as últimas consequências da verdade — que seriam pós-burguesas —, na periferia do sistema aparece, sob a configuração de uma *outra ordem* de subjetivação, outra operação de sentido do sujeito, que passa simplesmente ao largo das soluções de compromisso simbólicas próprias à *forma sintoma* europeia, expressão

mais típica de quem introjetou e reconhece a instância psíquica da lei do outro como também sendo sua (AB'SÁBER, 2007: 271).

Um dos fatores principais para a singularidade e inovação da figura desse sujeito machadiano é o uso do corpo do escravo como mercadoria, em uma sociedade ao mesmo tempo pós-colonial, burguesa e escravocrata.

O célebre núcleo duro do recalque e da castração simbólica europeia se desmanchava por aqui em uma forma de dissolução e variação infinita do sentido das coisas, cujo núcleo duro era provavelmente bem outro, ao que tudo indica, o da estrutura social escravocrata ou, no plano do objeto, o corpo do escravo e o seu uso (AB'SÁBER, 2007: 272).

Por aqui, as relações sociais se apresentavam de forma mais complexa e ambígua que na divisão burguesia-proletariado presente na Europa, pois, no Brasil, estavam submetidos à vontade dos senhores brasileiros seus escravos e seus dependentes. Os senhores, por sua vez, se utilizavam da sua classe favorecida para se apropriarem da tradição cultural do centro aos quais eles tinham acesso e, além disso, ainda podiam se desfazer de tais normas quando lhes aprouvesse. Assim, as ideias burguesas eram como mais um capricho da elite brasileira, sujeitas também a serem descartadas quando fosse conveniente. Desse modo, se configurava uma *lei particular*, que elevava o capricho ao patamar de principal regente da formação social. É aí que se funda, então, a diferenciação entre os sujeitos europeu e brasileiro:

Se lá tal sujeito correspondia à ideia da emancipação racional pela expansão reflexiva, aqui ele estava fundado em um princípio imaginário de onipotência, cujo resultado é uma impotência crônica que, sem abrir mão de um núcleo interessado, e vazio, da razão, apenas reproduzia a ordem social que garantia o seu domínio radical. [...] Interessantemente, e para tornar a coisa com substância e complexidade histórica maior, ao mesmo tempo, no registro internacionalizado da cultura, qualquer ideia moderna e nova das coisas humanas sempre foi muito bem-vinda à elite brasileira, na medida em que servisse ao domínio social vigente. [...] Noutras palavras, o universo das ideias, das técnicas e das ciências está disponível imaginariamente para o prazer do proprietário, que em nada é comprometido por ele, dada a verdade do domínio direto nas relações sociais. Assim, tal universo simbólico forte, tornado fraco, convive, em um regime misto, estranho e outro em relação a seus próprios princípios, com o real mais forte do gesto aleatório, egoísta, interessado ou absurdo, do mesmo (tipo de) sujeito, o que contradiz à luz do dia da cultura o centro ideológico mais firme e consequente daquela outra vida social, também presente. Tudo isso se dava às custas de um esvaziamento drástico de alguma densidade de eu. (AB'SÁBER, 2007: 274).

Assim, a partir da forma como Machado de Assis constrói, na estrutura da narrativa de *Memórias póstumas*, a volubilidade do seu narrador Brás Cubas, vemos como uma formulação que só foi descoberta mais tarde pela psicanálise europeia – a perversão – já era a base que fundava as relações de poder e de violência entre as classes na sociedade brasileira, caracterizando-se como a estrutura básica do funcionamento da vida no Brasil. Portanto,

a noção significativa predominante no Brasil moderno de Machado de Assis é a de uma norma geral, uma lei subjetivante, bastante escorregadia, ou volúvel, se considerarmos que o mesmo sujeito da autonomia particular de um gesto qualquer pode evocar também livremente as regras liberais e modernas, a lei dominante do tempo, e que ele também quer se inserir, e se insere, no sistema de sentidos globais, medida geral das coisas – por que não ter acesso a tudo, quando se tem a posse de tudo? – e, também, na medida em que este sistema de valores passa a funcionar a seu favor (AB’SÁBER, 2007: 278).

Do ponto de vista do autor, Machado formulou uma *outra psicanálise*, fundada numa sociedade que se baseava na lei do privilégio garantida pela estrutura escravista, e que, segundo Ab’Sáber, apresentou uma continuidade que chega aos dias de hoje. Em seguida, o artigo se desenvolve e se conclui numa análise mais específica do primeiro romance da segunda fase machadiana, e, principalmente, do seu prólogo, que sintetiza o esquema estético de toda a obra. Logo, nosso parêntese acerca do texto de Tales se encerra aqui, para que direcionemos nosso estudo à contemporaneidade a partir desse gancho histórico.

O sujeito perverso que, como vimos, surgiu precocemente na sociedade brasileira do século XIX, também é objeto de estudos atuais, dentre eles os ensaios do psicanalista Carlos Augusto Peixoto Junior em *Singularidade e subjetivação* (2008). Esta obra é de grande ajuda na compreensão das questões que envolvem sujeito e mundo capitalista, e como tal modo de produção transformou as configurações individuais e relações sociais. No entanto, trata-se de um livro voltado à área da psicologia, de forma que, por não dominarmos essa linha de conhecimento, não teremos a pretensão de aqui desenvolver grandes discussões sobre este assunto. Cabe a nós a análise literária, e nos serviremos dos esclarecimentos fornecidos pela psicanálise para enriquecer e ampliar as leituras dos poemas, carregados das tensões do sujeito moderno.

É necessário, neste momento, fazermos uma diferenciação entre os conceitos de neurose e perversão, para então partirmos às análises de Peixoto Junior. Vemos, a seguir, uma conceituação simplificada destes dois termos:

Houve inúmeras frases de Freud que se tornaram célebres e, sem dúvida nenhuma, uma delas foi: “A neurose é o negativo da perversão”. Através desta ideia, Freud destacou que as fantasias dos neuróticos e dos perversos são as mesmas. [...] Deste modo, uma primeira diferenciação a ser feita entre a neurose e a perversão se dá não pelo tipo de desejo sexual, mas por que modo este pode se expressar. Para o neurótico, o desejo vai se expressar pela formação do sintoma que é uma formação de compromisso entre o desejo e a censura. Já no perverso o desejo aparece pela via da atuação, ou, dito de outro modo, o perverso age, ele encena o desejo. Enquanto o neurótico vive sua sexualidade na fantasia, o perverso a vive através da atividade, da ação (LEVENSTEINAS, 2005).

Assim, podemos afirmar, grosso modo, que o que o neurótico recalca, o perverso faz conscientemente. O que vai definir tanto um como outro é o que ocorre no período da castração, na relação do sujeito com o falo e a ausência deste:

O modo como a confrontação com a ansiedade de castração e a perda imaginária relacionada a ela acontece, determina a futura configuração da sexualidade do sujeito e estabelece a diferenciação estrutural entre as patologias. Nesta articulação, em que começa a emergir a ansiedade de castração, as fobias infantis circunscrevem o campo da futura escolha da neurose ou da perversão [...]. Se os neuróticos reagem à interdição edípica, à barreira contra o incesto, e à renúncia da satisfação pulsional com um reconhecimento que fundamenta, através do recalque, a constituição dos seus sintomas, a denegação perversa reconhece a interdição apenas com o propósito de desafiar-la interminavelmente. É esse desafio da lei que, muitas vezes, anima o comportamento perverso; um desafio, no entanto, que pressupõe uma compreensão da lei em si mesma, uma tomada de consciência do princípio da realidade (MIELI, 2012).

No ensaio “Uma breve leitura do sintoma social dominante na atualidade”, Peixoto Junior explica que, na época de Freud e do desenvolvimento de suas teorias, o sintoma predominante era a neurose. Hoje, porém, em um mundo globalizado que trouxe novas formas de mal-estar, a perversidade se tornou majoritária, e a humanidade é assolada por um “sofrimento coletivo”, já que essa mudança no sintoma social dominante traz como consequência, segundo o autor, “uma perda cada vez maior da singularidade” (PEIXOTO JUNIOR, 2008: 50). Outra diferença entre esses dois momentos é a repressão sexual que, se na época de Freud era forte, hoje surge pelo seu oposto, o incessante incentivo ao sexo, tornado também mercadoria.

O autor nos explica que, nessa sociedade perversa, “o masoquismo, a violência, as formas de servidão e despossessão da identidade subjetiva constituem as principais construções da subjetividade que têm como objetivo tentar evitar o desamparo no mundo atual” (2008: 50). Tal desamparo surge da ausência de figuras como as de Deus

e do Pai – o primeiro está morto, e o segundo, humilhado. Assim, sem poder contar com estas imagens, e sem conseguir se confrontar com a própria dor, o sujeito atual vê-se diante de uma saída: “a solução mais imediata parece ser a submissão – sexual ou não – a um outro todo-poderoso do qual se espera alívio e proteção, outro auto-suficiente que saberá aplacar as angústias básicas provocadas pela incompletude” (2008: 50).

Partindo disso, Peixoto Junior formula algumas questões:

Essas reflexões nos deixam ante a necessidade de repensar não apenas os processos de subjetivação e sua sintomatologia social, como também os papéis de intelectuais e psicanalistas na cultura contemporânea. Não há dúvidas de que, atualmente, a luta contra as formas de sujeição pela submissão da subjetividade se torna cada vez mais importante, a despeito de as lutas contra as formas de dominação e exploração não terem desaparecido. Nesses termos, uma questão essencial se impõe: que tipo de ética podemos constituir hoje em dia, quando sabemos que entre a ética e as outras estruturas existem apenas coagulações históricas e não uma relação necessária? Considerando o que há de ético em uma estética da existência, a resposta para essa pergunta se desdobra em uma nova questão, de inspiração nietzschiana, e que encontra na arte uma atividade relacionada não apenas a objetos, mas à vida e aos indivíduos: por que a vida de todos não poderia se transformar em uma obra de arte? (2008: 53)

E em seguida ele continua, afirmando que aos nos tornarmos “artífices da beleza de nossa própria vida”, criando novos vínculos de alcance comunitário, nos direcionamos também a um caminho contrário ao individualismo, “por se tratar de uma ética compartilhada por toda a comunidade e desvinculada da moral do ‘interesse’ típica do mundo burguês contemporâneo” (2008: 53).

Adiante, o psicanalista cita, dentre os papéis que cabem à sua atividade, o de alertar as pessoas de que não passam de convenções bastante específicas o que, muitas vezes, tratamos como verdade universal. Logo, nossas instituições e nossos relacionamentos possuem bastante de arbitrário em sua história, formadas a partir de uma tradição que pode e deve ser alterada, a fim de que exerçamos nossa liberdade e nos tornemos “verdadeiros autores de nossa história singular” (2008: 56). Tal liberdade, no entanto, para ser efetivamente real, precisa ser vista como um processo – e não como meta a ser atingida –, no qual questionamos as categorias que, a nosso ver, existem desde sempre e nas quais somos naturalmente inseridos. Desse modo, “a liberdade seria alcançada por um exercício ao mesmo tempo crítico e clínico que nos desvia da natureza que acreditamos nos constituir” (2008: 56).

E é da seguinte forma que Peixoto Junior encerra o ensaio:

Em termos mais objetivos, gostaríamos de concluir afirmando que estamos diante de um sintoma social que faz da subjetividade um mero polo consumidor de produtos os quais, ao mesmo tempo, prometem a possibilidade de desfrutar de uma existência supostamente plena e, paradoxalmente, a torna cada vez mais insatisfeita. Vários são os imperativos por meio dos quais poderíamos caracterizar o quão insaciável é a voracidade de consumo que se impõe nesse mundo perverso em que impera uma espécie de falcismo patológico. Trabalhe mais! Ganhe mais! Compre mais! Transe mais! Só assim você será feliz, porque nem sequer terá tempo para pensar, e conseguirá ser alguém nesse mundo que não comporta o lugar para “perdedores”. Nesse mundo do mercado global em que “o vencedor” leva tudo, e cujo imperativo da competição predispõe ao fracasso e à exclusão um número cada vez maior de pessoas (2008: 56-57).

A imagem do fracassado não é rara em *Aleijão*, a partir mesmo do título da obra e das figuras monstruosas de seus poemas, excluídas do que exige a sociedade, como vimos em Peixoto Junior. Um poema interessante acerca disso é o chamado “Personagens” (p. 57-61), que está inserido na seção Escritório e é também o mais longo poema do livro. Partindo de seu próprio nome, o autor cria variações de seu sobrenome, cada uma constituindo outra pessoa, com suas próprias histórias e derrotas, como podemos ler a seguir:

PERSONAGENS

Eduardo Stenzi
matou-se aos 18.
Não resistiu à “paixão”.
Estava na moda.

Eduardo Strezi,
príncipe dos poetas
desdentados,
afogou-se no Adriático.
Dois ou três amigos seus
derramaram
óleo
no ponto suposto da morte
e deitaram
fogo ao mar.

Eduardo Sperb,
cujo fraque “foi motivo de destaque”
nas colunas sociais,
mal completou um mês de casado.
Denise o deixou por um uruguaio.

Eduardo Strazzi
morreu de tristeza

Assim, pelo menos, suspeita sua mãe,
que, no entanto, não diz a ninguém.

Edoardo Stronzo,
o idiota da aldeia,
o bobo sem corte,
o filho do delegado: que presente trouxemos para ele
da viagem?

Eduardo Steso
sofria de nanismo severo.
Tentou todos os tratamentos.
Desistiu.
Adoeceu
de outra doença.
Definhou.
Está desenganado.

Eduardo Stesso
sempre foi confundido com seu gêmeo,
Roberto.
Pensou em pintar os cabelos
ou fazer plástica.
Consultou os amigos,
que desaconselharam.

Eduardo Esteves:
assim se chamava o técnico
do time de futebol
do Clube de Regatas.
Era pseudônimo.
Seu nome verdadeiro: Mario Babbo Natale.

Eduardo Stern
dizia-se parente de H. Stern,
“e não muito distante”.
Atormentava os netos com a informação duvidosa e reiterada
sempre que passava em frente à loja
de Copacabana.

Eduardo Stereo:
previsivelmente, DJ.

Eduardo Stecco,
financista, 53 anos,
diz não saber o que é crise.
No ano passado, enquanto os outros perdiam
na Bolsa, só ele ganhava. Seu segredo?
Não conta a ninguém.

Eduardo Esterco,
brilhante orador,
culto, simpático.
É prejudicado pelo sobrenome, que já tentou mudar.

Eduardo Stretto,
regente da sinfônica de sua cidade,
acredita que nomes condicionam destinos.
Escreveu um livro a respeito, mas não encontrou quem publicasse.

Eduardo Strezzi
recebe frequentemente correspondências
em que o seu nome aparece
com apenas um z
ou, pior, com dois ss.

Eduardo Estévil
tem cinco filhos bastardos.
A mulher sabe de dois. Dos outros dois, desconfia. Do último, nada.

Edoardo Stento,
engenheiro de Milão,
tem uma casa de campo na Toscana. Está alugada
para um escritor norueguês que
há dois anos
não escreve uma linha, cansado de ser um clichê,
impossibilitado de não o ser.

Eduardo Stenio,
ator, desempenhou magistralmente o papel de Prospero
na última montagem do grupo Qual.
Seu nome foi cogitado para todos os prêmios.
Não ganhou nenhum.

Edoardo Strozzi
é talvez mafioso.
Comenta-se.
Ninguém confirma.
Seja como for,
melhor deixá-lo em paz.
Passa todos os dias
sentado à porta
do “estabelecimento”.
O que é que vendem lá mesmo?

Eduardo Stervi,
homeopata, mudou-se para a Austrália,
onde vive sozinho. Seu sonho é conhecer
a Grande Barreira de Corais.
Pratica o montanhismo.

Eduardo Straz,
perdido que só.
Perdeu tudo o que tinha no bingo.
A filha não o quer ver nem pintado.

Eduardo Estêncil
espalhou flyers divulgando seus serviços
entre os frequentadores do Espaço Unibanco.
Passaram-se dez dias, e nenhum telefonema.

Eduardo Streb,
filho de alemães,
estuda no colégio canadense.
Aos quinze, fará intercâmbio
e perderá a virgindade.

Eduardo Esterházy
diz ser conde,
mas vive de investimentos
na indústria pornográfica.
Namorou uma atriz
que lhe passou aids.
Ele ainda não sabe.

Analisando a organização do poema, identificamos como os versos se assemelham muito à fala, possuindo um tom prosaico. Em muitos momentos, parece que há alguém que nos confidencia os segredos de todos esses personagens, como numa conversa ao pé do ouvido. Enquanto algumas dessas revelações acerca deles apresentam dúvidas, questionamentos (“Eduardo Strozzi/ é talvez mafioso./Comenta-se./ Ninguém confirma.”), outras, no entanto, informam aquilo que o próprio sujeito desconhece, como nos versos finais das duas últimas estrofes (“Aos quinze, fará intercâmbio/ e perderá a virgindade.” e “Namorou uma atriz/ que lhe passou Aids./ Ele ainda não sabe”).

O título, “Personagens”, evidencia o caráter inventivo de tais figuras, sendo que boa parte delas apresenta relação direta entre o nome e sua principal característica, relação essa que muita vezes é carregada de um humor irônico (“Eduardo Stereo:/ previsivelmente, DJ.”, “Eduardo Stretto,/ regente da sinfônica da sua cidade,/ acredita que nomes condicionam destinos”, “Eduardo Estéril/ tem cinco filhos bastardos.”, “Eduardo Estêncil/ espalhou flyers divulgando seus serviços”). Logo, a partir do título e da ligação entre nome-destino, o poema se assume como um exercício fictício, literário. Sobre isso, Paula Glenadel escreve:

As variações em torno do nome Sterzi (Stressi, Stesso, Stronzo, Stern, entre outros) também compõem um interessante jogo em que a cada nome corresponde a ficção de um destino, uma minivida, no poema “Personagens” (p. 57-61). Cada um desses duplos torna-se, assim, de certo modo, tão real quanto o seu autor, que perde um pouco da sua importância, pois bem que poderia ser apenas mais um dos personagens-eduardos (2011: 280).

Fabio WenTraiub associa essas mutações no sobrenome Sterzi a uma tentativa de sair da prisão que é o nome paterno – como vimos em no poema “Casa de detenção”: “Como escapar ao cárcere/ do nome?”. Nas palavras de Fabio:

Nome “aleijado” em variações (Stenzi, Stronzo, Stretto, Estêncil, Stereo, Estéril, Esterco, entre as muitas que compõem o poema “Personagens”, p. 57) que o libertam do cárcere da linhagem, associando-o a múltiplas identidades (o suicida, o corno, o triste, o doente/anão/aidético, o retardado, o perdedor de prêmios, o que não consegue mais escrever, o virgem, o impotente, o fracassado), na maior parte dos casos, resistentes à expectativa de reconhecimento social ou êxito individual (“os poetas são todos uns merdas/ [...] / matá-los seria perfeito”, lê-se em “Poetas”, p. 62). Tais identidades deceptivas reverberam no plano estético/metalinguístico, em que a criação incorpora o malogro e a “criatura” carrega consigo sempre algo de “golem”, de inacabado (“Bem-vindo, aleijão:// à minha/ imagem// foste feito”, lê-se no poema de abertura, p. 9), um defeito de nascença que funciona como amuleto e antídoto contra a “perfeição” furiosa do pai. (WEINTRAUB, 2013: 60-61).

A imagem do pai surge em outro momento de *Aleijão*, rodeada por uma aura assustadora e sanguinária na memória infantil, no poema abaixo (p. 23):

PARA FORA D’ÁGUA

uma âncora (pois que
faltam pés)
desce
do corpo à
calçada: na infância,
uma arraia
dança
no aquário;
outra, jamanta,
sangra
arrancada
para fora d’água

– trabalho de arpões
improvisados,

oco
de palavras

(escondem-se,
sanguinárias,
as
mãos
de meu pai)

Retornando à leitura de “Personagens”, seria, então, possível afirmar que cada personagem funciona como um sujeito reagindo de forma diferente à castração paterna – originalmente na figura do Sterzi pai –, que, como vimos, pode desembocar tanto numa pessoa neurótica quanto numa perversa? Os sujeitos presentes em “Personagens” – 23 ao total, cada um em uma estrofe – poderiam ser as diversas pessoas que ocupam as clínicas de psiquiatria e psicologia, alguns que chegam a situações extremas (“Eduardo Stenzi/ matou-se aos 18.”, “Eduardo Strazzi/ morreu de tristeza” p. 57), mas tratados com a mesma banalidade que outros casos, por sua vez fúteis (“Eduardo Strezzi/ recebe frequentemente correspondências/ em que seu nome aparece/ com apenas um z/ ou, pior, com dois ss” p. 59). O exercício literário poderia ser, dessa forma, uma atividade de libertação de que tais sintomas se voltem ao próprio poeta, que por um momento pode se eximir de neurose – mas não totalmente, já que ela em maior ou menor grau se encontra em cada um de nós.

Outro poema que deve ser lido com mais cuidado é o “Anatomia” (p. 89), da seção Na treva, cujos versos lemos a seguir:

ANATOMIA

Nunca reparou que os dentes vão quase até os olhos
 Que os dentes na verdade começam nos olhos
 (e uns como outros choram)
 Nunca reparou que os cabelos
 encostam nos joelhos
 Que o vão da boca é uma catedral
 rasgada pelo fogo
 Que o sexo é um porão
 – fede a cadáveres, tardes subtraídas, perfumes contrabandeados
 Que ao fim de muitos corredores
 há mais corredores
 e uma alegria podre

Em uma única estrofe de doze versos, é descrita a anatomia do próprio aleijão-livro, um ser monstruoso, exibido em retrato detalhado neste poema. A imagem dos dentes ganha destaque logo no início – bastante recorrente também em outros poemas. Um exemplo é “Monstro” (p. 81), que podemos ler a seguir, percebendo em seus versos também o tom de medo, fuga, sensação de perigo e de não pertencimento, como se o eu lírico desse poema fosse aquele animal morto pela mão paterna em que vimos em “Para fora d’água”.

MONSTRO

Fujo aos dentes
 Garras a
 rasgar
 Anzóis
 Canivetes
 Ao refúgio
 me estreito
 Ouvido à porta
 Lá fora
 Todos
 são estranhos

Febre de vidro
 E quebra
 Inevitável
 Quem sabe o
 pouco
 Não resta
 Disso se
 vive ou
 Não deixa
 rastro
 Desperta

Eles são tão
 assustadores
 Quando nas ruas
 se escondem
 A casa
 caramujo
 Permanece o
 desabrigo
 Onde for
 o intruso
 O que sou

Apesar de aparecer como ameaçadores em outros momentos do livro, os dentes, em “Anatomia”, adquirem certa sensibilidade por terem a capacidade de chorar, o que faz com que eles e os olhos se fundam em um só nessa face grotesca. Vale ressaltar que a imagem que ilustra a capa do livro *Aleijão*, uma foto feita pelo próprio autor, é o rosto de um monstro, cujos inúmeros dentes chamam toda a atenção pra si.

Além da boca e dos olhos, também descobrimos outras características desse ser: cabelos longuíssimos, boca-catedral, sexo-porão. Gostaria de dar destaque no que se refere ao sexo, que “fede a cadáveres, tardes subtraídas, perfumes contrabandeados”. Ora, como vimos, não é a pulsão sexual a responsável por desenvolver traumas na infância, que desencadearam consequências para toda a vida adulta? Não é, a partir dos

primeiros contatos com a ideia de sexo – a partir da figura do falo – e a violência sofrida pelo recalque, que se desenvolvem neuroses, perversões, psicoses e outras patologias? É nesse porão que se guarda o que está morto, o que é lixo, cujo odor atravessa as paredes e chega à imponente catedral, dando sinal de sua persistência, embora escondido depois de “muitos corredores”. Também é essa organização que permite que o sujeito comum não tenha, em seu cotidiano, consciência da violência sofrida desde meses de idade ao recalcar as fases que, segundo a psicanálise, todos passamos, sendo possível, por fim, uma “alegria podre”.

A figura monstruosa descrita no poema, repleta de deformidades, à primeira vista tão distante do ser humano, nada mais seria que a imagem de alguém que não passou pelos processos desenvolvidos por Freud. Logo, esta imagem, representa todos nós, nossa forma bruta, original, que repousa em nosso inconsciente.

A imagem do aleijão, em todo o livro, talvez se mostre mais incisiva na primeira seção, Em germe, com seus poemas curtos e mordazes, exibindo a perversidade em toda a sua cruzeza. Eis três deles (p. 11-13), que trazem ao leitor, logo nas primeiras páginas, a sensação de nó na garganta que irá permanecer ao longo de todo o livro:

CUIDADO AO CÃO
que morde dentro

DE ONDE vim
é podre
e trago
em mim
pedaços

ESTE CADÁVER é nosso
almoço
Qual será a
sobremesa?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da poesia contemporânea não é tarefa fácil, e muitos desafios foram impostos ao longo de nossa pesquisa. Além de uma área que vem sendo pouco estudada nas universidades, os livros são pouco lidos, e sua publicação está longe de ser prioridade para as editoras, o que acarreta em uma dificuldade mesmo de encontrar as obras. No ensino básico, também são raras as aparições da poesia recente – cujo ponto mais próximo da atualidade que parece legítimo de estudar é a poesia modernista. Este paralelo com o modernismo, aliás, é geral, visto que há a sensação de que, o que se escreve hoje, seria sempre um arremedo, uma imitação mal feita do que caracterizou a poesia daquele período.

Em contrapartida, escreve-se muito, tudo pode ser elevado à alcunha de poesia e não são poucos os poetas espalhados pela internet, com sua facilidade na publicação de conteúdo. Franchetti explica, a seguir, esse quadro:

Boa parte da poesia moderna e contemporânea, no Brasil ao menos, está sempre às voltas com a questão da sobrevivência do gênero. No limite, a discussão gira não apenas em torno da função moderna da poesia, mas da necessidade ou pertinência da prática poética no mundo dominado pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa. [...] E, no entanto, a poesia continua na ordem do dia, entre nós, de duas formas. A primeira é, digamos, quantitativa. Trata-se da produção generalizada. Nesse particular, minha impressão é que nunca tanta gente veio a público com versos ou não versos ou antiversos ou poemas sem verso. A tecnologia responde pelo *boom*. Além da simplificação e do barateamento da produção do livro em papel, o custo mínimo ou nulo da difusão eletrônica estimula a multiplicação dos *blogs*, das revistas literárias eletrônicas, das páginas pessoais, dos grupos de discussão, das listas moderadas ou não moderadas. Mas também a anomia e a falta de crítica e de educação literária têm grande peso nesse crescimento da massa dos poetas. [...] Ao mesmo tempo, no seu registro alto, a poesia continua a ser o ponto mais sensível da vida literária. Tanto no que diz respeito à demanda de recepção hiperespecializada, quanto no que diz respeito à energização do campo, com os combates múltiplos e variados, com ou sem nível intelectual, mas sempre animados por uma paixão que a propalada gratuidade ou inutilidade da poesia, bem como o reduzido interesse econômico em jogo não fariam suspeitar. Aqui, contrariamente ao domínio da prosa, onde a mediação de um mercado ativo e crescente parece favorecer a formação de guildas de produtores pouco interessados na crítica dos concorrentes, com base no “há espaço para todos” – aqui, a guerra é sem quartel (2012).

Somadas a isto, estão as peculiaridades de um sistema literário como o nosso, em que foi possível a consolidação de uma literatura nacional de um país sem nação propriamente formada, em posição periférica e “moderno de nascença”. Como

discutimos no segundo capítulo, isso é resultado de vários níveis de violência, imposta à realidade do Brasil desde seus primeiros passos.

Considerando o gênero lírico, suas transições e as características que adquiriu na modernidade, conforme intentamos explicar durante o capítulo inicial deste trabalho, caberia, de agora em diante, tentar responder aos vários questionamentos que circundam a poesia da contemporaneidade?

Muito foi dito da produção poética do século XX, e muito se continua a afirmar sobre ela. Entretanto, na crítica acerca da produção recente, há pouco de assertivo e muito de dúvida. Portanto, seria a hora de começar a procurar respostas, ou, ao contrário, a continuar formulando perguntas sobre o que acontece hoje, a fim de tentar entender esse momento a partir do que ele se nega a explicar? Eis um ponto de possível continuidade da nossa pesquisa, uma forma de aprofundar os caminhos aqui traçados de forma rasa diante da complexidade do que se propôs a investigar.

Outro desdobramento de pesquisa poderia surgir das discussões relacionadas a violência, realismo, naturalismo, espetáculo e fetichização, que iniciamos no segundo capítulo. O caráter realista da poesia atual é frequentemente posto em xeque, e os aspectos reificantes intensificam-se e entranham-se de forma inevitável na sua produção. Ter consciência da existência desses fatores é também uma forma de conhecimento da história do nosso país, interligada à história literária.

Desse modo, sabendo que literatura e sociedade andam de mãos dadas, não é arbitrário que a poesia feita hoje seja caracterizada por tantas dúvidas e limitações. Desejar que ela fosse como o que se escreveu no passado, ou que repita antigas soluções para cada impasse estético, é negar as transformações por que passa a história da humanidade. Compreender a poesia contemporânea, com seus limites e contradições, é parte também de um processo de autoconhecimento.

Nesse contexto, as questões que envolvem a figura do sujeito contemporâneo, como tentamos mostrar brevemente em nosso último capítulo, acrescem novos dados importantes para a agudização dos vários nós apertados com os quais pudemos nos deparar. Saber adequá-los à crítica de literatura não é um passo simples a ser dado, mas capaz de apurar o olhar para suas problemáticas.

E sobre o livro *Aleijão*, que de forma certa representa uma realidade tão deformada quanto suas figuras monstruosas, terminemos com as palavras de Alexandre Pilati:

Não haverá tom pejorativo quando um crítico disser que estes são versos de um cão, latidos e não escritos, pois é o próprio poeta quem fala do “desejo cão que late/ a noite inteira no pátio.” Fiquemos com essa imagem do cão, a desassossegar nossa humanidade. Fiquemos com ela e, ao lermos Aleijão, lembraremos de João Cabral, Augusto dos Anjos ou o Ferreira Gullar de “A luta corporal”, pois esses são também poetas de aleijões (2010: 4/5).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Tales. "Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz". In: CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton (orgs). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ADORNO, Theodor. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades/ 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. 7ª edição. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da moeda, 2003.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BASTOS, Hermenegildo. "Formação e representação". In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n 21, ano 15, p. 91-112, 2006.

_____. "O que vem a ser representação literária em situação colonial". In: LABORDE, E.; NUTO, J. V. C. (Orgs.). *Em torno à integração: estudos transdisciplinares*. Brasília: Edunb, 2008.

BERARDINELLI, Alfonso. "As muitas vozes da poesia moderna". In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia". In: *Literatura e sociedade*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. *O estudo analítico do poema*. 6ª edição, São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *A educação pela noite*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

_____. “Ordem e progresso na poesia” e “Notas de crítica literária – Duas notas de poética”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1986.

DANTAS, Vinícius e SIMON, Iumna Maria. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, junho de 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª edição. Curitiba: Positivo, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. “Notas sobre poesia e crítica de poesia”. Texto lido no XI Seminário de Estudos Literários, promovido pela FCL/UNESP/Assis, em 24 de outubro de 2012. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5557>. Acessado em 9 de março de 2014.

FUX, Jacques e CEI, Víctor. “Adorno, Drummond e o teor testemunhal da poesia”. In: *Revista Literatura e autoritarismo – Dossiê Theodor Adorno e o estudo da poesia*, nº 12, dezembro de 2012. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie12/RevLitAut_art11.pdf.

Acessado em 9 de março de 2014.

GLENADEL, Paula. “Recensão crítica a *Aleijão*, de Eduardo Sterzi”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, nº 177, Maio 2011, p. 278-281.

HAMBURGUER, Michael. “A verdade da poesia”. In: *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *26 poetas hoje*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades/ 34, 2000.

LESSA, Sérgio e TONET, Ivo. *Introdução à filosofia de Marx*. 2ª edição. São Paulo: Expressão popular, 2011.

LEVENSTEINAS, Isaac. “Relações entre a história e a perversão”. In: *Seminário Perversões em Freud e nos pós-freudianos, 2005*. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Formacao_Psicanalise/histeria_e_perversao.htm. Acessado em 9 de março de 2014.

LUKÁCS, Georg. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 2 – Problemas de la mimesis. Barcelona: Grijalbo, 1965.

_____. “Narrar ou descrever?” In: *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª edição. São Paulo: Expressão popular, 2010.

_____. “Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo”. *Revista Civilização Brasileira* – n 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARX, Karl. “O fetichismo da mercadoria e o seu segredo”. In: *O capital*. 5ª edição. São Paulo: Civilização brasileira, 1980.

MELO, Tarso de. *Planos de fuga e outros poemas*. Coleção às de colete. São Paulo: Cosac Naify/7Letras, 2005.

MIELI, Paola. “Uma nota sobre a diferenciação estrutural de Freud entre neurose e perversão”. In: *Reverso* – Revista de psicanálise. Vol. 34 nº 63. Belo Horizonte: junho,

2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0102-73952012000200011&script=sci_arttext. Acessado em 9 de março de 2014.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. *Singularidade e subjetivação: ensaios sobre clínica e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Editora PUC-Rio, 2008.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. “O cão que morde por dentro”. *Correio Braziliense*, Brasília, 13 de fevereiro de 2010. Caderno Diversão & Arte, p. 4/5.

QUINTAIS, Luís. “Severidade e derrisão”, In: *Revista Relâmpago*, nº 27, outubro de 2010.

SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira”. *Piauí*. São Paulo, nº 61, out. 2011. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>. Acessado em 9 de março de 2014.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”, In: *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. “As desilusões da crítica de poesia”. In: *Múltiplas perspectivas em Lingüística*. MAGALHÃES, José Sueli de e TRAVAGLIA, José Luiz Carlos (orgs). Uberlândia: EDUFU, 2008. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_509.pdf. Acessado em 9 de março de 2014.

STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. *Prosa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2001.

_____. “Poesia presente: Eduardo Sterzi”. São Paulo: *Trópico*. Entrevista concedida a Heitor Ferraz. Disponível em:

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2741,2.shl>. Acessado em 15 de fevereiro de 2012.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 9ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

WEINTRAUB, Fabio. *O tiro, o freio o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.