



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATOGROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

GABRIEL DE MELO LIMA LEAL

**EFEITOS DE PRESENÇA EM *SANGUÍNEA*, DE FABIANO CALIXTO: UMA
LEITURA ANALÓGICA**

Campo Grande/MS

2021

GABRIEL DE MELO LIMA LEAL

**EFEITOS DE PRESENÇA EM *SANGUÍNEA*, DE FABIANO CALIXTO: UMA
LEITURA ANALÓGICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Sociedade e História

Orientador: Prof. Dr. Daniel Abrão

Campo Grande/MS

2021

L471e Leal, Gabriel de Melo Lima

Efeitos de presença em Sanguínea, de Fabiano Calixto:
Uma leitura analógica / Gabriel de Melo Lima Leal. – Campo
Grande, MS: UEMS, 2021.
194p.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de
Mato Grosso do Sul, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Abrão

1. Poesia Brasileira Contemporânea 2. Filosofia da
Presença 3. Espessura I. Abrão, Daniel II. Título

CDD 23. ed. – B869.1

GABRIEL DE MELO LIMA LEAL

**EFEITOS DE PRESENÇA EM *SANGUÍNEA*, DE FABIANO CALIXTO: UMA
LEITURA ANALÓGICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Sociedade e História.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Abrão (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht
Stanford University

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin
Centro Universitário Campos de Andrade/UNIANDRADE

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande, 04 de junho de 2021.

Para minha Flor, Fabíola Farias Brandão –
companheira plena, musa e melhor amiga,
que é meu porto e minha viagem,
que me deu, longe de casa, outra casa, a minha, a nossa,
que me faz sentir o chão sob meus pés,
minha terra,
e que torna os crepúsculos sempre mais intensos,
minha pele
– tudo.

AGRADECIMENTOS

À minha família: meus pais Júnior e Elenita (por me darem o mundo – com firmeza e muito amor), meus avós Mauri e Lorena (por tanto, tanto amor recebido, e pelas acolhidas nas noites de pesadelo), Mozarte (in *memoriam*) e Carolina (pelo amor, pelas garupas, os pães modelados, as histórias sobrenaturais e benzeduras contra cobreiros e outros maus que me protegem ainda hoje); minha sogra, Dona Nadir, outra mãe que a vida me deu (pela sabedoria, pelas orações, pelo zelo vigilante, pela poesia e pelo amor imenso); minha esposa, Fabíola, minha flor (pelo amor que me ensinou a amar, por nossas conversas, como com ninguém mais, pelas barras que segurou para que esse trabalho fosse possível, pelos cafunés) e meus gatos, Ziggy (i.m.), Camille, Derrida (i.m), Blake, Lisbeth (i.m.), Coralina, Arya, Tarantino, Pandora e Salomé (por seu amor antes de tudo sincero, pelas companhias em silêncio e olhares cúmplices).

De Campo Grande: à galera do arerê mortadela boldoca forever por exemplo: Nano (pelas conversas, pelos tererés e por tantos acordes), Patrícia (pelas canções, risadas e danças circulares), Cristian (pelos cafés, pelo cometimento de equívocos, pela brodagem em tantas frentes, por tantas barras seguradas), Oslei, Camila e as Biribas (pelas afetuosas noites e ideias compartilhadas, pelos rolês-sem-fim-de-carro e respectivos amanheceres no estacionamento do Yotedy, pelo The Lazy Lads e meu acesso às minhas próprias canções), Keyla, Gilberto, Maria Clara e Eloazinha (pelas infusões de vida, pelos muitos *podcasts*, pelas sempre mútuas hidratações dos peritônios), ao Luiz e à Anna (pelo carinho, efusividade, inteligência, áudios imensos e tanto, tanto afeto), ao Daniel, Maria e Ravi (pela atenta revisão deste trabalho, por tantas horas, pela verve, pela poesia, guerra e ternura, pelos vaga-lumes, pela névoa noturna). Ainda de Campo Grande: ao Volmir e ao Marcos (pelas afetuosas contribuições, pelo folk, aprendizado e resistência lírica); ao Fábio Dobashi (pelas conversas fantásticas no NAFTA); ao João, John *man* (pelo enorme coração, o maior que já vi); ao Fábio Cavalcante (pelas indicações musicais e brelas filosóficas); ao Gui e à Giovanna, a Jojo, (pela vibe inabalável, pelos cortes de cabelo, pizzas e drinks exóticos); ao Luís, do nosso trio GOL (por todo papo, pingas, risadas e mais); à Elieth (pelo teto, pelos abraços, pelo trampo de cupido que deu tão certo); ao Givago (pelas “aulas” e inspirações – tantas – pelas tardes e noitadas – pelo menos o mesmo tanto); à Cacá, Mari e Catita (por tantos *flashes* de vida na noite campo-grandense, pelas trocas de ideias e aprendizado); ao Mauro Yanaze (pelo “arroiz”, por tantas risadas, karaokês e peças de cerâmica – que meus gatos insistem em quebrar); ao Marquinhos (por tantas e tantas discussões e risadas, brelas, tererés e teorias escusas); à galera do trampo,

Gobara, Kariliz, Paulão, Pedrão, Nantes, Patrícia, Edésio, Eduardo, Rose, Rosa, Ticão e Marcão (por todas as trocas de ideias, das mais diversas, pelos cafés e brelas, pelos *coffebrakes* e churrascos, pela parceria).

De Floripa: à Thai, minha mãe 2, e ao Paulinho (pelo compartilhamento dos momentos mais diversos, pelo toque de *chef* e supermario, pelos almoços e play2, pelas festinhas da UFSC e arredores), ao Camilo, *mi hermano* (pelo mundo onírico compartilhado e pelas horas de vigília em sempre afetuosa troca), ao Bruno-Blues, Montanha, Liu, Ícaro, Flávia e Léo Aquino (pela música, pelas cidades, pelos ciscos, pelos papos e viagens), à Júlia Peixotto (pelas risadas – tantas – pelos abraços e trocas energéticas sempre tão gostosas, pelo ep *Abissal* que embalou algumas horas de minha vida em sua doce voz), ao restante da galerinha da UFSC zero-oito-um, Carlinha, Nati, Gabi, Guto, galera da casa-do-tal-rockenroll, (por dois anos mágicos de universidade no melhor sentido, o vislumbrar e tocar os universos), ao Diego Moreira (por ter me despertado o amor à poesia com seus versos, pela antipatia inicial que nos fez cair na amizade como numa vala), à galera dazantiga dos Carica, o Grupo da Zoeira, Alésh (pela amizade sincera, risadas e esporros que me tornaram melhor), André, Luiz, Diogo, Gustavo e Felipe (pela amizade atemporal, por tudo que vai das brincadeiras de infância aos violões ébrios à beira da tempestade, por nenhum tempo ter sido perdido).

De outros lugares: ao Claudio Daniel (pela poesia de suas aulas remotas), à família *The Fusion*, e em especial ao Yuji (grande diplomata, grande agregador, grande coração) e ao Jackson, (bróder, ponta firme, mestre da guerra), ao Milo e à Ly (pela mágica, pelos ímãs, pelas botas, por me ensinarem que, com uma pele só, não se anda o mundo o inteiro), ao pessoal do Seminário de Produção de Presença, Oslei (de novo), Greicy, Johnes, Cláudia e Leandro (pelas conversas sempre proíficas e genuinamente interessadas – e em nome de muitas outras) e ao Sepp (pela tão intensa quanto inesperada amizade, pelo sincero interesse intelectual e afetivo que sinto sempre emanar de si, pelas caipirinhas e pelo verdadeiro amor às belas jogadas, *echte Liebe*).

Aos generosos.

*Luego el color azul invadió el cielo
hasta que todo se llenó de azul,
porque ése es el deber de cada día,
el pan azul de cada día.*

Pablo Neruda

LEAL, G. de M. L. Efeitos de presença em *Sanguínea*, de Fabiano Calixto: uma leitura analógica. 2021. 193f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo grande/MS, 2021.

RESUMO

Este trabalho é uma abordagem do livro de poemas *Sanguínea* (2007), de Fabiano Calixto, a partir da Filosofia da Presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, delineada especialmente em sua obra *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010). Primeiramente, identifica-se numa produção poética brasileira recente, contextual à Calixto, um pendor ético que a projeta em direção ao real – uma paixão pelo real, na expressão de Slavoj Žižek em *A Paixão Pelo Real* (2003). O real que aparece aí acaba por tomar feições sensoriais, uma poesia voltada aos sentidos e ao corpo, o que nos permitirá dizer o mencionado pendor ético enquanto desejo de presença manifesto dentro de um presente amplo, nos termos de Gumbrecht. Poderemos, então, entender aspectos estéticos dessa produção, e em especial do livro de poemas de Fabiano Calixto, a partir da ótica fornecida pela Filosofia da Presença, qual seja, a que nos leva a enxergar a experiência estética do poema como tensão ou oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença. A leitura dessa experiência estética, que é o encontro com o poema, é definida aqui como uma “leitura analógica”, uma vez que se coloca atenta para o poema em seus modos de contornar o princípio digital da representação. A dimensão da experiência estética textual, que é privilegiada aí, é, então, a “espessura” do texto, conceito desenvolvido aqui a partir das possibilidades de amálgama entre presença e linguagem, descritos por Gumbrecht, e também da imaginação como presença, segundo Ligia Gonçalves Diniz.

Palavras-chave: Poesia Brasileira Contemporânea. Filosofia da Presença. Fabiano Calixto. Leitura analógica. Espessura.

ABSTRACT

This work is an approach of the book of poems *Sanguínea* (2007), by Fabiano Calixto, from the Philosophy of Presence, by Hans Ulrich Gumbrecht, outlined especially in his *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010). Firstly, as a context of Calixto's book, this work figures out of a recent Brazilian poetic production an ethical inclination that projects it towards the real - a "passion of the real", in the terms of Slavoj Žižek's *A Paixão Pelo Real* (2003). The real that appears there ends up taking on sensory features, a poetry focused on the senses and the body, which will allow us to say the aforementioned ethical penchant as a manifest desire of presence within a broad present, in the terms of Gumbrecht. We will then be able to understand aesthetic aspects of this production and, in particular, of Fabiano Calixto's book of poems, from the perspective provided by the Philosophy of Presence, that is, the one that leads us to see the poem's aesthetic experience as a tension or oscillation between effects of presence and effects of meaning. The reading of this aesthetic experience, which is the encounter with the poem, is defined here as an "analogical reading", since it is attentive to the poem in its ways of circumventing the digital principle of representation. The dimension of the aesthetic textual experience that is privileged there is, then, the "thickness" of the text, a concept that is developed here from the possibilities of amalgam between presence and language described by Gumbrecht, and also from the "imagination as presence", according to Ligia Gonçalves Diniz.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry. Philosophy of Presence. Fabiano Calixto. Analogic reading. Thickness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Maria Angela Biscaia, <i>Mãos</i> (1998)	66
Figura 2. Ramón Alejandro, <i>La Terre Promise</i> (2001)	72
Figura 3. Quadro comunicacional de Louis Hjelmslev	102
Figura 4. Onda analógica X onda digital	111
Figura 5. William Blake, <i>O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol</i> (1803-1805)	171

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. SITUAÇÃO: NA MARÉ DE EFEITOS E ESTRATÉGIAS.....	28
2.1 Correntezas: impressões críticas	287
2.2 Como tomar pé: a violência	38
2.3 Como tomar pé: rebelião.....	48
2.4 Como tomar pé: um apelo aos sentidos	63
3. IMERSÃO: O PRESENTE, A PRESENÇA E A PELE	76
3.1 Uma visão do presente.....	76
3.1.1 Passado.....	77
3.1.2 Futuro	79
3.1.3 Estagnação.....	81
3.1.4 Autorreferência	83
3.1.5 Amplidão.....	85
3.2 Um adejo de presença.....	87
3.3 Amálgamas possíveis	95
3.4 Afetos e suas dimensões.....	104
3.4.1 Espessura da pele	104
3.4.2 Contiguidade e correspondência	109
3.4.3 Sondar texturas.....	114
4. EMERSÃO: UM CORPO, SANGUÍNEA SÚMULA DE SI.....	117
4.1. Nostalgia, perplexidade e dicção	117
4.2 Incômodo, cor e ritmo	127
4.3 Fixação do desalento, incorporação do corpo	134
4.4 Desdiferenciação: neologismos aos sentidos.....	142
4.5 Do canto como <i>continuum</i>: um desenho	149
4.6 De uma cantilena acídica.....	156
4.7 Para adormecer os poemas: delicadeza e volta para casa.....	164
5. O QUE O MARIMBONDO DEIXA NO POUSO	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185

MITO DE FUNDAÇÃO (À GUIA DE PRÓLOGO)

Certa feita estive brevemente no Recife. Estava uns dias a passeio com minha esposa em João Pessoa e decidimos tomar um ônibus e ir até a capital de Pernambuco. Da rodoviária tomamos um trem para o centro histórico, percorrendo durante cerca de vinte minutos uma paisagem de casas improvisadas sobre palafitas a se estenderem por ambos os lados do trilho, escondendo o mangue até o horizonte – e é possível que não seja exatamente assim, mas foi como me tocou.

Chegando à estação do centro histórico, passamos rapidamente numa espécie de casa de cultura, um prédio histórico abrigando uma galeria com várias lojinhas, muito artesanato à venda, quitutes, e mesmo alguns livros em um pequeno estabelecimento do térreo. Digo pequeno pois me lembro de ele ficar abaixo do nível do passeio e de ter de me abaixar ao entrar para não dar com a cabeça no umbral e, já do lado de dentro, lembro de manter-me levemente abaixado para não dar no teto, que devia ter uma altura de cerca de um metro e oitenta. Nessa câmara baixa que abrigava a livraria, e que tinha a completude de suas paredes escondidas por livros, a aproveitar o escasso espaço, encontrei alguns exemplares de coletâneas de poesia organizadas pela prefeitura de Recife. Sem mais tempo para ler algum adianto ali mesmo, no ambiente a um tempo aconchegante e claustrofóbico, comprei-as e debandamos logo para conhecer as pontes sobre o histórico Capiberibe.

Era por volta de meio dia e estava quente, um dia sem nuvens e um sol sem piedade. Naquela hora era maré baixa. Cresci entre os mangues de Florianópolis e reconheço o aroma sulfuroso da vida do mangue emanando da exposição ao sol quando o mar, recuando, desvela sua superfície lodosa. O cheiro do mangue ao sol e à maré baixa já conhecia bem, mas havia no ar outros elementos orgânicos ou de origem diversa que concediam à toda aspiração um padecimento: urina e restos de fezes desciam dos becos mais escusos se juntando a um líquido escuro e inominável que permeava os vincos dos paralelepípedos irregulares que azulejam o chão do centro histórico. Passamos rapidamente pelo mercado público, onde o dito líquido se juntava às águas de legumes, ao sangue das carnes, ao gelo derretendo no acondicionar víveres diversos enquanto cães autóctones banquetevavam restos irrastráveis nesse mesmo e histórico chão. Descemos então à cabeceira de ponte mais próxima.

Olhando abaixo, inesperado, o rio não era um rio: a maré baixa revelava volumes sólidos que não cheguei a reconhecer, monturos de matéria orgânica misturada a plásticos e espumas de colchão; alguma coisa de fundo ainda corria, parecendo quase não estar em estado

líquido. O cheiro. Mais que tudo havia um cheiro adjacente a toda claridade e calor do sol pernambucano. Não costumo ter problemas de enjoo, mas naquela hora, aquele sufoco dos sentidos me tomou, de modo que tivemos que correr para algum ambiente climatizado, um shopping que encontramos logo ao outro lado da ponte, onde ficamos um pouco, e de onde, algumas horas depois, voltamos diretamente à rodoviária e a João Pessoa.

Já de volta, tomei uma das coletâneas de poesia que havia comprado e me deparei com os seguintes versos:

o rio,
este, cadáver
líquido. (MONTEIRO, 2004, p.35).

Então, por um momento breve, quase pude sentir novamente o cheiro, a claridade e o calor daqueles instantes sobre a ponte. Assim, foi que tive o primeiro contato com o poeta Fabiano Calixto. Estes versos evocam também, é claro, uma crítica à danação que foi legada ao rio, “aborto da urbe”, isto é, eles *faziam sentido*; mas antes de tudo, meu encontro com o poema foi por um apelo *aos sentidos*.

A poesia de Calixto me despertou interesse, fui atrás de livros seus e pude *sentir* o mesmo (com suas variações, é claro) após a leitura de *Fábrica* (2000), *Música Possível* (2004, que contém o poema citado da antologia recifense), e *Sanguínea* (2007) – que veio a se tornar meu objeto de estudo ainda na graduação em Letras. Estudava então questões de subjetividade (apagamento/fragmentação do sujeito) e resistência, numa perspectiva ampla, política e de base pós-estruturalista, por assim dizer. O que *Sanguínea* me dizia, a partir desse olhar teórico, era que ali o sujeito *resistia* porque *existia*: Calixto me *apresentava*, de certa forma, um sujeito “de carne e osso” em seus poemas pulsantes.

Estava pronto a me aprofundar nessa impressão, tendo inclusive começado a cursar o Mestrado em Letras com essa linha e objeto de pesquisa, quando, por uma série de motivos pessoais, acabou-me não sendo possível continuar com o programa de Pós-Graduação. Propus-me, então, a esperar um ano e entrar novamente no programa.

Aproximando-se o período da seleção, comecei a revisar meu projeto anterior e, após cerca de um ano afastado, voltei a ler *Sanguínea*, que eu intentava conservar como *corpus* da pesquisa pelo tanto que me interessara e envolvera. Logo na leitura do primeiro poema, “A canção do vendedor de pipocas”, novamente me chamou a atenção a capacidade de Calixto em nos causar impressões físicas, corpóreas, nesse caso a de uma imersão urbana. Soava-me sobretudo uma poesia voltada aos sentidos. Conforme a leitura do livro foi transcorrendo, fui

sendo tomado por essa corporeidade ali presente – inclusive de forma metalinguística, em um capítulo específico do livro – e, de alguma forma, soube que eu deveria alterar minha abordagem em direção a valorizar esse trato quase físico que os poemas propunham. A corporeidade dos poemas me pedia uma teoria com pendor igualmente corpóreo, o que encontrei então na descrição de *presença*, de Hans Ulrich “Sepp” Gumbrecht e no restante de sua obra mais recente.

Durante o ano que passei longe do projeto de pesquisa, e por completo acaso (uma indicação de leitura hedonista por parte de um grande amigo meu, Oslei Bega Júnior) me deparei com o livro *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010), de Gumbrecht, que me apresentou a seu instigante estatuto epistemológico acerca da experiência estética.

Partindo inicialmente de seu interesse pelas “materialidades da comunicação”, isto é, aquilo que não é propriamente “sentido”, mas que tem interferência nos processos comunicativos, Gumbrecht acaba por delinear as bases para um deslocamento epistemológico em face do diagnóstico histórico de uma hegemonia, em nossa relação com o mundo, do paradigma segundo o qual essa relação se dá via interpretação, isto é, privilegiando os “sentidos” e obliando as “presenças” (aquilo que o sentido não consegue transmitir). Sua proposição é, então, tensionar esse paradigma por meio de conceder atenção a essa dimensão material. Disso a sua definição de experiência estética como momentos em que os efeitos de sentido são tensionados por uma produção de presença, ou seja, de momentos nos quais esse modo de relacionar-se com o mundo via interpretação é obstado pela emergência de uma presença, que ao apresentar-se nos *toca* – mais do que nos dá a entender alguma coisa, e mesmo em oposição a isso.

Após a leitura de mais produções de Gumbrecht, e de autores relacionados, e, depois de muitas conversas com Oslei e Daniel Abrão (meu orientador e bem mais que isso, grande amigo), cheguei à conclusão de que a filosofia da presença constituía uma abordagem teórica adequada ao que os poemas me solicitavam, já que ressoava a experiência da leitura dos poemas de Calixto, sua gramática pictórica, seu pé sempre firme no presente, seu “idioma vermelho” capaz, assim, de *produzir presenças*, ou, mais academicamente, produzir *efeitos de presença*. Abriu-se dessa forma o caminho para essa dissertação: poesia e presença.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho se construiu especialmente a partir do contínuo contato com os poemas de *Sanguínea* (2007), de Fabiano Calixto, e das reflexões estéticas evocadas das experiências de leitura desses poemas. Dessa forma, foi possível encontrar na Filosofia da Presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, uma base epistêmica e analítica que se volta para a ação de pensar não a obra, de um modo estrutural ou imanente, mas a experiência estética que a obra pode desencadear.

Gumbrecht pensa a experiência estética como tensão ou oscilação entre “efeitos de sentido” e “efeitos de presença” – que podem ser pensados, negativamente, como “o que o sentido não consegue transmitir”, subtítulo de seu livro *Produção de Presença* (2010). Os poemas de Fabiano Calixto, por seu acentuado apelo aos sentidos, parecem mesmo demandar uma abordagem mais voltada a essa questão *corpórea* do que uma interpretação propriamente dita. A Filosofia da Presença e o rol de conceitos que Gumbrecht desenvolve aparecem aí, então, como possibilidades de abordar mais detidamente aspectos não-hermenêuticos (que não são *sentido*) da experiência estética, privilegiando, assim, a dimensão que se destaca da leitura de *Sanguínea*.

O trabalho se dará em três movimentos: situação, imersão e emersão. No primeiro capítulo, “Situação: na maré de efeitos e estratégias”, busca-se ressaltar alguns aspectos de uma produção poética contextual ao livro de Calixto. Dessa forma, ao dizer “situação” estou utilizando o verbo “situar” mais do que sua forma substantivada, visto que parto, no item 2.1, de considerações críticas e historiográficas sobre a poesia produzida no Brasil, desde a redemocratização (1984) até a primeira década desse milênio, para ao fim compor como que uma paisagem contemporânea. Efetuo essa leitura especialmente a partir de Marcos Siscar (2010 e 2016), Sérgio Cohn (2012a, 2012b e 2012c) e Haroldo de Campos (1997), além de outros críticos de quem trago asserções sobre a poesia recente.

A “maré de efeitos e estratégias” é uma expressão utilizada por Siscar (2016, p.71) para se referir a um aspecto de contingência do presente, assim como o “tomar pé” (id., ib.) aparece nesse contexto como possibilidade de sobrevivência ao iminente afogamento por essa mesma maré – não no sentido de sobreviver como “competição”, mas como “revezamento de si”, configuração de uma posição específica, a partir e apesar dessa mesma contingência.

Assim, o restante do primeiro capítulo busca identificar alguns “modos de tomar pé” que podem ser pinçados de uma produção recente a partir de aspectos colhidos na própria

obra de Calixto. Disso “a violência”, “a rebelião” e “um apelo aos sentidos”. Todos esses modos (que não se pretendem exaustivos, é claro) se encontram na poesia de Calixto e, nesse sentido, podemos pensar num contexto que se conforma a partir da própria noção de contemporaneidade que emerge de *Sanguínea*. No item referente ao último dos três modos, “um apelo aos sentidos”, (2.4, último item do primeiro capítulo), nos deparamos diretamente com *Sanguínea* em seu aspecto de “império dos sentidos” (GARRAMUÑO, 2008, p.83), ou, dito de outro modo, de produção de efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010). Nesse item, portanto, tramo um primeiro contato direto também com o conceito de Gumbrecht, que trará consigo uma necessidade de se repensar historicamente o presente – o que será tratado no capítulo seguinte.

No segundo movimento, “Imersão: o presente, a presença e a pele”, parto da articulação de uma discussão entre Octavio Paz, Haroldo de Campos e Gumbrecht acerca do presente, que culmina no conceito de “amplo presente” (*broad present*) de Gumbrecht. A seguir, se retomará a discussão sobre experiência estética e produção de presença, que havia sido introduzida no fim do capítulo anterior, mas que aparece então de modo mais detido e aprofundado, passando necessariamente pela leitura que Gumbrecht faz de Heidegger e de seu conceito de ser (*Sein*). Como Gumbrecht propõe um pensamento geral sobre a experiência estética, cabe pensar então no caso específico daquela que se dá com a literatura, com a palavra impressa.

Disso tomo a descrição de Gumbrecht quanto às possibilidades de amálgama entre presença e linguagem (2009 e 2015) e me utilizo delas para pensar uma dimensão dessa experiência estética com a palavra escrita, que é responsável por, num sentido, *co-suportar* (de “agindo como suporte junto ao suporte material”) a produção de efeitos de presença. Destaco aqui que, tratando de “materialidades” e de “presença”, opto metodologicamente por não abordar a experiência física do livro (encadernações, tipografias, etc...), o que me levaria em direção aos *media studies*. Esse gesto delimitador objetiva centrar o trabalho nas produções de presença que podem acontecer a partir da leitura do texto em si, das palavras dos poemas.

Proponho então chamar essa dimensão que surge ao longo da leitura de *espessura* – em contiguidade à oposição “superfície x profundidade”, por constituir-se de uma camada superficial de profundidade, ou de uma profunda camada superficial. Trata-se de uma profundidade mínima, da ordem da decodificação, e uma materialidade/superficialidade profunda, que se projeta desde o sentido decodificado e que não é, ela mesma, sentido. Ao fim do capítulo, dialogo então com a noção de “imaginação como presença”, desenvolvida por

Ligia Gonçalves Diniz, visto que é a imaginação que faz com que possamos ser “tocados” pelo texto, ela que possibilita que eles possam chegar ao nosso corpo para além dos aspectos factualmente materiais do texto (o suporte, o *media*). À leitura que se volta a sondar espessuras, então, chamo “leitura analógica”, cujo delineamento tem como principal motivador a oposição “analógico x digital”, de forma que ao invés de privilegiar a informação (*data*) carregada digitalmente, busco mais o caráter de *continuum* que o encontro com o poema pode nos ocasionar, disparando afetos em nossa imaginação e, conseqüentemente, tocando nossos corpos. (DINIZ, 2020).

Mantenho em mente aqui que por ser “leitura” já se trata de um processo digital de decodificação, de forma que a expressão “leitura analógica” é antes de tudo um oxímoro. O objetivo de adotar tal nomenclatura é, contudo, destacar um pendor crítico pelo caráter analógico, de contato com nossos sentidos, que está presente na experiência estética do texto literário, ainda que isso se dê a partir de um ato inicialmente vertical de decodificação. Dessa forma acentua-se também o caráter ambivalente (linguagem x sentidos, sentido x presença) das forças atuantes no trato com os poemas.

Após a imersão teórica em que consiste o segundo capítulo, o terceiro movimento, então, é a “Emersão: um corpo, sanguínea súpula de si”, que consiste basicamente da leitura analógica de *Sanguínea*. Ao longo deste último capítulo o andamento se dará por tópicos evocados pelos poemas, sejam tematicamente ou referindo-se às estratégias utilizadas pela linguagem poética de Calixto para produzir afetos. Metodologicamente, sinalizo que não há, então, uma empreitada de leitura imanente do objeto que é o livro, mas das experiências estéticas produzidas pelo contato com os poemas e, disso, conseqüentemente, a reflexão a respeito dos procedimentos de linguagem que podemos rastrear como gatilhos de tais afetos. Toma importância então, nessa proposição de leitura, a sinalização das possibilidades de disparos afetivos, de produções de presença, que se encontram latentes no poema pela poeticidade do uso da linguagem, aguardando o leitor para, então, se tornarem (talvez) epifanias.

Os três movimentos que este trabalho empreende se ligam, então, diretamente à imagem metafórica da “maré”, de que se utiliza Marcos Siscar (2016, p.71). No primeiro capítulo, situamo-nos nessa maré e topografamos brevemente algumas correntezas. Ao longo do segundo movimento poderemos ressignificá-la, esta imagem da maré, como uma “planície d’água”, que dará a sensação existencial do nosso amplo presente e na qual imergimos para tatear fundamentos (a imersão teórica). O movimento final, então, no trato com os poemas, é a emersão de um corpo à superfície; isto é, da emergência de um corpo, “súpula de si”

(CALIXTO, p.81), a partir dos poemas de *Sanguínea* por sobre o leitor – e que é, também, simultaneamente a emersão ou “tentativa de tomar pé” deste trabalho.

Sobre o poeta

Quanto ao autor do livro que é o centro desta dissertação, Fabiano Calixto (Garanhus-PE, 1973, radicado no ABC paulista) já é dono de uma trajetória poética considerável, tendo conquistado espaço no cenário poético nacional, tanto crítica como editorialmente. Estreou em publicações com a plaquete *Algum* (edição do autor, 1998), e seu primeiro livro completo é *Fábrica* (Alpharrabio edições, 2000). No ano seguinte, publica junto com Kléber Mantovani *Um mundo só para cada par* (Alpharrabio Edições, 2001). Havendo recebido muitos elogios por seu primeiro livro – que trazia, inclusive, a orelha assinada por Horácio Costa –, o segundo, *Música Possível* (2006), sai pela coleção *Ás de colete*, parceria entre Cosac & Naify e 7Letras, coordenada por Carlito Azevedo, que trouxe à luz um respeitável volume de poesia inédita brasileira (de poetas como Ricardo Domeneck, Angélica Freitas, Paula Glenadel, Marcos Siscar, Aníbal Cristóbo, Júlio Castañon Guimarães, Tarso de Melo, etc.), assim como de traduções de poetas estrangeiros de obra recente (como Cesare Pavese, Antonio Cisneiros e Michel Deguy). Se a primeira edição, saída por uma pequena editora, foi seguida de um título pela respeitada coleção, não foi diferente com *Sanguínea* (2007), que sai pela Editora 34, com posfácio de Marcos Siscar e orelha de Carlito Azevedo, e que chegou a ser finalista do prêmio Jabuti de 2008 na categoria poesia.

Em 2013 sai, também pela 7Letras, a antologia *A canção do vendedor de pipocas*, que reúne poemas de suas publicações anteriores. De modo similar, mas em Portugal, em 2014 sai pela Edições Tinta da China o volume *Equatorial – Poemas escolhidos*, que também consiste de uma antologia da sua produção pregressa. É desse ano também a fundação da editora Corsário-Satã, que até o hoje Calixto dirige junto a também poeta Natália Agra, publicando especificamente poetas contemporâneos brasileiros e portugueses. A abertura dos trabalhos da editora se deu justamente com a publicação de *Nominata Morfina* (2014)¹, em que Calixto atravessa completamente as fronteiras entre prosa e poesia, sendo a maior parte das páginas do livro ocupadas por parágrafos de texto corrido e justificado. Em 2016, lançou com Bruno

¹ Essa informação consta no site da editora, de forma que optei por não listar aqui, como ocorre em muitos locais (revistas, blogs, inclusive trabalhos), a plaquete de poemas *Para ninar nosso naufrágio*, que aparece sempre como publicado pela Corsário-Satã em 2013. A plaquete de fato é de 2013 e de fato saiu pela Corsário-Satã, mas os poemas estão todos presentes no mais recente *Fliperama* (2020) e editados. Talvez a plaquete não seja, por isso, considerada como início dos trabalhos da editora.

Brum o livreto *20 Sucessos* (Luna-parque, 2016) e, mais recentemente, publicou, também pela Corsário-Satã, o livro de poemas *Fliperama* (2020).

Além da consistente trajetória de publicações que seus livros de poemas traçam – em que optei por elidir a grande quantidade de participação em antologias e publicações digitais dentro e fora do Brasil – Fabiano Calixto tem uma participação ativa na cena poética nacional, seja pela frequente colaboração em revistas e projetos em parceria com outros poetas, seja por seus trabalhos de tradução² – fora a atual coeditoração da revista *Meteoro* e da zine *Despacho*³, ambas da Corsário-Satã, e o período em que editou, junto com Marília García, Ricardo Domeneck e Angélica Freitas, a revista *Modo de Usar & Co*, entre 2007 e 2012.

Em termos de recepção crítica, Calixto não possui ainda muitos trabalhos de fôlego dedicados à sua poesia, mas uma grande quantidade de menções junto a outros poetas contemporâneos, e trabalhos mais curtos, como resenhas, artigos e textos em *blogs*. Faço agora um apanhado geral dessa fortuna crítica – a que este trabalho vem, por fim, se somar.

O texto de maior importância dentro da fortuna crítica de Calixto até o momento, sem dúvida (por extensão e foco exclusivo na obra de Calixto), é a dissertação de mestrado “*Somos a cidade com queimadura de terceiro grau*”: *experiência urbana e tensões estético-políticas na poesia de Fabiano Calixto* (2018), de Telma Glória Trindade de Moura.

A partir de uma perspectiva essencialmente política, de resistência (o que dialoga muito com a poesia de Calixto, que aliás assume-se anarquista), Moura abrange indiretamente toda a obra de Calixto, até o momento, por meio da análise de *Nominata Morfina, A canção do vendedor de pipocas* (antologia de todos os livros antes deste outro) e do poema “*Dark Medieval Times*”, presente na antologia poética *Vinagre*, editada pelo coletivo V de Vândalo (do qual fez parte Calixto), durante o calor das manifestações que tomaram as ruas do Brasil em junho de 2013.

A relação entre a poesia de Calixto e a cidade (*a polis*) tem destaque no trabalho de Moura e, para isso, ela parte da recuperação histórica dessa relação binomial (poesia x cidade) desde o advento das cidades modernas – fazendo paralelamente incursões pela *polis* grega, base para se pensar uma *política* propriamente dita (em sua origem etimológica). Chegando aos dias de hoje, ela pensa a poesia de Calixto como um discurso crítico incisivo ao “estado da arte” do capitalismo na forma que toma no (ou que concede ao) cotidiano cidadão. Essa crítica, segundo Moura, apontaria mesmo para o âmago de uma perceptível “guinada

² Calixto já traduziu, entre outros, textos de Gonzalo Rojas, Allen Ginsberg, John Lennon, Laurie Anderson, Roberto Bolaño, Miguel de Unamuno, Jim Morrison, León Félix Batista, Nick Drake e Mario Benedetti.

³ Todos os números da zine em questão são gratuitos e estão disponíveis no site da editora: <https://corsario-sata.minestore.com.br/despacho>

política”, a que os anos 2000 assistiram na poesia:

A partir das tensões estético-políticas levantadas, coloca-se como questão de reflexão se a guinada política da poesia, principalmente a produzida a partir dos anos 2000, não estaria de certo modo reivindicando o retorno da essência mesma da *polis*. A palavra poética como a expressão de um desejo maior que é o da cidade como espaço da discussão sobre as reais condições em que vivemos. (MOURA, 2018, p.113).

Além da *polis*, a música ganha destaque no trabalho de Moura, que formula um conceito de “acordes dissonantes” (na esteira de outro texto a respeito de Calixto⁴). Partindo da importância da música para sua poesia, o que aparece de forma explícita no uso de trechos de canções e referências diretas a bandas, compositores e estilos, Moura se utiliza de noções musicais para abordar não os aspectos propriamente sonoros da poesia de Calixto (como metros, rimas, etc.), mas as costuras poéticas que geram sobreposições melódicas (metaforicamente falando) que marcam sua poesia:

Existem sons que transmitem uma sensação de conformidade, relaxamento (consonantes) e os que nos passam uma impressão de tensão, de algo por se resolver (dissonantes). [...] Daí a luminosidade do conceito musical da dissonância, uma vez que a obra poética de Fabiano Calixto, ao cerzir diferenciadas referências no corpo dos poemas, de canções a trechos de filmes, das histórias em quadrinhos aos clássicos literários está sempre provocando tensões que nem sempre pedem resoluções. (MOURA, 2018, p.65-6).

De outro modo, Moura também nos diz que os acordes dissonantes em seu trabalho sobre a poesia de Calixto são vistos como:

os materiais e os temas que Calixto traz para dentro de seus poemas de modo a complementar o dizer da poesia. [...] Para além dos materiais de composição poética, a heterogeneidade do aço da sua forja, penso a ideia do acorde dissonante no sentido da produção de tensão. Nesse ponto, como acordes produtores de tensão de seus poemas coloco as questões urbanas [...]. Em detrimento das discussões acerca da problemática urbana e sua degradação iminente, soma-se como mais um acorde de tensão o engajamento político da palavra em Calixto. (MOURA, 2015, p.113).

Assim, de modo a evocar uma visão do presente (da vida *nas cidades*), Moura nos diz que “os poemas de *A canção do vendedor de pipocas* e *Nominata Morfina* aqui trabalhados nos falam da degradação contínua das relações e do espaço urbano frente à potência da lógica mercadológica sobre nossos corpos.” (MOURA, 2015, p.111).

⁴ Moura afirma ter retirado primeiramente a ideia de “dissonância” de Gustavo Silva Ribeiro em seu artigo que será comentado adiante. Repertório de incêndios: variações sobre a poesia recente de Fabiano Calixto. Estudos Linguísticos e Literários. Número 51 (1/2015b) – ISSN: 2176-4794. Disponível em: <https://rigs.ufba.br/index.php/estudos/article/view/13746>

A importância do espaço urbano e a revolta presente nos poemas de *Nominata Morfina* aparecem também no pequeno e denso artigo “Repertório de Incêndios: variações sobre a poesia recente de Fabiano Calixto” (2015a), de Guilherme Silveira Ribeiro. Ambos os aspectos aparecem aí, no entanto, entrelaçados a partir do fato de que:

Vida e escrita não se separam em *Nominata Morfina*. A sujeira, as contradições e as pequenas alegrias que caracterizam a existência cotidiana, anônima, dos habitantes de uma metrópole como São Paulo atravessam e constituem o livro, fornecendo a ele sua cadeia imagética fundamental. É do estar-no-mundo, suas fricções, que nasce a irrupção característica dessa poesia. (RIBEIRO, 2015a, p.3).

Tanto o é, que o poema aparece, mesmo que de forma profana (Ribeiro se reporta ao conceito de Agambem), como possibilidade de comunhão, “re-ligação” com o mundo – com a própria vida. Isso, em específico, Ribeiro colhe do erotismo de alguns poemas de *Nominata Morfina*:

Distante do ímpeto viril e impositivo de certa tradição da poesia amorosa do Ocidente, o erotismo, em Calixto, é desposseção, é renúncia, é experiência extática que despoja o sujeito de si e o conduz, momentaneamente, à imobilidade e à harmonização possível com o mundo (mas nunca à inconsciência). O que surpreendemos em “O coma de Cronos” e “Modigliana”, nesse sentido, é a enunciação de uma experiência religiosa (no sentido em que se processa, inegável, uma comunhão e uma re-ligação do indivíduo com aquilo que o ultrapassa) que se concretiza em meio a circunstâncias profanas, celebrada por uma linguagem dessacralizada que pertence, ao fim e ao cabo, ao reino das coisas humanas degradadas e degradáveis. (RIBEIRO, 2015a, p.5).

Apesar de ser “uma máquina de guerra iconoclasta e desestabilizadora” (RIBEIRO, 2015a, p.7), a poesia de Calixto traz consigo essa possibilidade de comunhão por uma pulsação de vida. O encontro com a vida no poema pode ocorrer também por “versos de circunstância”, conforme sinaliza Anderson Guerreiro em seu artigo “Vida, cotidiano, circunstâncias: a representação do real na poesia contemporânea brasileira” (2018), o que pode vir de uma “necessidade e vontade contemporânea de expor o real.” (GUERREIRO, 2018, p.69).

Algo próximo a essa relação da poesia de Calixto com “o real”, podemos ler no artigo de Danilo Bueno, “Arraigados no agora: alguns caminhos da poesia brasileira do século XX” (2015) (em que tomado também o livro *Nominata Morfina*). Bueno afirma que Calixto “supõe a rebelião como índice inicial de sua poeticidade” (BUENO, 2015, p.206), de forma que o que vemos em sua obra é “o poema que foge do poema para achar a *poesia*.” (BUENO, 2015, p.201). Vida, cidade, rebelião e poema se misturam:

O universo poemático está cheio de pichações (vide a própria capa), de folks e rocks, de cineastas e pintores, de anônimos, em que o registro alto e baixo coexistem sem qualquer rumor que não seja o da poesia a cartografar o centro da cidade, o submundo feito poema, o inframundo feito prosa, o subúrbio de dentro da cena. (BUENO, 2015, p.205).

A obra de Calixto aparece também ocupando um espaço considerável dentro da tese *Paisagens em profusão: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck* (2015), de Letícia da Costa e Silva Ferro. Operando especialmente em bases fenomenológicas (principalmente Husserl e Merleau-Ponty), Ferro se apoia na metáfora da paisagem enquanto horizonte limitado, específico (e a fenomenologia surge na metáfora como meio de inserir o sujeito nessa paisagem), e assim trama uma crítica da poesia contemporânea a partir das obras dos quatro poetas mencionados no título.

A metáfora da paisagem e sua ocupação pelo sujeito, uma integração, funcionam aí não apenas para se referir à produção poética contemporânea, mas também como modo de entender um tipo de relação que essa poesia (Calixto incluso) estabelece com o espaço:

Dessa maneira é que, ao partirmos, inicialmente, da noção de espaço, na sua literalidade de território geográfico, vimos que os poetas ao se encontrarem tão apegados a ele põem-se não apenas a observá-lo, mas a “habitá-lo” ao ponto de se integrarem a ele. Em outras palavras: os poetas enunciam o espaço (vário e mutante) fazendo-se presentes não apenas ao fitá-lo, mas ao tomá-lo como extensão de seus próprios corpos. Novamente, torna-se perceptível a não separação de vidente e visível, de sujeito e objeto, e a importância do espaço na formação subjetiva daquele que o avista e o toma para si, tomando-o de posse. (FERRO, 2015, p.230-1).

Ferro também sinaliza uma questão temporal (e esse tópico emerge especificamente a partir de poemas de Calixto), um aspecto da relação da poesia do presente que é quase como a de um cronista com o seu tempo, do registro situacional, mínimo, “o exercício de uma escrita notadamente ao estreito do sensível, que o enseja e o faz segundo a volubilidade dos sentidos.” (FERRO, 2015, p.123). Dessa forma:

muito embora, o poeta nos apresente versos vazados de experiências de vida, não deixa de dotá-los de alcance e sentido mais amplos, animando-os com uma dicção nervosa e tensa, a refletir o calor da hora, mas sem jamais se esquecer de rearranjá-la astuciosa e liricamente. É assim que vemos sua poesia insurgir-se, a um só tempo, na infusão de uma expressão bruta, mas também delicada. Universal porque muito particular. (FERRO, 2015, p.232).

Em terceiro lugar (depois de “espaço” e “tempo”), Ferro aponta na poesia contemporânea um constante diálogo com a tradição, e com outras fontes da cultura como um

todo, aspecto que denomina de “saturação de cultura”. (FERRO, 2015, p.230). No caso de Calixto, em específico, Ferro costura algumas referências explícitas de Calixto a Drummond e Cabral, em seu livro *Música Possível* (2006), a aspectos estéticos dessas outras obras, de forma que, ao fim, nos diz que:

Calixto não hesita em tomar partido de suas afinidades poéticas para conferir lastro à sua escrita. A adesão que ele faz de muitos nomes da cultura brasileira e estrangeira – não se restringindo, portanto, tão só a autores da literatura, mas a de outros domínios artísticos, como das artes plásticas, da música etc. –, nunca é inoportuna, tampouco gratuita, mas de afetiva e meditada intenção/ encarnação/ atualização. (FERRO, 2015, p.127-8).

O mesmo poema analisado por Ferro é analisado brevemente no artigo “Silêncio e diálogo na poesia brasileira” (2011), de Paulo César Andrade da Silva, mas aí autor aponta que “a tradição é incorporada como endosso ou louvor, num gesto acrítico e menos questionador”. (SILVA, 2011, p.9). Dessa leitura, que figura ao lado de outros poemas contemporâneos, por fim, Silva se pergunta “por que recorrer tanto à tradição, quando esta parece não ter uma função específica, não é problematizada no interior do texto?” (SILVA, 2011, p.10).

Dos diálogos de Calixto, sejam os com a tradição, sejam os com a cultura pop ou referências diversas, seu forte traço intertextual ganha menção na tese *Referenciação, citação, reescrita, colagem: o ganho da poesia* (2020), de Diamila Medeiros dos Santos. A autora toma de Calixto um dos poemas (“Email para Marcelo Montenegro”), do segundo capítulo de *Sanguínea* (“Caixa de saída”), para destacar nele que os processos de intertextualidade referidos no título da tese são utilizados por Calixto para, entre outros efeitos, provocar um estabelecimento de comunidade (os trechos entre aspas aí são de Marcos Siscar, do posfácio de *Sanguínea*):

A própria ideia do espaço é de suma importância no poema de Calixto à medida que todas essas menções [feitas no poema analisado] têm em comum o fato de designarem lugares, territórios que se tornaram célebres, na ficção, na música e, assim, se constituem como espaços nos quais os próprios processos subjetivos possam se desenvolver. Espaços importantes pelo papel que têm na obra desses artistas. “Tais procedimentos (que não excluem as referências afetivas da esfera privada) constituem um empenho poético, nada negligenciável, em *ter lugar*”. (SANTOS, 2020, p.178).

Cabe mencionar aqui um ensaio não muito extenso, mas com colocações muito pontuais, especialmente do ponto de vista formal, de Claudio Daniel, “A luneta mutante de Fabiano Calixto”, publicado em seu *blog* (*Cantar a pele de lontra*) em 2015a. Ali, Daniel

resenha brevemente a trajetória poética de Calixto pelos seus quatro livros *Fábrica* (2000), *Música possível* (2006), *Sanguínea* (2007) e *Nominata Morfina* (2014). Traçando considerações, uma a uma, Daniel desenha uma trajetória que vai do minimalismo contido de *Fábrica* até os poemas em prosa de *Nominata Morfina*.

Do primeiro, então, nos diz que nele há uma forte “referência urbana e fabril [que] se impõe e será desenvolvida num conjunto consistente de poemas, construídos conforme princípios de concisão e alta precisão vocabular”. (DANIEL, 2015a). Há aí um “elemento construtivista” que

deriva da leitura atenta de João Cabral de Melo Neto e da Poesia Concreta, mas também de poetas que derivam da vanguarda concretista, como Paulo Leminski e Régis Bonvicino (...). É possível verificar, nesta primeira fase da poesia de Fabiano Calixto (...), diversos procedimentos que derivam desse repertório minimalista, como o uso exclusivo de letras minúsculas, o espaço duplo entre as linhas, os verbos no infinitivo, a elipse, a metonímia e certas imagens e metáforas de sabor surrealizante, à maneira dos “botões tenros” de Gertrude Stein. (DANIEL, 2015a).

Em *Música Possível*, o livro seguinte, aponta que:

o corte preciso das linhas, o discurso recortado pela elipse e a dimensão geométrica ainda estão presentes, mas o eu-lírico se sobrepõe, pela fluência melódica dos versos, timbre intimista e certo confessionalismo, que não decai, porém, no sentimentalismo. (...) Domínio técnico, imaginação, sensibilidade e variedade temática fazem de *Música possível* o melhor livro de Fabiano Calixto, e talvez um dos melhores livros de poesia publicados por autores de sua geração. (DANIEL, 2015a).

O mesmo, entretanto, não nos diz de *Sanguínea*, que considera “o mais irregular de todos”, arguindo que “há, sim, bons poemas” neste livro, mas só “aqueles em que notamos vestígios de sinceridade do poeta” – o que é contraposto, conforme afirmação a seguir:

A “retórica das dedicatórias” apontada por Marcos Siscar em seu posfácio ao volume soa antipática, bajulatória; já nas primeiras páginas do livro, encontramos poemas endereçados a autores de prestígio midiático e próximos às revistas *Inimigo Rumor / Modo de Usar*; é algo que não acrescenta nada aos textos, mas indica o contexto em que foram escritos. É uma explicitação de relações de amizade e de grupo literário, não de um ideário estético ou ideológico. [...] há uma dose maior de artificialidade, como se o autor buscasse, conscientemente, adotar outra linguagem, diferente da sua, por motivos menos poéticos do que práticos: para se firmar como membro de um grupo literário, de notória visibilidade midiática e editorial. (DANIEL, 2015a).

Interrompo o andamento do texto de Cláudio Daniel para lembrar aqui outro texto que também faz duras críticas a *Sanguínea*, “Sobre a poesia de Fabiano Calixto e Fábio

Weintraub” (2009a), de Luis Dolhnikoff. Em tom sarcástico, beligerante, Dolhnikoff fala, tomando como objeto o livro de Calixto de 2007, que o autor “carece de real poder discursivo” e que incorre em um “falseamento literário” – pelas referências “gratuitas” à esfera da literatura – e em um “falseamento poético” – pelo uso de “versos trocadilhescos”. Quanto à experimentação formal, “não há aqui real experimentação, e sim verdadeira idiossincrasia”, pois “Calixto muda de forma como quem muda de humor ou de camisa, o que dá ao livro o aspecto de um brechó poético”. Ainda, quanto a poemas que se aproximam às formas fixas, Dolhnikoff acrescenta: “apenas *déjà vu* em seu anti-intelectualismo hedonista-pop”. (DOLHNIKOFF, 2009a).

Acrescentadas as duras críticas à *Sanguínea*, da parte de Dolhnikoff, rumemos para o que Claudio Daniel diz a respeito de *Nominata Morfina*, ao fim de seu ensaio:

Em quase todos os textos que compõem o volume – cada fragmento é independente dos demais, sem um fio condutor temático –, o eu-lírico está presente, numa *ego trip* narcisista. A linguagem dos fragmentos líricos é coloquial, sem cair, porém, nas facilidades excessivas dos poetas prestigiados pela revista *Modo de usar & Co.*, da qual Fabiano Calixto é um dos editores e propagandistas. Podemos estabelecer paralelos entre esse coloquialismo poético sério e aquele praticado por poetas como Ademir Assunção, em *A voz do ventríloquo*, e Rodrigo Garcia Lopes, em *Experiências extraordinárias*, e ainda Roberto Piva (citado numa das epígrafes do livro) em *Estranhos sinais de Saturno*. Todos estes poetas incorporaram o universo pop das histórias em quadrinhos, do cinema e do *rock and roll*, misturados às referências “cultas” da poesia e da prosa de vanguarda, da filosofia ou da música de concerto, rompendo diques entre as categorias estáticas de “alto” e “baixo” repertório. No caso de Fabiano Calixto, esse trânsito de linguagens e territórios falhou em *Sanguínea*, mas obteve ótimos momentos em *Nominata morfina*. (DANIEL, 2015a).

A única recepção encontrada até o momento do último livro de Calixto, *Fliperama* (2020), no qual o poeta retorna à poesia em versos, é “O ‘Fliperama’ *cyberpunk* de Fabiano Calixto” (2020), publicado por Tomaz Amorim Izabel em sua coluna na Revista Fórum. Ali Izabel nos fala que o livro

traz uma década de sua poesia que, com justiça, é colocada como uma das mais importantes da cena poética brasileira contemporânea. Suas dezenas de poemas de estilo único, mas diversificado, além de representarem o desenvolvimento estilístico do poeta, trazem as marcas das conturbações estéticas e políticas do país. (IZABEL, 2020).

Neste novo volume de poemas, a beleza aparece em uma “configuração precária, nesse instantâneo do (im)possível, a ser confrontada de novo e de novo com esse rés do chão (de fábrica) de onde falam os ‘poetas de subúrbio’”. (IZABEL, 2020). Esse “lusco-fusco” da relação estabelecida com a beleza, entretanto:

não é escapismo, essa beleza não é apresentada como algo de simplesmente distante, inalcançável e, portanto, inofensivo. Tampouco é um prêmio de consolação: ‘perdemos, mas ainda temos as flores’. Trata-se de uma luta pela beleza com a seriedade de quem luta pela terra. (IZABEL, 2020).

A metáfora do fliperama, nesse contexto, se refere ao *jogo* “sem *continue* ou uma nova ficha” que se joga cotidianamente: “Tudo é colorido, tudo é perigoso. A fonte berrando em vermelho e amarelo, o tempo acabando, [...] projéteis vindo de várias direções, a tela avança sozinha como uma tempestade, o personagem não pode ficar para trás da história, ele corre e se protege”. (IZABEL, 2020). Enquanto isso, o retorno ao verso que Calixto empreende aí faz com que se destaque, segundo Izabel nos diz, uma musicalidade dos poemas:

A simultaneidade e as interrupções constantes da cidade dentro e fora do fliperama se marcam nos jogos rítmicos dos versos. Há uma profusão organizada que é hipermóvel e que mantém a coesão como que por um magnetismo na repetição dos sons (...). (Os tercetos bem marcados são alguns de seus momentos mais bonitos de musicalidade, quando a beleza se permite aparecer como se não houvesse perigo). (IZABEL, 2020).

O que não reduz a poderosa visualidade da sua poesia, já que “há também uma profusão de imagens, elas se sobrepõem e quase se sobrecarregam, não fosse a condução sonora atenta que ajuda a distinguir tudo como se fosse em som estéreo”. (IZABEL, 2020). Dessa forma, Izabel aponta um caráter de “espacialidade”, já que “o poema fica em três dimensões. O que se acumularia pelo peso das palavras, se expande, primeiro em som, depois em espaço. As imagens flutuam em *sound surround*”. (IZABEL, 2020). Tudo permeado por uma “escolha lexical quase coloquial” e por seu já conhecido procedimento de referências intertextuais que cruzam alto e baixo registro, “o pop é eruditizado ou o erudito vai para rua, Rilke e o vocalista do Judas Priest frequentam os mesmos tempos e espaços e corpos”. (IZABEL, 2020).

Além destes textos citados, há, é claro, muitas outras resenhas, entrevistas, entre outros, mas listei todos os que trazem um pouco mais de importância à menção de Calixto, e que de fato se debruçam sobre pelo menos um poema seu – trazendo, assim, alguma crítica propriamente dita. O autor deste trabalho possui também dois artigos publicados, em 2016 e 2019, a respeito de Calixto, mas eles não aparecem aqui por seu teor crítico estar fortemente relacionado com o que será exposto mais adiante, de forma que explicitá-los neste momento seria quase uma excrescência⁵.

⁵ LEAL, Gabriel de Melo Lima. Poesia brasileira contemporânea: a ética do real em duas estéticas autodescritas.

De um modo geral, se pode notar na fortuna crítica de Fabiano Calixto: (1) algumas questões constantes, como a rebelião/revolta/engajamento, o espaço (seja o urbano, seja o das intertextualidades, seja de uma espacialidade do poema) e a música (de muitos modos); e (2) que seus livros podem ser percebidos de modo muito distinto uns dos outros, especialmente por grandes diferenças formais entre eles.

Dessa forma, há alguns pontos de contato entre a fortuna crítica existente de Calixto e o que proponho neste trabalho, mas, de um modo geral, o tipo de leitura a que me aterei aqui guarda mais diferenças do que semelhanças para com eles: primeiramente, por uma questão de delimitação do objeto, já que tomo apenas um livro de poemas de Calixto, e, ainda, não exatamente o livro, mas *a experiência de leitura de seus poemas*, o que faz com que não nutra aqui pretensões de compreensão da poética de Calixto como um todo; em segundo lugar, por uma questão de pressupostos teóricos – que, no meu caso, são os da Filosofia da Presença de Gumbrecht –, o que me conduz inevitavelmente a um trajeto analítico distinto dos trabalhos anteriores. Tento, assim, elaborar uma visão em certa medida diferente a respeito dessa obra de Calixto, a ser acrescentada a sua fortuna crítica.

De outro modo, pretendo aqui também uma colaboração para as possibilidades críticas sobre a poesia contemporânea ao articular o pensamento de Gumbrecht à nossa produção poética atual. A defesa da pertinência teórica da obra de Gumbrecht à poesia brasileira é traçada pelas convergências em termos de diagnóstico com Haroldo de Campos e Octavio Paz (especialmente ao longo do capítulo 3), e também pela convergência do seu conceito de *presença*, com o que diz Garramuño acerca da existência de um “império dos sentidos” na poesia contemporânea brasileira (tessitura realizada no item 2.4).

Por fim, os conceitos que proponho de *espessura* e de *leitura analógica*, estreitamente vinculados, se propõem à inscrição em uma agenda intelectual ampla de desenvolvimento de “conceitos não interpretativos”, isto é, que nos permitam, assim, “nos relacionar com o mundo [e com a literatura] de um modo mais complexo do que a simples interpretação”. (GUMBRECHT, 2010, p.76). Epistemologicamente, esta agenda e este trabalho opõem-se, não à interpretação propriamente dita, mas à noção predominante em nossa sociedade ocidental, e especialmente no âmbito das Humanidades, de que a interpretação, a elaboração e

REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. v.3, nº14.- p.97-118, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1548> . O segundo artigo, de 2019, é na verdade uma versão inicial de um trecho dessa dissertação: LEAL, Gabriel de Melo Lima. Estética de uma ética da poesia brasileira contemporânea: a paixão pelo real manifesta em efeitos de presença. In: I Congresso de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG, 2019, Campo Grande. Anais online v.1, n.1. Campo Grande: UEMS, 2019. p.135-151. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/CPLL/article/view/6951>

a atribuição ativa de sentido sejam o *único modo válido* de se lidar com o mundo (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p.9-10) – o que se pretende contrapor justamente destacando que ele se nos apresenta *também* como *presença* e que é por essa dimensão que podemos nos *sentir parte* dele.

2. SITUAÇÃO: NA MARÉ DE EFEITOS E ESTRATÉGIAS

*Derrubar o muro, bagunçar com tudo,
nostalgia da novidade, saudades do futuro
O terno*

*And soon the waves and I found the rolling tide,
soon the waves and I found the rip tide
Beirut*

Escrever sobre literatura atual (em sentido amplo) envolveria primeiramente uma delimitação dessa amplitude e do que se entende como “contemporâneo”. O primeiro gesto aqui, entretanto, será evitar, por ora, o uso da palavra “contemporâneo” e sua pesada carga conceitual. Quando recorrer a ela neste primeiro capítulo será me referindo não a um conceito, mas ao adjetivo (“aquilo que pertence ao mesmo tempo”), até porque no começo do segundo capítulo trabalharei especificamente uma questão de temporalidade do presente, a de presente amplo (conceito de Hans Ulrich Gumbrecht), após o que o uso do termo se vinculará ao pensamento de Gumbrecht. Proponho inicial e contextualmente, então, a exposição de uma breve e recente história da nossa poesia atual: desde 1984 (data da última polêmica significativa do século XX na poesia brasileira⁶) até os dias de hoje.

De modo sincrônico, tomarei alguns aspectos poéticos e críticos desse passado recente enquanto elementos que perpassam o presente, e enquanto questões vivas – mais do que como episódios acabados. Alinho-me aqui, então, ao pensamento de Haroldo de Campos (1997), a respeito de uma “tomada sincrônica” e de uma “crítica parcial” (CAMPOS, 1997, p.245), e também ao pensamento de Marcos Siscar em *De volta ao fim* (2016), quanto à questão do fim das vanguardas, não como uma “verdade histórica”, mas como uma “operação crítica e discursiva” que age na produção poética e crítica do presente. (SISCAR, 2016, p.9).

Nesse primeiro título, atendo-me a essa breve história da produção poética do cenário nacional objetivando coletar questões que aparecerão figuradas em uma poesia ainda mais recente, já deste milênio, contexto imediato à obra de Calixto. Essa produção mais recente ocupará as leituras realizadas nos outros subtítulos deste primeiro capítulo.

2.1 Correntezas: impressões críticas

Pensando junto com Marcos Siscar (2010), chama a atenção na poesia que vem depois

⁶ Adiante será desenvolvido o conteúdo dessa afirmação, que é de Marcos Siscar (2010, p.153).

da redemocratização (1984), primeiramente, a ausência de tensionamentos políticos programáticos e de predefinições estéticas que magnetizem poetas ao redor de si e que, dessa forma, ponham a cena da poesia em frentes opostas a se embaterem:

Diferentemente dos momentos que a precederam, quando as questões poéticas e políticas estavam bem definidas para seus atores, a poesia posterior ao período militar no Brasil mantém-se sob uma luz difusa. [...] Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de força mestras. (SISCAR, 2010, p.149).

Nessa poesia dos anos 1980, pós-redemocratização, está ausente, portanto, a dinâmica de posicionamentos opostos a respeito de questões centrais e que seriam exercidos de modo programático e combativo. A última vez em que houve tal dinâmica no cenário nacional, pode-se dizer, foi com o advento das poesias concreta e marginal, nas décadas de 1950 e 1970, respectivamente. Esta última trazia consigo a ênfase no papel da experiência pessoal do sujeito no processo criativo, assim como certo pendor à espontaneidade textualista, se opondo àquela, cuja antissubjetividade pretendida dos herdeiros da (anti)lírica cabralina indicava sua concepção laborativa de poesia, que voltava sua energia de contestação principalmente às formas⁷.

De modo muito geral há hoje uma decantação crítica desses movimentos a partir de seus contrastes que, assim, deixa entrever na poesia concreta uma maior preocupação com experimentalismos formais e reflexões sobre o fazer artístico e a(s) linguagem(ns), enquanto que na poesia marginal a maior preocupação está apontada a uma contestação do *status quo* – preocupação inclusive alinhada aos grandes movimentos de contracultura que se projetaram internacionalmente à época de sua emergência (fim dos anos 1960, começo dos 1970).

Mas é claro que ambas as preocupações – estéticas e políticas – se encontravam em ambos os conjuntos de produção em maior ou menor grau, havendo muitas obras do período que traem qualquer peremptoriedade de tal decantação crítica⁸. Deste embate, por fim, Siscar nos diz que “a última polêmica significativa do século XX data de 1984” (SISCAR, 2010, p.153), fazendo referência à publicação do poema visual “Pós-tudo”, de Augusto de Campos e também do artigo “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós

⁷ Como a célebre frase de Maiakovski, poeta de papel pronunciado dentre as influências da poesia concreta, que figura no “livro-manifesto” *Teoria da poesia concreta*: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (CAMPOS, A; PIGNATARI & CAMPOS H., 1987, p.158).

⁸ A obra de Leminsky, por exemplo, vai de um extremo a outro dessa polarização, assim como muitos poemas concretos são firmemente apoiados numa perspectiva social (vide Augusto de Campos) e em muitos poemas ditos mais marginais podemos encontrar um apuro de linguagem que nada tem de espontaneísmo ingênuo (por exemplo na potente obra de Roberto Piva).

utópico”, de Haroldo de Campos.

Desde então, a noção historiográfica de “escolas literárias” vem cada vez mais se mostrando um monstro anacrônico, assim como as produções programáticas – característica tão marcante das vanguardas e que vinha orientando o entendimento da arte e da crítica produzida até então: “são talvez os próprios valores do modernismo brasileiro (nacionalismo, humanismo utópico, relação com a ‘modernização’) que se abalam, que já não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que agora se abre”. (SISCAR, 2010, p.151). Essa ausência de estandartes – de grupos que tomem partidos antagônicos acerca de uma discussão propriamente central no âmbito da produção poética – pode ser notada na própria quantidade de antologias e resenhas que buscam entender essa produção, o que, por sua vez, pode ser visto também como sintoma de uma falta de apreensão de linhas gerais por parte da crítica.

Mostra-se conveniente então, nesse contexto de retomada democrática, nos reportarmos à proposição de “pós-utopia”, feita por Haroldo de Campos no referido ensaio “Poesia e Modernidade” para dizer uma “pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997, p.268) depois de um esgotamento da lógica das vanguardas, referindo-se a uma poesia não mais do presente, mas da “agoridade”. (CAMPOS, 1997, p.269). Aí um “princípio-esperança”, que projetava a atitude poética a um futuro utópico, é substituído por um “princípio-realidade” (p.268), que é orientado ao presente, de forma a propiciar uma convivência aberta com uma pluralidade de passados possíveis (e disso a possibilidade de invenção de tradições). Haroldo de Campos ainda observa, citando e concordando com Octavio Paz, que não é mais viável a permanência dentro do esquema moderno da *tradição da ruptura* (CAMPOS, 1997, p.251), de forma que aos poetas não está mais disponível a noção de se conformar identitariamente por oposição à outra parcela da produção, ou mesmo em relação a um passado recente (CAMPOS, 1997, p. 268-269).

Num primeiro momento, o que mais interessa destacar aí, do ensaio de Haroldo de Campos, como aponta Siscar, é que

embora permaneça discutível quanto ao diagnóstico, essa tentativa de dar conta da poesia posterior às utopias coletivas não deixa dúvida sobre a disposição de deixar em aberto a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma multiplicidade mais ou menos informe. Em todo caso, o ensaio [“Poesia e modernidade”] é emblemático do esgotamento dos paradigmas de uma época. (SISCAR, 2010, p.152).

Ao lado da compreensão de Marcos Siscar e Haroldo de Campos, faço agora uma breve digressão sobre a produção poética das décadas de 1980 e 1990 pela ótica de Sérgio

Cohn, poeta, crítico e editor de incontestável contribuição à cena da poesia brasileira, especialmente pelos excelentes trabalhos editoriais (coleções, antologias, revistas, ...), muitos dos quais são voltados à poesia brasileira. Destaco sua faceta editorial não porque enquanto crítico e poeta deixe a desejar, mas porque seus projetos como editor fazem com que essa faceta sua se avulte e se destaque.

A década de oitenta se inicia num contexto de perspectiva de abertura democrática (o AI-5 expirara em 1978), no qual a convivência de diferentes estéticas no mercado editorial se fez sentir, principalmente pela “descoberta” da poesia marginal, que agora passa a ser publicada por grandes editoras e atinge vendagens inéditas para livros de poesia. (COHN, 2012a, p. 6). Muitos poetas da dita geração mimeógrafo, e mesmo outros de influência concreta, começam a adentrar o mundo da música e da televisão, produzindo grandes colaborações nessas áreas:

Bernardo Vilhena e Tavinho Paes, por exemplo, migraram da poesia para se tornarem dois dos mais importantes letristas do rock nacional, fazendo parcerias com Lobão e Cazuza, entre outros. Charles Peixoto e Ronaldo Santos vão para a TV Globo, e são fundamentais na construção da linguagem dos programas inovadores da época. Chacal contribui em todas as áreas, inclusive com parcerias com os grupos musical Blitz e teatral Asdrúbal trouxe o trombone. (COHN, 2012a, p.5-6).

Ao longo dos anos de 1980 a tônica irreverente, erótica e corrosiva, que ainda emanava da poesia marginal, passa por grandes momentos na esfera pública e, justamente por isso, com o final da década, seu repertório transgressor já se tornou em certo ponto familiar e estava publicado pelas maiores editoras do mercado, já tocara nas maiores rádios. Com uma inevitável “naturalização” de certas polêmicas, a poesia “vai do sabor mundano dos seus primeiros anos [da década] para um crescente formalismo”, em direção a uma “pesquisa de linguagem mais densa e formal”. (COHN, 2012a, p.12).

Esse aspecto acaba se conformando esteticamente numa “marca de geração, um movimento de reação ao espontaneísmo confessional da poesia marginal” que resulta num “caráter essencialmente construído e pensado de sua poesia”. (BRITTO, 2010). Essa “reação”, entretanto, não se dá por um embate aberto, mas por uma convivência com a tradição concreta e seu “paideuma”⁹, seus critérios técnicos de composição e experimentação formal que ressurgem agora sem qualquer antagonismo explícito ou programático – sem o caráter de *vanguarda*, portanto.

⁹ Termo caro aos concretos, tomado de Ezra Pound, e que é utilizado para se referir à articulação de obras em determinada tradição: “dizer paideuma, é dizer justaposição das partes vivas de uma cultura – corpo de conhecimentos que funciona”. (CAMPOS, 1983, p.146).

Essa retomada do “tensionamento sígnico” traz consigo, para a década seguinte, de 1990, um caráter de desenvoltura no trânsito e na apropriação das mais diversas “conquistas linguísticas”:

A poesia brasileira parece entrar na década de 1990 em um período de maturidade, onde não apenas os autores podem transitar com liberdade pelas conquistas formais e expressivas das décadas anteriores, como possuem um amplo domínio da linguagem poética. Surgem livros de grande qualidade e excelente resultado formal, mostrando uma poesia informada não apenas pela literatura brasileira, mas pelo melhor da literatura mundial. (COHN, 2012b, p.6).

Apesar da inegável qualidade dessa produção, é fato que ao longo da primeira metade dessa década não houve o mesmo *boom* de publicações da década anterior: o refinamento da linguagem acaba por afastá-la do grande público leitor. (COHN, 2012b, p.6). Essa mesma característica, no entanto, a reaproxima da academia e da crítica, e nesse início de década podemos ver as primeiras publicações de vários dos mais representativos poetas em exercício hoje, como Cláudia Roquette-Pinto (*Dias Gagos*, de 1990), Josely Vianna Baptista (*Ar*, de 1991), Fábio Weintraub (*Toda nudez será conquistada*, de 1992), Renato Rezende (*Passagem*, 1990), entre outros.

A partir da segunda metade da década, o advento da impressão digital de livros e da viabilidade econômica de tiragens pequenas possibilita o nascimento (e em alguns casos, crescimento) de pequenas editoras e de revistas de poesia, algumas das quais se tornaram verdadeiros marcos no cenário, como é o caso, por exemplo, de *Inimigo Rumor* (Rio de Janeiro, 1997), *Azougue* (São Paulo 1994) e *Medusa* (Curitiba, 1998).

Essa segunda metade dos anos 1990, assim como a primeira meia década do novo milênio, assistiu a uma alteração nas obras dos poetas que tinham estreado recentemente e na dos novos poetas que se publicavam: seus poemas, sem perder o apuro com a linguagem, foram aos poucos sendo “contaminados de mundo”. (COHN, 2012b, p.6.). É de 1998 a estreia de Fabiano Calixto, com a plaquete *Algum*, sendo que seu primeiro livro completo sai em 2000, *Fábrica*, que o concedeu comparações a Cabral pelo apurado trabalho com a linguagem e exercício de contenção formal, e no qual o mundo aparecia, de fato, apenas entrevisto, ainda apenas como um “eco de canção/ (de esguelha) / no protetor de orelha”. (CALIXTO, 2000, p.11).

É claro que esta trajetória descrita por Cohn (e que acompanho aqui) é parcial: é a de um poeta/crítico/editor, então, considera alguma poesia de maior recepção crítica e difusão. Importante é manter em vista que, após a redemocratização e ao longo de todo este período

até a virada de milênio, a produção poética foi apenas se alargando no uso dessa “maturidade” poética, e nas mais diversas direções, desde a poesia falada até a execução virtuosa da tradição clássica, das experiências mais corporais e performáticas à poesia digital. Nota-se aí, portanto, um discurso por parte da crítica que ecoa o que disse Haroldo de Campos em 1984, o da pluralização de poéticas possíveis, uma multiplicidade estética aberta¹⁰.

Quanto às posições da crítica sobre essa poesia “pós-utópica”, como quer Haroldo de Campos, há os que veem um descomprometimento dessa poesia para com o mundo e uma consequente decadência em termos de qualidade, de ser “ensimesmada, desengajada, desengraçada”. (SALGUEIRO, 2013, p.1)¹¹. Outros julgam exatamente o contrário e tratam como profícua a emancipação dos moldes da tradição por meio de um reaproveitamento crítico, agora sem barreiras estéticas de tudo quanto há no arcabouço da tradição (por exemplo, o próprio Sérgio Cohn). Há ainda outros que acusam uma boa parcela da produção de certa “retradicionalização frívola” (SIMMON, 2015, p.212), uma acomodação gerada pelo repetir estéticas já sedimentadas de modo acrítico (daí o “frívolo”). Nesse sentido, pode-se pensar também que, relacionado a isso, há certa “guetificação”/“tribalização” da produção poética dentro das paredes universitárias, o que é exemplificado pela frequente sobreposição das funções de poeta(isa), crítico(a) e professor(a) universitário(a) em uma mesma pessoa (quando não há aí também, e são muitos os casos, a função de editoração e de tradução).

Vale dizer que à crítica, em última instância, se aplica o mesmo caráter de multiplicidade que marca a produção poética. Dentre os “grandes críticos” ecoam leituras parciais (no sentido de que não se pretendem totalizadoras) de ótima qualidade, a maioria em direções e com abordagens completamente distintas, de forma que tentar apanhar o “estado da crítica”, de maneira monista, hoje é tão infrutífero quanto tentar fazê-lo com a produção poética.

Cabe mencionar que, à parte toda essa produção crítica especializada, no “chão de fábrica” das universidades brasileiras, há outro aspecto que contribui para uma sensação de multiplicidade na crítica, que é o fato de que ali tem circulado institucionalmente dominante uma lógica produtivista. Ela exige dos professores e dos alunos publicações em alto volume e

¹⁰ Para conferir mais sobre esse discurso da multiplicidade dentro da crítica e da própria produção dos anos 1990, cf. SOUZA, Jorge Antônio Miranda de. “O legado do excesso, o legado do vazio: a Geração 90” In: _____. *Do revés à potência: a revisão crítica da crise da poesia contemporânea em Marcos Siscar*. Dissertação, (Mestrado em Crítica Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019. (pp.40-50). Disponível em:

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-BCEJNT/1/disserta_o_jorge_ant_nio_miranda_de_souza.pdf

¹¹ Utilizo-me a seguir de críticas já deste milênio mas que tomam em coetaneidade a poesia dos anos 1990, mantendo um discurso vinculado à essa produção enquanto “presente” ou “contemporâneo” em suas observações e diagnósticos sobre a produção já dos anos 2000.

em periodicidades relâmpago, forçando muitas dessas publicações a não serem reflexões propriamente ditas, mas mera aplicação de teorias sobre objetos, preenchimento de formulários. Isso gera uma enorme massa indistinta, um monturo de artigos e publicações (especialmente online) que os pesquisadores e críticos, para conseguirem chegar à parcela de qualidade que de fato existe, têm de atravessar, escavar, filtrar daquelas muitas nas quais os objetos analisados mais se borram do que se delineiam, assim como as costuras teóricas¹². Ou seja, num certo sentido, há aí um ‘ruído’ ao se tentar escutar a crítica “como um todo” – como há também ao tentarmos discernir assim a produção poética.

*

Independente dos partidos tomados, há que se notar hoje, com relação à produção poética deste milênio, e em resumo, o discurso da multiplicidade ao lado de outro que nos atesta uma elevação do nível médio da poesia brasileira: há muita poesia diferente e muitos poetas bons (SISCAR, 2010, p.165), também por uma questão de volume de publicações, potencializado pelas novas tecnologias e a popularização da internet. Se o lidar com as heranças mais próximas, como a das poesias cabralina, drummondiana, concreta e marginal não se dá de modo unívoco, programático, a profusão dessas poéticas fala por si e busca novas convivências com a tradição (e novas invenções de tradição, como queria Campos).

Na apresentação do volume sobre poesia dos anos 2000 da sua hercúlea antologia *Poesia.BR* (2012), Sérgio Cohn nos fala um pouco sobre a sua leitura da produção dessa década ali figurada por poetas como o próprio Fabiano Calixto, Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Douglas Diegues, Eduardo Sterzi, Micheline Verunschik, entre outros:

O novo milênio trouxe intensas transformações na forma de difusão da poesia. A popularização das novas tecnologias de comunicação, como a Internet e as redes móveis, transformou completamente o circuito literário, criando oportunidades e novas questões. De repente, milhares de poetas que guardavam seus originais em gavetas, impossibilitados de publicar pelas limitações do mercado, puderam trazer seus poemas a público, sem o intermédio de editores ou críticos, em blogs e outras ferramentas de fácil acesso e manutenção. (...) Há em grande parte deles [os poetas que surgem nos anos 2000] a busca de uma linguagem que se relacione com elementos da vida cotidiana e também o retorno manifesto de uma irreverência frente à poesia que havia se perdido na literatura predominante nos 15 anos anteriores no Brasil. Assim, se nos anos 1990 a fatura poética era o valor maior, nos anos 2000 ocorreu um retorno pela significação dos poemas. (COHN, 2012c, p.5-6).

¹² Sobre toda essa questão da infiltração da lógica do produtivismo na academia e suas consequências institucionais e intelectuais, conferir DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

Ao dizer “significação” e opô-la à “fatura poética” parece muito que Cohn está reafirmando o que dissera da poesia da segunda metade dos anos 1990, que essa foi aos poucos se “contaminando de mundo”. Curioso destacar essa visão “otimista” de Cohn com a de Wilberth Salgueiro (2013), em seu ensaio “Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz)”:

já no título apontei sinteticamente que se trata de uma poesia ensimesmada, desengajada e desengraçada. É uma produção (extensa, como já vimos) cujo conjunto apresenta: (1) uma *certa indiferença por acontecimentos coletivos*, quer do Brasil, quer mundial (e, por extensão, pela participação ou pelo engajamento explícitos em causas sociais). Há, de modo análogo, (2) um *desinteresse por formas experimentais* (visuais, intersígnicas, híbridas) em prol do verso frasal clássico. Nota-se (3) um *forte retorno da poesia subjetiva, expressiva, sentimental*, não mais nos moldes relaxados da poesia dos anos 1970, mas já incorporando a sobriedade dos anos 1980 e 1990. Nesse panorama, confirma-se (4) a *especialização e “tribalização” dos praticantes de poesia*: quem escreve são professores (mestres e doutores), tradutores, críticos, editores, universitários. Um registro importante para este nosso trabalho “retrato de época” é (5) a *convivência, simultaneamente pacífica e conflituosa, entre gerações bem distintas* – todos, cada um por si, em busca de visibilidade. Consensual entre os pesquisadores é (6) a *ausência de programas, projetos, grupos coletivos*: poéticas distintas acontecendo ao mesmo tempo por esse Brasil cheio de estados. Relevante é registrar (7) a *consolidação da MPB como espaço convergente e alternativo de poesia*: a força desse nicho se verifica na forte presença de letras de canções em livros didáticos. Por fim, talvez a grande revolução em processo ocorre com (8) a *disseminação da internet*, transformando radicalmente as relações entre autor (produção), obra (distribuição) e público (recepção), como exemplifica a expansão da poesia digital e dos blogs, facebook e twitters mundo afora. (SALGUEIRO, 2013, p. 3).

Vemos uma intersecção harmônica entre esse diagnóstico e o de Cohn nos pontos (4), (6), (7) e (8), mas o ponto de contato é contraditório no diagnóstico geral, que a ele lhe parece negativo (“ens-, des-, des-” do título do texto) e a Cohn parece promissor. Parece-me que o ponto (8) possa ser a chave dessa polarização: de fato, se pensarmos, como quer Salgueiro, em “um retrato de época”, adentramos aquele território diacrônico em que se interseccionam História e Literatura, e dessa ambição (prática contrária a da “crítica parcial” já mencionada) temos que considerar toda poesia publicada – inclusive virtualmente. É claro que haverá coisas ruins e desanimadoras, afinal de contas, e como disse Cohn, “milhares de poetas que guardavam seus originais em gavetas [...] puderam trazer seus poemas a público, *sem o intermédio de editores ou críticos*” (grifo nosso).

Este autor, o que aqui escreve, teve, por volta dos seus 13 anos, uma página *online* onde publicava seus “poemas” (e coloco entre aspas para indicar a diletância ingênua destes textos). Menciono isso porque me parece que a discrepância do diagnóstico aqui emerge apenas quando tomamos “produção poética” como – além do mercado editorial e de

produções contemporâneas de maior (ou mais efusiva) recepção crítica, de revistas, jornais e publicações de maior expressão – justamente essa infinidade de “poesia” lançada nas redes. É claro que deve haver (e seria fácil afirmar isso percentualmente) também em livros físicos muita coisa lançada sem qualquer “filtro” (e aqui aparecem novamente as possibilidades das tiragens pequenas, que podem ser financiadas pelo próprio autor, eximindo qualquer outro além dele mesmo da corroboração de que seu livro “mereça ser publicado”). Do mesmo modo, o fato de haverem filtros também não é, obviamente, garantia de qualidade¹³. O que quero apontar disso tudo é que, nesse caso, o diagnóstico é fruto justamente da pretensão do artigo de “retrato de época”, que carrega seu foco em direção ao todo – que nunca foi tão grande, tão acessível em suas infinitas partes e tão inacessível em sua totalidade.

Essa questão do foco fica patente no título completo do artigo, “Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz)”. O parêntesis ao fim destaca que o poema será utilizado como contraponto, enquanto, nesse caso, um “*belo* exemplo” (um exemplo redentor) mais do que um “*bom* exemplo” (um exemplo metonímico) daquilo que se afirma. A proporção que a análise do poema de Ferraz toma dentro do texto (que seria apenas um “no entanto” entre parêntesis) é curiosa, já que acaba ocupando a maior parte da análise e serve de porta dos fundos da discussão teórica sobre “o restante da produção” – que não é analisada amiúde. Ao fim do texto, parece-nos que o discurso sobre o “restante da produção”, serve mais como um recurso retórico do “partir da contraposição para estabelecer uma posição” – e assim olhar com bons olhos o poema de Ferraz.

Eu seu livro *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018), Salgueiro toma como *corpus* de análise, para traçar um panorama da produção poética dos anos 2000, um conjunto de antologias publicadas sobre essa produção (ao longo da primeira das três partes do livro). Sobre este *corpus* delimitado, ele, de fato, se atém à análise de diversos poemas, e chega a mesma conclusão, de que é uma produção “ensimesmada, desengajada, desengraçada”. Penso talvez que a divergência que se dá com Cohn (que, de outro modo, aponta justamente a década de 1990 dessa maneira e nos diz que a produção de 2000 começa a caminhar em sentido oposto, “se contaminando de mundo”) pode aqui ser rastreada a uma questão que dá a ver essa década como uma gradação, que vai do foco

¹³ Penso em um exemplo específico, na decepção particular (e pessoal) que tive com a leitura de três títulos da coleção “Poesia Brasileira Contemporânea”, da Cosac Naify, livros de Alcides Villaça (*Ondas curtas*, 2014), Alice Sant’Anna (*Rabo de Baleia*, 2013) e Mário Alex Rosa (*Via Férrea*, 2013). Alguns poucos poemas me chamaram atenção em cada livro – e eu já conhecia os autores de publicações online de poemas que de fato me tocaram – mas, no conjunto, os três volumes me pareceram se encaixar muito bem no diagnóstico de Salgueiro, por mais que no geral eu, pessoalmente, tenda mais ao otimismo de Sérgio Cohn – e de outros.

autóctone e de rarefação referencial da primeira metade em direção a uma maior “contaminação pelo mundo” na segunda. Não como uma gradação estanque e conjunta, mas de múltiplas velocidades, trânsitos e desencontros, conforme notamos as produções individuais.

Dessa forma, dependendo do amplo conjunto que se analisa (que nunca acompanha a produção “como um todo”), e do olhar que a esse conjunto se projeta (é claro), é perfeitamente possível e coerente chegar a conclusões opostas por causa de certo “descompasso” que é gerado inevitavelmente pela multiplicidade e volume dessa produção. Dessa forma, parece que a lógica científica da análise de uma amostragem para determinar a situação de seu “todo” começa a dar sinais de insuficiência quando esse todo toma as proporções que possui hoje o inédito volume de publicações circulando.

O fato aí, de se “partir de um ponto para outro” (o movimento que Cohn aponta do começo para o fim da década de 1990), não me parece que deva ser confundido com uma teleologia histórica, mas como conjunto de respostas específicas a contextos históricos específicos que vão sendo dadas (ou não) em diversas velocidades e intensidades diferentes. Trata-se, portanto, não de um olhar historicizante da poesia, mas de graus de “incontornabilidade” de diferentes contextos históricos e sociais com relação a diferentes singularidades poéticas deste país continental.

Utilizo “continental” no sentido de dar a ideia de amplitude, de um horizonte de produção que “não cabe em um olhar”, que vem de uma imagem espacial de amplitude dilatada, e que é metaforicamente consoante (na sensação que evoca) a de um *oceano*, um fluxo intenso e contínuo que não corre numa direção específica, mas em várias. Aí, então, o item (8) do excerto citado de Salgueiro ergue-se como um continente e como um oceano em frente aos poetas, à crítica e à academia – e ao nosso desejo de “retrato de época”.

As possibilidades de publicação aventadas pela revolução no acesso à internet e às redes sociais provocam um verdadeiro “mar de efeitos e estratégias”, o que acaba por gerar na crítica uma voracidade na compreensão do presente, do que está sendo produzido e de como “tomar pé” nessas correntezas, nessas torrentes de contingências. Como nos diz Siscar:

Historicamente, sobreviver sempre foi o desafio do “contemporâneo”, em qualquer época. Até por isso sua voracidade é compreensível. Mas sobreviver (no sentido que quero atribuir à historicidade, nesse texto: uma espécie de revezamento de si mesmo, um tomar fôlego a partir do revés, da contrariedade, e não no sentido concorrencial da lei do mais forte, do *struggle for life*) significa, substancialmente, *não ser arrastado pelo mar de efeitos e estratégias*; por isso a condição de sobrevivência poderia ser descrita como um *tomar pé, configurar um ponto de vista a partir da iminência de um certo afogamento*. (SISCAR, 2016, p.71, grifos nossos).

Se a sobrevivência, no sentido que usa Siscar, depende de um “tomar pé” – isto é, de “configurar um ponto de vista a partir da iminência de um certo afogamento” nesse “mar de efeitos e estratégias” – penso que seja criticamente conveniente notar como se dá essa “tomada de pé”, quais as “estratégias de sobrevivência” da poesia contemporânea. Esse parece ser também um modo de “tomar pé” criticamente, isto é, configurar criticamente uma posição que ensejará, necessariamente, uma crítica parcial – não um retrato de época.

Ao longo dos próximos três subtítulos deste capítulo serão empreendidas leituras de alguma produção de poesia brasileira deste milênio, de acordo com três diferentes estratégias que puderam ser rastreadas. Essa pequena lista, é claro, não é e nem pretende ser exaustiva: tratam-se de alguns aspectos que puderam ser pinçados da produção contemporânea a partir da própria obra de Calixto, das estéticas que marcam coetaneamente *sua* produção. Uma vez que se trata aqui, neste capítulo, de contextualizar *Sanguínea* a uma “produção contemporânea”, uma boa estratégia analítica foi levar em conta a visão de contemporaneidade que Calixto mantém com seu presente, isto é, aquilo que lhe é, conforme a sua poesia, *presente*. De Haroldo de Campos, notar não só a invenção da tradição que Calixto pratica, mas a invenção do presente que o cerca.

Daí as categorias de “violência”, “rebelião” e “apelo aos sentidos” serem modos pelos quais Calixto opera dentro do presente, no diálogo com seus contemporâneos (uma das marcas de seu livro). É claro que essas categorias não são exclusivas do presente, mas tomam uma forma específica em contato com ele e a partir da própria eleição de Calixto de sua linguagem, de seus temas e de seus interlocutores. Essas categorias não se apresentam estanques, com mútua independência, mas com uma interdependência que gira ao redor de um *real* – ecoando Haroldo de Campos e sua proposição de *princípio-realidade*. Assim, seguindo com Haroldo, há uma orientação para uma *agoridade*, que opera em diferentes formas (que podem muito bem se interpenetrar) de se “contaminar de mundo” o poema – diferentes formas de estabelecer uma relação do poema com esse mundo. Disso, essas estratégias de se tomar pé, aqui apontadas, funcionarem como *modos* (como em música) de contato com a realidade, esta contemporânea.

2.2 Como tomar pé: a violência

Começemos nossa leitura com um atalho crítico, um poema metalinguístico, o conciso “Teoria da Poesia”, que abre o livro *Lugar Algum – com uma teoria da poesia* (2007), de

Tarso de Melo:

É pouco o que as poças dizem
Sobre a chuva, é mínima a memória
Que os mapas guardam do mundo
O suor na camisa, na calça, nas meias,
Tudo trai a violenta passagem do sol. (MELO, 2007, p.7).

Tomamos como ponto de partida de nossa leitura do poema exatamente o adjetivo que há no último verso: “violenta”. O mote da violência, do choque, da realidade como *mais impactante do que a ficção jamais poderá ser* é lugar constante não apenas na produção de poesia mas também nas narrativas de muitos escritores contemporâneos, tais como Marcelino Freire, João Gilberto Noll e Fernando Bonassi. A poesia surge aqui (sob sua própria perspectiva) como tentativa pálida de trazer para dentro do espaço do poema a *realidade*, aquém de qualquer pareamento com ela (“é pouco o que as poças dizem/ sobre a chuva”), de qualquer possibilidade de *representação* de fato de um real traumático: é “violenta” a “passagem do sol”, e não simplesmente calorosa ou iluminada.

Se a poesia trai o que há de violência em si, é justamente porque desacredita seu caráter figurativo da realidade, mero “suor na camisa”. Aqui não cabe a concepção segundo a qual se poderia tomar o poema como um duplo do universo, cujo foco estaria no próprio trabalho dentro do mundo da linguagem, e cujo resultado poderia obter certa autonomia com relação ao real – o que foi muito caro às vanguardas. Da mesma forma, também o foi a dissociação entre memória e mundo que aparece no poema – a figura do mapa – mas, ao contrário dos modernistas, aqui a posição da memória e do mapa, da poça e do suor em relação ao sol, à chuva e ao mundo, é concebida como *aquém*, conforme podemos detectar nas expressões “pouco”, “mínimas” e “trai”: é mínimo o poema, por mais violento, ante a violência do real.

A “paixão pelo real”, conforme tratada por Slavoj Žižek em seu livro *Bem-vindo ao deserto do real* (2003), não traz “paixão” no sentido cristão ou camusiano (o de padecimento), mas no de atração mesmo, de desejo que empurra “em direção a”. Žižek nos fala que, enquanto o século XIX se encaminhava em direção a visões utópicas, positivistas, nacionalistas, o século XX buscou, com uma “paixão pelo real”, a “coisa em si”,

a realização direta da esperada Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como *oposição* à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas *enganadoras* da realidade. (ŽIZEK, 2003, p.22).

Podemos então ler em produções contemporâneas a Calixto, a partir de Zizek, um explícito resquício dessa lógica do “preço a se pagar pelo contato com o real” cristalizado no *topos* da violência. Seja na literatura, seja no cinema, ou mesmo nos noticiários, ela surge como possibilidade de contato com um *real*, como meio de pertencimento a essa realidade, como modo de estar nela e de *senti-la*. Infirmo que se dá essa impressão (*senti-la*) justamente porque a violência nos afeta os sentidos, o corpo. É isso que pretendo destacar nesse contexto, não a noção *per se* de desvelamento de um núcleo do real, mas sim a de haver esse desejo de contato com a realidade pelo (re)despertar (agressivo) dos sentidos.

Recentemente, Terry Eagleton chamou atenção para os dois modos opostos de tragédia: o Evento grande, espetacular, catastrófico, a irrupção abrupta vinda de outro mundo, e a árida persistência de uma condição sem esperança, a frustrante existência que continua indefinidamente, a vida como uma longa emergência. Essa a grande diferença entre as grandes catástrofes do Primeiro Mundo, como o 11 de Setembro, e a árida catástrofe permanente dos, por exemplo, palestinos da Margem Ocidental. O primeiro tipo de tragédia, a figura contra o cenário “normal”, é característico do Primeiro Mundo, ao passo que, em grande parte do Terceiro, catástrofe designa o próprio cenário sempre presente. (id. p.13).

Fica claro que no caso do Brasil, América do Sul, a tônica dessa violência é exatamente a da “árida persistência de uma condição sem esperança”. Dessa forma uma parte da poesia acaba por manifestar essa paixão pelo real por meio da predominância de uma linguagem mais referencial e prosaica, já que nela figura o cotidiano das grandes cidades, das mazelas vivenciadas especialmente pelas parcelas menos privilegiadas, marginalizadas, da população.

o festival do morango
regado com o sangue de mais
uma chacina
os ônibus queimados, os olhos inchados de choro
o medo de não ter
o que pôr na marmita
ou o que pôr no caixão. (CALIXTO, 2007, p.13).

Esse trecho de um poema do primeiro capítulo de *Sanguínea* traz uma linguagem que se aproxima da prosa, de forma que o corte do verso funciona não de modo a criar novas possibilidades sintático-semânticas, mas aproxima o poema da fala de modo prosódico, no sentido de que os fins dos versos funcionam como uma respiração em sua leitura. Tanto o é que se os enfileirarmos em um único parágrafo de prosa, vemos que os cortes ocupam lugares destinados à marcação que seria cumprida por uma pontuação ou uma inclinação/pausa prosódica à sua leitura. Por exemplo: “o festival do morango, regado com o sangue de mais

uma chacina. Os ônibus queimados, os olhos inchados de choro, o medo de não ter o que pôr na marmita – ou o que pôr no caixão.”

A cena trata de acontecimentos violentos, vistos cotidianamente nos jornais. É possível imaginar a notícia: “populares queimam ônibus no acesso à comunidade X em protesto à uma operação policial que deixou Y mortos. Fulano, que foi visto sendo abordado pela polícia, está desaparecido”. O que chama a atenção no poema, entretanto, é uma perspectiva que não é a do noticiário, mas a de quem tem “os olhos inchados de choro”, e “o medo de não ter/ o que pôr na marmita/ ou o que pôr no caixão”. Não há como essa aproximação não sugerir um apelo empático que seja a mera “indignação” como a de assistir o noticiário. Trata-se de afetar o leitor pela violência que se estabelece tão contrastivamente entre o festival do morango e os caixões vazios – e por meio de uma fala clara, objetiva (orações todas em ordem direta), quase prosa, o que contrasta com a intensidade violenta das imagens. Acontece, então, um apelo ao leitor pelo estabelecimento de uma relação violenta com o real.

Essa estética de choque e fundo urbano, conforme nos informa Sebastião Uchôa Leite, segue uma linhagem que, se não foi fundada, encontrou um ponto histórico de inflexão na poesia de Baudelaire e de sua convivência na Paris que sofria as reformas do então prefeito do Sena, o Barão de Haussman.

Baudelaire nos lembra que as cidades são “vivas”, justamente porque são habitadas. E, por serem vivas, elas mudam. O progresso é a sua nêmesis. A visão pessimista baudelaireana, pós-e-neo-romântica a um tempo, instala, em plena consciência, uma disjunção fundamental na visão moderna da urbe: a sensação de estar em oposição ao *topos* clássico do *locus amoenus* (o lugar aprazível), a descoberta do espaço urbano enquanto *locus adversus* (o lugar adverso). (LEITE, 2003, p.15).

A cidade real para esses poemas que se utilizam da violência como modo de tomar pé é, assim, a cidade como *locus adversus*, que tira seu efeito de realidade sobre o leitor (e sobre os eu-líricos) justamente do violento choque com sua adversidade.

Voltando um pouco na história, Leite nos remete ainda, além de Poe e seu “homem da multidão”, a François Villon (século XV) como outro grande nome dessa linhagem de poetas citadinos, e nos diz que “seria preciso destacar, aliás, nos dois poetas aqui referidos [Baudelaire e Villon], a preferência pelos níveis considerados inferiores dos estratos sociais”. (id., p.17). Essa preferência, seguindo a linhagem apontada, pode ser vista também ao olhar para esta produção deste milênio:

TREME AINDA

ele está tremendo
 (deus o abençoe)
 torceu os dedos
 rangeu os dentes
 continua a tremer

talvez tenha fome
 talvez esteja excitado

não é sempre que a gente se livra
 que se livram da gente
 deus me livre nascer
 com um pescoço daqueles

então jogaram água
 quebraram as coisas do cara
 naquele trecho do viaduto
 onde a fumaça é mais grossa

treme um pouco mais
 depois para. (WEINTRAUB, 2015, p.26).

A paisagem urbana torna-se aí palco para a figuração do abismo que há entre essa realidade dura/violenta e a de outra parcela da sociedade – que no caso do poema acima aparece pela “narração” da cena em terceira pessoa “*ele* está tremendo”. Essa distância é potencializada pelo “do cara” e depois se mostra de fato *abismo* pelo comentário da situação, uma observação fútil “deus me livre nascer/com um pescoço daqueles” e também pelo verso final – que pode ser tomado tanto como um eufemismo para a morte do homem quanto como um indício de que, quando ele parar de tremer de frio, “tudo bem” (desprezando o que acabara de acontecer, seu despejo violento de onde estava e suas coisas quebradas, como em “ele está tremendo, mas, ah, depois para, né”).

De ambos os modos podemos até sentir um certo escárnio por parte do narrador da situação que desumaniza o sem-teto. A violência da situação retratada, então, se soma à violência discursiva da parte do eu-lírico (que durante a leitura somos nós mesmos), gerando também esse “contato violento com o mundo” para o leitor. Também podemos ver essa violência da desumanização de classes mais vulneráveis socialmente em um trecho de Paulo Ferraz:

II. (o artista: depoimento)

Estudei dos 20 aos 30
 na Europa, tempo de intenso a-
 prendizado, mas só conto os
 dois anos depois da volta, es-
 senciais para a concreção do

meu estilo, pois passei longos
 meses nas ruas e favelas,
 frequentei cortiço, abrigo e
 bueiro, conheço essa gente
 pelos nomes, inclusive
 seus cachorros, cheguei mesmo a
 me sentir igual a eles. (FERRAZ apud SALGUEIRO, 2013, p.4-5).

A violência aí vem não só da explicitação da desigualdade social e da quase incomparabilidade entre as distintas realidades materiais retratadas, mas da relação de gozo que a parcela mais privilegiada mantém com a miséria. Interessante ainda lembrar do “preço a pagar” pela realidade de que fala Zizek, e disso notar como a realidade violenta da “gente” com quem o artista do poema de Ferraz conviveu parece “mais real” (ou um “real de verdade”) a essa classe privilegiada do que sua própria realidade – e nisso seu gozo, encontrar com o “real de verdade”, mas de modo seguro. Aqui podemos inclusive pensar que essa diferenciação vem também do próprio artista retratado no poema, já que foi preciso um “período de imersão” nisso que seria a “realidade de verdade” para que ele aperfeiçoasse sua estética – chegando a mesmo a se “sentir igual a eles”, fala que só demonstra que se sabe diferente.

Além da literatura, podemos encontrar essa figuração da cidade como *locus adversus*, a violência e a desigualdade social das urbes, em muitas produções audiovisuais nacionais, como é o caso das telenovelas *Avenida Brasil* (2012 – o conflito principal da novela nascia em um lixão, habitado pelas personagens centrais, e se passava em outra parte em uma mansão de um bairro de luxo), *A Regra do Jogo* (2015 – a maior parte dos núcleos eram de personagens que moravam no morro da Macaca, Rio de Janeiro, mas também parte da novela migra para as regiões nobres da cidade) e na minissérie *Verdades Secretas* (2015 – a trama central se passa no mais alto nicho da indústria da moda, mas um dos núcleos acaba passando boa parte da narrativa na cracolândia paulistana), além das célebres produções cinematográficas nacionais *Tropa de Elite* (2007) e *Cidade de Deus* (2002) – ambos se passando mormente no interior de favelas cariocas e centrando-se na violência urbana dessas regiões marcadas pela violenta guerra entre a polícia e as milícias e narcotraficantes.

De volta à poesia, podemos destacar o desnorteante poema “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, constante em seu livro *Margem de manobra* (2005):

"Sítio"¹⁴

¹⁴ O título do poema aparece entre aspas no livro. Além disso, apesar de citarmos o poema aqui a partir do livro, que é de 2005, ele foi primeiramente publicado em 2001 (na revista *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, nº 10, maio 2001. p. 54), de forma que data daí o começo da polêmica que cercou sua recepção.

O morro está pegando fogo.
 O ar incômodo, grosso,
 faz do menor movimento um esforço,
 como andar sob outra atmosfera,
 entre panos úmidos, mudos,
 num caldo sujo de claras em neve.
 Os carros, no viaduto,
 engatam sua centopéia:
 olhos acesos, suor de diesel,
 ruído motor, desespero surdo.
 O sol devia estar se pondo, agora
 — mas como confirmar sua trajetória
 debaixo desta cúpula de pó,
 este céu invertido?
 Olhar o mar não traz nenhum consolo
 (se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
 vomitando uma espuma de bile,
 e vem acabar de morrer na nossa porta).
 Uma penugem antagonista
 deitou nas folhas dos crisântemos
 e vai escurecendo, dia a dia,
 os olhos das margaridas,
 o coração das rosas.
 De madrugada,
 muda na caixa refrigerada,
 a carga de agulhas cai queimando
 tímpanos, pálpebras:
 O menino brincando na varanda.
 Dizem que ele não percebeu.
 De que outro modo poderia ainda
 ter virado o rosto: "Pai!
 acho que um bicho me mordeu!" assim
 que a bala varou sua cabeça? (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 11-2).

Este poema renderia facilmente um capítulo inteiro (pelo menos), e o digo não apenas pelo poema em si, mas pela acalorada discussão crítica que ocasionou. Dos vários¹⁵ artigos escritos a respeito (alguns elogioso, outros não), pode-se dizer que a questão central partia da percepção de que este poema representava uma tentativa, por parte da autora, de se distanciar da poesia de caráter mais abstratizante e rarefeito, indo em direção ao real, ou trazendo-o para dentro do texto, “contaminando-se de mundo”.

Os elogiosos buscaram discutir “como foi possível à autora formular nesse poema um estudo sobre o medo e a violência, sem abrir mão da sua imagética introspectiva e da sua experiência poética anterior, centrada numa escrita referencialmente rarefeita”. (SIMMON, 2008). Ou seja, atestam que a tentativa fora bem sucedida. Já os críticos (em sentido negativo) apontam que “o tiro saiu pela culatra”, acusando a autora de “oportunismo” pelo “engajamento seletivo e pequeno burguês”, além da falta “de um domínio da linguagem” visível na irrupção de “cacoetes”, já que:

¹⁵ Por exemplo: SANDMAN, 2002; SIMMON, 2008; BRITTO, 2010; DOLHNIKOFF, 2009.

o poema revela-se, ao fim e ao cabo, uma perfeita imitação [não intencional] da brutal exclusão brasileira. De um lado, *a artificialidade*, tanto real quanto social, dos condomínios (senso lato), de espaços protegidos, cubos de concreto e vidro atrás de muros e grades. De outro, *a realidade crua*¹⁶ e dura das ruas entregues à barbárie. (DOLHNIKOFF, 2009, grifos nossos).

Tudo muda, é claro, se interpretarmos que há a intenção figurativa do conflito socioexistencial (por assim dizer) “condomínio/favela”:

Alastrada pelo poema, a violência se desdobra em temas conexos como proteção imaginária, desproteção real, incomunicação, fetichismo, terror, opressão física e psíquica, que desenham um quadro objetivo mais complexo e nuançado da dissolução da sociabilidade, a qual se reflete no indivíduo confinado. Mesmo fora do confronto, a vida em contato com a violência se esteriliza, a neobarbárie da praça de guerra concerne tanto aos protegidos quanto aos envolvidos diretamente nela: os protegidos também vivem como miseráveis, são outros miseráveis, aqueles que habitam a clausura da propriedade ("na nossa porta", "na caixa refrigerada"). A vida protegida alimenta a cultura do medo, produzindo mecanismos de recalque e esquecimento, círculos viciosos de culpabilização e compaixão ou, então, uma aceitação tolerante da desigualdade social, da segregação dos pobres, da imposição de um modo único de vida e consumo. "Sítio" é um raro poema sobre o custo interior dessa sobrevivência. (SIMMON, 2008).

À parte as calorosas discussões – com leituras muito bem elaboradas e fundamentadas de ambos os partidos tomados – interessa a este trabalho a inegável figuração da violência e, consenso de ambos os lados, haver esse desejo de realidade (a tentativa, independente de ter sido acerto ou erro), sendo a violência um acesso à “realidade crua”.

Podemos apontar esse mesmo ensejo, essa paixão pelo real, em muitas outras produções poéticas, como o livro *Junco* (2011), de Nuno Ramos, que traz intercaladas aos poemas fotografias de cadáveres de cães às margens das rodovias metropolitanas, e fotografias de troncos trazidos pelo mar às praias (juncos), uma verdadeira “máquina do mundo cão”, como nos diz Flora Sussekind na orelha do livro; poemas vários de Régis Bonvicino, como por exemplo os constantes nos livros *Página órfã* (2007) e *Estado crítico* (2013), conforme atesta Alcir Pécora na orelha deste livro:

Desde *Página Órfã*, radicalizada neste *Estado Crítico*, não vejo poesia que faça crítica mais implacável da poesia e, ao mesmo tempo, melhor se reafirme como poesia, do que a de Régis Bonvicino. E é assim não porque esses livros falem de poesia ou teorizem sobre a crise da poesia, mas porque se movem taticamente em torno de seus impasses, implantando-se num terreno no qual os versos ocupam *as vias mais hostis da metrópole*. (apud BONVICINO, 2013, grifos nossos).

¹⁶ Aqui novamente a ideia de que as realidades das parcelas mais pobres da população, realidades mais violentas, são “mais reais”, já que “crua” remete aí a “nua”.

O trecho em destaque ao final do excerto ratifica a presença protagonista do *topos* da cidade como *locus adversus* (“hostis”), o que vale também para poemas de Fábio Weintraub, por exemplo de *Baque* (2007), um “buquê de sequelas/ em fratura impostal/ ao que era doçura” (p.34), e *Treme ainda* (2015), onde consta o poema homônimo que foi citado, e do qual Naomi Jaffe comenta que, em sua leitura,

Fica-se entre o horror, o desconsolo e certa comoção. [...] Olhando para o mundo fora de si, feito de zeladores, mendigos, prostitutas, carroceiros, transeuntes quaisquer, amantes e cabeleireiros, a poesia de Weintraub não poupa nada: nem aos retratados e nem ao leitor que, sob a lâmina fina dos acontecimentos, pede um alento que não vem. (JAFFE, 2016).

Para o fechamento dessas menções, poderíamos tomar boa parte da produção do já citado Tarso de Melo, de quem tomamos mais um poema, este do livro *Exames de rotina* (2008):

Cadáver

aquele que o frio abraçou, o filho
da bala perdida, o que encontrou
abrigo sob o metrô, o amigo íntimo
da alta tensão, o que foi morar no
fundo do rio, o que recebeu a visita
demorada da fome, o que continuou
dormindo no carro, aquele que guardou
os projéteis no peito e aquela que
virou manchete: “acidente mata um
e complica o trânsito da cidade”,
um dia, talvez, deixem-se enterrar. (MELO, 2008, p.19).

Fica claro tratar-se de mortes anônimas em todos os casos listados no poema – diferentemente das mortes de celebridades ou de membros das classes mais abastadas, que causariam comoção. A violência da naturalização; isso porque a naturalidade da linguagem funciona em oposição a uma grande tragédia, a um evento grandioso – que seria qualquer morte humana – mostrando a realidade de um mundo hostil que persiste, no qual a desumanização acode na irrelevância concedida à morte daqueles que formam as camadas mais desfavorecidas da sociedade.

O anonimato das mortes (“aquele”, “aquela”) lembra um outro poema de Fábio Weintraub, “Caixa Preta”, que nos diz que “com quase todos aqui/ acontece desse jeito:/ aviões sem caixa preta/ despencados em silêncio”. (WEINTRAUB, 2015, p.27). Por outro lado, o incômodo, não o da morte, mas o da situação que impede o seguimento da vida normal do restante da cidade até lembra os versos de Chico Buarque em “Construção” – “morreu na

contramão atrapalhando o tráfego” (HOLLANDA, 1989, p.95), de forma que o “problema” é a incontornabilidade do objeto, sua condição de cadáver “intratável” – como temos no célebre “O cacto” de Manuel Bandeira¹⁷.

Com relação à linguagem em si, vale destacar no poema de Tarso de Melo a prevalência de uma dicção prosaica, por exemplo no fato de os cortes dos versos aparecerem aí sem gerar um processo de significação, apenas interrompendo a sintaxe, como uma gagueira, de forma que, ao serem inseridos estes pequenos silêncios, potencializa-se a impressão de violência sobre o leitor. Apesar disso, e muito apuradamente, podemos rastrear uma precisa construção métrica, sendo que os versos possuem as seguintes quantidades de sílabas: 10, 10, 10, 10, 12, 12, 12, 12, 12, 10, 10. Isto é, há quatro versos iniciais em decassílabos, que são seguidos de cinco versos dodecassílabos, e mais dois decassílabos, o que dá ritmicamente a impressão de uma tematização inicial, uma situação (versos 1-4); um adensamento dessa situação pelo acréscimo das duas sílabas (nos versos 5-9); e um arremate mais conciso (nos versos 10 -11).

O arremate, inclusive, vem de uma diferenciação da estrutura sonora que vem (1) do fato de o verso 10 (“e complica o trânsito na cidade”) ser o único verso do poema sem uma quebra, sem uma coordenação de duas diferentes unidades sintáticas em seu interior: em todos os outros versos há vírgulas e no de nº 8, onde não há vírgula, a coordenação é feita pelo “e” entre “os projéteis no peito” e “aquela que”. Além disso, o último verso, depois dessa aceleração prosódica no nº 10, é o único com três elementos coordenados, concedendo ao fecho do poema uma tonalidade mais pausada e que, assim, chama à atenção o elemento final “deixem-se enterrar”, que de fato se dirige a todos os outros elementos coordenados do poema.

Apesar da construção formal, o que podemos notar também é o prevaletimento de uma proximidade com a prosa no sentido de justamente uma clareza objetiva da linguagem, sem qualquer metáfora. Essa clareza, no contraste com a prosódia entrecortada pelos cortes dos versos e pelas vírgulas, acaba dando a impressão não tanto um *dizer* quanto um *apontar*, dando-nos a entrever a violência do conteúdo dos versos agindo sobre a própria fala do eu-lírico (uma fala difícil de ser dita, atravancada) – e, conseqüentemente, sobre o leitor.

Em consonância com a sua “Teoria da poesia”, portanto, o poema se manifesta como

¹⁷ Reproduzo aqui o poema: “Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:/ Laocoonte estrangido pelas serpentes,/ Ugolino e os filhos esfaimados./ Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas.../ Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.// Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz./ O cacto tombou atravessado na rua./ Quebrou os beirais do casario fronteiro,/ Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças./ Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:// - Era belo, áspero, intratável.” (BANDEIRA, 1993, p.127-8).

denunciante dessa realidade, sabendo-se, entretanto, aquém do que há de mais dorido no núcleo opaco da vida real nas grandes cidades, como se nos dissesse “não quero falar de mim, não quero para mim, poema, linguagem, a sua atenção, leitor; quero-a sim àquilo que te mostro”. A quase gagueira pela presença dos três elementos coordenados no último verso de “Cadáver” lembra mesmo o verso de guinada de “Favelário nacional”, de Drummond, em que após começar a se aproximar da favela com tom grandiloquente e em segunda pessoa, como numa ode, o eu-lírico, em certo ponto, começa a encurtar os versos e diz: “Vês que perdi o tom e a empáfia do começo?” (ANDRADE, 2002, p.113). O que toma a empáfia aí, e gera essa fala mais pausada, quase disfêmica, é o choque com a violência da desigualdade, a violência vista sobre o outro – que ao ser vista pode também nos violentar, dando-nos uma realidade sensível.

É possível notar algo similar no poema “Exames de rotina” (MELO, 2008, p.12), do mesmo livro que o poema transcrito acima, em que somos confrontados com cenas de uma dureza cotidiana (“imigrantes ilegais ateião fogo ao próprio corpo/ [...] o vocabulário é persistente: fome, seca, sede guerra”) em contiguidade a um “poema, estranhamente, mudo”. Claro que, nesse caso, a mudez do poema relatado pode ser tanto a mudez de tantos outros poemas – que não tratam dessa hostilidade do mundo – quanto do próprio poema em que se inscreve, já que, uma vez confrontado com aquilo que denuncia, o poema se torna quase nada, uma poça, que pouco diz da chuva, o suor nas roupas, que trai a violenta passagem do sol.

Pudemos ver, então, que a paixão pelo real se conforma, em uma parte da produção poética contemporânea nacional, no *topos* da violência e do *locus adversus*, uma forma de se projetar em direção à realidade e de projetá-la sobre o leitor: ainda que se sabendo “batalha perdida”, o poema busca esse contato e essa figuração. As discussões que ocorrem no campo do poema, entretanto, se abrem inadvertidamente, como vimos, à questão do engajamento, da rebelião, que, por si só, constitui-se noutra modo de contato com o mundo, noutra modo de se tomar pé no mar de efeitos e estratégias da contemporaneidade.

2.3 Como tomar pé: rebelião

Se o *topos* da violência é uma faceta do desejo de estabelecimento de uma relação com o mundo, de buscar um reencontro com ele, da mesma forma aparece nesse contexto a rebelião. Aparece aí, então, o “tomar pé” como “tomar partido”. É claro que em muitos casos em que foi destacada a questão da violência, fica implícito um posicionamento de engajamento (tanto que esse ponto, o engajamento, foi destaque na mencionada discussão

crítica sobre “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto), mas destacamos agora algumas práticas poéticas que se fazem, mais explicitamente políticas, engajadas, de denúncia ou participativas. Não diferencio detalhadamente essas categorias, pois o que cumpre aqui é a *rebelião* como “índice inicial de sua poeticidade” – como apontou Bueno sobre Calixto (2015, p.206) –, isto é, enquanto categoria que abarca essas tomadas de forma específicas.

Em trecho citado anteriormente, Marcos Siscar nos diz que “diferentemente dos momentos que a precederam, quando as questões poéticas e políticas estavam bem definidas para seus atores, a poesia posterior ao período militar no Brasil mantém-se sob uma luz difusa”. (SISCAR, 2010, p.149). Temos que pensar que, se as questões poéticas (estéticas) ainda hoje não estão tão bem colocadas assim, as questões políticas se impuseram desde então muito afloradamente. Temos assistido cotidianamente a um verdadeiro *reality show*, o que se tornou, por meio de uma contínua repercussão jornalística, a política de estado, seu cotidiano de ofício, seus bastidores e boatos – assim como os meios jurídicos adjacentes e as várias etapas processuais correlatas. Essas discussões se tornam cada dia mais incontornáveis no cotidiano de quem mora no Brasil – inclusive à produção poética, como por exemplo:

TRAMÓIA TRAPAÇA E TRETA

“Vossa excelência é
mais transparente do que
o líquor de uma pessoa
que não tem meningite!”
: orgulha a goela do nobilíssimo
ao naco patético do sufoco nacional.

a máfia pudibunda escoia seu scotch
à paisagem de nádegas especulares
da abundante suruba monetária.

como sempre (para sempre),
a pátria pária patina na escória.
- diante de tal disparatada partilha
(fundadora já antiga de desastres,
perfeita má fé que a tudo anula)
ser seria um refrão pequeno, mínimo,
aziago? (CALIXTO, 2007, p.24).

Esse ácido poema do primeiro capítulo de *Sanguínea* se abre na exclamação de condescendência retórica, tão hiperbólica quanto inócua, que segue a expressão “vossa excelência” – referência sarcástica ao linguajar de plenário com que está superficialmente acostumado qualquer um que assista aos jornais. A palavra “meningite” aparece aí importada de um campo semântico distante para o cumprimento de uma função tão inexata quanto laudatória – e nisso mesmo sublinha o vazio que habita elogiosa exclamação. Avançando pelo

poema podemos perceber o contraste entre a linguagem apurada (ou empolada, emulando o congressista dos primeiros versos) e expressões que poderiam ser ditas mais “baixas”, como é o caso de “nádegas” e “suruba”, que contrastam com, por exemplo, “scotch” e “pudibunda”. Um outro contraste vem se somar ao poema nos dois últimos versos, em que a posição ironicamente grandiloquente mantida até então (até o fechamento dos parêntesis no antepenúltimo verso), se desfaz em um quase desamparo: o eu-lírico se pergunta se “ser seria um refrão pequeno, mínimo/ aziago?” A relação interposta com o mundo está justamente em ser nele, a visão que dele tem o eu-lírico e sua relação com ele, que sustenta ambos os momentos do poema: sua grandiloquência irônica e combativa (pela indignação, revolta) e seu desamparo – pela impossibilidade de mudar alguma coisa (“como sempre, (para sempre)”).

Ainda pensando na “contaminação de mundo”, que Cohn apontara em certa poesia dos anos 2000, podemos pensar que, além do *reality-show* político, assistimos à efervescência na esfera pública de uma série de discussões a respeito de igualdade racial, liberdade de gênero e sexualidade (questões que já há algum tempo vêm sendo levantadas, mas que mais recentemente se avolumaram ante a ameaça de retrocesso nos direitos individuais aventada por uma crescente e internacional onda conservadora). O objeto central desta dissertação é um livro de 2007, mas não podemos deixar de pensar que muito do que já na década de 2010 (especialmente pós-2013) se tornou autoevidente já circulava em menor intensidade à época da escrita do livro (e antes), sendo possível acompanharmos neste milênio uma crescente potencialização de tensões historicamente não resolvidas.

Uma compreensão de movimentos de resistência e engajamento dentro da poesia pressupõe uma leitura não apenas de poemas, em livros, mas em práticas diversas perpassadas pela poesia, isto é, talvez seja conveniente, como nos diz Renato Rezende (2014), pensar a poesia “como uma disponibilidade à intermedialidade, à alteridade e à tradução, sendo, portanto, fundamental investigar suas bordas, suas zonas de passagens, transporte e trocas com outros discursos disciplinares, culturais e midiáticos”. (REZENDE, 2014, p.8).

Dessarte, podemos pensar numa poesia que, projetando-se para fora dos livros e dos círculos acadêmicos, busca adquirir um “contato direto com o mundo”. Um fenômeno atual que vale ser destacado, nesse sentido, e que vai de encontro a qualquer academicismo ou esteticismo solipsista, é o advento relativamente recente dos *slams*. Tratam-se de batalhas de rima/poesia que têm se popularizando pelas periferias de todo país, aconchegando essa poesia ao RAP a sua acepção mais elementar, *Rythm And Poetry*. Nesses *slams*, jovens se encontram para ouvir/falar poesia – poemas que tratam diretamente de suas realidades tais como a violência, a miséria, o preconceito (em suas diversas formas) – normalmente dirigindo os

versos a um interlocutor com quem se toma um *ethos* de agressividade, de revolta, rebelião, como se esse outrem fosse uma subjetivação do próprio *status quo*.

O RAP brasileiro, que está na base dos *slams*, é desde sempre um território marcado pelo discurso de rebelião, de denúncia e engajamento, o que não poderia ser estranho a um estilo fundado nas periferias e que historicamente tem na obra de seus maiores expoentes um discurso altamente crítico às desigualdades sociais e ao racismo de nossas bases culturais. Se hoje vemos uma profusão de poéticas da negritude estruturadas (no mais das vezes em coletivos, espalhados por todo o Brasil), não podemos deixar de pensar que o RAP dos anos 1990 ocupa na história desses movimentos um lugar privilegiado, um ponto histórico em que essas vozes negras conseguiram espaço inédito dentro do *mainstream* da indústria cultural¹⁸. Quanto a isso Renato Rezende aponta que:

não por acaso discussões sobre o grau do racismo da sociedade brasileira emergem na mesma época [década de 1990], com os projetos de cotas raciais nas universidades públicas e reivindicações para a redenção de uma dívida social histórica. (REZENDE, 2014, p.6).

Se por um lado diz-se que, a partir de um panorama geral, a última década do século XX foi marcada na poesia por uma abstração e por experiências mais voltadas à linguagem, não podemos deixar de mencionar que é também aí que começa a aparecer, conforme sinaliza Jorge Antonio Miranda de Souza,

uma abordagem maior das questões feminina e negra, sobretudo em função da maior participação de mulheres e de autoras e autores negros. A busca de uma identidade a partir de posições afirmativas foi desenvolvida principalmente a partir da análise da situação cultural e histórica desses grupos. A partir da revisão de lugares-comuns sociais, do tom de denúncia e do memorialismo como forma de resgate e de resistência, essa vertente deu voz a minorias, grupos excluídos, culturas guetificadas e movimentos sociais. Edimilson de Almeida Pereira e Jussara Salazar são alguns representantes desse panorama. (SOUZA, 2019, p. 44).

Além do RAP (que continua a ter uma produção intensa de letras com reflexões sobre a condição negra¹⁹), vale destacar uma amistosa e profícua relação histórica entre música e poesia no Brasil – a respeito do que, como vimos anteriormente, há certo consenso quanto a produção recente mesmo entre partes “opostas” da crítica. Novamente com Renato Rezende:

¹⁸ Tenho que destacar que, por outro lado, absorvidas enquanto objeto de consumo por camadas da população de estratos sociais mais privilegiados (como a própria academia), essas vozes e o RAP como estilo musical acabaram, com o tempo, perdendo um pouco de seu efeito de contestação e impacto – de modo parcial, é claro.

¹⁹ Por exemplo as produções dos artistas Marcelo D2, Criolo, Rincón Sapiência e Emicida.

É interessante notar como talvez o que mais tenha contribuído para a popularização da poesia brasileira tenham sido as gravações feitas por nossos músicos e compositores (possivelmente os verdadeiros herdeiros e parceiros dessa forte tradição, já no contexto da indústria cultural). Citando de memória e sem nem de longe querer esgotar o assunto, lembro de Caetano Veloso regravando o poema abolicionista “Navio Negreiro” de Castro Alves; Chico Buarque musicando Romanceiro da Inconfidência e Morte e vida severina; os inúmeros poemas musicados por Fagner (Gullar, Cecília Meireles), (...) e, mais recentemente, da produção de poetas plurais como Arnaldo Antunes; as canções do Rap; etc. Coerentemente com essa tradição, é indubitável que muitos dos nossos melhores letristas de música são também poetas *strictusensu*. (REZENDE, 2014, pág.5-6).

O comentário de Rezende nos remete à discussão sobre aspectos da poesia recente que consta no primeiro título deste capítulo. Retomando, refiro-me, exatamente ao ponto (7) do diagnóstico de Salgueiro sobre a produção poética recente (com a qual concorda Cohn): “a consolidação da MPB como espaço convergente e alternativo de poesia”. (SALGUEIRO, 2013, p.3). Dialogando com essa convergência crítica acerca da relação entre nossa música e poesia, destaco que a música é um elemento extremamente presente na obra de Calixto como um todo, e nesse livro em específico. Podemos apontar como índice dessa relação tanto os títulos de alguns poemas²⁰, quanto o nome do primeiro capítulo do livro (“Lado 1, lado 2, lado 3, lado 4”), que evoca um álbum duplo em LP, fora a quantidade de bandas e músicos citados direta ou indiretamente ao longo do livro²¹.

Levando em conta, então, a convergência crítica a respeito da forte relação entre música e poesia brasileiras, e a importância da música na poesia de Calixto (e especificamente em *Sanguínea*), darei continuidade à investigação acerca da rebelião em duas canções recentes, nas quais esse “modo de tomar pé” se destaca explicitamente. Afinal de contas, se há um trânsito entre música e poesia, e se a rebelião subentende um “querer ser ouvido” a respeito de algo, não há como não pensar que *canções* engajadas trazem consigo uma possibilidade maior de alcance à voz.

Destas relações entre rebelião, poesia e música, portanto, tomemos primeiramente uma canção de Caio Prado (1991), já que, nas palavras do próprio artista:

A boa poesia me instiga. E o verso musicado é o que me desperta à criação. [...] Sou amante das palavras e me interesso pela sonoridade ímpar de cada uma delas. Vejo

²⁰ Por exemplo: “A canção do vendedor de pipocas”, “Devaneio com canção popular do centro-oeste & outras canções”, “Canto de insônia”, “Depois da música”, “Canção de ninar”, “Musikka”, “Canto LXXIII”...

²¹ Essa relação com a música ocupa um capítulo inteiro da dissertação de Telma Glória Trindade de Moura sobre Fabiano Calixto, que mencionei na parte introdutória deste trabalho (na fortuna crítica). Cf. “Capítulo 2: Acordes dissonantes” (p.62-109) In: MOURA, T.G.T. de. “Somos a cidade com queimadura de terceiro grau”: *experiência urbana e tensões estético políticas na poesia de Fabiano Calixto*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei/MG, 2018. Uma outra relação específica de *Sanguínea* com a música será abordada no terceiro capítulo deste trabalho, mais especificamente no item 4.5.

música quando reconheço uma palavra e um verso, gosto tanto da poesia lírica quanto do coloquialismo das ruas [...]. Entendo que a música está a serviço da cultura e comunicação de um povo, por isso me interesso em ressaltar temas como superação, autoconhecimento e sempre potência ativa. Tudo vejo como arte e tudo vejo como política. [...] Enquanto negro, gay e pobre, é importante fazer da música uma potência ativa buscando reflexões e superação de paradigmas da nossa sociedade machista, racista e homofóbica. (PRADO, 2016).

Sua canção “Não recomendado” acabou ganhando contornos de um “hino dos diferentes” (dos, assim, “não recomendados”), sendo peça certa, nem que à capela, em diversos saraus, eventos e manifestações cariocas. Interpretada por vários artistas, por exemplo Elza Soares (faixa nº 12 do disco *Planeta Fome*, de 2019), foi cantada no palco do *Rock in Rio 2017* por três artistas de certa projeção na música contemporânea (especialmente no meio *indie*) que trabalham com a desconstrução de padrões de gênero: Liniker, Johnny Hooker e Almério. Caio Prado diz que compôs a canção “em forma de protesto e reflexão dos marginalizados e oprimidos desta sociedade maniqueísta”. (PRADO, 2017).

Não recomendado²²

Uma foto, uma foto
 Estampada numa grande avenida
 Uma foto, uma foto
 Publicada no jornal pela manhã
 Uma foto, uma foto
 Na denúncia de perigo na televisão
 Uma foto estampada na avenida
 Uma foto publicada no jornal
 Uma foto na denúncia de perigo na televisão

A placa de censura no meu rosto diz
 Não recomendado a sociedade
 A tarja de conforto no meu corpo diz
 Não recomendado a sociedade

Perverso, mal amado
 Menino malvado, muito cuidado
 Má influência, péssima aparência
 Menino indecente, viado

Não olhe nos seus olhos
 Não creia no seu coração
 Não beba do seu copo
 Não tenha compaixão
 Diga não
 Aberração

Na primeira estrofe somos apresentados repetidamente a “uma foto”, o que faz com que essas fotos se multipliquem. Esse efeito é potencializado pelo uso do artigo indefinido

²² Disponível no canal do artista no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=R11soyz0DAY>

para referir o local aonde somos apresentados a estas (não uma, mas muitas) fotos “*numa grande avenida*”. Nesse mesmo sentido agem os outros dois versos intercalados às fotos, com o aspecto corriqueiro concedido por “*pela manhã*” (como se ‘todas as manhãs’) e na jornalisticamente banalizada “*denúncia de perigo na televisão*”. A multiplicação, aí, então se avoluma nos três últimos versos, que são apenas variações dos seis primeiros. Mas o que é a foto? De quem é essa foto? Daqueles que são “*não recomendados à sociedade*”, figura que se plasma no eu-lírico da canção (“*meu*” rosto, “*meu*” corpo), o que lhe concede um potencial metonímico. A distância prática entre “*não recomendado*” e “*proibido*” é a de um pequeno passo moral, fácil de ser dado. Quando se ultrapassa essa pequena fronteira (a todo o momento) aplicamos ao rosto do outro a “*placa de censura*”; se censuramos e ainda “*existe*”, tornamos invisível. O conforto dessa “*tarja*” aí não é do tarjado, num sentido de que poderia ser uma “*proteção*” – ao contrário: é daquele que tarja o outro para não precisar enxergá-lo.

A terceira estrofe é cantada com uma maior impositação na voz, quase gritada, como na prática de uma agressão verbal. Esse tom surge já em seu primeiro fonema, um bilabial-plosivo, e ganha volume nos fonemas abertos de “*mal a-ma-do*” (abertura que ecoa em “*mal-va-do*” e “*cui-da-do*”, no próximo verso) e também, é claro, em seu conteúdo. “*Menino malvado, muito cuidado*”: o tom infantilizante/condescendente acaba por conceder aspereza à impressão geral da canção, já que faz parecer que essa agressão se endereça a um menino de fato, no máximo um adolescente.

Podemos entrever esse agressor, essa outra voz que não é a da estrofe anterior (daquele que é “*não recomendado*”) e tampouco o da primeira estrofe (um narrador impessoal), a partir de “*má influência*” e, especialmente, de “*péssima aparência*”: há aí a sugestão de outro estrato social, mais abastado, de “*boa aparência*” e que só anda com “*boas influências*”. O verso que fecha essa estrofe nos mostra a máscara da infantilização do segundo verso caindo de vez. Esse quarto verso se liga ao segundo pela palavra “*menino*” e pela estrutura sonora similar, mas ao invés do disfarçado “*cuidado*” aparece o xingamento (e assim é cantado, com ódio): “*viado*”.

A última estrofe figura um imperativo (também no sentido verbal) à desumanização, seja do outro, seja de si, já que os pronomes “*seus*” e “*seu*” comportam a ambiguidade de dirigirem-se a um terceiro (nesse caso seria “*não olhe nos olhos dele/dela*”) ou ao interlocutor que ouve o imperativo, e que pode entender “*não creia no seu [próprio] coração*”. Soa muito como um jovem adolescente que se descobre homossexual e é forçado a negar isso e, de algum modo: “*Não seja você mesmo, até porque ‘você mesmo’ é uma aberração*”.

A rebelião na canção de Caio Prado é índice de sua poeticidade ao figurar

metonimicamente a condição do diferente e do oprimido – ao tempo mesmo em que traz também um agressor em primeira pessoa. De outro modo, bem menos duro, mas tão incisivo quanto, podemos lembrar também da canção “Triste, louca ou má” (2016), da banda Francisco, *el hombre* (também apontada dentro do que vem sendo chamado de “nova MPB”), que foi indicada ao Grammy latino 2017 na categoria de melhor canção em língua portuguesa.

Triste, louca ou má²³

Triste, louca ou má
será qualificada
ela quem recusar
seguir receita tal

a receita cultural
do marido, da família.
cuida, cuida da rotina

só mesmo rejeita
bem conhecida receita
quem não sem dores
aceita que tudo deve mudar

que um homem não te define
sua casa não te define
sua carne não te define
você é seu próprio lar

ela desatinou
desatou nós
vai viver só

eu não me vejo na palavra
fêmea: alvo de caça
conformada vítima

Prefiro queimar o mapa
traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar.

e um homem não me define
minha casa não me define
minha carne não me define
eu sou meu próprio lar

ela desatinou (que um homem não te define)
desatou nós (sua casa não te define)
vai viver só (sua carne não te define)
(você é seu próprio lar)

²³Os parêntesis se referem a partes cantadas ao fundo do que está fora do parêntesis no mesmo verso. O videoclipe da música, que é uma obra à parte, belamente filmado em Havana e com uma companhia de dança que realiza uma dança expressivíssima, conta mais de 23 milhões de visualizações e está disponível no canal da banda no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1KmYTHgBNoE>

A canção começa, nas primeiras estrofes, nos dizendo também (como Caio Prado) de um desencaxe, “triste louca ou má/será qualificada”, já que a referência implícita de normalidade aí, recusada por “ela”, é um determinado padrão, uma “receita cultural/ do marido, da família”, que se traduz em “cuida, cuida da rotina”. Curioso o uso da palavra “receita”, que sugere “cozinha”, local de destaque dentro dos símbolos da literatura feminista, que remete justamente a alimentar (cozinhar para) o “marido” e a “família”. A mudança que urge aí (deve-se aceitar) traz consigo dor (terceira estrofe) – ser qualificada “triste, louca ou má”, a dor de, portanto, *ser diferente* dentro de um horizonte povoado de seguidores de receitas, isto é, de pretensamente iguais. A quarta estrofe é uma libertação à individualidade feminina com relação à “receita cultural”: homem, casa, carne, “não te definem”, “você é seu próprio lar”. Note-se a subversão do valor da palavra lar, que se na receita é o lar da família e do marido, aí aparece como “seu próprio” – transição que, sendo subversão, é acompanhada da repreensão (“ela desatinou”) e da condenação em “viver só” por parte dessa voz da quinta estrofe, que pode ser mesmo a de certo *status quo*.

A próxima estrofe, a sexta, traz de novo a inconformidade à receita: “eu não me vejo na palavra/ fêmea: alvo de caça/ conformada vítima”. Estes belíssimos e densos versos trazem primeiramente um *enjambement*²⁴ que multiplica o sentido: “eu não me vejo na palavra” pode se referir de modo muito amplo a qualquer “contentor”, qualquer predefinição, representação ou limite daquilo que se “deve” ser – havendo aí sua recusa. No verso seguinte surge “fêmea” como complemento à “palavra”, o que não exclui o sentido amplo conquistado pelo corte do verso, mas que também dá a este uma independência de forma que nos permite entender o verso como um verbete, “fêmea: alvo de caça” – verso tão sucinto, mas que dá a ver a rigidez da oposição “passivo/ativo” e, consigo, a rigidez de uma cultura para a qual a “fêmea” (indicando uma animalização, uma desumanização, portanto) deve ser “conformada vítima”.

A recusa a “contentores” é reafirmada então em “Prefiro queimar o *mapa*/traçar de novo a *estrada*”: partir de uma queima, de destruição, e “nas cinzas” reconhecer que é possível “ver cores”, assim como “a vida reinventar”. A estrofe seguinte seria igual à quarta, não fosse um detalhe, o de que ela não mais se direciona em segunda pessoa a uma interlocutora, mas é “conjugado” em primeira pessoa. Essa pequena mudança de palavras (que sonoramente, pouca diferença faz) retoma assim uma ideia de que o fim de qualquer “revolução” não é o outro, mas “si mesmo”. Esse mesmo movimento pode ser traçado na

²⁴ O corte dos versos foi considerado aqui de acordo com o que foi postado pela própria banda, na descrição do videoclipe oficial e, justamente por isso, pareceu-me significativo, já que esse “corte” não existe quando ouvimos a canção.

canção de Caio Prado, de forma que essas canções engajadas dramatizam “eu”, “tu” e “eles”, figurando uma rebelião social que se estabelece apenas se individual e coletivamente. Aí podemos ver, então, uma poesia que é engajada e propõe engajamento, seja pelo caráter de “suscitar revolta”, como em “Não recomendado”, seja pelo apoio encorajador de “Triste, louca ou má” à rebelião.

É claro que questões de gênero, sexualidade, cor e origem social conduzem e estimulam rebeliões, mas, voltando agora à produção poética propriamente dita, podemos encontrar também outras rebeliões. Merece menção o lançamento, em pleno calor das manifestações de junho de 2013, da *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos* (disponibilizada *online*, de forma gratuita), com prólogo de Alberto Pucheu e organizada pelo coletivo “V de Vândalo”²⁵. Desse coletivo fizeram parte, entre outros, Fabiano Calixto. O título da antologia vem justamente das manifestações, uma referência à tática para evitar efeitos do gás lacrimogêneo aplicados contra os manifestantes pela Polícia Militar (usar uma máscara de tecido humedecida com vinagre). A tônica da antologia é dada já no editorial:

Por uma poética de trincheiras & quebradas: nós, Os Vândalos, apresentamos a coletânea *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*. Feita por todos. Este trabalho é um trabalho coletivo. A ideia inicial nasceu como gesto público de solidariedade a todos os movimentos de contestação que acontecem simultaneamente no Brasil (& também no mundo). Chamados de vândalos pela imprensa vendida, presos pela polícia por causa do vinagre que portávamos, estamos todos na batalha, na rua. Ação direta. Solidariedade & apoio mútuo. (p. 2).

Entre outros, a antologia conta nomes importantes da poesia nacional, como Carlito Azevedo, Diego Vinhas, Dirceu Villa, Fabrício Corsaletti, Juçara Salazar, Micheline Verunsch, Ricardo Domeneck, Ricardo Rizzo, dentre outros, num total de 150 poetas. Reproduzo abaixo o poema de Calixto que integra a antologia:

DARK MEDIEVAL TIMES

Para todos os corajosos vândalos do meu tempo

os vândalos botaram vinagre na vã filosofia
botaram de volta a revolta na rua, poesia na poesia

ruído contra a oligarquia, a voz dos vândalos
perfuma o concreto, o asfalto, o tédio, o sândalo

²⁵ A respeito da antologia, conferir o belo e complexo ensaio: RIBEIRO, Gustavo Silveira. A noite explode nas cidades três hipóteses sobre *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*. outra travessia, Florianópolis, n. 20, p. 165-184, jun. 2015a. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n20p165>

o enfrentamento, o atrito, única resposta válida
ao mundo vago, gago, sombrio, reaçã, cara pálida

(de dentro do apartamento o covarde alardeia
seu mimimi, sua burrice, cu na mão & pança cheia)

os vândalos sabem que tanto o preço da passagem
quanto a propriedade são uma imensa ladroagem

contra o bundamolismo do mundo funcionário
o caleidoscópico hálito dos carbonários

revolta, sangue & vinagre, não se perca de si não se esqueça de si,
não amoleça, a rua é logo ali. (CALIXTO, 2013, s/p).

A rebelião é aí condensada na belicosa figura do vândalo, do carbonário, a todos os quais o poema é dedicado em epígrafe. O verso “O enfrentamento, o atrito, única resposta válida” é simbólico quanto a um desejo de tomar pé, isto é, sobreviver à iminência de um certo afogamento. O sobreviver aqui, entretanto, é mais que isso, pois não se trata apenas de sentir o mundo, mas de uma proposição de agir sobre ele. Esse mundo aparece plasmado na imagem da “rua”, de forma que botar “de volta a revolta na rua” é o mesmo que botar de volta “poesia na poesia”. Dessa forma temos, nesse contexto, a visão de uma poesia que “volta a ser poesia” pelo atrito, pelo “ir pra rua” – o que poderíamos dizer: pelo contaminar-se de mundo e pelo projetar-se em direção a ele. Tanto urge esse atrito com o mundo que o final do poema é praticamente uma incitação: “a rua é logo ali”.

Numa tônica muito similar, destaco também outra antologia, essa não apenas de poetas, mas de artistas de várias artes (prosa, poesia, artes plásticas), a *GOLPE: antologia-manifesto* (Nosotros editorial, 2016), disponibilizada para *download* gratuito no dia 17/06/2016, e acrescida de materiais após a efetivação do impedimento da então presidenta Dilma Rousseff pelo Senado em 31/08/2016 – inclusive de uma orelha escrita para a antologia pela própria Dilma. Participam da antologia, dentre outros, Claudio Daniel, Elza Soares, Laerte, Liniker, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Marcos Siscar e Tarso de Melo, de um total de mais de 130 artistas. No prefácio, Márcia Tiburi expõe a posição da antologia:

O golpe é grande, o golpe pode ser gigante. O tamanho do golpe é o da tristeza que ele causa. Mesmo que o golpe venha de fora, venha de baixo, venha de cima, venha pelas costas, o golpe atinge é dentro de cada um. No lugar onde somos, onde corpo e espírito nunca foram diferentes. A poesia pode ter apenas uma relação contra o golpe. Não importa o tempo, não importa como, a relação que a poesia tem com o golpe é única: a poesia é contra o golpe.

Não existe poesia depois do golpe. O que existe é a poesia contra o golpe. O golpe surge, a poesia se insurge. A poesia contra o golpe é o cuspe, a pedrada, o soco, o pontapé, o pneu em chamas, as vias impedidas, a greve geral. (p. 9).

Há aí, portanto, uma rebelião contra o golpe. De modo similar ao tom das antologias, Caio Prado, no refrão de outra canção sua, chamada “Golpistas”, nos diz que “Precisamos falar de política/ a todo custo a praça pública ocupar/ Precisamos falar de política/ a nossa luta é pela resistência popular²⁶”. Surge, então, no horizonte, uma inevitável proximidade de parte da produção contemporânea com a ética e as estéticas engajadas dos movimentos de contracultura que marcaram principalmente os anos 1960. Em *O que é contracultura?* Carlos Alberto Messeder Pereira nos explica:

De um lado, o termo "contracultura" pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60. De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante [...]. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador na crítica social. (PEREIRA, 1992, p.20).

Apesar da referência à contracultura, vale destacar que certo *panfletarismo* de estética simplista não deve ser de imediato associado a essa produção (como não deve ser associada também a toda a produção daquela época), pois, apesar de haver, claro, poemas fracos em sentido técnico de composição em ambas as antologias, há também muitas criações extremamente refinadas, que conseguem de modo muito bem sucedido atender aos anseios, tanto políticos quanto estéticos.

Nesse sentido, o caso específico de Cláudio Daniel é simbólico do discurso sobre a poesia entre os anos 1990 e 2020 que venho tecendo aqui. Seus primeiros livros, dos anos 1990, são marcados por uma linguagem rarefeita, permeada por referências ao próprio mundo da literatura e das artes, do fazer artístico – na tônica de muita poesia desta década, conforme indicado por Cohn (2012b, p.6). A “pessoa física” Cláudio Daniel, entretanto, sempre foi extremamente política.

Militante comunista (inclusive filiado a um partido político por muito tempo), o que lhe ocorria enquanto impedimento a deixar vazar essa militância em sua poesia, segundo ele mesmo, era justamente um lugar comum, segundo o qual ou um poema é esteticamente “valeroso” ou é engajado. O maior problema desse senso comum é justamente ser, em parte, verdade – já que alguns excelentes poetas escreveram poemas aborrecidíssimos ao aventurarem-se nessa seara. É fato que há sim, muitos poemas que são ao mesmo tempo

²⁶ Versos da música “Golpistas”, lançada diretamente nas plataformas digitais em 03/10/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ52RBDIm9s> (Acessado em 06/02/2021).

refinados e engajados (tome-se aí, por exemplo, Maiakóvsky), mas também é verdade que é uma atividade funambulesca: como tensionar a linguagem sem perder em caráter de rebelião, em comunicabilidade? Por outro lado, como protestar sem incorrer em uma poesia ingênuas?

Apesar deste “pé atrás” com o engajamento dentro da poesia, a partir de todos os acontecimentos de 2013, não mais lhe foi possível, a Claudio Daniel, essa separação entre seu lado militante e seu lado poeta. Começam a nascer aí os poemas político-corrosivos, que seriam reunidos nos três volumes dos *Cadernos bestiais* (2015) e que abririam espaço para a presença de um discurso contundente, explicitamente militante, que pode ser encontrado em livros posteriores seus, como *Esqueletos do Nunca* e *Livro dos Oríkis* (ambos também de 2015) – sem em nenhum momento perder o tensionamento sígnico. A rebelião em sua poesia, entretanto, nada tem de simplista ou de discursividade pedagógica, sendo representativa de como é possível manter um altíssimo apuro estético sem deixar de “tomar pé” politicamente, isto é “tomar partido”, o que pode ser exemplarmente visto no seu poema:

Hino ao júíz²⁷

O excelentíssimo juiz
 Petrus Pithecanthropus
 recorda o vampiro de Murnau:
 nariz-funil, pescoço mínimo,
 calvo como senador romano.
 Seu passo é lento, pesadíssimo,
 algo entre caracol e paquiderme.
 Move as mãos em medonhos
 mudras, rilhando os dentes:
 novo Amon-Rá, ressurecto
 da esfinge-catacumba.
 Hábil nas artes da oratória,
 recrocita, luciferino, em língua
 cinerária de asura brahmânico,
 sibilinas sentenças. Untuoso
 na elegantíssima toga escura,
 proclama, plenipotenciário,
 a condenação das almas ao érebo:
 réprobos insolentes, espúrios
 dissidentes, lêmures do escarro.
 Quando o réu reza em sua grei,
 tudo muda de figura: arquiva-se
 o processo, e fim de conversa.
 Aos amigos, tudo; aos demais,
 aplicam-se os rigores da lei,
 com ou sem culpa no cartório.
 Após o torpe ofício iracundo,
 pluriocioso, Petrus Pithecanthropus
 escreve nobilíssimos sonetos,
 com métrica e chaves-de-ouro

²⁷ Disponível também online junto a outros poemas dos *Cadernos Bestiais* no blog do autor: <http://cantarapeledelontra.blogspot.com/2015/01/antilabirinto.html?m=1>

ditadas pela Musa: o Minotauro
 converte-se em Orfeu. Quimérico,
 sonha com o pináculo da glória:
 uma cadeira na Academia de Letras,
 onde mudará a toga por rejubilante
 fardão, ornado com fios dourados
 de sol: baboso beletrista encapelado.
 Estuda poses cinematográficas
 para fotos nos jornais, exultante
 pavão real encastelado no umbigo.
 Empossado na egrégia arcádia,
 sofre a sua final metempsicose:
 cresce-lhe vasta floresta de cornos,
 rabo espesso sai-lhe das nádegas,
 cascos recobrem as solas dos pés
 e põe-se a pastar, entre seus confrades. (DANIEL, 2015b, p. 70-1).

A primeira coisa que nos salta a partir do poema é certo excesso de apuro lexical. Nada mais performático para falar sobre “um juiz” do que utilizar uma linguagem quase autóctone (mas, apenas quase, claro), tendente ao hermetismo e à excessiva prolixidade, como é o caso do “juridiquês” – como se costuma nomear a variante linguística utilizada em acórdãos, sentenças, pareceres, etc. O nome do “excelentíssimo” evoca primeiramente os latinismos próprios dessa variante linguística pela sua dupla terminação em “us” – que ecoa sibilante o pronome de tratamento ao magistrado. Esse “latinismo” é reforçado pela comparação “calvo como um senador romano”, que converge com a figura do vampiro do filme *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922), célebre peça expressionista de Friedrich Wilhelm Murnau – que aparece aí não apenas pela referência à personagem, mas também pela estética expressionista do filme, cujos ângulos hiperbólicos e exagerados aparecem a todo momento na linguagem do poema e em suas imagens fantásticas.

Toda a latinização aí, que poderia se referir a tantas figuras ilustres da história, recorda uma medonha criatura de “nariz-funil, pescoço fino”. Além disso, o próprio nome, “*Pithecanthropus*” se refere ao assim conhecido “Homem de Java” (*Pithecanthropus erectus*), primeiro fóssil de *homo erectus* encontrado, ainda no fim do século de XIX. Quanto ao prenome, “Petrus” invoca, precisamente, uma noção de passado distante, de idade da “pedra”. Trata-se de uma criatura secular (como os vampiros, imortais) e, em seu caso, secularmente decadente. Tanto que “seu passo é lento, pesadíssimo”, entre a viscosidade do andar do caracol e a deselegância do passo do hipopótamo (paquiderme).

O asco que vinha sendo construído fisicamente (e moralmente, introduzido pelo mote “demoníaco” da oratória) passa então a ser derivado do modo grotesco como essa figura exerce tamanho poder “plenipotenciário”, condenando ao érebo as almas desde a untuosidade de sua “elegantíssima toga escura”. O contraste soa como descaso, desprezo pelas almas

“dissidentes”, dos “réprobos insolentes” – mas não por aquelas que “rezam sua grei” (que, vale lembrar, pode ter um sentido de correligionário não só no âmbito político, mas religioso). Os dois versos “aplicam-se os rigores da lei, / com ou sem culpa no cartório” resume bem a noção de lei (e, portanto, de poder) que figura aí, e que nada tem que ver com um exercício neutro – antes, com uma prática necessariamente marcada pela má-fé (“torpe e iracunda”) e pela diferenciação entre aqueles que “aceitam a sua receita” (para retomar a expressão de “Triste, louca ou má”) e os dissidentes.

Não bastasse tudo isso, Petrus escreve “nobilíssimos sonetos/ com métrica e chaves-de-ouro/ ditadas pela Musa”. E aqui teremos uma intersecção entre o *status quo* que é referido pelo juiz e uma especificidade sua, a versão literária do *status quo*, as *seculares* academias de letras. Claro que não tanto assim em sua história, mas em suas práticas que subentendem uma noção antiquada de literatura, mero exercício de forma e de jargões. Os versos citados se referem explicitamente a essa noção antiquada de uma poesia “ditada pela Musa” e de uma prática corporativa simbolizada na troca da “toga por rejubilante/ fardão, ornado com fios dourados/ de sol: baboso beletrista encapelado”. Essa ideia da separação da sociedade (a não ser para seu gozo vaidoso, “estuda poses cinematográficas”, e para a prática “torpe e furibunda” de seu ofício) aparece novamente reforçada em “encastelado no umbigo”.

O fim do poema é a “final metempsicose”, isto é, a possessão dele por si mesmo, que o faz – após ter entrado na academia de letras (“empossado na egrégia arcádia”) – transformar-se de vez em animal: “e põe-se a pastar, entre seus confrades”. O fechamento é a culminação do processo satírico de desumanização que corre durante todo o poema – o que abrange não apenas o juiz, mas seus confrades de “arcádia”, que se põem a pastar.

Dessa forma, podemos notar que a rebelião age não apenas contra o *status quo*, por meio da figura do juiz monstruosamente parcial, mas também contra certa prática poética – a das academias de letras e dos anacronismos vazios, dos “nobilíssimos sonetos” – prática que aparece criticada justamente por seu completo desligamento do mundo. O poema, pela sua descrição sarcástica de Petrus, juiz e poeta, se dirige ao mundo, então, estabelecendo com ele uma relação de subversão e, nisso mesmo, despertando no leitor um sentimento de indignação por meio do contraste entre o caráter ominoso do juiz e seus poderes plenipotenciários.

Assim como podemos inferir da crítica do eu-lírico do poema de Claudio Daniel quanto ao “baboso beletrista”, o que pretendo destacar com todas essas menções é a importância que toma na produção poética o extrapolar as paredes da academia e de certo caráter autóctone ou “guetificado” da poesia em direção à realidade imediata, sem que num primeiro momento se pense a respeito das complexas questões estéticas ao redor do binômio

“engajamento x rarefação do referente”. Os poetas estariam de certa forma superando essa discussão que tanto marcou o período entre a redemocratização e os primeiros anos desse milênio. É claro que não do ponto de vista de uma superação teórica, como se tivessem encontrado uma chave, mas a partir de uma “paixão pelo real”²⁸, que desenlaça uma imposição de prioridade desse *real* – e da rebelião contra aspectos dele. Sem negar o trabalho de artífice da linguagem (o que seria se reinserir na questão) a prática poética é levada, assim, a atribuir um papel prioritário à “própria vida”, uma tendência a “sujar-se de mundo”, já que, como disse Virgínia Woolf: “quem fala de escrever? O escritor não fala disso. Ele está preocupado com outra coisa”. (apud DELEUZE, 1997, p.17).

2.4 Como tomar pé: um apelo aos sentidos

Ao visitarmos essas estéticas de violência e da rebelião pudemos verificar que há vários cruzamentos entre elas, correspondendo ambas a um ensejo de *ação* sobre o mundo: o poema como protesto, o poema como marcação de postura e, assim, como modo de tomar pé. O mais importante é perceber que o contraste estético que se estabelece nos mostra uma alteração na *postura* dessa produção poética com relação ao *real*.

Se na estética da violência ou da rebelião a possibilidade de contato com o mundo aparece como *ação*, gostaria de pensar um modo de estabelecimento de contato com o real que passa mais pela *contemplação*, pela simplicidade do contato que se estabelece com o mundo *estando ou sentindo-se nele*. Essa poesia busca, de diferentes formas, o seu presente imediato, alguma materialidade cotidiana/corpórea do mundo. Aqui, mais especificamente, o que me interessa é notar dessa outra parcela da poesia hodierna de quais meios ela se utiliza para um estabelecimento *sensório* dessa relação com a realidade.

A palavra “sensório” aparece destacada acima justamente porque é pelos sentidos – de quem escreve e de quem lê – que passa a terceira das possíveis estratégias da poesia contemporânea para “tomar pé” que destaco aqui. Neste título trabalharei diretamente com poemas de Fabiano Calixto presentes em *Sanguínea*, pois é essa sua (não exclusivamente, claro) estratégia *sensória* de tomar pé que demandará o aporte teórico que utilizarei no restante do trabalho. Aproveita-se aqui o capítulo do livro de Calixto chamado “Sanguínea”, que abriga poemas metalinguísticos, como uma aproximação a ser feita por um ponto de vista privilegiado, já que nesses poemas são encenadas as perspectivas do fazer artístico – e,

²⁸ Mais adiante, ao longo do trabalho, poderemos dizer que essa preponderância do real – que nesse caso conduz à rebelião com índice de poeticidade – pode ser entendida como um *desejo de presença* (p.69, item 2.4).

consequentemente, da produção poética.

Diferente da estética da violência, que também é diretamente uma estratégia de contato com o real por meio de um apelo aos sentidos (de uma maneira específica, provocando choque, desconforto), o que me interessa neste momento é uma linguagem poética que se volta aos sentidos por certa

DELICADEZA

novamente a vi dormir
 novamente o cheiro
 e aquele último trovão
 acendeu todo quarto
 iluminou sua nuca (CALIXTO, 2007, p.31).

A repetição de um advérbio que marca repetição (“novamente”) iniciando os dois primeiros versos poderia abrir o horizonte do poema a uma apologia do cotidiano como deserto de homogeneizações e dessubjetivações maquinais, mas não. A “delicadeza” do título já nos dá pista de outra coisa, ela, a delicadeza, surgindo de um momento corriqueiro – repetitivo – do cotidiano: o vê-la deitada (uma pessoa querida, sem que saibamos exatamente de que maneira), um *flash* de trovão ocasionalmente refletindo sua nuca. Calixto delicadamente arranca do óbvio a pulsação de uma beleza possível nessa pequena *visão* e nesse *cheiro*, de modo que a situação física proposta no poema tende a envolver nossos corpos.

Florência Garramuño chama a atenção para a existência de um “império dos sentidos” na poesia contemporânea a partir da análise de alguns poemas brasileiros deste milênio. Ao se referir a um poema de Carlito Azevedo, nos diz algo que poderia igualmente ser dito do poema de Calixto acima exposto, que ele nos parece

representativo de um império dos sentidos na arte contemporânea, que na poesia se manifesta em um arco que vai desde o extremo de uma estridência sensorial até um aparente minimalismo afetivo e sensorial que, porém, nessa superfície austera exhibe mais o acanhamento e contenção de afetividades e sensações palpitantes do que sua efetiva ausência. (GARRAMUÑO, 2008, p.83).

A delicadeza aparece, então, na forma “da beleza conquistada pela decisão de manter-se e mostrar-se afirmativo, ou, antes, acolhedor, dizendo ‘sim’ à vida, renegociando com o acaso cada um dos capítulos de suas negativas”. (SISCAR apud CALIXTO, 2007, p.118). Podemos notar isso em “Baladeta à Maledeta” – uma “microbalada ao mal dizer”, ao praguejar, que é a primeira sugestão sonora de “Maledeta”:

ó vida, minha vida linda
 já te botei muito band-aid
 já te dei muita colher de chá
 muito pão-de-ló
 agora só te darei veneno

on the rocks (CALIXTO, 2007, p.35).

O acolhimento à própria vida se dá então de forma não pacífica, não mitigadora ou eufêmica, mas de modo a potencializá-la. Veneno com gelo: morte sim, mas gelada, refrescante, prazerosa – por favor. O poema tenta então manter viva a possibilidade oximórica de uma “delicadeza azeda”, *sanguínea*, que se opõe “à indiferença das coisas assim como à beleza *daquilo que não existe*”. (SISCAR apud CALIXTO, p.117, grifos nossos).

O que se pretende manter vivo e palpitante é justamente

a condição da experiência da beleza dentro da circunstância, qualquer que seja, do mesmo modo que a luz é condição para que as cores e as formas do presente se acendam. A delicadeza é o lugar do trovão, daquilo que incendeia e ilumina toda experiência sensorial, política, reflexiva. A poesia busca manter viva essa possibilidade, que se confunde com a possibilidade (ou a sobrevivência) da própria perspectiva poética. (SISCAR apud CALIXTO, 2007, p.119).

A sobrevivência poética se vincula aqui à condição do poema enquanto *acontecimento* mais do que como linguagem compreendida enquanto “meio de caminho” até um referente, trazendo em si, por suas sugestões imagéticas, efeitos de uma realidade sobre nossos sentidos, como acontece no poema

MARIA ANGELA BISCAIA, AS MÃOS

Suaves como papel
 Umedecido
 por flocos de neve (CALIXTO, 2007, p.95).

Podemos pensar que um pedaço de papel umedecido por flocos de neve de fato não traz nenhuma constituição física diferente, mas a imagem que o poema evoca, a leveza da neve, e mais, a leveza dos *flocos* traz consigo uma imagem de maciez, e a isso acrescentem-se a suavidade do referente do adjetivo que abre o poema e o verso constituído de uma única palavra, “umedecido”. Há uma suavidade no dizer o poema, a sua fonética, com a vogal aberta “a” aparecendo apenas no primeiro verso, de forma que o restante vocálico do que se ouve é “u-e-e-i-u/ o-ó-u-i-é-i”, sem alterações bruscas, uma continuidade *suave* em que mesmo as consoantes quase somem – e vale destacar a ausência de fonemas como o “b” e o

“r” de “brusco”, o “g” de “grosso” e o “q”/“c” e o “t” de “tosco”. O conjunto, portanto, *dá a sensação* imagética e sonora da maciez que teriam “as mãos” de Maria Angela Biscaia.

De outra forma, partindo-se do pressuposto de o leitor do poema ter o conhecimento de que se trata de uma artista plástica e que há uma litografia sua chamada “As mãos”, poderíamos pensar também em uma transposição de *media* da maciez evocada pelo quadro para o poema.

Imagem 1: Maria Angela Biscaia, *Mãos* (1998), litografia 25x48cm²⁹



Fonte: <https://mariannacamargo.blogspot.com/2011/05/maos>

A posição da mão que nos mostra sua palma evoca, por sua abertura não tesa, uma atitude de tranquilo relaxamento, de deixar-se tocar pela outra mão – que o faz também sem linhas que denunciem tensão, força, contração. No ponto de encontro de ambas não há marcas desse contato para além do jogo de sombras que denuncia, mais do que um toque propriamente dito, uma sugestão de toque. Um tangenciar mútuo em que, apesar do gesto da mão que está à direita parecer mais propositivo, torna-se difícil diferenciar pacificamente os papéis de “a parte que toca” e de “a parte que é tocada”.

Outro fato sugestivo é podermos perceber que tratam-se de duas mãos direitas, ou seja, de duas pessoas diferentes, cuja proximidade estética das mãos quase nos poderia confundir, não fosse a posição dos polegares³⁰. A maciez aí nasce de uma relação que não é instituída verticalmente, hierarquicamente, mas mutuamente, no mútuo e relaxado tangenciar-se – no qual, inclusive, as diferenças (entre as duas pessoas distintas) são quase que obliteradas pelo

²⁹ Disponível: <https://mariannacamargo.blogspot.com/2011/05/maos> . Acesso: 01/11/2019.

³⁰ Agradeço ao Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira por essa sagaz observação durante o exame de qualificação deste trabalho.

enquadramento e pela mesma textura das mãos. Macia é também a gradação entre luz e sombra que dá profundidade, corpo às mãos, aos pulsos e ao que vemos dos antebraços.

Voltando ao poema e, levando em conta essa imagem – que, vale lembrar, não se encontra em *Sanguínea* – não podemos deixar de associar as linhas de curvas delicadas e profundidades relaxadas da litografia, assim como sua monocromaticidade, à monótona fonética do poema, sem nada que seja brusco. Também podemos associar a imagem apresentada pelo poema, a do “papel umedecido por flocos de neve”, à delicadeza da sugestão de toque entre as mãos. O centro do diálogo com a obra de Maria Angela Biscaia, portanto, se dá por essas impressões táteis, físicas, que tanto o poema quanto a obra evocam.

Podemos ver nesse apelo aos sentidos uma consequência estética de uma postura ética, uma *paixão pelo real*, tanto que “a concentração no sentir é sempre uma pergunta sobre o mundo (...) [e] essa sensibilidade é, portanto, também signo de uma abertura ao mundo marcada por uma extrema vulnerabilidade, tanto da obra como do sujeito”. (GARRAMUÑO, 2008, p.84). Um ponto a ser destacado aí é que, havendo essa proposição sensória da construção do poema, não faz muito sentido interpretá-la. A simplicidade afetiva em seu caráter de superfície resiste à empreitada de leitura de profundidade, de uma leitura hermenêutica, por assim dizer.

Impossível não lembrar aqui, na vulnerabilidade do sujeito e num caráter “não-hermenêutico”, por assim dizer, a filosofia da presença de Hans Ulrich Gumbrecht. No segundo capítulo de seu livro *Produção de presença* (2010) ele nos conta uma história das formas de autorreferência humana e, falando sobre a época do renascimento, da transição da Idade Média para a Idade Moderna, nos diz que:

Por vezes chegamos a ver, aparentemente desde fora, uma figura alegórica, representando a Humanidade, que irrompe pelas esferas como se quisesse juntar-se a nós. Essa dupla inovação (isto é, o Homem como observador externo do mundo e o Homem visto nessa posição) é sintomática de uma nova configuração da autorreferência: os Homens começam a entender-se como excêntricos ao mundo; tal posição difere da autorreferência predominante durante a Idade Média cristã, em que o Homem se via como sendo parte de e rodeado por um mundo resultante da Criação divina. Uma segunda alteração em relação à Idade Média tem a ver com a sugestão (cujas consequências só séculos depois se revelariam conceitualmente) de que essa figura humana, em sua excentricidade relativa ao mundo, é uma entidade intelectual e incorpórea. Só pode ser, por assim dizer, uma entidade puramente intelectual, pois a única função explícita que se lhe atribui é observar o mundo, e para tal parecem ser suficientes faculdades exclusivamente cognitivas. (GUMBRECHT, 2010, p.46).

O diálogo com o que Garramuño infere sobre uma fragilidade do sujeito e da obra vem então de uma questão de autorreferência que não é “puramente intelectual”, isto é, o que

pergunta pelo mundo são os sentidos, o corpo. É a reinserção do corpo no paradigma de autorreferência que Gumbrecht propõe ao substituir “observador/objeto” por “experiência estética”, que é constituída de “efeitos de sentido” e “efeitos de presença”, sendo que os primeiros vêm de um modo de se relacionar com o mundo via interpretação, e os segundos vêm do contato de nosso corpo com o mundo.

A interpretação, que só precisa de um observador incorpóreo, é interferida, assim, pela materialidade do mundo enquanto fonte de efeitos aos nossos sentidos, nossos corpos, isto é, enquanto *presença*. Não que a filosofia da presença se pretenda anti-interpretativa, antes, “sugere, por exemplo, que concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (GUMBRECHT, 2010, p.22). Ou seja, não há experiência estética se não há ambas as partes, uma presença que irrompe e um sentido que é obstado.

A partir dessa alteração de nomenclatura, que reflete uma guinada epistemológica, poderíamos dizer que o que Garramuño concebe como uma poesia voltada às sensações pode ser chamada assim de uma poesia voltada à *produção de presença*, já que, voltado para os sentidos, para o corpo, “o poema propõe-se como local de revolteio da própria vida” (GARRAMUÑO, 2008, p.86).

Gumbrecht assim explica sua proposição:

Antes de tudo, queria entender a palavra "presença", nesse contexto, como uma referência espacial. O que é "presente" para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra "produção" na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, "trazer para diante", "empurrar para frente", então a expressão "produção de presença" sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. (GUMBRECHT, 2010, p.38-9).

Dessa forma, pensando em uma análise da cultura contemporânea, e retomando a ideia de Zizek quanto a uma “paixão pelo real”, podemos agora lhe dar um novo nome, *desejo de presença*:

em um nível primário, os efeitos de presença têm sido tão completamente banidos que agora regressam sob a forma de um intenso *desejo de presença* – reforçado ou até iniciado por muitos dos nossos meios de comunicação contemporâneos. Nosso fascínio pela presença – ou seja, a tese final deste livro – baseia-se num desejo de presença que, no contexto da contemporaneidade, só pode ser satisfeito em condições de fragmentação temporal extrema. (GUMBRECHT, 2010, p.42, grifos nossos).

O desejo de presença acaba por ser uma ética que busca aquilo que *sente faltar* em nossa sociedade, o corpo, afetá-lo, falar a ele, produzir presença – ou seja, essa ética deságua em estéticas possíveis que sejam, nesse sentido, vivas, *sanguíneas*, pulsantes.

Tratando o poema como “Um desenho”, Calixto nos diz:

cada toque, cada pouso, muralha
delicada de nanquim – não trancá-la
na pérola da paisagem desnuda,
mas, conduzi-la, lunar, à tensão

do espaço. enquadrá-la não, mas deitar,
sobre seu corpo nascente, colunas
que, calculadas coreografias
de gestos, remuneram-se a si –

assim, ao pássaro do movimento
permitem-se voos contidos, tanto
que, iludindo o espelho, todo o corpo
dança no ar como solto no recesso

do papel. a passagem dos minutos,
em que o corpo vaza definitivo
à lanterna do contato, nenhuma
raia da caligrafia retoma

seu sentido claro. luzes nas coxas
engendram-se a raiz – o referente
(pedra transcendental de cada traço)
anula-se por todo instante.

dentro, percepção singular, um quase
lapso, concepção interior: sùmula
de si. sua erupção repara, elide
oceanos, como a pele aos tecidos.

o desenho encanta por não haver
um fim em que se possa acorrentar
sentido ou razão. nudez porque pálpebras
incendiadas por algum crepúsculo. (CALIXTO, 2007, p.81).

O desenho só encanta, só é nudez enquanto houver não prioritariamente sentido, mas enquanto fale aos sentidos, enquanto nos cause sensações; o traço do poeta não deve trancá-lo na pérola da paisagem, mas conduzi-lo, lunar, à tensão – sem referente, anulado por todo instante, cabe ao poema despertar em nosso lado de “dentro, uma percepção singular, quase lapso”, sendo não menos e nem mais que “sùmula de si”: organismo, coisa, qualquer algo que incendeie pálpebras, retinas – qualquer coisa que *produza presença*. Só assim é possível “iludir o espelho” – metáfora da representação: iludi-lo porque “nenhuma raia de caligrafia retoma seu sentido claro”, não há o que explique verbalmente o que é vazar do corpo “definitivo / à lanterna do contato”; disso a sua primazia, do corpo – porque atende a um

existencial desejo de presença.

Parece-me que é a isso que Garramuño se refere ao lembrar um verso de Raimondi,

“si el verso existe es porque en algún lado se vivió”. É certo que nesta postulação a vida incide sim, mas só como causa dessa emotividade e nunca como representação acabada da mesma. Isto é: o poema não é o cenário dos sentimentos ou da expressividade do sujeito lírico – como queria Wordsworth –, mas simples matéria moldada pelo exterior e pela experiência. (GARRAMUÑO, 2008, p.86).

E também podemos notar uma ressonância com a filosofia da presença de Gumbrecht quando ela nos diz que,

nesse sentido, o predomínio dos sentidos deve ser lido como signo de um realismo absoluto e pós-desconstrutivo porque nesta poesia a realidade com sua contundência tátil, não dá lugar a uma referencialidade certa, mas se constitui, através do poema, em problema e matéria de poesia. Essa poesia como exploração do real deposita em acontecimentos e objetos uma intensa sentimentalidade, conseguindo assim definir sentimentos e sensações em termos materialistas e concretos. (GARRAMUÑO, 2008, p.86-7).

Haroldo de Campos em entrevista concedida à *Revista Cult*, depois de dizer que não compõe mais como um poeta concreto, mas como um poeta da “agoridade” (retomando a discussão de seu artigo “Poesia e Modernidade”) fala que é movido pelo amor “à poesia e ao fato” (CAMPOS, 2017, p.24), trabalhando com a concretude da linguagem, de forma que uma das maneiras pelas quais surgem seus poemas é “atualizar a ocasião numa *concreção* de linguagem”. (CAMPOS, 2017, p.27). Dessa forma, ao invés de o eu autobiográfico inscrever no espaço um registro de impressão lírica, ele, por meio de uma atualização concreta de linguagem, *propõe uma ocasião* – que, por mais que elida um sujeito, o faz “como a pele aos tecidos”, para retomar Calixto, ou seja, não referencialmente, mas sensorialmente; não como se *diz*, mas como se *sente*.

É justamente por causa disso que há um enfraquecimento do sujeito em sua concepção cartesiana – incorpóreo e alheio observador –, “porque deles [desses sujeitos] fica apenas uma subjetividade que é pura materialidade moldada por aquilo que ingressa na poesia e no sujeito lírico através dos sentidos”. (GARRAMUÑO, 2008, p.87). A subjetividade incorpórea se vê reduzida, pois, ao seu corpo: “A musa come bananas”. (CALIXTO, 2007, p.91). Essa composição corpórea do poema aparece figurada em “Mick e a Cítara”:

(...)

Mick: – *ela é um arco-íris*

– pausa (outra) –

a cítara ácida
incha veias, comove cores, germina

um arco-íris,
ela (CALIXTO, 2007, p.90).

O tocador de cítara evoca materialmente, ao tocá-la, aquilo que aponta verbalmente – e no poema percebe-se a economia da linguagem utilizada a partir de “uma atitude dêitica, que usa as palavras para apontar para objetos, em vez de usá-las como representação desses objetos” (GUMBRECHT, 2012, p. 69), invocando-os *ali*: “germina / um arco-íris, / ela” – ao que se pode acrescentar a importância da *organicidade* do verbo “germinar”. Ao poeta cabe germinar no seio do poema alguma realidade, uma *presença* que afete o corpo do leitor, já que, como podemos ler nas palavras em itálico ao longo do poema “Tentando encontrá-la” (CALIXTO, 2007, p.42-43), “quando o livro que lemos não nos acorda com os punhos sobre o nosso crânio, para que lemos o livro?”

A seção do livro de Calixto dedicada aos poemas metalinguísticos se chama “Sanguínea”, que também o título de um dos poemas que contém. O poema “Sanguínea” é dedicado à Ramón Alejándro, pintor cubano cujas cores e corporalidade das formas, além de certo matiz surrealista, que varia muito ao longo de sua obra, sabem muito à estética corporal, pulsante, do livro de Calixto.

Nascido em Cuba (1943), Alejándro mudou-se ainda jovem para Paris onde atraiu a atenção, entre outros, de nomes como Roland Barthes, Bernard Noël, Roger Caillois, Edouard Glissant, Jacques Lacarrière, Antonio José Ponte, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante e Rafael Rojas (LUCIEN, 2011, p.65-66). Atualmente reside em Miami, onde continua produzindo proficuamente

una obra plástica que empezó a nutrirse obsesivamente [...] de la abundancia visual proveída por la pulpa de distintas frutas, uno podría afirmar que el pintor confronta al espectador con un universo estético de “Cuerpos en bandeja”, abiertos a la mirada convidada a devorarlos en una naturaleza erotizada. (LUCIEN, 2011, p.66).

Interessante destacar do excerto as referências aos sentidos: abundância visual, corpos, devorá-los (paladar), erotizada (tato) – o que *per se*, e pelo que vimos até aqui da poesia de Calixto, se estabelece como território comum entre a obra de ambos.

No caso desse poema, não sabemos ao certo qual o quadro confrontado pelo poeta, então opto por fazer constar neste trabalho a obra *La terre promise* (2001), escolhido por semelhanças com as imagens do poema, e no qual se entreveem os elementos destacados por

Calixto para uma linguagem em comum, *sanguínea* porque voltada para os sentidos, para o corpo, para a produção de presença.

Imagem 2: Ramón Alejandro, *La terre promise* (2001), óleo sobre tela³¹



Fonte: <https://www.wypr.org/post/yummm-history-fantasy-and-future-food>

Do quadro, seus frutos *carnudos*, corpulentos, podemos pensar em um verdadeiro inchaço dessa vivíssima natureza morta: pela exagerada curvatura do horizonte, que dando ao plano uma superfície curva, traz instabilidade, como se os objetos estivessem na iminência de “rolar” pela tela; pela sugestão, assim, de pulsação dos corpos abertos das frutas, dos corpos abertos das estrelas do mar; pelo fogo das velas que só existe no espelho (e que enceta por isso um *movimento* entre reflexo e refletido); pelo extremo jogo de luz e sombra que insere em uma ponta da tela o sol e em outra a lua; pelas nuvens que (quase) escondem o céu e, ao mesmo tempo, sofrem a mesma ação do vento anunciado pelo voo dos aviões de papel, que poderia inclusive ser uma tempestade chegando; pelo acúmulo de detalhes e elementos (símbolos escritos no chão, o coração em chamas de cristo envolto em espinhos, moedas, cartas, etc...). Enfim, “o conjunto imóvel / respira”. (CALIXTO, 2007, p.88).

(...) (lábios carnívoros, anômala
anêmona entre as nômade
frutas de trevas e sangue, os
vasos inflados da flâmula,
do asco; uma estrela estuprada
por agulhas – oníricas, eróticas –

³¹ Disponível: <https://www.wypr.org/post/yummm-history-fantasy-and-future-food> Acesso: 12/10/19.

talvez um pássaro
 endeusado em pierre noir?)
 (...)
 (ao voltar à estrutura
 do desenho, sente-se
 que, comunicando, torna-se
 quase íntima, celular,
 insuportável, sanguínea,
 a vertigem. (CALIXTO, 2007, p.93-4).

Assim como em “Maria Angela Biscaia, As Mãos”, Calixto traz para o poema “Sanguínea” um relato/constructo sensorial que nasce a partir do contato com a imagem – ou, no dizer de Haroldo de Campos, “atualiza a ocasião em uma concretude de linguagem”. As palavras nos vão apresentando uma cornucópia de imagens que inspira uma lascívia (“lábios carnívoros”, “vasos inflados”, “agulhas – oníricas, eróticas”), o que nos remete ao “erotismo inerente à participação na matéria viva e pululante” (SISCAR apud CALIXTO, 2007, p.116), de forma que o poema é uma obra de carpintaria do poeta com a linguagem, ali aparece “a madeira, não o apoio: o corpo / matéria de perfume mais do que de árvore”. (CALIXTO, 2007, p.83). Disso também o belo arranjo sonoro de trechos como “anômala / anêmona entre as nômade”, que da linguagem deixa mais que o apoio, as sugestões da *moleza* da carne da anêmona, assim como alguma lascívia em “lá” (*lábios, anômala, inflados, flâmula, estrela*).

A pulsação viva do poema, assim como no quadro, poderíamos dizer que é “um neologismo para os sentidos” (CALIXTO, 2007, p.83), de forma que, “comunicando, torna-se/ quase íntima, celular / insuportável, sanguínea, / a vertigem” de sua experiência. Comunicar aqui é justamente uma questão física, biológica (“celular”), de modo que nos toma a *sensação* de vertigem. O quadro de Alejandro e o poema de Calixto nos *tocam* e habitam a espacialidade das coisas, *produzem presenças* muito mais do que significam isso ou aquilo.

Florência Garramuño, ao falar sobre a existência de um “realismo absoluto” na produção poética contemporânea, ecoa a história do ocidente segundo Gumbrecht: há na cultura contemporânea um desejo de presença que se manifesta, conforme pudemos observar nos poemas de Fabiano Calixto, em efeitos de presença, uma poesia que se move em direção à recuperação de um diálogo indefeso, frágil com o mundo, por meio de nossos corpos e nossos sentidos.

Sua poesia propõe assim uma tomada de pé com relação às heranças da poesia concreta e marginal, já que, assim como esta última, se funda na *experiência*, não a da subjetividade (uma experiência que se constrói com o tempo, como em “ser experiente”), mas uma experiência de “condições temporais extremas”, a de um instante concreto, do encontro com o poema. Podemos perceber no poema esse “ser feito para ser experienciado” pelo uso de

uma economia linguística extremamente apurada – como era caro aos concretos. Se, por um lado o desejo de presença é um traço identificável, na produção poética contemporânea, por outro, a estética dos efeitos de presença ou da produção de presença – que se concilia com a ideia de realismo absoluto de Garramuño – é apenas uma das manifestações estéticas possíveis desse desejo.

Parece-nos, portanto, que a recente Filosofia da Presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, se conforma enquanto conveniente chave teórica para a crítica da produção poética recente também “tomar pé” ante o discurso – já fácil e ensimesmado – de acusar nessa produção uma “pluralidade de poéticas possíveis”. Podemos pensar, junto com Gumbrecht, que a poesia brasileira recente se dedica a uma retomada sensorial de nossos próprios corpos em contato com o mundo enquanto oposição à paradigmática cisão entre corpo e espírito – que nos levou tanto à “incorporalidade” das subjetividades metafísicas, quanto a sua supressão nesses mesmos termos em virtude de uma crise moderna da representação.

E como apenas interpretar o mundo, apenas relacionar-se com seu sentido e sua representação, se, pelo menos desde o impressionismo francês, as linhas divisórias, o dentro e fora das formas foram se convertendo em corpos, luz e sentidos? De fato, se não ultrapassamos o *sentido* do mundo em direção à sua superfície, sua materialidade, é inevitável a sensação de que tudo já foi dito e de que não faz sentido produzir sentido ainda uma vez mais: ficamos com um “sentimento exacerbado de *perda de mundo*”, e

este sentimento é o resultado de uma paradoxal hipertrofia hermenêutica: paradoxal porque, na mesma medida em que pensamos nos aproximar das coisas do mundo ao nos perguntarmos pelo seu *sentido*, nós nos afastamos de sua superfície. As sucessivas tentativas de apreender o mundo em profundidade deixam escapar o próprio mundo naquilo em que ele se mostra – para os nossos *sentidos*. (GOMES, 2015, p.32-3).

Ante a inegável multiplicidade da produção poética recente, pinçamos ao longo deste capítulo algumas questões estéticas que se conformam à ética de uma paixão pelo real como meios de inserção do mundo na poesia e da poesia no mundo – seja por meio de um caráter contemplativo ou visando uma postura propositiva, em termos de ação. Em ambos os casos, trata-se de um desejo de mundo provocado por uma perda de mundo.

O caso da rebelião parece sugerir a perda de um mundo democrático (de uma igualdade que nunca houve), o que não gera aí uma atitude de desilusão, mas de inconformismo, indignação, que conduz à incitação, à ação sobre esse mundo. O caso da poesia que apela aos sentidos, uma poesia de produção de presença, evoca a perda de mundo

aos nossos sentidos, ocasionada pela predominância do paradigma cartesiano que nasce da cisão entre o sujeito e o mundo³² – conforme exposto por Gomes no excerto citado. O *topos* da violência vai de um extremo ao outro: da ação engajada, do poema-manifesto, até a poética de apelo aos sentidos, conforme o caráter político vai ficando mais elíptico. Dessa forma, parece abranger o mesmo espectro de perdas compreendidas entre um mundo de uma perspectiva social, em uma ponta, e outro que vem de uma perspectiva epistêmica e existencial – afinal de contas, uma perda não exclui a outra.

A metáfora de Siscar de “tomar pé” que utilizamos até aqui nos liga a uma noção de presente como contingência, e aqui se faz pertinente uma situação dessa “temporalidade” contemporânea, historicamente muito específica. Como Haroldo de Campos bem havia formulado, uma poesia pós-utópica traz consigo a impossibilidade de contrapor-se linearmente como oposição ao passado imediato. O que não fica explícito em seu ensaio, mas é trabalhado mais amiúde pelos textos de Octavio Paz, é que a *arte moderna* (enquanto conjunto de diretrizes e paradigmas) põe-se em crise não porque a noção de *arte* esteja em questão, mas porque a noção de *modernidade* se esgota em sua lógica interna de ruptura. O problema, portanto, não é apenas estético, mas temporal, *cronotópico*: a *modernidade* já não dá conta do nosso amplo presente.

³² Cabe mencionar que poderia figurar também aqui, quanto à situação que ocasiona uma produção artística voltada aos sentidos, as questões acerca de uma cooptação do corpo (seus sentidos) pelo capitalismo, o que teria o transformado (o corpo) num *locus* de consumo, assim hiperestimulado, hiperexcitado. Dessa forma, uma poesia voltada aos sentidos, e o próprio pensamento sobre o papel do corpo na filosofia da presença, poderiam ser pensados como modos de “tomar de volta” o corpo – porque, antes de tudo, ele é aí uma questão de autorreferência humana.

3. IMERSÃO: O PRESENTE, A PRESENÇA E A PELE

*Vou a medo na aresta do futuro,
Embebido em saudades do presente...
Camilo Pessanha*

*Reconozco mi terrestre condición,
pero en vez de llorar y sufrir
vivo la vida em tercos remolinos
Jaime Labastida*

No capítulo anterior orbitamos ao redor de *Sanguínea* por meio de uma localização da obra em algum cenário da produção poética nacional – mais precisamente pela descrição desse cenário naquilo que dialoga com a própria obra, o mundo que ela (e Calixto) projetam enquanto contemporâneos seus. Ao chegarmos, no título anterior, em frente ao objeto deste trabalho, entramos em contato com ele, mas ainda apenas introdutoriamente. Faz-se necessária agora uma imersão teórica acerca da *presença* e, conseqüentemente, dos pressupostos históricos e epistemológicos que adjazem à principal ferramenta analítica deste trabalho, base para se pensar como os poemas de *Sanguínea* podem nos tocar.

Procederei uma trajetória que passará primeiro pela questão cronotópica de habitarmos um “presente amplo” (3.1). A partir disso, se mostrará pertinente a noção de experiência estética e de produção de presença (3.2), conceitos já introduzidos no item anterior, mas que serão aqui aprofundados. Surgirá, então, a necessidade de se pensar a presença em um sentido específico à experiência estética da literatura, no encontro com o livro, com os poemas escritos (3.3) o que, afinal de contas, demandará a formulação dos conceitos de “leitura analógica” e de “espessura” (3.4), motes que darão suporte a todo o terceiro capítulo.

3.1 Uma visão do presente

Seguindo a linha crítica de pensamento a partir de Octavio Paz, passando por Haroldo de Campos, e chegando no diagnóstico de Siscar sobre a necessidade de tomar pé ante a contingência do presente, retornemos agora ao primeiro, Paz, e ao último capítulo de seu *Os filhos do barro* (2013), o “Ponto de convergência”, no qual ele procede um resumo apanhado de uma história dos cronótopos³³, que desenvolvera amiúde ao longo do livro.

³³ Octavio Paz não utiliza este termo, apenas “construção de tempo”, “noções de tempo”, “tipos de tempo”. Empréstimo da obra de Gumbrecht, uma vez que, sinteticamente “cronótopo” se refere a uma “construção social do tempo” (GUMBRECHT, 2015, p. 63).

Deste capítulo, podemos notar algumas convergências entre Paz e Gumbrecht, especialmente com relação às relações historicamente construídas que mantemos com o passado, com o futuro e, disso, uma noção de presente em comum.

3.1.1 Passado

Num passado remoto é situado um tempo cíclico, segundo o qual não há mudança realmente significativa, apenas o mundo como é: um palco cósmico onde tudo sempre aconteceu e sempre acontecerá da mesma maneira. O cristianismo surge e consigo uma noção de tempo linear e irrepitível: Cristo veio à terra uma única vez e quando voltar haverá o “fim da história” terrena com o juízo final, que instaurará a eternidade. Com a chegada da idade moderna (no sentido de *early modern*) essa eternidade vai ser desalojada do seu lugar de ponto final desse tempo irrepitível:

a destruição da eternidade cristã foi seguida pela secularização de seus valores e sua transposição a outra categoria temporal. A idade moderna começa com a insurreição do futuro. Na perspectiva do cristianismo medieval, o futuro era mortal: o Juízo Final seria, simultaneamente, o dia de sua abolição e o dia do advento de um presente eterno. A operação crítica da modernidade inverteu os termos: a única eternidade que o homem conheceu foi a do futuro. Para o cristão medieval, a vida terrena desembocava na eternidade dos justos e réprobos; para os modernos, é uma marcha sem fim rumo ao futuro. Lá, e não na eternidade ultraterrena, reside a suprema perfeição. (PAZ, 2013, p.154-5).

Se o cronótopo moderno, que Paz chama “historicista”, idealiza o presente como um espaço mínimo entre o passado e o futuro, esse presente vai continuamente – conforme vai sendo contraposto ao anterior – sendo rompido por um próximo e depois outro. Essa lógica de ruptura voltando-se sobre si mesma enceta um “virar de página” cada vez mais rápido, de forma que essa aceleração acaba por encurtar cada vez mais esse presente dentro da sua possibilidade histórica.

Como destaca Guilherme Foscolo de Moura Gomes em sua excelente tese *A fúria do comentário: hipertrofia hermenêutica na era da arte* (2015), podemos enxergar isso ao longo do século XIX, na urgência do registro do cotidiano, de sua passagem a quadros (os “pintores da vida moderna”), crônicas (especialmente os da revolução francesa), e romances, como a *Comédia* de Balzac. (GOMES, 2015, p.106-7). Essa febre do registro do instante (de que é testemunha o *flanêur*) acaba por gerar uma sensação de que “o presente passa rápido demais”, o que “resulta em seu acúmulo na forma de passado – as sucessivas tentativas de capturar o próprio tempo deixam o seu rastro como história.” (GOMES, 2015, p.108).

Essa multiplicidade de passados que vão se acumulando começa a se tornar um problema ao historicismo das grandes narrativas, porque começa a deixar evidente que cada retorno ao passado gerava uma interpretação e, fruto da fragmentação de presentes, há uma miríade de passados. “A pressuposição de que para cada narrativa corresponderia um objeto do mundo implodiu na percepção de que para cada objeto do mundo corresponde uma miríade de narrativas”. (GOMES, 2015, p. 109).

O acúmulo de passados da modernidade, portanto, resulta hoje (paradoxalmente) numa impossibilidade de deixá-los para trás. Essa impossibilidade, a princípio existencial, acaba encontrando tradução não apenas

nas incontáveis reinterpretações dos livros de história: a revolução digital materializou o passado atualizando-o constantemente como presente. O resultado é que, na pós-modernidade, torna-se impossível abandoná-lo: ele se presentifica. O slogan da Google para seu provedor de e-mails é, neste sentido, revelador: “*never delete another e-mail*”. (GOMES, 2015, p.111).

É claro que “na era da informação não são só e-mails que se acumulam”. (id.ib). Em um curto intervalo de tempo, temos percebido uma sequência de ondas tecnológicas que inventaram o telefone celular e o transformaram no que é hoje. De uma possibilidade de uso do telefone de forma móvel, temos hoje um mundo inteiro a um *touch* de distância nas telas dos *smartphones* – e não só este acesso, como a possibilidade de registro e, logo, de posterior disponibilização. É perceptível aí certa ânsia (que cada dia se torna mais realizável) de “não deixar nada para trás”³⁴.

Esse estar tão disponível no presente faz com que esse passado faça parte dele tanto quanto qualquer matéria propriamente hodierna – o que nos leva de volta à noção de Haroldo de Campos (1997) de que “o presente busca novas formas de diálogo com a tradição”, isto é: isso acontece (por esse ponto de vista) justamente porque trata-se de um amplo horizonte de contemporaneidade, onde a capacidade de “virar a página” não se apresenta possível devido à falência da lógica historicista da ruptura, do progresso ou da evolução. A “pluralização de poéticas possíveis” e a própria noção de multiplicidade tratada por Siscar e Campos se ligariam, então, ao fato de que, como não é possível deixar o passado para trás, tudo hoje se encontra nesse horizonte amplo do presente, neste “presente amplo” (*broad present*), como

³⁴ Interessante aqui lembrar o terceiro episódio da primeira temporada de Black Mirror, “*The entire history of you*” (2011), que se passa em um mundo em que é amplamente acessível uma tecnologia de implante ocular que torna possível ver/projetar a qualquer momento qualquer trecho da memória (ele registra tudo o que os olhos vêem), o que gera a possibilidade da prestação de contas de tudo – nada fica para trás – e daí o conflito narrativo: uma das personagens é solicitada pelo namorado para que lhe mostre memórias de um dia em que ele suspeitava (e era verdade) que ela lhe havia traído com outro.

nomeia Gumbrecht o cronótopo atual. O presente amplo “é um resultado direto do cronótopo historicista porque emerge em função de um inevitável acúmulo de passado”. (GOMES, 2015, p.110).

3.1.2 Futuro

Esse amplo presente nasce também de uma mudança na nossa relação com o futuro, que durante toda modernidade orientou nossa referência temporal, o cronótopo historicista – que “chegou mesmo a se confundir com o próprio tempo”. (GUMBRECHT, 2012a, p.320). Ali o passado era o local de experiência (no sentido de acúmulo de “sabedoria”, *Ehrfahrung*) que confluía em um presente mínimo, instantâneo, o instante da escolha, subsidiada pelo passado, dentre os futuros possíveis. Dessa forma, a relação entre presente e futuro era sempre propositiva, de modo que a *ação* do sujeito no presente se dirigia necessariamente a um futuro elaborado: o futuro era o lugar prometido, fruto das ações do presente mediadas pela compreensão do passado. A isso se vincularam tanto as ideologias de esquerda como as de direita: progresso e revolução são nomes de etapas necessárias para se atingir um futuro.

Outro nome possível dessa marcha em direção a um futuro determinado (por nós) é “vanguarda”. Podemos ler dessa forma o *princípio-esperança* de que fala Haroldo de Campos, utilizando-se do exemplo do projeto de Mallarmé para um livro total, e apontando aí a relação dessa “esperança” com a própria noção de um futuro programático:

É essa esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente, que anima a suposição de que, no limite, a “poesia universal progressiva” possa ocupar o lugar socializado do jornal, a essa *féerie populaire*, qual poema enciclopédico de massa, “indispensável como o pão ou o sal”. (...) Sem esse “princípio esperança”, não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva, não pode haver vanguarda entendida como movimento. O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo é algo que só pode ser movido por esse motor “elpídico”, do grego *elpis* (expectativa, esperança). Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica. Aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservando como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo. (CAMPOS, 1997, p.265-6).

Sem essa relação de “esperança” com o futuro – e sua conseqüente visão de presente como espaço de ação prospectiva – não há possibilidade de vanguarda enquanto movimento. Octavio Paz, em seu *Os filhos do barro* (2013), escrito em 1972, nos diz:

Agora, na segunda metade do século XX, apareceram certos sinais que indicam uma mudança em nosso sistema de crenças. A concepção da história como processo linear, progressivo, se mostrou inconsistente. Essa crença nasceu com a idade moderna e, de certo modo, foi sua justificação, sua *raison d'être*. Sua ruptura revela uma fratura no próprio seio da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma. (PAZ, 2013, p. 155).

Ao longo do século XX, testemunhamos, então, uma alteração dessa relação, na qual o futuro, ao invés de buscado pelos passos do progresso e da revolução, passa a ser temido: primeiramente pela latência da guerra total que nos destruiria a todos (durante a guerra fria), e depois pelas alarmantes constatações ecológicas, que nos colocaram em uma narrativa ampla, na qual o futuro é a extinção:

nos últimos anos houve uma súbita mudança: os homens começam a ver o futuro com terror e o que ontem mesmo parecia ser as maravilhas do progresso hoje são seus desastres. O futuro não é mais depositário da perfeição, e sim do horror. Demógrafos, ecologistas, sociólogos, físicos, e geneticistas denunciam a marcha para o futuro como uma marcha para a perdição. Alguns preveem o esgotamento dos recursos naturais, outros a contaminação do globo terrestre, outros uma labareda atômica. As obras do progresso se chamam fome, envenenamento, pulverização. Não me interessa saber se essas profecias são exageradas ou não: o importante é que são expressões da dúvida geral sobre o progresso. (PAZ, 2013. p. 155-6).

O futuro hoje é evitá-lo: por isso a vanguarda enquanto movimento não é mais viável, já que só seria possível a partir de uma relação de “esperança programática” entre presente e futuro que não temos mais.

Sobre a “falta de esperanças”, especialmente interessante é lembrar do que nos diz Gumbrecht sobre a mobilidade das fronteiras (inclusive entre presente e futuro) que começa a se mostrar no pós-guerra e que gera uma sensação geral de “sem saída e sem entrada”³⁵. Um exemplo fulcral, dos vários de que se utiliza, é o da possibilidade de saída da terra em direção à habitação de outros planetas, que se insinua com a corrida espacial, praticamente na mesma época em que as possibilidades de uma catástrofe ecológica global começam a ser publicamente aventadas – uma possibilidade de “fuga”, portanto.

A mobilidade do limite, ao qual Gumbrecht se refere, está na linha que deveríamos ultrapassar para que *saíssemos* da Terra, linha que *se moveu*, e não saímos. Após a corrida espacial, o que nos ficou foi apenas a noção de o quanto a órbita da terra (hoje tão largamente habitada por objetos humanos) passou a ser o novo limite externo da Terra à espécie humana – ao ultrapassarmos o limite percebemos que ele se moveu, e não o ultrapassamos

³⁵ Cf. “Sem saída e sem entrada”, terceiro capítulo de GUMBRECHT, Hans, Ulrich. *Depois de 1945: Latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

(GUMBRECHT, 2012a, p.115) – e a tecnologia ainda não nos deu novas perspectivas viáveis de ultrapassá-lo. Isto, afinal, intensifica a ideia de inevitabilidade do futuro como extinção, ao mesmo tempo em que nos faz, forçosamente, olhar mais para nosso planeta – ainda que seja para pensar formas de “comprar um pouco mais de tempo” (ou de “créditos de carbono”).

A falta de perspectiva para o futuro, que aparece ao horizonte como a extinção iminente, amplia ainda mais o presente: a linha que o separa do futuro se afasta continuamente, mas não o suficiente para esquecermo-nos dela, e não da mesma forma que se “afastava continuamente” no cronótopo historicista (onde o que se afastava era o resultado da ação no presente), mas sendo afastado a partir da “iminência de um afogamento” (para retomar a expressão de Siscar).

3.1.3 Estagnação

Dentro do cronótopo historicista, (que continuamos a utilizar em várias situações, afinal de contas, um processo tão amplo e profundo como uma mudança de cronótopo não opera de modo ruptivo, mas simultâneo e gradativo) podemos pensar que, se nada muda, o futuro não chega (felizmente).

É significativo que num país como os Estados Unidos, onde a palavra *mudança* foi objeto de veneração supersticiosa, agora apareça outra que é sua refutação: *conservação*. Os valores que *mudança* irradiava agora se transferiram para *conservação*. O presente faz a crítica do futuro e começa a desalojá-lo. (PAZ, 2013, p.156).

Essa seria uma possibilidade para entender certo pendor à “conservação” ou *preservação* que vemos hoje em dia: um gesto duplamente familiar ao presente amplo, já que garante a sobrevivência do passado no presente e também ajuda a postergar a chegada do futuro, a mover a fronteira entre presente e futuro para um pouco mais adiante.

Se o passado não fica pra trás, e o futuro não chega, fica-nos uma sensação existencial de estagnação:

Porque o futuro, por assim dizer, se fechou – e com isso somos redirecionados ao presente –, e porque este presente já se encontra inundado de passado a sensação resultante é a de estagnação. O tempo deixa de ser sentido como agente absoluto de mudança. (GOMES, 2015, p. 112).

Curioso pensar na convivência paradoxal entre, por um lado, a contingência – um horizonte de expectativa onde tudo é possível e nada é necessário (GUMBRECHT, 2012b,

p.25), e, por outro, essa sensação contemporânea de *estagnação*, de que, apesar de tantas coisas acontecerem, nada muda. Em *Depois de 1945 – Latência como origem do presente* (2012a), Gumbrecht menciona, para pensar esse aspecto de que “tudo acontece e nada muda”, uma série de rádio e TV chamada *Father Knows Best*. (GUMBRECHT, 2012a, p.139-140). O que ele aponta aí eu gostaria de transferir para a série de TV animada *The Simpsons*³⁶, em uma breve intrusão na cultura pop, para ajudar-nos a enxergar esse mecanismo que une contingência e estagnação.

A principal questão é existir um arranjo específico entre as personagens centrais (o núcleo familiar, que se senta ao sofá ao fim de todas as aberturas – sempre diferentes) e como esse arranjo, as relações que se estabelecem entre essas personagens, se mantém. Mesmo com tudo o que lhes acontece em cada episódio, ao fim e ao começo do próximo, tudo está como sempre esteve. É um formato que não lhe é exclusivo, é claro, mas o fato de ser uma animação permite que esse efeito se prolongue no tempo, afinal de contas, há mais de 30 anos³⁷ Margaret (Maggy) é bebê e todos têm as mesmas idades – o que, em se tratando de atores, seria difícil de gerenciar.

Um outro exemplo extremo vindo de outra série animada é o caso do garoto Kenny, de *South Park*, que, em todos os episódios da série, morre – apenas para aparecer no próximo episódio como se nada lhe houvesse acontecido. Curioso nesse sentido é que, apesar de recordarem algumas vezes os acontecimentos de um episódio em outro, em todas as vezes que Kenny morre, ou é morto, seus amigos Kyle e Stan exclamam sempre com a mesma surpresa “*Oh my god, they’ve killed Kenny! Your Bastards!*”³⁸, (um jargão da série).

Poderíamos pensar que essa lógica se aplica também a alguns eventos históricos e sua posterior catalogação enquanto “mais uma coisa”. Após o fim da guerra do Vietnã esperou-se que “alguma coisa iria mudar”, assim como, em contraponto, depois do movimento *hippie* e da contracultura. Depois da queda do muro de Berlim, tudo iria mudar, assim como depois do 11 de setembro, e também depois da explosão da crise migratória do mediterrâneo em 2015 (que se arrasta até o momento sem perspectiva de solução). Não que cada evento desses não tenha sua enorme significância e suas implicações geopolíticas, mas o que quero apontar aqui, recorrendo aos postulados de Gumbrecht, é a sensação de que “nada muda” que pode ser vista mesmo na dificuldade de se lidar com a história recente de modo monista, isto é, a dificuldade

³⁶ Na descrição de *Father Knows Best* por Gumbrecht (nunca ouvira falar da série) me deparei com muitas semelhanças precisas com essa série animada, o que me levou a traspor o que ele diz.

³⁷ A série estreou nos Estados Unidos em 1989 e atualmente (2020) está em sua trigésima segunda temporada.

³⁸ Nas versões dubladas que passam no Brasil, em TV fechada e serviços de streaming, a tradução do jargão fica “Oh meu Deus! Eles mataram Kenny! Seus filhos da puta!”.

em catalogar mais uma página da história e assim virá-la, assumindo-nos em outra.³⁹

3.1.4 Autorreferência

A explosão de diferentes movimentos nas artes, que se contrapunham consecutiva e programaticamente no início do século XX, dava uma impressão de que mais e mais se mudava a história (porque se mudavam os planos para o futuro). Muito se falou de uma aceleração da história, o que podemos conceber como aceleração do tempo histórico enquanto agente de mudança. Os diferentes movimentos de vanguarda julgavam cada um a seu tempo, que melhor enxergavam seu presente (e assim saberiam o melhor futuro), ou seja, ser mais moderno, num certo sentido, era ser mais contemporâneo do que aquele do presente imediatamente anterior (e aí a ideia central de inovação). O gesto da razão crítica (nos termos de Paz) de voltar-se sobre si mesma e contrariar-se eclodiu no gesto de Duchamp, que a colocou a nu, anunciando o fim dessa lógica com a “consagração irrisória” de seus *ready mades*:

Consagração irrisória: o que conta não é o objeto, mas o ato do artista ao separá-lo do seu contexto e colocá-lo no pedestal da antiga obra de arte. [...] seu gesto é a dissolução do reconhecimento no anonimato do objeto industrial. Seu gesto é uma crítica, não da arte, mas da arte como objeto. [...] O poeta não é o “autor” no sentido tradicional da palavra, mas um momento de convergência entre diferentes vozes que confluem num texto. A crítica do objeto e a do sujeito se entrecruzam nos dias de hoje: o objeto se dissolve no ato instantâneo; o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem. (PAZ, 2013, p.162).

Podemos ver aí, nessa dupla crítica, a sua convergência: uma crítica ao paradigma cartesiano que concebe o modo de se estar no mundo pelo binômio apartado “sujeito-objeto”, predominante durante toda a modernidade, e que só agora começamos a perceber que perde força. Paz alega que a Duchamp cabe o encerramento da “tradição da ruptura”, o que marcou o fim da arte moderna (PAZ, 2013, p.162) justamente porque está em jogo uma desestabilização do paradigma cartesiano de autorreferência humana que, por sua vez, sustenta o historicismo moderno.

se o “velho presente” – o presente da transição e da mudança – era o habitat

³⁹ Reforçando essa impressão, existem as numerosas leituras da história recente, que mais do que convergirem, seguem inúmeras direções, de modo que não há um consenso sobre se viramos a página da história recentemente, em que momento isso aconteceu, e que página seria essa que viramos. Além disso, também podemos pensar, nesse sentido, a discussão acerca de um “fim da história” como sintoma dessa incapacidade de apreensão do presente recente em moldes historicistas tradicionais.

epistemológico do Sujeito cartesiano (significando com isso uma concepção do sujeito que equaciona sua própria ontologia com a consciência humana), então o novo presente, o “presente expandido” de simultaneidades informará um tipo diferente de autorreferência. (GUMBRECHT, 2012a, p.319).

Sujeito desalojado: objeto animado (de “com alma”). Crítica do objeto e do sujeito por um borrar ou mover as fronteiras aí. “Fim da arte e da poesia? não, fim da ‘era moderna’. A crítica do objeto prepara a ressurreição da obra de arte, não como uma coisa que se possui, mas como uma *presença* que se contempla”. (PAZ, 2013, p.162-163, grifos nossos).

A contemplação dessa *presença* surge como possível alternativa ao paradigma sujeito-objeto, uma alternativa epistemológica, portanto, já que essa *presença* se relaciona com uma possibilidade de “nova autorreferência”. Se a episteme cartesiana se funda numa profunda cisão entre sujeito e objeto, que em última instância nos aparta do mundo *a priori*, a sua alternativa deve levar em conta exatamente uma união ou um desejo de reconciliação com as coisas do mundo.

A atitude cartesiana da apropriação de mundo como conhecimento, que Paz diz não ser exagero chamar de “atitude de dominação” (PAZ, 2017, p.15),

não é a única atitude que o homem pode assumir diante da realidade do mundo e da própria consciência. Sua contemplação pode não ter nenhuma consequência prática e é possível que dela não se possa derivar nenhum conhecimento, nenhum ditame, nenhuma salvação ou condenação. Essa contemplação inútil, supérflua, inservível não visa ao saber, à posse do que se contempla, quer apenas abismar-se em seu objeto. Não possui nenhuma transcendência, ao menos na medida em que se trate de uma experiência. (PAZ, 2017, p.15).

A contemplação, portanto, como experiência do objeto; ao invés da atitude ativa do sujeito cognoscente apartado, uma atitude semi-passiva com foco não na interpretação, na descoberta de um sentido profundo, mas no contemplar a superfície (“supérflua”) das coisas com um pendor ao “fundir-se”: “O homem que contempla desse modo não se propõe a conhecer nada; quer apenas o esquecimento de si, prostrar-se diante do que vê, fundir-se, se for possível, com o que ama”. (PAZ, 2017, p.15). Tratando-se de repensar a autorreferência, Gumbrecht nos diz que:

Pode residir aqui o motivo para todos os esforços feitos nas Artes e Humanidades ao longo das últimas décadas⁴⁰ para regressar ao “corpo” enquanto nossa autoimagem predominante; estes esforços acadêmicos podem nos dar uma abertura para uma vontade, nas gerações vindouras, de levar (“de regressar a”) uma vida mais *sensual*. (GUMBRECHT, 2012a, p.319, grifos nossos).

⁴⁰ A escrita desse livro é de 2011.

3.1.5 Amplidão

Pudemos perceber a convergência entre Paz, Campos e Gumbrecht a respeito do diagnóstico de uma mudança de temporalidade, que envolve o progressivo reconhecimento da ineficiência do cronótopo historicista, o que marcaria, então, o fim do que conhecemos como modernidade em algum lugar entre a primeira e a segunda metade do século XX.

Paz, em sua “crítica parcial” (CAMPOS, 1997, p.248), aponta em Duchamp um esgotamento da tradição da ruptura e, conseqüentemente, da lógica de vanguarda. Haroldo de Campos prefere apontar o fim dessa lógica no fim experiência da poesia concreta – e temos de acolher seu argumento frente à inegável contribuição da profícua produção desse movimento. Gumbrecht, não aponta um momento em específico, mas considera que na década seguinte à II Guerra Mundial há a emergência de uma configuração cultural global (não no sentido de única, mas de efeitos globais), gerada a partir das várias respostas locais aos problemas que se impuseram no pós-guerra⁴¹.

O período da guerra fria, entretanto, aparece como uma tentativa-limite dos dois extremos ideológicos figurados por EUA e URSS, de apropriação do *futuro*, um longo último respiro da plena confiança no paradigma de autorreferência cartesiano e, conseqüentemente, na história como marcha. Gumbrecht alega que:

Num olhar retrospectivo desde o início do século XXI, conseguimos hoje perceber o ambiente dos anos pós-1945 como uma ruga primeira na temporalidade linear do cronótopo que se chamou de “História” (e que se considerava estar fora do próprio tempo) – uma ruga na temporalidade linear de um cronótopo anterior a que hoje sucedeu uma construção diferente do tempo, e que tem sido evidente, por via de sintomas mais claros, desde o fim dos anos de 1970. (GUMBRECHT, 2012a, p.321).

Penso que podemos tomar as diferenças temporais entre os três (Gumbrecht, Paz e Haroldo), a respeito da “queda” do historicismo, em função de todas se tratarem de críticas assumidamente parciais, a partir de pontos específicos: um mexicano, um brasileiro, um alemão residente nos EUA. A confluência do diagnóstico de que hoje vivemos uma nova (em relação à moderna) relação com o mundo, entretanto, é o que interessa para a compreensão teórica de uma contemporaneidade, que aqui acompanho, então, como sendo este “presente amplo” de Gumbrecht, onde passado não ficou pra trás e o futuro se adia – o que converge,

⁴¹ É disso que se fala amiúde entre os capítulos 3 e 5, e que ganha uma compreensão articulada no sexto capítulo do livro GUMBRECHT, Hans, Ulrich. *Depois de 1945: Latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

também, com os diagnósticos de Paz e Campos sobre a contemporaneidade.

Certa vez, imerso nas leituras das quais me utilizo aqui, e pensando essa questão do presente amplo, tive um sonho que me pareceu uma boa metáfora para compreender a sensação existencial desse presente e a passagem do cronótopo historicista para o atual.

Do sonho, navegava a favor da corrente de um rio (mais sendo levado por ela do que conduzindo), uma corredeira que ocupava os cerca de trinta metros que havia entre as margens. Em determinado momento, as margens vão se afastando; o rio se alarga e a corrente "some" da superfície, tudo muito de repente, sem que eu percebesse exatamente em que ponto. Súbito, olho para ambos os lados do rio e as margens sumiram na distância, de forma que não sei mais se estou indo na mesma direção da corrente do rio (rio abaixo) ou mesmo se estou indo em direção alguma da imensa planície d'água⁴².

O interessante aí é que o rio perde a sua aparente linearidade, ou seja, está em questão a própria noção de rio e de curso – já que, por exemplo, poderia eu estar já no mar, ou em um lago, em que não há uma “corrente” orientada, mas várias correntezas, fluxos, rebojos. Disso a inevitável reestruturação de nossa relação com o presente, que já não existe como instante mínimo, mas como horizonte dilatado, em que o passado está presente na forma de simultaneidades⁴³. Nas palavras de Gumbrecht:

No âmbito do cronótopo da pós-modernidade⁴⁴ (...) o futuro parece fechado a todos os prognósticos ou disposições para agir, ao passo que o passado, no sentido intelectual e mesmo material – quiçá como excesso de possibilidades – permanece presente. Não conseguimos mais “deixar o passado para trás”. Entre um futuro fechado e passados não mais evanescentes, o presente ampliou-se, transformando-se em uma zona de simultaneidades. (GUMBRECHT, 2012b, p.55).

No presente amplo, então, não havendo “linearidade” prospectiva,

ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no

⁴² Em uma troca de e-mails, relatei a Gumbrecht esse sonho estranho que tive. Descrevo-o neste trabalho encorajado pela resposta dele de que a imagem pode sim ser utilizada num sentido metafórico para auxiliar uma compreensão intuitiva, tanto da transição de cronótopos quanto de um efeito existencial de estagnação e contingência que há no presente amplo.

⁴³ Outra imagem possível para uma sugestão do efeito existencial de um passado que não vai embora, e de um futuro que não chega, e que também comentei com Gumbrecht, é o conto “Funes, O memorioso”, de Jorge Luís Borges, onde a personagem principal, após sofrer um acidente, adquire uma memória perfeita, que por fim o leva a viver em um quarto escuro para não adquirir mais memórias – pois se lembra de absolutamente *tudo*. Cf. BORGES, Jorge Luís. “Funes, o memorioso”. In: *Ficcões*. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p. 99-108).

⁴⁴ Aqui Gumbrecht se dirige em específico ao período após 1970, como explicita ao longo da página que antecede no livro o trecho citado. (GUMBRECHT, 2012b, p.54).

presente. (CAMPOS, 1997, p. 268).

O presente amplo aparece então como um modo complexo de se entender a contemporaneidade e de se pensar, assim, suas tensões e problemas históricos específicos: a partir da emergência desse cronótopo e suas consequências existenciais e epistemológicas. Entre o passado que não deixamos pra trás e o futuro que não chega, buscamos nada mais que o presente, seguindo um princípio-realidade e uma paixão pelo real, buscamos formas de tomar pé nessa contingente estagnação.

3.2 Um adejo de presença

Se o futuro não pode (nem deve) ser antecipado, “inclinamo-nos mais e mais, com razão, para remédios limitados a resolver problemas concretos⁴⁵. É prudente abster-se de legislar sobre o futuro”. (PAZ, 2017, p. 89). Esse *princípio-realidade* de que fala Campos, então, convergindo com Paz e Gumbrecht, se volta para o presente enquanto zona de simultaneidades. Tanto que, ao fim do seu texto, ele nos fala da “leitura sincrônica do passado” como fruto da “admissão de uma história plural”, já que essa admissão “nos incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro”. (CAMPOS, 1997, p. 269). Isto é, nos incita à *invenção de uma tradição*⁴⁶ do presente

enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W.Benjamin), capaz de recuperar para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente. (CAMPOS, 1997, p. 249).

E Campos ainda aponta, para concluir seu texto, a relevância nesse contexto do papel

⁴⁵ Este caráter, de uma preponderância da consideração de problemas específicos e situados ao invés de escopos “gerais”, Gumbrecht denominou “manualidade” durante a série de seminários “Três tópicos de reflexão recente: Baltasar Gracián, Bauhaus e fenomenologia da voz humana”, realizados de forma inteiramente digital entre 6 e 20 de outubro de 2020 e organizados por uma parceria entre o Instituto Rui Barbosa de altos estudos em cultura (IRBaec) – Fundação Casa de Rui Barbosa e o Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. O Oráculo Manual de Gracián foi apontado nesse sentido, o que ecoou no encontro subsequente numa inusitada associação desse caráter à estética, às proposições, e às práticas da Bauhaus – e também, brevemente, à poesia de João Cabral de Melo Neto.

⁴⁶ Interessante pensar que a ideia de Invenção da tradição se relaciona de perto com o pensamento borgeano visível, por exemplo, em “Kafka e seus precursores”, em que o presente influencia o passado, por assim dizer. Cf. BORGES, Jorge Luís. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p. 127-130).

do tradutor:

Por isso a poesia pós-utópica do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante”, seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme o requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de autoafirmação) tem, como poesia da “agoridade”, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. [...] A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unidade *hic et nunc* do poema pós-utópico. (CAMPOS, 1997, p. 269).

E é justamente sobre essa *presentificação hic et nunc* (seja do passado, seja de algo “ausente”) que pensará a noção de “experiência estética” proposta por Gumbrecht, que a define como aquela situação em que somos interpelados por uma oscilação entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”. Como se pode ver, Gumbrecht contrapõe à presença, não meramente aquilo que está ausente, mas um “sentido”. Como diz o subtítulo de uma de suas mais famosas obras, a presença poderia ser negativamente definida como “aquilo que o sentido não consegue carregar”.

A Filosofia da Presença de Gumbrecht se posiciona na mesma esteira que uma relativamente volumosa produção intelectual a que assistiu a segunda metade do século XX, uma que se contrapõe ao domínio da metafísica da interpretação nas ciências humanas. Exemplo icônico disso é o texto “Contra a interpretação”, de Susan Sontag, publicado pela primeira vez em 1966.

Sontag situa inicialmente a predominância de um pendor crítico, que nos leva a considerar a obra de arte em seu “conteúdo”, em detrimento de sua superfície, isto é, busca-se o que ela *diz*, não o que ela *realiza*. (SONTAG, 1987, p. 13).

O que implica a excessiva ênfase na ideia de conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado. E, vice e versa, é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe. (SONTAG, 1987, p. 13).

É claro que não se trata aí de “interpretação” num sentido amplo, mas no sentido estrito, concedido à hermenêutica acadêmica da crítica de arte que, conforme denuncia Sontag, domina então (ela escreve 1964) nossa atitude para com a arte – e não só isso, nossa relação com o mundo:

Pensem na mera multiplicação das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentada aos sabores, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na

superprodução; a consequência é uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – sua plenitude material, sua simples aglomeração – combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais. E é à luz das condições de nossos sentidos, das nossas capacidades (e não das de outra época), que a tarefa do crítico deve ser avaliada. O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. (SONTAG, 1987, p. 23).

O tom de manifesto que Sontag utiliza é perfeitamente rastreável ao seu contexto (os efervescentes anos 1960), tanto que a afirmação que encerra o texto é a de que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”. (SONTAG, 1987, p. 23). Gumbrecht atribui a essa atitude criticada por Sontag o sujeito cartesiano, que idealmente seria uma consciência *incorpórea e separada* do mundo. É nesse sentido que Gumbrecht utiliza a expressão “tradição metafísica”, para se referir à preponderância do espírito, entendido como autorreferência humana *in abstractu* – uma “sobre-física” que, por isso mesmo, é “não física”, separada do mundo das coisas (no cartesianismo, *res extensa*). Podemos entender que é por isso que, para Sontag, precisamos de uma “erótica da arte”: para recuperarmos em nossa autorreferência a dimensão corporal, física, o que é possível por meio dos sentidos.

Como nos lembra Marcelo Jasmin, na “Apresentação” da edição brasileira de *Produção de Presença*, o conceito de presença nasce na obra de Gumbrecht a partir do amadurecimento de seus estudos sobre as “materialidades da comunicação”, ao longo dos anos 80 e 90, como alternativa não metafísica à cultura hermenêutica⁴⁷ predominante nas ciências humanas. (apud GUMBRECHT, 2010, p.7).

Jasmin também destaca a familiaridade de algum ambiente acadêmico brasileiro com a obra e a pessoa de Gumbrecht, já que desde 1977 ele faz visitas anuais ao Brasil para ciclos de debates, conferências, seminários, etc.⁴⁸ Tanto o é que, “presença”, foi um termo cunhado durante um de seus seminários, em meados da década de 1990 na UERJ (GUMBRECHT, 2010, p. 38), a partir da sugestão de um dos alunos brasileiros, mais especificamente João Cezar de Castro Rocha⁴⁹, que mais tarde organizaria e traduziria os textos que integram o volume *Corpo e Forma* (1998) – que, junto a *Modernização dos Sentidos* (1998), seriam a introdução editorial de Gumbrecht no Brasil.

Na edição de 1988, dos textos dos colóquios realizados em Dubrovnik, então Iugoslávia, chamados (os colóquios e o volume impresso) de *Materialität der Kommunikation*

⁴⁷ Pensar aqui que antes do conceito de presença Gumbrecht se dedicou a delinear o que poderia ser um “campo não-hermenêutico”, uma abertura da episteme às materialidades da comunicação. (Cf. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p.137-151).

⁴⁸ Em alguns eventos recentes, já durante a pandemia de Covid-19, Gumbrecht assinalou por mais de uma vez o seu pesar em saber que o de 2020 é o primeiro, desde 1977, em que ele não visita pessoalmente o Brasil e, mais especificamente, o Rio de Janeiro.

⁴⁹ Cf. *Produção de Presença*, nota de fim nº4, p.188 – que se refere à página 38.

(Materialidades da Comunicação), constava a definição de que essas “Materialidades da Comunicação” seriam então “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”. (GUMBRECHT, 2010, p. 28). Em 1993, já residindo nos EUA (mudara-se em 1989), Gumbrecht

pela primeira vez lançou a ideia de que o maior interesse no seu ambiente intelectual se tinha alterado da identificação do sentido (“interpretação”) para questões relacionadas com a emergência do sentido em nível historicamente específico e em nível meta-histórico. (GUMBRECHT, 2010, p. 34).

Após assumida a indicação de nomenclatura (Gumbrecht não precisa o ano), começa então a trabalhar no livro *Produção de Presença – o que o sentido não consegue carregar* (lançado originalmente em 2004 pela *Stanford Press*, a tradução sai no Brasil em 2010), no qual consta, por fim, o conceito:

Antes de tudo, queria entender a palavra “presença”, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo o autor pretendia usar a palavra produção na linha de seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. (GUMBRECHT, 2010, p. 38-9)⁵⁰.

A figura central aí, então, passa a ser o próprio *corpo*, numa relação espacial com a *presença* do objeto – ou com os efeitos de presença que o objeto produz. Ao se referir ao corpo físico e à dimensão do espaço, qualquer reflexão sobre a presença, portanto, “considerará pertinente e inevitável qualquer tradição conceitual, a começar pela filosofia de Aristóteles, que tenha a ver com substância e o espaço”. (GUMBRECHT, 2010, p.39)⁵¹.

⁵⁰ Essa citação já foi utilizada no item 2.4 deste trabalho, mas por apresentar de forma concisa a explicação do uso da expressão optei por utilizá-la novamente aqui, em um contexto mais aprofundado.

⁵¹ Disso Gumbrecht, em seus próprios termos, ter de “sujar as mãos” ao lidar com conceitos de substância, o que constitui um “mal gosto teórico”, conforme apontado pelo pensamento de origem construtivista. Ao longo de um capítulo inteiro do seu *Produção de Presença* (“Para além do sentido”) ele dialoga com vários pensadores contemporâneos, propondo que uma ultrapassagem da metafísica e um redimensionamento do corpo devem passar necessariamente por uma abordagem que reconheça a substância das coisas concomitante à sua existência como construção. Os principais exemplos são Jean Luc Nancy, Judith Butler e Michael Taussig (especialmente o item “2” do capítulo, p.78-90). Interessante também que essa atribuição de “mal gosto intelectual” ou teórico que se dirige a qualquer pensamento que tente se projetar para fora da *doxa* construtivista é acompanhada mesmo de práticas de “intimidação intelectual”: “Que Vattimo chame à sua posição antipresença e antissubstancialista de ‘leitura esquerdista de Heidegger’ revela o que pretendo dizer quando afirmo que a hermenêutica e a interpretação, no discurso das Humanidades estão protegidas por gestos de intimidação intelectual. Afinal, quem nas Humanidades se poderia dar ao luxo de ser acusado simultaneamente de ‘substancialista’ e de ‘não-ser-de-

É claro que não se trata de simplesmente “inverter os sinais” e, assim, ingenuamente pretender uma exclusão da “interpretação”. Tampouco Sontag pretendia isso. O que ela deixa claro, ao dizer da dimensão sensorial do objeto, é que é preciso “partir daí”. (GUMBRECHT, 2010, p.39). Ou seja: o que se combate não é a interpretação *per se*, mas a prática, segundo a qual essa é a única dimensão válida do mundo e dos objetos, seu “conteúdo profundo”, em detrimento de sua superfície. A dominância hermenêutica das ciências humanas (em alemão *Geisteswissenschaften*, literalmente “ciências do espírito”, o que evidencia o problema denunciado), leva à

autocompreensão das Humanidades como saberes cuja tarefa exclusiva é extrair ou atribuir *sentido* aos fenômenos que analisa. Para o autor [Gumbrecht], a história dessa vocação hermenêutica começa com a modernidade⁵², quando a afirmação do *cogito* cartesiano se reproduz em inúmeras dicotomias – espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante – nas quais o primeiro polo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade). (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p. 8).

Que não se trata, então, de abandonar a interpretação, mas sim de reincluir toda uma dimensão que fora esquecida, isso Gumbrecht evidencia a partir de seu conceito de experiência estética – e agora retornamos a ele.

Com a definição de experiência estética como *oscilação* (e não harmonização ou equilíbrio) entre efeitos de sentido e efeitos de presença fica evidente que estes polos da dicotomia gumbrechtiana não são complementares, mas mutuamente excludentes, convivem no seio da experiência estética por meio de um mútuo tensionamento. A relação entre presença e sentido, deve ser assim como a que existe entre essa presença e o princípio de representação, conforme nos diz Gumbrecht (citando Jean Luc Nancy de seu *The Birth to Presence*):

O prazer da presença é a fórmula mística por excelência”, e uma presença que escapa à dimensão do sentido tem de estar em tensão com o princípio de representação: “a presença não vem sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (os seus fundamentos, a sua origem, o seu tema)”. (GUMBRECHT, 2010, p.82).

Ao ouvirmos um poema extremamente sonoro, aos poucos, nossa atenção se direciona para o som, o que prejudica a apreensão do sentido que está ali sendo evocado pelas palavras.

esquerda?” (GUMBRECHT, 2010, p. 80).

⁵² O sentido histórico do termo aqui é referente à modernidade em oposição à idade média, portanto, a partir do renascimento, e do que em inglês se costuma chamar “*Early Modern*”, séculos XVI e XVII.

De outro modo, numa poesia de densa imagética o próprio jogo de imagens evocadas pode atraparalhar a “compreensão do que o poema *quer dizer*” tanto como sua impressão sonora. Não se trata, portanto, de meramente pensar como essa superfície se presta a *auxiliar* o sentido, mas pensar que no processo de emergência do sentido da experiência do objeto suas materialidades *concorrem* com ele: nossos corpos se deleitam numa contemplação física, sensorial, que é de fato diametralmente oposta à extração meditada de seu “sentido profundo”. Gumbrecht diferencia então duas formas de “experiência”, *Erleben* e *Ehrfahrung*, para indexar que esses efeitos distintos se dão também por modos distintos de experiência:

não acredito que tais interpretações, em um grau mais elevado de autorreflexividade que delas possa advir, devam ser considerados parte da experiência estética. Pelo mesmo motivo, prefiro falar, tanto quanto possa, de “momentos de intensidade” e de “experiência vivida” [*ästetisches Erleben*], em vez de dizer “experiência estética” [*ästetische Erfahrung*], pois a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de “experiência” à interpretação, isto é, a atos de atribuição de sentido. Quando uso os conceitos de *Erleben* ou de “experiência vivida”, ao contrário, quero referir-me a eles no sentido estrito da tradição fenomenológica, a saber, concentrados em, ou como tematizações de, certos objetos da experiência vivida (objetos que, em nossas condições culturais, oferecem graus específicos de intensidade sempre que chamados de “estéticos”). A experiência vivida ou *Erleben* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wahrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Ehrfahrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo. (GUMBRECHT, 2010, 128-9)⁵³.

Se a complexa atribuição de sentido ao objeto é dada por uma *Ehrfahrung* necessariamente posterior, que deixa de integrar a experiência estética [*Erleben*] (ou “experiência vívida”, de acordo com a tradução), resta-nos a intensidade provocada pela percepção puramente física. A experiência estética (ressignificada em *ästetisches Erleben* ao invés de *ästetisches Erfahrung*) é para Gumbrecht, um momento e um espaço em que, ao invés de nos relacionarmos com as coisas do mundo por meio de conceitos (ou por meio de suas representações, o que acontecerá em seguida, nos atos interpretativos), somos confrontados com sua materialidade enquanto *presença sensível* e irreduzível. Essa materialidade oferece sempre, num primeiro momento, uma *resistência* à interpretação (tensionando-a), porque trata-se de uma ruptura na continuidade da relação de interpretação

⁵³ A título de curiosidade, podemos ver a mesma bipartição do conceito de “experiência” (mas em outro contexto) ocupando um papel central no célebre texto de Walter Benjamin “O narrador”, em que a experiência adquirida (*ehrfahrung*) é a base do narrador tradicional em oposição ao narrador moderno, para quem o que conta é muito mais a experiência vívida (*erleben*). Desse modo, enquanto as narrativas tradicionais visariam (a partir desses narradores) proporcionarem uma *ehrfahrung* ao leitor, a narrativa moderna é mais centrada em uma *erleben* do texto literário – o que pode ser visto no deslocamento da importância da “trama” propriamente dita de uma estória para as experimentações de linguagem (como podemos ver em Proust, Woolf, Joyce, etc.). Cf. BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

que mantemos com o mundo, a qual nos mostra esse mesmo mundo sempre como representação ou conceito.

Por outro lado, apesar de a atribuição ativa de sentido ser um ato subsequente à experiência estética em si, nossa cognição e capacidade de atribuição de sentido nunca é suprimida de todo, já que podemos tolerar “a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido” (PAZ, 2012, p.27-8), de forma que a mencionada ruptura da continuidade da relação interpretativa é tão intensa quanto efêmera e, por isso, não se dá unicamente pela presença, mas pelo mútuo tensionamento entre os efeitos de presença (que tensionam a nossa relação interpretativa com o mundo) e pelos efeitos de sentido (que impedem que a ruptura se opere por completo). Nessa simultaneidade que se cria, o *sentido*

não fará desaparecer os efeitos de presença, e a presença física – não ignorada – das coisas (de um texto, uma voz, uma tela com cores, um drama interpretado por um grupo de teatro), em última análise, não reprimirá a dimensão de sentido. [...] Podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente de instabilidade e desassossego. [...] Eis a razão pela qual uma concepção exclusivamente semiótica (na minha terminologia, inclusive metafísica) de signo não consegue fazer jus à experiência estética. (GUMBRECHT, 2010, p.137-8).

Num outro nível de análise, Gumbrecht nos diz ainda que essa experiência estética – já que espacial – ocorre em um contexto que demanda normalmente uma disposição específica, um “estar perdido na intensidade concentrada” (GUMBRECHT, 2010, p. 133), que pode ser associado a uma espécie de *serenidade* [*gelassenheit*] (condição não garantidora nem indispensável, mas *facilitadora*) por parte daqueles que se prestem à experiência estética, “isto é, a estarem ao mesmo tempo concentrados e disponíveis, sem deixarem que a concentração calcifique na tensão de um esforço”⁵⁴. (GUMBRECHT, 2010, p.132).

Essa serenidade, então, funciona como facilitadora do acontecimento de uma experiência estética propriamente dita, isto é, da emergência de efeitos de presença em oscilação/tensionamento a efeitos de sentido – ou, conforme Gumbrecht nomeia essa oscilação dentro da experiência estética, da irrupção de uma *epifania*.

Assim, sem excluírem-se mutuamente na nossa esfera existencial, opõem-se materialidade e metafísica, interpretação e epifania.

⁵⁴ Certa vez, durante um seminário na Universidade Hebraica de Jerusalém (intitulado “Machiavelli, Gracian, Schopenhauer: A Cold Genealogy of Western Humanism”, transcrito entre abril e junho de 2021), Gumbrecht comentou que em inglês poderíamos dizer que o sentido alemão de *gelassenheit* se aproxima de algo como uma “let-it-beingness”, isto é, uma capacidade ou característica daquele que deixa que as coisas aconteçam por si – destacando-se aí que não se trata de uma posição completamente passiva, porque atenta à emergência do que possa vir a acontecer.

Esse último conceito é desenhado por três características centrais: (1) a tensão entre presença e sentido, quando ocorre, surge do nada; (2) a emergência dessa tensão como tendo uma articulação espacial; (3) a possibilidade de descrever sua temporalidade como um “evento”. (GUMBRECHT, 2010, p.140-1).

Em (1), esse “surgir do nada” se refere a uma emergência da incorporação da forma (pois, aristotelicamente, toda substância tem uma forma), isto é, o “haver algo” onde antes “não havia nada” pode ser pensado, por exemplo, quando olhamos para o céu e, “do nada”, o contorno de determinada nuvem emerge-nos como “forma”. De outro modo, Gumbrecht relembra as palavras de Heidegger sobre o templo grego em *A origem da obra de arte*: “as firmes torres do templo tornam visível o invisível espaço do ar”. (apud GUMBRECHT, 2010, p.141). Deste exemplo já podemos retirar o entendimento de (2), já que essa “incorporação” da forma acontece necessariamente *no espaço* (é o “espaço do ar” que toma forma de templo com as colunas). Em (3) temos que a componente temporal é efêmera, disso um “evento”, o que Gumbrecht fundamenta em três aspectos: “nunca sabemos se ou quando ocorrerá uma epifania”, “quando ocorre, não sabemos que intensidade terá” e “finalmente (e acima de tudo), a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge”. (GUMBRECHT, 2010, p.142). Nesse sentido ele utiliza como exemplo o relâmpago, o qual deixa evidente a natureza efêmera do “evento”.

Para resumir a epifania, Gumbrecht, apaixonado por assistir esportes, utiliza o exemplo de uma “bela jogada”:

Assim como a epifania, uma bela jogada é sempre um evento: jamais podemos prever se surgirá, ou quando; se surgir, não sabemos como será (mesmo se, retrospectivamente, formos capazes de descobrir semelhanças com outras jogadas que tivermos visto antes); desfaz-se, literalmente, à medida que surge. (GUMBRECHT, 2010, p.143).

Uma vez que a definição de experiência estética se dá em função de efeitos de sentido e de presença, isso quer dizer que ela não é uma exclusividade da contemplação de obras de arte, mas que pode ocorrer pelos mais variados meios em nossa vida desde que satisfeitas suas condições epistêmicas. Gumbrecht inclusive vislumbra a assistência de “espetáculos esportivos” como lugar de privilégio para a experiência estética em função do baixo grau de *sentido* que envolvem (baixo, mas não ausente, afinal de contas para se apreciar uma bela jogada é preciso ter um mínimo de conhecimento das regras e premissas do esporte a que se assiste): apesar de possível, uma hermenêutica das belas jogadas pouco teria que ver com o gozo que nos provocam. Além disso, o apelo popular que encontram os esportes é visto por

ele como outro sintoma de uma nova autorreferência operando em nosso modo de estar no mundo, uma que nos atenta para o papel dos corpos⁵⁵. (GUMBRECHT, 2015, p.90).

Ao operar sua proposição de experiência estética, Gumbrecht coloca em xeque a autorreferência cartesiana e sua possibilidade epistêmica de construção de conhecimento de um objeto, bem como a apropriação dele por meio exclusivo de conceitos. Disso a importância da presença que se produz aí enquanto realocação espacial, encontro com o mundo. Se o habitat do sujeito-sem-corpo cartesiano é o presente enquanto instância temporal do instante (porque sucede o passado como experiência e antecipa o futuro como possibilidade), na Filosofia da Presença esse habitat é espacial – e temporal apenas em seu sentido *hic et nunc*, que não é o presente do sujeito cartesiano, pois está calcado numa predominância do espaço: é um presente (um tempo) que só surge *no espaço*. O encontro desse “sujeito” com o mundo (e a possibilidade da sensação de recuperação do mundo) por meio da experiência estética se dá, portanto, pelo caráter espacial da presença.

De modo geral, poderíamos dizer que a crise do cronótopo historicista se relaciona com uma crise de autorreferência humana, que por sua vez se relaciona com a conveniência teórica (já que epistêmica) de pensar uma Filosofia da Presença. Um novo plano epistêmico, o dessa experiência estética, abre portas críticas (em termos de crítica de arte) para uma observação do tensionamento entre efeitos de sentido e efeitos de presença no âmbito do contato com a obra. Da mesma forma, traz novas possibilidades de se pensar o fazer artístico como gerenciamento e elaboração de estratégias que provoquem essa irrupção de presenças, essas epifanias.

3.3 Amálgamas possíveis

Essa esfera da *presença* é pacificamente evidente em se tratando de teatro, dança, e mesmo das artes plásticas⁵⁶ – notar a altura da tinta sobre a tela em um Van Gogh, ou como um expressionismo abstrato pode nos afetar sem “representar” nada –, mas não é tão facilmente perceptível no caso das artes que passam pela palavra, pela linguagem articulada, como é o caso da literatura. Pensando nisso, Gumbrecht enumera não uma, mas sete⁵⁷ formas

⁵⁵ Sobre esportes e experiência estética Cf. “Perdidos na intensidade focalizada”: Esportes de espetáculo e estratégias de reencantamento. In: _____. *Nosso amplo presente: O tempo e cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015. pp. 77-91.

⁵⁶ Vale comentar aqui, nessas áreas, o profícuo trabalho que vem sendo realizado (com especial ênfase ao teatro) pela Revista Brasileira de Estudos da Presença (e-ISSN 2237-2660) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

⁵⁷ Em um texto, sete, em outro, extremamente similar, seis – esse, sem “a linguagem como forma de

em que essa produção de presença pode acontecer na linguagem – ou contra ela –, “modos pelos quais a presença e a linguagem podem vir a se *amalgamar* (a metáfora da amalgamação indica uma relação em princípio difícil, não ‘natural’ entre presença e linguagem)”. (GUMBRECHT, 2012b, p. 62, grifo nosso). Interessa-nos aqui destacar três dessas formas, quais sejam: (1) a da linguagem enquanto experiência estética, (2) a da linguagem que se abre para o mundo e (3) a da linguagem como forma de tornar presente o passado – ou de tornar indiferenciados o presente e o ausente. (GUMBRECHT, 2012b, p. 69).

Seguindo Niklas Luhman em sua caracterização de comunicação dentro de um sistema da arte (o que pode haver de específico na comunicação dentro de um sistema da arte enquanto um sistema social), Gumbrecht nos diz que teríamos então que (1) qualquer linguagem capaz de causar experiência estética (nos termos trabalhados no título anterior) se caracteriza também como possibilidade de amálgama entre presença e linguagem. “Para Luhman, a comunicação no sistema da arte é uma forma de comunicação dentro da qual a percepção (puramente sensória) não é apenas uma pressuposição, mas um conteúdo transmitido, junto com um significado, pela linguagem”. (GUMBRECHT, 2012b, p. 68). Ou seja, há aí uma irreduzibilidade do sentido ao seu significante e, de uma forma mais abrangente, da interpretação à experiência (*Erleben*), à *materialidade* não apenas do signo linguístico, mas do caráter *hic et nunc* da experiência estética.

A especificidade da forma poética, por exemplo, seus ritmos, aliterações – “manifestações da analogia universal” (PAZ, 2013, p. 71) – concorrem, estabelecem uma tensão com o plano do conteúdo, se engajam “em uma oscilação com o significado, no sentido de que um leitor/ouvinte de poesia nunca consegue prestar atenção completa a ambos os lados”. (GUMBRECHT, 2009, p.15). Daí Gumbrecht citar o exemplo de que, culturalmente, o tango argentino, que serve para dançar, é apenas o instrumental, reservando as versões que possuem letras para quaisquer outros momentos, já que

para a coreografia do tango como uma dança, com sua assimetria entre os passos masculinos e femininos, contra os quais a harmonia precisa ser alcançada a todo momento, demanda-se atenção completa à música – que inevitavelmente seria reduzida pela interferência de um texto que desviaria parte dessa atenção. (GUMBRECHT, 2009, p.15).

Sobre (2) a “linguagem que se abre para o mundo das coisas”, ela envolve uma substituição (ou tensionamento) do paradigma semiótico da *representação* (*mimesis*) para o da *apresentação*, por assim dizer, uma vez que se assume então “uma atitude dêitica, que usa

presentificação do passado”, objeto de especial atenção no outro texto. Utilizo nesse trabalho citações de ambos.

as palavras para apontar para objetos, em vez de usá-las como representação desses objetos”. (GUMBRECHT, 2012b, p. 69). O uso de uma linguagem aberta para o mundo das coisas “pode estabelecer relações analógicas com aquilo que evoca de forma a se contornar o princípio digital de representação”. (GUMBRECHT, 2012b, p. 70):

Certos tons ou certas formas não pertencem aos objetos de percepção comuns e cotidianos a que estamos expostos. Normalmente reagimos a tais momentos eliminando objetos percebidos a partir do horizonte do que consideramos pertinentes e merecedores de nossa atenção⁵⁸. Contudo, se suspendemos esta reação, é porque ocorreu um ato de presentificação. (GUMBRECHT, 2009, p.19).

Em seu artigo a respeito dos amálgamas possíveis entre linguagem e presença, Gumbrecht se dedica especialmente à presentificação do passado, mas nos interessa, *latu sensu*, a presentificação de algo que está ausente (3) – o que pode se referir a um outro lugar do presente tanto quanto a algum lugar do passado – e que ocorre na literatura, conforme nos diz Gumbrecht, principalmente por meio do uso do *Stimmung*⁵⁹. A palavra é traduzida para o inglês tanto como *mood* (“humor”, “disposição”, origem interior) quanto por *climate* (“clima atmosférico”, origem exterior), e, no alemão, reúne *Stimme* e *stimmen*,

a primeira significa ‘voz’; a segunda ‘afinar um instrumento musical’; por extensão, *stimmen* significa também ‘estar correto’. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como notas musicais. (...) O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve”. Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. (GUMBRECHT, 2014, p.12-3).

Com relação à possibilidade de leitura literária por *Stimmung*, Gumbrecht nos alerta:

⁵⁸ Lembro aqui de um caso pessoal, uma experiência que tive de ensinar português a alguns falantes hispânicos, especialmente com a dificuldade que percebi da parte deles em diferenciar fonemas vocálicos abertos e fechados. O exemplo era “avô” e “avó” e custou-lhes muito conseguir diferenciar auditivamente as vogais “ô” e “ó” (diferença que em espanhol não há) e, conseqüentemente, reproduzir essa diferença na fala. No sentido do que diz Gumbrecht, a diferença entre as vogais “ô” e “ó” lhes passava indiferenciada (era assim “eliminada”) pelo hábito linguístico deles não instaurar uma diferença entre as gradações de abertura bucal. A mesma dificuldade, por exemplo, é comum entre brasileiros com relação ao “r” do espanhol, já que, por exemplo, para brasileiros que ouvem as palavras espanholas “Jamón” e “Ramón”, ambas as consoantes iniciais poderiam ser grafadas em português com “R” (seriam pronúncias diferentes desse “r”, mas que ainda sim se refeririam à mesma letra escrita).

⁵⁹ Existem artigos e traduções que adotam gênero feminino para essa palavra (“a *Stimmung*”, “uma *Stimmung*”), mas opto pelo gênero masculino acompanhando a edição GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

Gostaria de falar menos no desenvolvimento de um novo “potencial para o sentido” do que no intensificado fascínio estético que agora surge associado a *Stimmung*⁶⁰; aqui, são secundárias as questões de sentido e de significação. O que me interessa são os ambientes e as atmosferas absorvidos pelas obras literárias enquanto forma de “vida” – ambientes com substância física que nos tocam “como se de dentro”. A ânsia pelo *Stimmung* tem aumentado, pois muitos de nós – talvez principalmente pessoas de mais idade – sofrem de uma existência cotidiana que é muitas vezes incapaz de nos rodear ou nos envolver fisicamente. A ânsia pelo ambiente e pela atmosfera é uma ânsia pela presença – talvez uma variante dessa ânsia que pressuponha o prazer de lidar com o passado cultural. Para debelar essa ânsia, como sabemos, já não é necessário associar *Stimmung* e harmonia. E, desde que as atmosferas e os ambientes continuem a nos tocar física e afetivamente, também é secundário procurar demonstrar que as palavras que usamos podem designar realidades extralinguísticas. O ceticismo do “construtivismo” e a “virada linguística” tem a ver apenas com ontologias da literatura baseadas no paradigma da representação. Isso não importa quando estamos lendo com a atenção voltada às atmosferas e aos ambientes: *eles pertencem à substância e à realidade do mundo*. (GUMBRECHT, 2014, p.32-3).

Tendo recentemente a oportunidade de realizar uma entrevista com Gumbrecht, ao ser perguntado por mim e meu amigo Oslei Bega Jr. acerca da relação entre *Stimmung* e literatura escrita, ele nos respondeu:

Muito mais que serem “romances”, eu acredito que quase todas (?) das maiores obras literárias do século XX foram sobre conjurar “*Stimmungen*”: o *Stimmung* de um dia 16 de junho em Dublin (*Ulisses*), da *belle époque* francesa (*Em busca do tempo perdido*), de Viena no verão de 1913 (*O homem sem qualidades*), do “grande sertão”, de Madri em 1946 (*Tiempo de silencio*, de Martín Santos), de Londres sob o bombardeio alemão (Thomas Pynchon [*O arco-íris da gravidade*]), etc. (GUMBRECHT, 2020, p. 241-2).

Assim, nesses casos fica evidente o poder das obras citadas em causar efeitos de presença pela conjuração de *Stimmungen* específicos – e o como essa dimensão é (coincidentemente?) tão importante em obras consideradas entre “as maiores”. Junto com o *Stimmung*, precisamos notar que essas diferentes formas de amálgama entre linguagem e presença têm entre si fronteiras movediças, é claro, de forma que *abrir-se para mundo* pode ser utilizado em uma *experiência estética de presentificação de um passado* via constituição de um *Stimmung* específico, por exemplo.

Há nitidamente, portanto, um viés que Gumbrecht importa a sua filosofia desde o último Heidegger, utilizando-se principalmente das *simultaneidades* presentes nos conceitos de ser (*sein*), ente (*seiendes*) e *ser-aí* ou *ser-no-mundo* (*dasein*). Em seu ensaio “Martin

⁶⁰ Podemos pensar, dentro da cultura pop, na popularidade de séries e músicas com estética “retrô”: um dos grandes méritos estéticos da série *Stranger Things* (2016), por exemplo, é a disposição de mecanismos que evocam muito exemplarmente certo *Stimmung* dos anos 1980 (a começar pelos sintetizadores utilizados na trilha sonora da abertura, que também têm aparecido bastante em produções de destaque da indústria musical).

Heidegger e seu interlocutor japonês”, Gumbrecht nos fala de três reivindicações de simultaneidade. A primeira delas é a *duplicidade*, que seria a “simultaneidade não metafísica, a copresença do ser (*sein*) e dos entes (*seiendes*)”:

Tratava-se e ainda se trata de fazer aparecer o ser dos entes. Mas, sem dúvida alguma já não de acordo com a metafísica e sim de maneira a deixar aparecer o próprio ser. O próprio ser significa: o vigor vigente [*the presence of the present beings*], i.e., da duplicidade de ambos a partir da unicidade. (HEIDEGGER apud GUMBRECHT, 2016, p.61-2).

Se o conceito de entes se liga a uma experiência de mundo que já vem mediada pelo sentido, “a uma experiência na qual o mundo aparece sempre como já estruturado e, dessa forma, significativo (ou interpretado)” (GUMBRECHT, 2016, p. 60), o conceito de ser se apoia em uma dupla desdiferenciação (*dedifferentiation*), a uma simultaneidade entre dois efeitos de desdiferenciação. De um lado temos o que Gumbrecht chama de “não formalidade” ou “não conceitualidade”, a ausência ou desdiferenciação de formas dentro do *sein*; do outro temos uma não diferenciação entre aquilo que está presente e o que está ausente.

Heidegger, em seu texto “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um indagador”, utiliza essa dupla desdiferenciação para argumentar que, nesse sentido, o seu conceito de *sein* se aproxima do conceito zen de “nada”, e cita como exemplos de possibilidades de experiência (*Erleben*) do ser (ou do “nada”) os conceitos de gesto (*gebärde*), graça (*anmut*) e alusão (*wink*). Mas o que há em comum aqui? Gumbrecht responde:

Eles todos são – em modos diferentes – incorporações da forma que eles fazem aparecer. Eles são todos momentâneos. Uma forma de unificar essas três observações seria, portanto, dizer que graça, gesto e alusões, assim como a linguagem poética, são todos instâncias da emergência da incorporação da forma – instâncias nas quais a emergência da incorporação da forma anda de mãos dadas com seu desaparecimento. (GUMBRECHT, 2016, p. 66).

Gumbrecht ainda comenta que uma forma mais condensada de dizer isso seria chamar graça, gesto, alusão e linguagem poética de “instâncias de epifania⁶¹”, já que o conceito remete a uma espacialidade necessária para que ocorra a presentificação, e o conceito heideggeriano de ser se remete a uma simultaneidade não só entre não conceptualização e forma, mas entre o que está presente e o que está ausente.

⁶¹ No sentido trabalhado no título anterior. Poderíamos acrescentar a essa lista, então, segundo outro trecho de Gumbrecht citado, a “bela jogada” e, ainda, a dança (Cf. Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança. In: *Graciosidade e Estagnação – Ensaios escolhidos*, 2012, pp.105-125).

Dessa forma, Heidegger buscava uma terminologia que escapasse à contraposição metafísica “espírito x matéria” com a alternativa “ser x mundo das formas”, ou seja, entre desdiferenciação e diferenciação. O encontro com a obra de arte aparece então para Heidegger com evidente importância na tarefa epistemológica de superação do paradigma metafísico, pois, em todas essas formas de experiência do ser (ou de epifania, pela junção dos aspectos espaciais e temporais *hic et nunc*), “o momento de sua emergência coincide com o momento de sua retirada”. (GUMBRECHT, 2016, p. 68).

Desse modo, temos que o desvelamento do ser heideggeriano (o experimentarmos o *sein*) nada tem a ver com o desvelamento hermenêutico da verdade, uma vez que nesse segundo caso, ao fim do processo de desvelamento (um processo que não é *hic et nunc*, mas fruto de profunda reflexão, muito mais no tempo que no espaço), há uma *verdade profunda*, que possui caráter estável, enquanto que o desvelamento do *sein* é inescapavelmente momentâneo, tão logo surge, desvanece: só é concebível enquanto *experiência limite*:

Deve ser a experiência de um momento, do acontecimento no qual a indistinção do *Sein* – quase – “atravessa a fronteira” para o lado da forma e da distinção entre ausência e presença. Esse deveria ser o momento em que forma e incorporação (isto é, presença como oposta à ausência) começam a se manifestar. No entanto, a fim de oferecer um vislumbre da “experiência de *Sein/nada*”, essa “experiência” necessita ser limitada a um momento (a um acontecimento, uma alusão, um vislumbre) –, porque tão logo forma ou presença/ausência estejam “lá” (ou não lá), a impressão da indistinção já desapareceu. (GUMBRECHT, 2016, p. 67-8).

De Heidegger e Gumbrecht para Octavio Paz, em seu *Os Filhos do Barro*, podemos notar uma série de convergências: quanto à experiência-limite do poema como experiência do ser – epifania; como presentificação do passado; como ressurreição da história que a nega; como a condição temporal que não senão a do instante, a de um “evento”:

O tempo do poema não está fora da história, mas dentro dela: é um texto e é uma leitura. Texto e leitura são inseparáveis, e neles história e a-história, mudança e identidade, se unem sem desaparecer. Não é uma transcendência, mas uma convergência. É um tempo que se repete e que é irrepetível, que transcorre sem transcorrer, um tempo que se volta para si mesmo. O tempo da leitura é um hoje e um aqui: um hoje que acontece em qualquer momento e um aqui que fica em qualquer lugar. O poema é história e é aquilo que nega a história no instante em que a afirma. Ler um texto não poético é compreendê-lo, apropriar-se de seu sentido; ler um texto poético é ressuscitá-lo, *re-produzi-lo*. Essa re-produção transcorre na história, mas se abre para um presente que é a abolição da história [aqui acrescento, um “evento”]. [...] A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado heteróclito e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: um adejo da presença no momento de sua aparição/desaparição. (PAZ, 2013, p.165).

Ao nos dizer que “texto e leitura” (do poema) são inseparáveis, e ao falar-nos dessa temporalidade *sui generis* do poema, Paz nos remete imediatamente ao campo da experiência estética segundo elaborado por Gumbrecht. Podemos inclusive pensar que a expressão “reprodução” nos remete exatamente à noção de Gumbrecht de “produção”, isto é, a de “trazer para frente”, uma “apresentação”. Tudo converge em um momento de tempo puro (e Gumbrecht acrescentaria, de espaço) que nos dá o vislumbre da aparição/desaparição da presença do poema, do ser heideggeriano, uma epifania.

Com relação a essa possibilidade de epifania na experiência estética e, mais especificamente, na literatura, vale lembrarmos aqui algo que nos diz Jacques Rancière, no prefácio de seu *Políticas da escrita* (1995):

Certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que elas não têm. O que ela pode emprestar, em troca, é um *corpo*. E a literatura tem esse poder em função de uma capacidade singular: a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita uma carne “antiliterária”, de fazer com que elas pareçam carregar consigo *o corpo vivo* da sua própria enunciação. (RANCIÈRE, 1995, p. 17, grifos nossos).

O *corpo vivo da enunciação* que aparece na literatura como aquilo nos dá o efeito de que as palavras carregam consigo algo mais que os seus referentes (um corpo), por essa impressão mesma de desdiferenciação referencial, pode nos dar acesso a um vislumbre do *sein*, trazendo consigo a indistinção temporária e a experiência do “nada”, constituindo um antecedente epistêmico ao *dasein*, ao ser-no-mundo, isto é, anterior à experiência de um mundo já estruturado em sentido. O desvelamento do ser é, assim, uma experiência de *presença* ou de *presente* que antecede (imediatamente) sua retirada, o retorno ao mundo das formas, que traz consigo a experiência (*Ehfarhung*) de sentido.

Todas as formas de presença pela linguagem (ou “contra a linguagem”) que destacamos aqui deságuam na importância de nos atermos não “exclusivamente ao legado ocidental poetológico”, mas também e, prioritariamente, de nos concentrarmos “nas formas de comportamento que podem ser observadas na mente do escritor ou do leitor (e, em certo grau, também no corpo do escritor ou do leitor) enquanto a escrita, a leitura, e também a escuta de poesia estão acontecendo⁶²”. (GUMBRECHT, 2016. p. 85).

⁶² Com relação ao que acontece cognitivamente em nossa mente durante a leitura literária Cf. Presença como experiência vicária. In: DINIZ, Lígia Gonçalves. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba, Ed. UFPR, 2020. (p.151-154). Neste trecho, a autora faz um levantamento de estudos das ciências cognitivas e, dentre outros fatos curiosos, aponta que neurologicamente “sempre ‘ouvimos’ inconscientemente o que lemos”, isto é, as áreas cerebrais relativas à atividade auditiva apresentam atividade mesmo durante uma leitura silenciosa. “Isso pode explicar o fato de que mesmo lendo silenciosamente, muitas

Essa relação com o corpo/mente de quem experiencia o texto é detalhada utilizando-se o célebre quadro comunicacional de Louis Hjelmslev⁶³, que cruza os binômios “forma-substância” e “conteúdo-expressão” para compreensão do signo linguístico. Reproduzo-o abaixo.

Imagem 3: Quadro comunicacional de Louis Hjelmslev⁶⁴.

Matéria de conteúdo		
Plano do conteúdo	Substância do conteúdo	Signo linguístico
	Forma de conteúdo	
Plano de expressão	Forma de expressão	
	Substância de expressão	
Matéria de expressão		

Fonte: REBELLO, Ilana Silva. Do signo ao texto, da língua ao discurso: de Saussure a Charaudeau.

Deste quadro merece destaque aqui o fato de que, para o linguista – conforme nos fala Gumbrecht –, a *imaginação* seria uma “substância de conteúdo”,

i.e., conteúdos da consciência humana anteriores à sua interpretação e à sua transformação em estruturas mais ou menos moldadas (ou seja, “formas de conteúdo” como oposto a “substância de conteúdo”). Substância de conteúdo, i.e. imaginação, domina em toda situação em que nossa consciência não está totalmente acordada: em nossos sonhos, por exemplo, quando escutamos música ou em momentos de intensa emoção ou excitação. (GUMBRECHT, 2016, p. 96).

Disso, Gumbrecht chega à hipótese de que “a imaginação tem uma proximidade específica com o corpo e seus sentidos” (GUMBRECHT, 2016, p. 96), e que sua estimulação trabalha em sentido contrário à formação de sentido (interpretação, racionalização, *formas de conteúdos*), gerando um tensionamento que poderia muito bem explicar “a impressão geral de que poemas têm um impacto mais intenso e emocional (são mais próximos da nossa percepção e do nosso corpo) do que textos escritos e recitados em prosa”. (GUMBRECHT, 2016, p.97-98). Por meio dessa acepção de imaginação é que podemos pensar em sinestésias, em textos que são capazes de “tocar os corpos” dos leitores por meio de efeitos de presença,

vezes nos sentimos embalados pelo ritmo ou melodia de uma obra, poética ou em prosa”. (p.151).

⁶³ Presente em HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. SP: Perspectiva, 1975.

⁶⁴ Retirado de: REBELLO, Ilana Silva. Do signo ao texto, da língua ao discurso: de Saussure a Charaudeau. Gragoatá, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v.22, n.44, p.1103-1122, set-dez/2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33551>

justamente porque essa relação se dá no âmbito da substância de conteúdo, e não apenas enquanto sentido (forma de conteúdo), mais próximas, portanto, dos nossos sentidos do que de nosso raciocínio.

A proximidade entre corpo e imaginação é também destacada por Octavio Paz, que aponta esse elo justamente a partir do fato de que uma visão técnica de mundo (Gumbrecht diria, metafísica) nos empurra a um produtivismo que despreza nossos corpos e quer as nossas mentes enquanto entidades abstratas de capacidade ilimitada.

O capitalismo dessacralizou o corpo: este deixou de ser o campo de batalha entre anjos e demônios e transformou-se em instrumento de trabalho [...] A concepção do corpo como força de trabalho levou imediatamente degradação do corpo como fonte de prazer. O ascetismo mudou: já não é um método para ganhar o céu, mas uma técnica para aumentar a produtividade. O prazer é um gasto; a sensualidade, uma perturbação. A condenação do prazer também abrangeu a imaginação, porque o corpo não é um manancial apenas de sensações, mas também de imagens. Os transtornos da imaginação não são menos perigosos para a produção e o máximo rendimento que as sacudidas físicas do prazer sensual. (PAZ, 2013, p. 159).

O corpo e a imaginação figuram aí como possíveis fontes de distúrbios de produtividade – o que nos leva a pensar justamente na produtividade interpretativa, e a agora evidente contraparte que a imaginação, enquanto presença, age. Disso – do tensionamento que se estabelece entre presença e sentido, portanto – a conveniência de ler poesia pela chave da presença⁶⁵. Como defende Henry Meschonnic em seu “Manifesto em defesa do ritmo” (2015), “somente o poema pode unir, manter *o afeto e o conceito* em um só bocado de palavra que age, que transforma os modos de ver, de ouvir, de sentir, de compreender, de dizer, de ler, de traduzir, de escrever” (MESCHONNIC, 2015, p. 2, grifos nossos); e também porque, se a *presença* só pode ser concebida *hic et nunc*, “um poema é um ato de linguagem que tem lugar somente uma vez e recomeça sem cessar”. (MESCHONNIC, 2015, p. 3).

Além disso, o próprio Gumbrecht nos diz em *Produção de presença* que

a poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão

⁶⁵ Como bem apontou o Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira durante a defesa desta dissertação, a visão de Paz do prazer como “obstáculo” ao capitalismo não corresponde a nossa contemporaneidade, onde ele se tornou também passível de comércio, mercadoria, ocasionando uma hiperexcitação dos nossos sentidos que já foi aqui mencionada em uma citação de Susan Sontag e cujo regime é observado atentamente em TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A.S. Zuin. [et al.]. Campinas: Ed. Unicamp, 2010. Sob esse ponto de vista, de uma reificação dos sentidos, penso que a conveniência de se pensar a presença na poesia se mantém pelo fato de que pode tomada como um passo em direção a uma retomada do corpo desde estado de mercadoria para o de dimensão existencial de autorreferência e de relação com o mundo. A fala do prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira, assim como o restante da defesa deste trabalho, se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QijVLqUyucY> Acesso: 18/06/2021.

hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

3.4 Afetos e suas dimensões

Explicitada, então, a conveniência analítica de se ler poesia pela chave da filosofia da presença, e exploradas suas bases estéticas e filosóficas, cabe, em seguida, uma linha de reflexão que estruturará, partindo destes pressupostos, dois conceitos-chave deste trabalho, o de “leitura analógica” (como se efetuará a leitura de *Sanguínea*, que será efetuada no terceiro capítulo) e de “espessura”, que ajudam a entender como, do encontro (mesmo que silencioso) com um poema em uma página de livro, epifanias podem ocorrer, e como é que, nessas condições, podem se produzir presenças.

3.4.1 Espessura da pele

Se a linguagem articulada, em especial a linguagem escrita da literatura, produz presenças de fato apenas no que tem de realmente material, isso nos levaria a dizer que a presença que há aí é apenas a do suporte, a do livro que temos entre as mãos, que de fato toca nosso corpo, assim como a posição de leitura, o ambiente no momento. O que interessa aqui, entretanto, são os *efeitos de presença* que essa leitura pode produzir, “trazer para frente”, de modo que “do nada” são evocados elementos que afetam nosso corpo. Inevitável não notar aí o papel central da imaginação como território que, na experiência estética literária, poderá fazer com que códigos em uma página gerem sensações, provoquem reações físicas e emocionais. É aí, na imaginação, que confluem os modos de amálgama entre presença e linguagem que discutimos junto a Gumbrecht.

Como Ligia Gonçalves Diniz, em seu livro *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária* (2020), nos diz:

A imaginação: essa dimensão da consciência na qual se dão as experiências sensoriais e emocionais, mesmo quando não há estímulos materiais imediatamente disponíveis. É da imaginação que irrompe a energia afetiva latente em toda experiência literária. (DINIZ, 2020, p. 24).

Cabe especificar que aí o conceito de “afetiva” se refere à “dimensão das emoções e das sensações” (DINIZ, 2020, p. 27) e, mais especificamente à

dimensão que escapa à racionalização e que, por outro lado, não demanda um estímulo físico externo a nós – ou seja, que não é consciência perceptual. Essa dimensão que chamo *afetiva*, carrega consigo uma correspondência em um conceito bipartido de experiência, em que ganham relevância as sensações e emoções, em tensão com o entendimento. Isso porque, sem que sobreviva nela um rastro irreduzível à racionalização, não há experiência estética. (DINIZ, 2020, p.33).

Primeiramente, gostaria de chamar atenção para o fato de que, ao dizermos “imaginação”, a dimensão que nos é sugerida é a do disparo de imagens. Chamo atenção para o fato de que essas “imagens” não precisam ser necessariamente (ou não exclusivamente) visuais, mas “imagens afetivas” – no sentido que Diniz adota, como em “que pode afetar/gerar afetos” – já que são capazes de provocar estímulos sensoriais (diversos) e emocionais.

Um exemplo pueril é de como podemos salivar apenas ouvindo ou lendo a respeito de alimentos que nos pareçam saborosos, desejáveis. Nesse caso, podemos pensar que houve o disparo de uma “imagem palatal” ou “olfativa”, assim como poderíamos pensar em “imagens tácteis” e “sonoras” para além das imagens propriamente visuais.

No restante do trabalho, é nesse sentido que utilizarei a palavra “imagem”, com essa abertura aos outros sentidos além do meramente visual, acompanhando Ligia Diniz em sua teoria da imaginação como presença, especialmente tendo em vista que, além dos cinco sentidos a que comumente evocamos, há também uma questão de imersão espacial envolvida:

as imagens abrangem a exterocepção (visão, olfato, paladar, tato, audição), mas também a propriocepção (a capacidade de localizar espacialmente cada sensação corporal, bem como a orientação do corpo) e todas as sensações de movimentos corporais, tais como o posicionamento de membros e as noções de esforço, velocidade e equilíbrio. Daqui em diante, quanto usar o termo imagem, estarei aludindo a todo esse espectro de contrapartidas sensório-motoras. (DINIZ, 2020, p.153).

Nesse sentido, e retomando o que Gumbrecht fala sobre a relação entre a audição, o tato e o clima atmosférico na constituição de um *Stimmung*, podemos pensar também na intrincada, e talvez indiferenciada, associação que nossos corpos e mentes realizam ao estabelecerem relações análogas entre os sentidos e nossos sentimentos (entre uma luminosidade e um estado de espírito, entre uma música e uma emoção).

Mas agora se poderia perguntar: o *Stimmung* é, então, um efeito de presença de um texto que é provocado por seu sentido, por seu conteúdo? Isso não seria uma contradição com a ideia de que presença e sentido não se submetem um ao outro? A resposta que darei à primeira pergunta é que o *Stimmung* não é provocado *exatamente* pela dimensão do sentido de um texto e nem *exatamente* pela dimensão da presença, mas por outra, que depende de ambas.

Na argumentação para constituir essa “terceira” dimensão ficará claro não haver contradição (em resposta à segunda pergunta).

A explanação passa por visualizarmos tempo e espaço, sentido e presença, profundidade e superfície como eixos perpendiculares da nossa experiência estética com a literatura. Se a experiência estética se dá necessariamente enquanto evento, não podemos pensar que se estende de forma extensa no eixo vertical (que agrega tempo, sentido e profundidade). Disso termos que um tempo/sentido/profundidade não extensos só podem ser tensionados de modo oscilatório e não definitivo se no outro eixo (horizontal) a projeção desse evento também não for extensa. Profundidade e lateralidade de modo não extensos (o que não exclui *intensidades*) e, em última instância, amalgamados, geram o que eu gostaria de chamar aqui de uma *espessura*: a dimensão da leitura que se cria das ocorrências de amalgamação entre presença e linguagem – e que ocasiona a evocação de *Stimmungen*.

Isto é, ao deslocarmos a atenção no contato com o texto dos efeitos de sentido para os de presença (e vice e versa), podemos (talvez) conseguir tatear uma zona fronteira de amalgamação que provoca uma sensação de desdiferenciação, fazendo com que essa região se constitua como um *continuum* entre presença e sentido⁶⁶. Trata-se de um espaço da experiência estética com o texto literário que, assim, traz a possibilidade de vislumbre do ser, isto é, da emergência da incorporação da forma a partir de uma desdiferenciação. A espessura é, desse modo, uma dimensão “da leitura” porque não é “do texto”, mas *do encontro com o texto*, e se cria quando a linguagem da literatura nos *apresenta* o “corpo vivo de sua enunciação” (para retomar Rancière), de forma que a espessura “cossuporta” a experiência estética literária (isto é, suportando-a junto com o suporte material propriamente dito). É a essa dimensão de espessura, e não à do suporte ou *medium*, que me aterei aqui enquanto fonte de produções de presença.

Se a imaginação (como a trabalha Diniz) é responsável por nos gerar afetos físicos de coisas que “não estão lá”, então, quando lemos um texto, nossa imaginação é a principal responsável por nos fazer sentir espessuras. Textualmente, a verticalidade da espessura é mínima e, por isso, não se chama “profundidade”: é aquela do primeiro nível de compreensão semântica do texto, da apreensão do sentido vocabular que então nos dispara afetos. Assim, não se trata se uma interpretação ativa, profunda, mas de imagens que nos vão sendo

⁶⁶ Outro modo de entender isso é que os disparos efetuados em nossa imaginação pelo gesto inicial de decodificação das palavras do poema (um gesto vertical), e que ocorrem involuntariamente, acabam por obstar a organização de uma compreensão profunda do poema – ou seja, ao adentrarmos a superfície somos remetidos lateralmente pela própria resistência dessa superfície. Essa força exercida sobre nós, sobre nossa tentativa de interpretação, não é se não a presença emergindo amalgamada na linguagem. A dimensão vertical incipiente e que também é lateral – essencialmente, pois é assim que nos *toca* – é a espessura.

involuntariamente disparadas conforme lemos o texto e que emergem desde uma primeira compreensão lexical, desde um ato de decodificação.

É claro que há materialidade em ouvir a declamação de um poema em língua estrangeira: a ritmicidade e a prosódia afetam nosso corpo e podem gerar efeitos independentes de uma mínima compreensão. A constituição de imagens e os efeitos de presença (ou “afetos”) que essas imagens geram em nosso corpo, entretanto, dependem de uma mínima atribuição de sentido àquilo que se ouve. Pensemos nas atmosferas e seus efeitos muito distintos que poderiam nos gerar os versos de Racine e de Baudelaire. Sem um conhecimento mínimo da língua, sem uma dimensão mínima de sentido, seria muito difícil diferenciar um alexandrino baudelaireano de um de Racine. Disso a espessura não poder ser derivada exclusivamente da dimensão de presença; isto é, é por isso que espessura não é o mesmo que superfície.

Esse tipo de percepção incipiente de sentido, no entanto, nada tem que ver com uma ação hermenêutica sobre o texto, com uma interpretação que vise a atribuição de um sentido profundo. A diferença principal entre espessura e profundidade nasce aí de dois pontos. Primeiramente, estamos falando de um evento, ou seja, de uma temporalidade mínima (1); essa temporalidade mínima, por sua vez, faz com que nossa relação com o sentido seja mais passiva do que ativa (2), ou seja, esses sentidos, logo após a decodificação, são evocados involuntariamente, eles nos são disparados – não temos papel ativo de atribuição ou formulação de um sentido profundo, de uma interpretação.

Há uma passividade mais do que um papel ativo no processo de emergência desse nível mínimo de sentido, de modo que mais do que dizer que nós o atribuímos caberia pensar que ele nos acometeu. Essa forma “rasa” de atribuição de sentido de que depende a espessura, portanto, não é ainda *Ehrfahrung*, mas *Erleben*, – ao partir do momento da passagem de um a outro já não estamos na espessura, mas na profundidade, já saímos da experiência estética propriamente dita.

Assim, me parece, podemos pensar a célebre fala de Paul Valéry de que “nada é tão profundo quanto a pele”⁶⁷. (apud DELEUZE, 2003, p. 11). Se, *in abstractu*, considerarmos a pele apenas uma superfície bidimensional, ela não teria profundidade alguma e, de certa forma, deixa de ser pele, deixa de suportar o toque, leve pressão vertical, pois que a textura da pele se dá pela carne imediatamente abaixo e os pelos levemente acima da epiderme⁶⁸.

⁶⁷ Tributo à lembrança dessa máxima valeryana em específico – e, logo, o desencadear de uma linha de reflexão que conduziu à noção de espessura – ao caríssimo amigo Oslei Bega Júnior.

⁶⁸ Poderíamos pensar, nesse sentido, que a pele sem carne não é pele, é couro. No caso das “peles” que

Bidimensionalmente pensando, toda esfera é não mais que um círculo. A profundidade da pele que se oferece ao toque tem a ver mesmo com a possibilidade de uma textura (tridimensional) dessa pele: deve haver uma camada mínima de carne sob a pele para que ela seja *tocável*, neste sentido. Essa profundidade mínima me parece ser a natureza da espessura, e, então, poderíamos pensar, com Valéry, que “nada é tão profundo quanto a *espessura* da pele”.

A espessura é assim uma dimensão material de nosso encontro com ele, e o é porque afeta nossos corpos. Ela não é uma dimensão material *do texto*, do modo imanente, pois não está dada de antemão: não há garantia de sentir a espessura do texto. A materialidade aqui, mais do que ser meramente o “plano de expressão” do poema, é acrescida dos afetos que nos acometem durante a experiência desse poema: o *Stimmung* de um texto e os afetos que produzem, nesse sentido, aspectos materiais da experiência estética no texto, porque agem sobre nossos corpos tanto quanto a prosódia de uma declamação, a extensão do texto na página ou o conjunto de seus significantes (nesse sentido, sua superfície propriamente dita).

Pensar a espessura é pensar momentos-limite em que tempo e espaço, profundidade e superfície, sentido e presença nos aparecem não plenamente diferenciados, mas como um *continuum*. Não devemos, entretanto, confundir (por mais tentador que pareça) a amalgamação entre presença e linguagem, a espessura, com uma mera “convergência” entre sentido e presença. Em termos heideggerianos, trata-se de uma “copresença entre ser e ente”, “uma simultaneidade não metafísica”, ou seja, “da duplicidade de ambos a partir da unicidade” (HEIDEGGER apud GUMBRECHT, 2016, p.62) e da mútua irreduzibilidade. Não se trata de uma convergência porque não há submissão de um a outro, mas sim a simultaneidade de suas conflitantes potências – o que nos gera afeto, faz com que, por momentos, percamos de vista a diferenciação plena entre presente e ausente⁶⁹.

É da esfera da espessura de uma leitura (que não é nem apenas vertical e nem apenas horizontal) que podemos ter a oportunidade do vislumbre do ser. Isso fica claro ao tomarmos a proposição de paradigma heideggeriano que se baseia na duplicidade diferenciação/desdiferenciação, pois da espessura e dos afetos disparados se destaca o fato de

consideram os pelos (como em casacos de pele), há aí justamente, também, uma espessura: não uma profundidade mínima, mas uma altura mínima, a dos pelos, que suporta verticalidade do toque.

⁶⁹ Vale acrescentar aqui que essa desdiferenciação, entre o que está presente e o que está ausente, pode ser entendida como responsável por uma proximidade específica entre corpo e imaginação. “Não saber o que está presente” significa “não saber a que nossos corpos estão expostos”, o que faz com que, em certa medida, esse “achar que está sujeito a” pode provocar reações físicas ao que fisicamente não está presente. A questão parece se ligar diretamente à sensação de não termos controle sobre o que nos atinge, de modo que, por exemplo, no mais das vezes que estamos sonhando e o percebemos, logo acordamos, pois notar que “não é real” pode significar nesse caso uma possibilidade de controle e, com isso, a “ilusão” se desfaz.

que não se diferenciam quanto a um pertencimento *exclusivo* dos elementos ao eixo do sentido ou ao eixo da presença – e nisso mesmo certo caráter de *continuum* entre dimensões que a espessura adquire⁷⁰.

É claro que, uma vez imersos em uma cultura do sentido, a irrupção dos efeitos de presença é, por si, um tensionamento dessa continuidade que é a vida cotidiana a partir de um paradigma de autorreferência cartesiano, isto é, incorpóreo. Mas me refiro aqui, especificamente, à experiência estética da leitura, ou audição de literatura, e sua possibilidade específica de produção de presenças, uma “leitura” enquanto superfície material *e* enquanto código linguístico referencial *e* enquanto espessura, isto é, uma leitura (neste sentido) tridimensional, uma *leitura analógica*.

3.4.2 Contiguidade e correspondência

Na minha infância lembro de qual não foi o pasmo gerado entre meus amigos quando foi lançado o assim dito “*joystick* analógico” para o primeiro console da Sony Playstation. A novidade era a capacidade desses “controles” (como então chamávamos os *joysticks*) de fazer com que os jogos atingissem diretamente nosso corpo por meio de um motor que vibrava de acordo com o que estava acontecendo no jogo. Jogávamos muito um título chamado *Resident Evil* – o primeiro título do que viria a se tornar uma grande franquia.

O jogo se iniciava com uma sequência de abertura em *live action* onde víamos uma equipe militar se dirigindo a uma área isolada para fazer uma verificação de campo a respeito de relatos estranhos. Estando em um local de vegetação alta e pouca visibilidade do solo, começam a ser atacados pelo que depois se saberiam ser “cães-zumbi”. Buscando abrigo, vão parar em uma enorme mansão no meio da zona rural. Uma vez lá dentro, começa o jogo (a interação do jogador), e trata-se de sobreviver às criaturas mutantes/zumbis que infestam a mansão ao mesmo tempo em que se busca uma saída. Se tentamos abrir as portas por onde entramos na mansão, os cães atacam e impedem-nos de prosseguir.

O ritmo do jogo é lento e silencioso, entremeado de situações de intensidade – os

⁷⁰ Já depois do envio da versão para a banca dessa qualificação, a Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin me comentou ter encontrado em *O grão da voz*, de Roland Barthes, uma menção (ainda que *en passant*) à “espessura” como “todo o significado já em posição de significante” (BARTHES, 2004, p.159). Em relação ao que proponho, a afirmação de Barthes cabe muito bem como uma fórmula que auxilia a compreensão intuitiva do conceito, já que aponta o significado ocupando uma posição de natureza distinta da sua. Analiticamente, entretanto, concordar plenamente com ela seria igualar os binômios “significante-significado” e “presença-sentido”, o que não é correto (não necessariamente). Além disso, há na afirmação uma noção saussureana de signo (bipartida) adjacente, enquanto que para os conceitos de presença de Gumbrecht e de espessura, segundo proponho, é indispensável a diferenciação quadripartida que Hjelmslev propõe.

confrontos com os monstros – em que a música se torna tensa e – então – os controles vibram. Como éramos crianças, o medo, que já nos tomava pela atmosfera escura e silenciosa da mansão e a latência de criaturas ominosas que poderiam se lançar sobre nós a qualquer momento, se tornava pânico em situações súbitas de confronto, com o vibrar dos controles, e chegamos muitas vezes a instintivamente jogá-los ao ar, numa reação puramente muscular a uma situação de perigo.

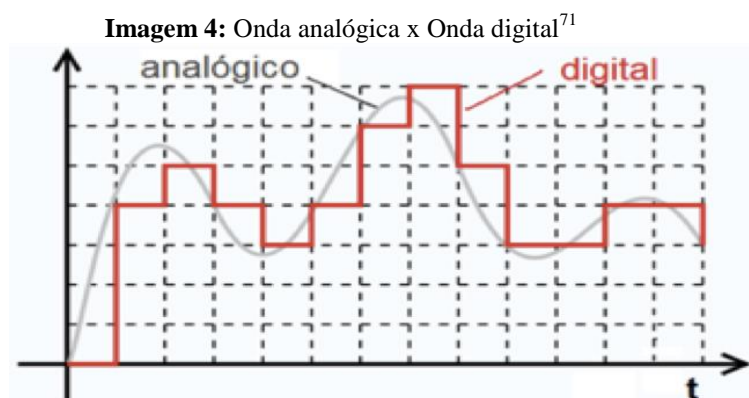
Podemos pensar que “analógico” aí reúne duas possibilidades de sentido: o toque nos corpos da vibração do *joystick* (a contiguidade) e o padrão vibratório associado ao que ocorre no jogo (a correspondência). Nessas significações da palavra “analógico” podemos lembrar o curioso funcionamento da tecnologia dos discos de vinil. O disco polimérico, aparentemente liso, aparente superfície plana, traz escondido em seus vincos uma sequência de irregularidades mínimas que, quando percorridas pela agulha, ou seja, quando *atritados*, soam. A forma das ranhuras é exatamente a forma das ondas sonoras do que está gravado ali – e nesse sentido podemos dizer que o som (nada mais que ondas) está literalmente *gravado*, impresso, esculpido no disco.

Quando jovem, com unhas compridas para dedilhar as cordas do violão, depusitei levemente a ponta de uma delas sobre um disco que rodava na vitrola com a agulha erguida. Qual não foi minha surpresa quando pude ouvir que o contato da ponta da minha unha com o disco em rotação, o atrito, gerava um barulho que, aproximando o ouvido, era exatamente a música do disco – mas, é claro, sem a precisão e a clareza que a ponta diamantina e mínima da agulha concedia.

Muito tempo depois é que fui entender a atribuição de “analógica” à tecnologia do disco em oposição à “digital” do CD (*compact disc*): enquanto na primeira o que ocorre é a gravação da própria onda sonora nos sulcos do disco, no segundo o que ocorre é a decodificação do som, de suas ondas, em informação, que é armazenada enquanto código binário (0 e 1). Para a reprodução essa informação deve ser lida por um equipamento que decifre o código de volta ao referente a que remetia, as ondas. Disso os diferentes formatos das mídias, muitas vezes incompatíveis entre si como “mp3”, “wma”, “ogg”, etc., porque cada formato é um idioma diferente e o programa que irá executar esse áudio deverá ser fluente neste mesmo idioma para decodificar o que ali está escrito. O som armazenado e tocado desde um disco de vinil não possui intermediação linguística, isto é, de convenção: ali está a própria forma do som, que para ser ecoada só precisa de um toque e de movimento, de atrito.

Dentro do meio musical é lugar comum dizer que há uma superioridade dos equipamentos analógicos sobre os digitais (amplificadores, pedais de efeitos), assim como do

som analógico do vinil sobre o digital. Ocorre que a linguagem que representa uma onda, por mais detalhadamente que a descreva em termos de informação, o faz de modo segmentado e aproximativo, não como um *continuum* que de fato é, mas ignorando algumas nuances suas entre os saltos da segmentação dessa onda em informação, como fica evidente na imagem abaixo.



Fonte: <http://producao.virtual.ufpb.br/books/edusantana/old-arq/livro/livro.chunked/ch01s05.html>

A conversão informacional depende necessariamente, então, de uma redução que lima nuances das ondas sonoras. Quanto maior a qualidade da gravação digital, mais nuances ela comportará – pensando no gráfico, mais “degraus” existirão e menores eles serão, haverá mais retas para desenhar o caminho da curva. Por mais que se aproxime e informe da curva, entretanto, o conjunto de retas nunca deixará de constituir-se em saltos, nunca trará todas as nuances da curva, porque a quantidade delas aí é infinita (de fato, física e matematicamente falando) enquanto que a capacidade de informar é, obviamente, finita.

Ainda opondo analógico e digital, tome-se aqui o que diz o neurocientista Miguel Nicolelis (2020) ao comentar os efeitos sobre o cérebro que pode causar a imersão em uma cultura essencialmente digital – conforme vem ocorrendo:

[a imersão digital] começa a amputar, a podar, todos os atributos humanos que não são digitais, que não são "sim" ou "não", que não são um e zero. Intuição, criatividade, inteligência, espontaneidade, empatia, nada disso é definido por sequências de um e zero. Você tem infinitos graus de diferentes tons entre um e zero. *Isso que define o sistema analógico: é a continuidade, o infinito de valores que podem ser assumidos.* Você não diz que um cara é empático ou não, intuitivo ou não. Você tem graus e isso você perde [no digital]. (NICOLELIS, 2020, grifos nossos).

É por essa questão de gradação, de continuidade, que ele também afirma que:

⁷¹ Disponível: <http://producao.virtual.ufpb.br/books/edusantana/old-arq/livro/livro.chunked/ch01s05.html> Acesso em: 01/02/2021.

Nós não somos máquinas digitais, não somos sistemas digitais. Temos um sistema nervoso que opera muito mais em analógico do que em digital, o que é muito diferente. As pessoas acham que podemos aproximar um processo analógico com sistemas digitais. Podemos, mas nunca chegaremos ao ideal. (id.)

Da mesma forma podemos pensar, com Watzlawick, Beavin e Jackson (1989), os nossos processos comunicativos, já que

Os seres humanos comunicam digital e analogicamente. A linguagem digital é uma sintaxe lógica sumamente complexa e poderosa, mas carente de adequada semântica no campo das relações, ao passo que a linguagem analógica possui a semântica, mas não tem uma sintaxe adequada para a definição não-ambígua na natureza das relações. (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 1989, p. 61).

Cabe então ao aspecto digital da linguagem (constituída por meio da arbitrariedade do signo linguístico, seu caráter convencional de articulação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo) a função de limar de ambiguidade, tanto quanto seja possível, o processo comunicativo em uma lógica de eficiência comunicacional. Em sentido oposto, podemos pensar então que os aspectos analógicos da língua são a casa da ambiguidade e da não diferenciação.

Uma linguagem analógica não depende, portanto, de idioma. Como a expressão facial de algumas emoções básicas que é involuntariamente provocada e intuitivamente compreendida de modo universal⁷², a música em si não tem mediação linguística, porque se trata de um *continuum* entre padrões vibratórios. Da mesma forma (mas mediado pelo idioma), as imagens de um poema são passíveis de causar afetos, de disparar sensações e reações, mesmo depois de terem sido evocadas por um ato inicial de decodificação. Por isso, uma tradução literal de um poema, se perde em sua especificidade fônica, rítmica, prosódica, privilegia a apreensão do rol de afetos que pode suscitar com suas *imagens* – e, nisso mesmo, pode cumprir determinadas funções como a remissão a determinadas imagens poéticas, ainda que a experiência fônica do poema seja completamente diversa.

Pensando a língua em seu aspecto digital, a arbitrariedade se coloca então entre significante e significado enquanto uma distância virtual: existe a substância do conteúdo e, independente dela, a da expressão. As formas que vão ligá-las se definem por mútua exclusão (negativamente) na constituição de um léxico, estabelecendo simultaneamente formas de expressão (significantes) e de conteúdo (significados).

⁷² A universalidade da relação entre algumas emoções básicas e suas expressões faciais é o ponto central de: EKMAN, Paul. *A linguagem das emoções*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

Por outro lado, os planos de conteúdo e de expressão, justamente por suas formas se delimitarem negativamente, trazem consigo a possibilidade de deslocamento dessas formas por sobre o plano (a famosa negatividade do signo linguístico de Saussure). É dessa forma que, redistribuindo, movendo e alterando as diferenças entre as formas através dos planos, o uso do idioma (para Saussure, a Fala [*Le parole*]) pode comportar-se de modo analógico, isto é, da continuidade possível em detrimento à delimitação estanque. Dessa forma, trabalha-se a contrapelo da arbitrariedade linguística, pois para que os deslocamentos ocorram é necessário justamente que a relação estabelecida entre significado e significante não seja de todo inequívoca (do que as formas não se moveriam sobre os planos).

Não que seja uma questão de motivação linguística presente na constituição lexical de uma língua (*Langue*), no arcabouço virtual de signos de um idioma. O que quero destacar é como a práxis dessa língua em situações concretas e específicas (novamente, *Le parole*) – como a da obra literária, da narrativa ou do poema – demanda escolhas muitas vezes motivadas e, nisso mesmo, motivadoras ou potenciadoras de efeitos determinados: essa palavra – e não outra – pode provocar um deslocamento da forma de conteúdo sobre a continuidade que é a substância de conteúdo, o que podemos notar como desdiferenciação.

É claro que em sentido amplo, cotidianamente, essa atividade de seleção de palavras se volta para um melhor entendimento, para uma eficiência comunicacional, de forma a limar as ambiguidades, os ruídos, propiciando o quanto possível uma comunicação eficiente. O que parece ocorrer no poema, entretanto, é, muitas vezes, a potencialização desse ruído e dessa ambiguidade em favor de uma desdiferenciação que, por isso, pode ocasionar uma experiência estética, uma epifania (uma dupla desdiferenciação). É nesse sentido que me parece que Gumbrecht aponta ao dizer que a linguagem poética, assim como graça, gesto e alusão são “instâncias de epifania”, isto é, que “são todos instâncias da emergência da incorporação da forma – instâncias nas quais a emergência da incorporação da forma anda de mãos dadas com seu desaparecimento”. (GUMBRECHT, 2016, p. 66).

Não se trata, portanto, de pensar numa “língua analógica” a partir da qual se erigiria o poema, mas de pensar que ele mesmo pode nascer (e nosso encontro com ele) de um uso analógico da linguagem, da geração de ruído, da ambiguidade, das ambivalências, das desdiferenciações, dos deslocamentos das ligações convencionadas/convencionais entre os planos de expressão e de conteúdo.

O que a literatura faz na língua surge agora melhor: como diz Proust, aquela traça nesta uma espécie de língua estrangeira, que não é outra língua, nem um *patois* reencontrado, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um

delírio que a transporta, uma linha de feiticeira que se escapa do sistema dominante. [...] Dir-se-ia que a língua está tomada por um delírio, que a faz precisamente sair dos seus próprios sulcos. (DELEUZE, 1997, p.10-1).

É pensando nesse caráter analógico de desdiferenciação e de deslocamento – que possibilita, então, a linguagem poética a fazer com que a língua “delire” e “saia de seus sulcos” – que desenvolverei uma *leitura analógica*.

3.4.3 Sondar texturas

Assim, gostaria de conduzir o que proponho chamar-se uma “leitura analógica” pensando em ambas as acepções possíveis da palavra. Se o que expus neste título até agora remete mais a um caráter metonímico, de contiguidade/continuidade do que é analógico, gostaria de considerar também seu possível sentido metafórico, isto é, de correspondências, semelhanças. A despeito dos caracteres parecerem contraditórios (e, na verdade, justamente por isso), encontramos-os amalgamados – seus potenciais metonímicos e metafóricos, de contiguidade e de correspondência, de presença e de sentido – numa zona que é a da espessura do texto. Esse caráter contraditório de amálgama com que trato a palavra “analógico” fica também evidente na própria expressão que adoto, já que toda “leitura” é, antes de tudo, digital, decodificação – o que nos ajuda a ter sempre em mente a complexidade da experiência estética e sua natureza derivada da concorrência irreconciliável entre presença e sentido.

Uma leitura analógica é, portanto, uma leitura de *atrito* como o faz a agulha ao vinil: sonda continuidades, os altos e baixos das ranhuras, o ritmo que se forma do desenho entre vales e picos dos sulcos do poema, entre momentos de dispersão e de convergência. Ao mesmo tempo, contudo, se atém também à decodificação linguística, não em seu caráter interpretativo-profundo, mas no que é disparado involuntariamente pela necessária decodificação inicial, de forma que, por fim, pode-se dizer que ler analogicamente, é sondar espessuras (e quero destacar aqui o sentido espacial de “sondar”) em busca de suas *texturas*.

Sentir a *textura* de um texto (um atributo de sua espessura) é sentir seu cheiro, seu ritmo, sua iluminação, sua temperatura, sua disposição; é ficar com a memória sensorial do trato com seu corpo. Não foi outra coisa que me chamou a atenção para a poesia de Calixto: o cheiro do rio, “este, cadáver/ líquido”.

À pergunta sobre se “haveria de fato efeitos que só a leitura literária nos provoca” Ligia Gonçalves Diniz responde:

Defendo que sim. A literatura oferece, de forma extraordinária, o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor. [...] [O que consiste em] uma motivação existencial para a leitura de literatura. (DINIZ, 2020, p.25).

Como bem aponta Diniz, utilizando-se da nomenclatura de Pierce quanto aos aspectos da percepção⁷³, não se trata, é claro, de uma questão de primeiridade (de exposição direta a uma coisa do mundo que nos afeta fisicamente), mas tampouco poderia se tratar de uma dimensão de terceiridade (o pensamento já estruturado em uma interpretação de mundo), já que sentir um cheiro, sofrer o impacto físico/emocional de uma atmosfera pouco tem que ver com “o que se quis dizer” ou com o “sentido profundo” daquelas imagens.

A segundidade pierceana é o local ocupado pela imaginação, e aí se alastram e nos afetam *involuntariamente* as imagens da obra, que nos encontram então num estado de gatilho: não temos controle sobre aquilo que é disparado, sobre como vamos nos sentir ao ler determinada coisa. O pequeno passo que se dá da primeiridade (o sentir, *the feeling*) para o nível mais básico de segundidade é a

sensação exterior (outward sensation) provocada por uma percepção. Essa sensação comporta as qualidades que acompanham qualquer ato perceptivo – na visão de algo, por exemplo, o tom, a luminosidade e a saturação específicos que constituem essa única visão. A *sensação exterior* comporta também, no entanto, o que Pierce chama de *vivacidade*. Independentemente dos elementos que constituem a qualidade da cor, a vivacidade deve ser entendida como aspecto não da sensação, mas de uma consciência fundamentalmente espontânea dessa sensação. [...] [Dessa forma] a percepção, entendida como experiência imediata, não pode ser, em si mesma, carregada de conhecimento [de sentido estruturado] porque *nenhum de seus elementos – nem a qualidade da sensação nem sua vivacidade – é cognitivo*. (DINIZ, 2020, p.38).

E ainda:

Se a qualidade é a forma como a experiência perceptual é sentida – o que comporta tons, texturas, sabores e odores, mas também aspectos mais difusos, como uma atmosfera ou mesmo uma impressão estética – a vivacidade é o impacto com que tal conjunto de qualidades nos afeta, isto é, a *força* e a *energia* com que tal sensação emerge à consciência. Assim, a dimensão das sensações exteriores [a segundidade] resiste, por sua própria natureza, ao domínio do entendimento e dos julgamentos, no qual se fazem imperativos atos de síntese e de avaliação de *inputs*. (DINIZ, 2020, p.38).

Há, então, essa dimensão em que o mundo (e a literatura) nos toca, e que antecede nossa contínua tendência a atribuir sentido. Isso remete ao fato de que, segundo Diniz, o

⁷³ A exposição detalhada consta em DINIZ, 2020, p.35-38.

modo como nos afeta espontaneamente “constitui-se numa motivação existencial” à leitura de literatura – espontaneidade que, pelo exposto, associa a essa dimensão da espessura. Esta, por sua vez, se associa muito menos com a linguagem que representa (o caráter dígito e arbitrário da língua) do que com a que apresenta (que busca, portanto, contornar o princípio digital da representação).

Ainda assim essa “camada” depende necessariamente de uma profundidade referencial, isto é, de uma ligação arbitrária, dígita e convencional entre signo e significante (porque lidamos com palavras, com linguagem articulada), por isso não creio que possamos situá-la plenamente como superfície. O significado aí, entretanto, aparece menos como elemento dentro de um sistema combinatório que codifica/decodifica uma mensagem, e mais como um dirigir-se às (e evocar as) coisas do mundo, *res extensa*, de modo a projetar continuidades e desdiferenciações que nos provocam em um nível de segundidade, de imaginação.

A imaginação: essa dimensão da consciência na qual se dão as experiências sensoriais e emocionais, mesmo quando não há estímulos materiais imediatamente disponíveis. É da imaginação que irrompe a energia afetiva latente em toda experiência literária. (DINIZ, 2020, p.24).

Encerrando, portanto, a imersão teórica deste trabalho e, em resumo, parto aqui dos pressupostos da filosofia da presença, de Gumbrecht, bem como da teoria da imaginação como presença de Ligia Gonçalves Diniz, para me reencontrar – agora com mais vagar – com *Sanguínea*, lendo-o analogicamente, isto é, sondando as espessuras desse encontro com os poemas.

4. EMERSÃO: UM CORPO, SANGUÍNEA SÚMULA DE SI

A paixão é sempre uma garrafa jogada no mar
Marcos Siscar

Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia
Fernando Pessoa

A leitura dos poemas que se dará neste capítulo não leva em conta uma ordem específica dos poemas no livro ou de seus capítulos. Correrá em uma ordem de tópicos evocados pelos poemas, que conduzirão uns aos outros através de todos os capítulos do livro de Calixto. Por uma questão de preponderância afetiva e de analogia, este capítulo encerra-se com a leitura dos dois últimos poemas do livro, seguida de uma breve consideração retrospectiva de *Sanguínea* como um todo.

Ao tentar sondar espessuras, não poderia aqui ater-me a uma análise exclusivamente imanente do texto, mas da experiência do encontro com ele, afinal de contas é aí que se projeta essa dimensão da experiência estética. Isso quer dizer que tentarei sempre pensar modos como o poema, tal como é, pode afetar o leitor em sua leitura, isto é, por meio do apontamento de possibilidades de disparo de afetos, de produção de presenças, que, por sua vez, busco rastrear em estruturas e estratégias de linguagem do poema.

Gumbrecht destaca uma expressão de Heidegger sobre “entrar numa paisagem”, que este utilizara para dizer do que tentava com sua filosofia e para destacar o aspecto espacial e de substância do *sein* – e também do *dasein*, isto é, do ser já no mundo das formas. (GUMBRECHT, 2010, p.93-4). Neste sentido, então, e, como não se trata aqui de uma *interpretação profunda* dos poemas, mas de uma leitura voltada à experiência do encontro com eles e aos afetos que eles nos podem evocar, serão estes últimos (os afetos) que, ao lado dos aspectos de linguagem que os disparam, conduzirão a entrada e o passeio pelas paisagens de *Sanguínea*.

4.1. Nostalgia, perplexidade e dicção

Se Gumbrecht fala de um desejo de presença gerado pela repressão dessa dimensão da existência em detrimento a uma relação de representação ou interpretação de mundo, Ligia Diniz toma como pressuposto existencial um “desejo de volta” para casa, que importa desde Heidegger:

Essa ânsia teria como objeto um desejo de estar inteiramente no mundo – desejo cuja plena realização é impossível, na medida em que temos consciência de nossa finitude, mas que, justamente por essa consciência, nos move adiante, em direção a essa conexão cosmológica. (DINIZ, 2020, p.55).

De modo semelhante ao desejo de presença, que tratei no item 2.4 deste trabalho, e que surgia pelo predomínio de um modo de se relacionar com o mundo fundado na cisão sujeito/objeto, temos em Heidegger também uma ânsia, igualmente existencial, de inserção em uma ordem cosmológica enquanto ato que possibilite o pertencimento ao todo, ao *continuum*, por meio do vislumbre do ser, isto é, da sensação desse mundo como desdiferenciado, não mediado.

Isso remete à “visão analógica de mundo” de que trata Octavio Paz em seu *Os Filhos do Barro* (mais especificamente no capítulo “Analogia e Ironia”), paradigma que está presente na formação da poesia moderna (a “*Correspondance*” de Baudelaire⁷⁴) e que se arrasta pela história até a produção literária do presente. Podemos ver, nesse sentido, uma acepção possível para a analogia de que fala Paz enquanto contiguidade, isto é, como pertencente a uma mesma dimensão material, a um mesmo todo e a um mesmo *continuum*. Sentir o mundo assim, *analogicamente*, é existencialmente suprir (ainda que nunca completamente) a ânsia da volta para casa.

Neste sentido, poderíamos entender os poemas de *Sanguínea* como uma poesia que, ao propor-se pulsante, viva, seja assim uma poesia que deseja presença e que pode fazer-se instrumento de comunhão com o mundo por meio do senti-lo, do sentir-se nele e, assim, sentir o próprio corpo. Se Heidegger, citando Novalis, diz que o *Stimmung* fundamental da filosofia é aquele da “saudade de casa” (*Heimweh*), “uma ânsia por se sentir em casa em todos os lugares”, comecemos a leitura analógica dos poemas de *Sanguínea* por um deles, de seu primeiro capítulo, que traz um sentimento análogo.

JUNTANDO GRAVETOS

para Antonio Calixto, com carinho e muita saudade

*Faz um tempo eu quis
Fazer uma canção de amor
Pra você viver mais
John Ulhoa*

o silêncio de hoje
toca a quaresmeira lá fora
e, hóspede da perfeição,

⁷⁴ Título de um dos poemas de *As Flores do mal*.

torna-se igualmente lilás

é com esse silêncio
que leio suas palavras potáveis
recém-chegadas de longe
– de onde? –

(a dor nos traz anseios
tolos – como fazer a Terra
voltar meses, anos atrás, como fez
aquele herói extraterrestre
do filme e do álbum de figurinhas
que juntos colávamos
em muitas manhãs de domingo –
ou olhar uma estrela
e imaginar que você
dorme em algum lugar
ali por perto –
e nos dá a medida do tempo
e continuamos sem entender
medida alguma, aguardando
o barco retornar de Delfos
para que possamos, também,
nos despedir definitivamente
desse nosso
bosque liliputiano)

Dizem que é a última canção
mas eles não nos conhecem

por dentro da tarde
as flautas tomam fôlego
para que canções flutuem
ao redor das árvores
que fazem sombra
para os que se despedem. (CALIXTO, 2007, p.40-1).

O poema, que antes de si nos mostra uma dedicatória – “com carinho e muita saudade” – e uma citação (que denota tratar-se de alguém querido que morreu), começa com “o silêncio de hoje”. No primeiro verso esse substantivo poderoso se nos encosta (ao leitor) pelo marcador dêitico “hoje” e nos leva, em seguida, a tocar também a “quaresmeira lá fora”, que nos hospeda a ambos em sua perfeição lilás. A árvore, conhecida por suas flores, tem esse nome devido ao seu período de florescimento coincidir com a quaresma, período cristão que prepara espiritualmente os fiéis para a ressurreição de Cristo. As palavras “saudade”, “silêncio” e “quaresmeira” estabelecem um campo semântico marcado por um sentimento ao mesmo tempo nostálgico e de preparação.

Na Bíblia os quarenta dias aparecem em mais de uma ocasião, por exemplo no tempo que Noé permanece navegando na arca antes de atracar (Gênesis 7:4-12 e Gênesis 8:6), no tempo em que Moisés passa no Monte Sinai para receber os mandamentos (Êxodo 24:18) e no tempo que Jesus passa no deserto antes de assumir uma vida pública que viria a marcá-lo

como tal (Mateus 4:2 e Lucas 4:1-2). O entendimento da quaresma como antecedendo imediatamente a morte e ressurreição de Cristo nos leva a pensar (ainda mais se somado à palavra “saudade” da dedicatória) num período preparatório para uma despedida.

Da cor lilás e do que pode evocar, não há fonte irreprimível em se tratando de associações, mas é comum na cromoterapia e na psicologia das cores associar o lilás à espiritualidade, o que casaria com a composição de atmosfera nostálgica que Calixto está construindo no poema, afinal de contas, a esfera espiritual não deixa de ser a “daquilo que não está materialmente presente”, ou seja, a da ausência (assim como o silêncio é ausência de som). Para além de um *sentido* a ser estabelecido para a cor lilás, entretanto, vale notar o efeito inexato (justamente porque as associações possíveis são todas equívocas) que se cria ao colorirmos o silêncio de lilás, concedendo-lhe uma visualidade que potencializa sua sugestão de atmosfera.

Formalmente podemos destacar que, enquanto o primeiro e o terceiro verso não trazem uma cadência silábica coerente (respectivamente 6 sílabas poéticas, acento na terceira e na sexta, e 8 sílabas com acento na segunda e na oitava), os versos pares (2 e 4) têm a mesma estrutura sonora, isto é, 8 sílabas poéticas com acento nas sílabas 1, 5 e 8. Há aí, portanto, uma relação que se estabelece fonicamente entre esses versos (“toca a quaresmeira lá fora” e “torna-se igualmente lilás”) e que nos conduz da quaresmeira ao silêncio lilás como em um retorno (devido a repetição sonora).

Podemos entender melhor essa condução ao notarmos o ritmo que se estabelece entre os quatro versos, sendo: 1, verso lento (com duas tônicas e que, sob a égide do “silêncio”, já traz uma proposição de não velocidade); 2, rápido (três tônicas, havendo uma palavra de quatro sílabas, que demanda não haver pausa prosódica entre suas sílabas); 3, lento (o impulso rítmico do verso anterior é sustado pela vírgula que insere o aposto entre a primeira e segunda sílaba do verso, e que exige, sintaticamente, uma deferência prosódica para sua inserção, uma quebra de melopeia – no sentido concedido por Ezra Pound⁷⁵); e, finalmente, 4, rápido (novamente três tônicas, sendo uma palavra de quatro sílabas).

A estrofe que abre o poema, portanto, é constituída em “baixo, alto, baixo, alto”, e essa alternância/repetição age sinestesticamente tingindo de lilás, de quaresma, o silêncio. “É com esse silêncio” lilás como uma quaresmeira que lemos “suas palavras potáveis/ recém-chegadas de longe/ – de onde? –”. A “potabilidade” das palavras sugere-nos de imediato a sede de ouvi-las, a vontade de contato com aquele que está ausente. A pergunta “de onde?”

⁷⁵ Cf. POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

destacada entre travessões e sozinha no verso nos remete a uma não-espacialidade – como em “tão longe que fora do espaço”: distância que se sugere, na esteira da primeira estrofe, espiritual, como a que pode haver entre os vivos e os mortos. A estrutura métrica da estrofe (6-10-7-2) provoca uma abertura (de 6 para 10 sílabas) e um fechamento (de 10 para 7 e depois para 2), deixando ao verso de duas sílabas um acento de densidade, de insistência da pergunta (de onde) que ressoa o verso anterior (de longe) na vogal nasal tônica fechada e sua subsequente átona [i], quase como sugestão (vaga) da resposta – antes da pergunta. A vogal “õ” traz também uma emotividade ao momento de convergência da estrofe por sua nasalidade – associação esta (nasalidade-emoção) muito utilizada em momentos mais apelativos e/ou emotivos de poemas românticos, a exemplo dos belíssimos versos “Silêncio!... Musa! chora, e chora tanto/ que o pavilhão se lave no teu pranto” (ALVES & HEINE, 2009, p.47), de Castro Alves, da última parte de seu “O navio negreiro”.

Os parêntesis que envolvem a terceira estrofe do poema, no abrirem-se, com “a dor nos traz anseios”, já performam ao poema uma mudança de tom, de dicção, que aí fica mais afetiva e introspectiva, próxima de um monólogo interior (tom preparado pelo último verso da estrofe anterior em sua pergunta mínima e retórica). Segue-se um caleidoscópio girando lembranças e sensações: a nostálgica imagem da infância (“o álbum de figurinhas/ que juntos colávamos/ em muitas manhãs de domingo”) vem mesclada ao “tolo anseio” de fazer voltar o tempo – e ainda “olhar uma estrela/ e imaginar que você/ dorme em algum lugar/ ali por perto”. A distância da estrela é contrastada com esse último verso, gerando uma sensação agri-doce daquilo que, “ali por perto”, não se pode tocar, uma sensação que também é de impotência e desamparo.

Essa sensação é ampliada pela “medida do tempo” que não conseguimos entender. Ficamos então “aguardando /o barco retornar de Delfos”, o que evoca a expectativa de uma mensagem oracular (penso no oráculo de Delfos) – uma ajuda *ex-machina* que nos diga ao certo o que fazer “para que possamos, também, / nos despedir definitivamente/ desse nosso/ bosque liliputiano”. Despedir-se daqui não passa senão a ideia de morte, forma de deixar a vida, esse nosso bosque liliputiano – e a menção à passagem de *As Viagens de Gulliver* sugere algo como ‘onde tudo é tão mágico quanto pequeno’, insignificante, a impressão da fragilidade da vida frente à morte.

A confusão rítmica e métrica que causaria uma escansão nos versos desse parágrafo acaba sendo um meio de construção de uma fala, de uma dicção, ora gaguejante, ora incisiva, novamente repetindo a estrutura de altos e baixos, de oscilação. À gravidade do primeiro verso (“a dor...”) e à gagueira dos versos 2 e 3 temos sucedida a fala rápida, sem vírgulas e em

ordem direta (sintaticamente falando) dos versos de 4 a 7. O travessão ao fim do verso 7 dá uma breve pausa que chama fôlego e incisividade, rapidez, aos próximos quatro versos (uma oração coordenada também em ordem direta) e ainda aos próximos dois, de forma que a dicção é entrecortada pela perplexidade que se instala em “sem entender/medida alguma”. O corte que separa um núcleo sintático de seu complemento (entender/medida) é testemunha e gatilho dessa perplexidade – e esse procedimento se repete em seguida com “aguardando/ o barco”. O contraste métrico entre o penúltimo verso da estrofe (“desse nosso”) e seus dois adjacentes é mais um exemplo dessa dicção irregular que produz um efeito.

O mesmo se poderá dizer quando temos em mente a estrutura do poema como um todo: podemos notar esse movimento de oscilação, de alto e baixo, ao contrastar a extensão das estrofes (4 versos, 4 versos, 19 versos, 8 versos). Da situação material do início (a pintura da cena com a quaresmeira e o silêncio, a leitura das palavras desse outro), temos um adensamento destacadíssimo ao adentrarmos a terceira estrofe, de cunho mais introspectivo, e que se mostra, ao fim, maior do que todas as outras estrofes somadas. Podemos sentir aí uma proporção analógica entre aquilo que se pode dizer (aquilo que de fato se diz) sobre a saudade, a nostalgia, a dor de perder alguém, e aquilo que nos acontece existencialmente de modo “inexplicável”. Isto é: pouco trazemos num plano de consciência e raciocínio sobre a situação se o compararmos com o que simplesmente nos toca, arrebatada – e permanece entre parêntesis, condensado em imagens e sentimentos não diferenciados que giram vertiginosamente.

Destaco que não se trata no poema de um *sentido* de perplexidade, mas de uma *sensação*. Não estou aqui defendendo que a forma (nesse caso, a sintaxe, os acentos e os cortes dos versos e das estrofes) está à disposição do conteúdo, do sentido profundo, mas que ela pode ser usada para provocar *sensações*, como a da perplexidade que envolve a morte de uma pessoa amada. A forma aí não é responsável exclusiva pelo efeito – e tampouco o é exclusivamente o plano do conteúdo. É desde um nível raso do conteúdo, das imagens que a leitura das palavras nos dispara de modo involuntário, e que é em todo indescrivível da forma – ou, ainda, de um nível profundo da forma, onde essa se amalgama ao conteúdo – que o poema nos toca: ao sentirmos sua espessura, sentimos sua textura nostálgica, perplexa e lilás a roçar-nos. E reforço o caráter de sensação que traz a perplexidade justamente por tratar-se aí tematicamente de um “não entender”: independente da tentativa, “aquilo” não passa da desdiferenciação para a diferenciação, não toma forma definida racionalmente – e quando o faz, deixa de sê-lo.

O parêntesis se fecha e o tom se abre, como se continuando mesmo de onde havia

parado antes da digressão interior, que constitui o parágrafo inteiro entre parêntesis. “Dizem que é a última canção/ mas eles não nos conhecem”. O tom já não é disfórico como no parágrafo anterior, mas num certo sentido otimista. A canção aparece então como uma certa conquista sobre a morte, talvez não exatamente sobre ela, mas sobre a saudade e perplexidade que desperta e sobre o que os outros (“eles”) dizem dela: é como um sorriso no canto da boca de quem tem ainda uma carta na manga, um modo de prevalecer. Da contraposição de tons que se dá entre esse dístico e o parágrafo anterior, nos surge a última estrofe, uma pintura de ambiência que sublima e fixa as sensações complexas do poema, seu *Stimmung*.

Uso aqui o termo gumbrechtiano para sinalizar a convergência de estados de espírito (a saudade, a nostalgia e perplexidade dos que se despedem) com condições atmosféricas (“a tarde”), além de música (“canções”) e luminosidade (a sombra das árvores). Mais que um quadro, então, temos aí um *Stimmung*, criado nessa última estrofe do poema, que conflui as sensações evocadas não em uma síntese, mas em uma *imagem afetiva*: são os corpos (o do eu-lírico, o do leitor) que são objetos do poema, não seus intelectos, o raciocínio, o entendimento. É a desdiferenciação sugestiva e cumulativa das imagens que nos toma, não o que poderíamos decifrar aí de uma situação concreta enquanto trama do poema ou sua “fábula” (para dizer de uma compreensão inequívoca que poderíamos pretender).

De modo muito similar (inclusive tematicamente) podemos ler, também do primeiro capítulo de *Sanguínea*, o poema

DO TEMPO

o que ela disse: adeus
 o que ela pensou: tudo acabado
 o que eu pensei: tão longe do peito
 o que havia no quarto: o quarto
 o que eu pensei: adeus
 o que escrevi numa folha de caderno: a íris, um lago
 o que havia no vento: (mas, talvez)
 o que deus disse: em que corpo?
 o que eu disse frente ao espelho: em qual maquinário?
 o que a lágrima fez: água morna e silêncio
 o que o tempo disse: um
 o que o tempo pensou: vazio
 o que pensamos antes de dormir: adeus
 coro: lembrar lembrar lembrar
 o que estamparam os jornais: um elefante jamais esquece
 o que aconteceu quando acabou o cigarro: quarto de hotel
 o que a morte disse: muito frio
 o que eu pensei: garganta raspada
 o que estava escrito no lembrete: inverno
 o que a vida disse: lilás
 o que o tempo pensou: queria que não fosse assim
 o que eu senti: terríveis dedos (p.30).

A sensação do poema é, em pontos, similar ao anterior, mas não traz, como aquele, parte alguma que provoque um sorriso de canto de boca, nada da percepção de uma saída ou de uma forma de prevalectimento. O tom disfórico do poema se estabelece já no primeiro verso, marcando uma situação de despedida, sugerindo um abandono/rejeição do eu-lírico pelo pronome “ela” – que é reforçada pela sua repetição no segundo verso, além do reforço semântico do “adeus” no “tudo acabado”. Dos dois versos iniciais, do fato de ela ter dito “adeus” (pensando “tudo acabado”), ou seja, dessa situação concreta de despedida/abandono, é que emana o restante do poema.

Nos deparamos com a estrutura anafórica do poema, que serve aí a um duplo efeito. Primeiramente o de criar uma “multiperspectiva” da situação, como várias tomadas cinematográficas fechadas ou como em alguns poemas de Cabral (em que o objeto do poema é “olhado” por vários ângulos). Em segundo lugar, ao estabelecer uma fronteira semiótica, uma barreira formal no poema – uma *separação* – especificamente sobre a repetição dos dois pontos, já que de um lado tem-se uma marcação (um enquadramento sobre o que se fala, ou como uma marcação teatral ou de roteiro) e, do outro lado, temos o que é de fato o “objeto” do poema, o que “acontece” ali, estabelecendo dois planos distintos.

O tom de perplexidade mencionado anteriormente aparece na concisão de tudo o que sucede os dois pontos em cada verso e no fechamento sintático que vem sempre ao fim de cada linha, dando ao poema um ar “monossilábico” ao mesmo tempo que faz com que ele nos apareça como uma montagem ou sobreposição de pequenas partes sem ordem definida entre si, uma não-linearidade que evoca um estado psíquico/emocional de certa desordem. Ao mesmo tempo, a não-linearidade sugere *per se* um plano adjacente, uma espacialidade. Esse caráter espacial, de imagem mais do que de fala, nos é dado também ritmicamente – pela falta de estabelecimento de um ritmo poético regular, ou seja, pela irregularidade acentual e métrica dos versos e pela dicção irregular que assim se desenha.

A linguagem do poema como um todo ganha em sensação de distância pelo estabelecimento explícito da separação dos planos e pelo tom meramente demonstrativo de todo o primeiro deles. Além disso, podemos sentir essa separação dos planos como uma metonímia à separação de que trata o poema. À parte de o primeiro plano ser meramente demonstrativo, nos confrontamos com o prevalectimento de uma linguagem objetiva também no segundo, no qual mesmo os momentos de intensidade poética aparecem dispersos e sucintos, sem qualquer grandiloquência (como nos versos 3, 6, 10, 20 e 22).

O verso 4 nos dá a frieza de um quarto em que não há nada, só “o quarto”, a dizer da

ausência “dela”; em 5 temos o adeus pensado da parte do “eu”; em 6 temos uma imagem que sugere poeticamente os olhos rasos, o choro, e, logo, a tristeza (“a íris, um lago”); em 7 a incerteza nos ronda no vento, em silêncio (ou entre parêntesis, como em “Juntando Gravetos”). Nos versos 8 e 9 se contrapõem “deus” e “eu em frente ao espelho”, de modo que “em qual maquinário” se opõe a “em que corpo”. A impressão que gera essa oposição não é clara, mas sugere um descompasso, uma diferença entre deus e o eu do espelho tão profunda quanto a que há entre corpo e maquinário – descompasso que pode ser intuído do contraste de extensão dos dois versos. Em 10 temos uma retomada da “íris, um lago” com a progressão dos olhos rasos ao choro propriamente dito, que aparece aí como “o que a lágrima fez: água morna e silêncio”, intensificando o tom disfórico, dorido, do poema – que o é não *apesar* da predominante objetividade da linguagem, mas também *por causa* dela, dessa frieza que potencializa o sentimento de separação, como se vinda da outra parte.

Os versos 11 e 12, que tratam do tempo – por meio do que ele disse e pensou –, nos apresentam a este, substantivo do título do poema, por duas sugestões: como indiferente, pois o “um” dito pelo tempo pode ser simplesmente uma contagem, um numeral e nesse caso o “vazio” seria o nada – pois o tempo nada pensou; ou, lendo de outro modo, como tendo-se (o tempo) alinhado ao eu-lírico, pois podemos pensar que o segundo plano, de ambos os versos, se complementa (e aqui “um” seria o artigo indefinido que precede “vazio”), o que nos daria a sensação de esvaziamento do tempo devido ao adeus que recebeu o eu-lírico. Tão vazio que, ao tentar dizer “um vazio” o tempo disse apenas “um” e o “vazio” não lhe saiu – sugerindo ter acontecido o mesmo ao eu-lírico.

O verso 14 é o único do poema que quebra a estrutura anafórica do “o que...” e reforça a distância entre os planos, por tratar-se explicitamente de uma marcação, “coro”. Além disso, o que aparece como sendo dito (ou cantado) pelo coro é apenas a repetição da palavra “lembrar”. Esse não conseguir parar de “lembrar lembrar lembrar” é potencializado pela ausência de vírgulas entre os vocábulos: não há pausa. A lembrança aparece também dramatizada no verso seguinte, “o que estamparam os jornais”, já que “um elefante jamais se esquece” por óbvio não seria objeto central da capa de um jornal, mas é o que chama a atenção do eu-lírico, como na clichê situação de lembrarmos da pessoa de quem sentimos falta por uma associação a qualquer coisa cotidiana (uma propaganda, uma vinheta, uma conversa entre estranhos entreouvida). O jornal aparece, então, como meio de “lembrar” o eu-lírico de que é possível jamais esquecer, ou seja, reforça o verso anterior em sugestão de memória involuntária – sugestão terrível à situação, como a saber que a dor não passará.

No verso 16 temos a sugestão de uma fuga com “quarto de hotel” aparecendo como

consequência de haver acabado o cigarro. Seguindo a linha hiperbólica de sentimento, surge no verso 17 a figura da morte dizendo “muito frio”, sendo potencializada pelo pensamento em “garganta raspada”. A associação entre “quarto de hotel”, “morte”, “garganta raspada” dá a inevitável sugestão de um sentimento suicida, encorpando a dor que vem sendo construída no poema. O verso 19 traz uma variação de “lembrar”, um “lembrete” de que é “inverno” – ecoando o “muito frio” da morte, e somando a isso a falta de perspectiva, o desalento, já que não apenas *faz frio* (como em um dia, ou em uma hora do dia) mas *é inverno* – ou seja, esse frio durará por pelo menos uma estação.

Ante tudo isso, é extremamente curioso “o que a vida diz: lilás”. A cor que matizava a sensação de saudade, nostalgia e perplexidade no poema “Juntando gravetos” aparece aqui novamente. Podemos pensar, principalmente associando-a com o poema anterior, nesse sentimento de saudade/nostalgia/despida que de fato marca, também, este poema. Mais interessante, porém, é pensar que outras impressões poderiam ser disparadas aqui, e que isso não importa, pois o que conta é “a vida” dizer algo que “não faz sentido”, é apenas uma cor – algo que existe para os sentidos.

Nesse mesmo viés, podemos sentir o contragosto amargo exposto pelo tempo no verso 21 (que parece se fundir ao eu-lírico aí) e, principalmente, a conclusão do poema com o verso 22, onde temos que tudo o que o eu-lírico sentiu foram “terríveis dedos”. A imagem em questão, assim como a do verso 20, não privilegia a narração propriamente dita, como feita à compreensão, mas apenas a emersão de uma imagem que condensa o efeito geral de presença do poema – o efeito, nesse caso, daquilo que foi *sentido* pelo eu-lírico, a *imagem afetiva*: o toque da espessura do poema traz um toque de terríveis dedos.

Insisto na questão da espessura (em adjacência à sua superfície e à sua profundidade) como dimensão do texto proeminente aí para a experiência estética do poema, pois é nela que os efeitos prosódicos (de superfície) e os referentes (de profundidade) se amalgamam, gerando uma impressão de desdiferenciação e de *continuum* entre ambos, conformando, assim, uma dimensão da experiência (*erleben*) do poema, capaz de nos gerar afetos, capaz de gerar presenças. Para sentirmos essa textura, qualidade dessa dimensão, a atitude com o texto não deve ser excessivamente ativa, isto é, buscando entender o que o poema diz, mas *ouvindo o que ele nos diz*, isto é, aproveitando da dimensão do sentido uma profundidade mínima, a do *atrato* – a que nos dispara *involuntariamente* associações, imagens, sensações, sentimentos de um modo não organizado, espontâneo e, em certa medida, imprevisível.

Não é questão de equilíbrio, convergência, ou colaboração mútua entre os planos da experiência estética com o poema, mas de um efeito que se oferta a nossa imaginação (e assim

ao nosso corpo) como o de encarar um *continuum*, o que aqui é provocado por um uso analógico da linguagem que a dota de um deslocamento, fazendo com que “saia de seus sulcos”, provocando a emergência de um borrado entre limites das formas de substância e de conteúdo (e de sua ligação) – uma desdiferenciação, a “simultaneidade não metafísica” que é a “copresença de ser e ente” (HEIDEGGER apud GUMBRECHT, 2016, p.61-2). Afinal de contas, em termos hermenêuticos, como precisar o efeito de “o que a vida disse: lilás”? Assim, se na desdiferenciação reside a possibilidade de experimentação do ser heideggeriano, o poema – nessa dimensão de nosso encontro com ele, em sua espessura – pode ocasionar seu vislumbre, isto é, que haja epifania, *produção de presença*.

4.2 Incômodo, cor e ritmo

Quando nos deixamos tocar pelo texto, sentimos sua textura. A involuntariedade necessária a sentir essa textura só existe como possibilidade quando agimos para com ele de modo não ativo. Não digo “passivo” porque também não se trata disso, de um completo deixar-se levar, pois que isso também não nos daria a espessura, apenas a superfície. A pressão deve ser exata (com uma margem mínima) entre a agulha e o disco de vinil. Nem dispersão, nem foco excessivo, *serenidade*. Afastando-se, no entanto, da metáfora do disco de vinil, é preciso lembrar que, assim como com relação ao desvelamento do ser, não há garantias de que o encontro com o poema se torne experiência estética, isto é, de que sintamos esse mútuo tensionar entre efeitos de presença e efeitos de sentido que, no limite, gera (no caso da literatura) o contato com essa dimensão de amálgama entre ambos: trata-se de uma dimensão que não é autoevidente e tampouco está dada *a priori*, mas que pode ou não existir, dependendo de se houver ou não experiência estética a partir do encontro com esse texto.

Nesse sentido, o uso da cor na poesia de Calixto aponta, mais do que para uma simbologia (um repertório de significações), para a constituição de uma dimensão afetiva provocadora de efeitos de desdiferenciação. Explicar a saudade não tem um efeito como a sensação da cor lilás no silêncio de hoje ou na voz da vida, porque a saudade é, se explicada ou inequivocamente referida, um ente (*seiende*), isto é, já adentrou o mundo das formas, tornou-se algo diferenciado. O papel de *continuum*, de caráter desdiferenciador, analógico, que se dá nesse uso substantivo da cor aparece também no poema “Canção de Ninar”, inscrito ainda no primeiro capítulo do livro de Calixto.

havia
 uma formiga
 em um dos botões do buquê de rosas
 vermelhas
 que eu escolhi pra Ju.
 (uns dias antes, o céu estava azul,
 mas um azul estranho, pérfido,
 um azul com câncer)
 algumas estrelas coloridas no corpo
 da garota que esperava e ouvia mp3 –
 (Strokes? talvez Nick Drake).
 tudo isso
 enquanto eu pensava em meu pai.
 (...)

na verdade, todo aquele sangue,
 o esforço meio camponês (atropelar
 três tetrâmeros trocaicos
 por algumas garrafas de Jack Daniel's),
 tudo isso foi
 foi
 foi (por falta de outra
 palavra que me contente (ou
 a vocês) ou que me comova)
 foi muito, muito

turquesa

de mais. (p.36-7).

Se aquela sensação complexa de haver perdido alguém (para a morte ou em uma separação) nos surgia como lilás, dessa outra sensação estranha, incômoda de maneiras diversas e contíguas, o eu-lírico diz que “foi muito, muito// turquesa// de mais”. Na cor conflui, e por meio dela o poema nos atinge de um modo ao mesmo tempo vago e específico, de uma forma intensa e desdiferenciada. O incômodo gerado pela imagem da formiga no buquê de rosas vermelhas; o céu azul, “mas um azul estranho, pérfido” (outro momento em que a cor aparece como atrelada a uma sensação); o pensamento no pai (morto); o sangue e o esforço meio camponês do ofício de poeta; as tatuagens da garota que ouvia mp3 (Strokes/euforia ou talvez Nick Drake/melancolia – e essa suspeita mostra mais do eu-lírico que da garota).

O conjunto todo, “tudo isso foi/ foi/ foi (por falta de outra/ palavra que contente (ou/ a vocês) ou que me comova) / foi muito, muito// turquesa// demais”. Toda a dicção aponta aí para uma confluência, para a concessão de um espaço especial à palavra “turquesa”: não apenas o excesso de advérbios (“muito, muito” e “de mais”), mas a repetição de “foi” com as pausas subsequentes (nas duas primeiras vezes sinalizadas pelo corte do verso, inclusive com um verso inteiro para essa única palavra, e depois com o parêntesis que se abre) nos dá a sugestão daquela situação de fala em que ficamos buscando uma palavra para dizer o que

intencionamos. Às vezes, não há palavra que resolva e temos que inventar soluções, figuras de linguagem, neologismos para conseguir dizer, referir, algo que nos está aparecendo como desdiferenciado justamente porque não tem um correspondente linguístico exato. É então, depois da preparação desse efeito, que nos é dado a resposta, um matiz “turquesa”.

São muitos poemas de *Sanguínea* que trazem a referência a uma impossibilidade de dizer as coisas, o que por sua vez não se confunde com um “existencialismo linguístico” (nos termos de Gumbrecht), um lamento resignado com essa impossibilidade. O que ocorre aí é que o poema se projeta a partir dessa impossibilidade, buscando “contornar o princípio digital da representação” (GUMBRECHT, 2012b, p.70), carregando-se de ambivalências (mais que de ambiguidades) que transbordam o plano do sentido (vertical) em direção à superfície (horizontal) sensorial do texto, da unicidade de ambos pela sua duplicidade.

Além da *prática* dessa linguagem, há em *Sanguínea* sua frequente tematização. Ao final do poema “Depois da música” (do mesmo capítulo de *Sanguínea*) podemos notar esse sentimento de insuficiência linguística inserido em um *Stimmung* tecido cromaticamente:

(...)
dentre tantos enigmas
deste verão de portas abertas
à áspera luz laranja
contra a quase
não luz
quase
não púrpura
recheada de estúpidos insetos,
fica este, o único que importa:
onde meu mínimo, minucioso,
vocabulário? (CALIXTO, 2007, p.32).

A insuficiência vocabular aí é dramatizada pela elipse verbal de “onde meu mínimo...”, que não nos diz, inclusive, se a pergunta trata de “onde fica”, “onde está”, “onde encontrar”, “onde utilizar”, etc. Um *Stimmung* específico se conforma entre os versos “deste verão com portas abertas” e “recheada de estúpidos insetos”. As “portas abertas” que poderiam evocar liberdade, por exemplo, aparecem como meio por onde entram os “estúpidos insetos” em meio a uma “áspera luz laranja”. O escurecimento do tom da luz solar (que é evocada por “verão” + “portas abertas”) de branco ou amarelo (mais usuais) em um “laranja” parece evocar um verão excessivamente quente (já que a cor laranja tem mais vermelho, é mais quente do que o amarelo ou o branco). O calor, portanto, somado aos mosquitos, aos enigmas e ao toque áspero da luz conformam a atmosfera, a ambiência do poema.

Podemos notar que o trecho do poema perfaz um desenho em onda na página, com

duas cristas (os versos mais extensos) conduzindo até dois vales (“não luz/quase/não púrpura” e “vocabulário?”). Essa oscilação do tamanho dos versos me parece sugerir uma cadência prosódica à leitura que concede ênfase (por contraste) aos dois lugares que aparecem como vales. No caso do segmento composto pelos três versos “não luz/quase/não púrpura”, ele parece sugerir essa mesma insuficiência vocabular que será mencionada no verso final, já que aí o eu-lírico não caracteriza positiva, mas negativamente aquilo que quer dizer (não-, quase-, não-). O sentimento de insuficiência linguística é então composto dentro de uma rica e ambígua descrição de *Stimmung*, de forma que presenciamos o uso vocabular poético em sua tessitura antes de nos perguntarmos sobre sua insuficiência – ou seja, por mais insuficiente, a linguagem pulsa.

O eu-lírico não é tomado pelo “existencialismo linguístico” porque não é na mente, mas dentro do corpo que o poeta busca a palavra poética, como Calixto nos diz nesse trecho de “Ato V, cena IX”: “recluso, cavo o pulmão/ do poeta em busca do/ delicadíssimo vocábulo”. (p.34). Ao invés de lamentar a falta de alcance da linguagem, a sua poesia se propõe um “idioma sanguíneo”, um “local de revolteio da própria vida”. (GARRAMUÑO, 2008, p.86).

O poema aí não tem chave (lembrando a irônica pergunta de Drummond⁷⁶) porque não é uma porta, mas uma paisagem que devemos penetrar com o corpo, um espaço que, ao habitarmos, nos afeta e onde somos propostos a experienciar fisicamente situações por acesso poético às suas dimensões afetivas⁷⁷. Se não entramos em atrito com o poema, isto é, se não colamos o corpo a ele durante a leitura, e tentamos apenas apreciá-lo como o faria uma consciência incorpórea, os poemas se desmancham e dizem de si, no mais das vezes, apenas que “não fazem sentido algum” – como é o caso emblemático de “Maria Ângela biscoia, as mãos” (“suaves como papel/ umedecido/ por flocos de neve”)⁷⁸.

Se Calixto não privilegia assim a construção de uma poesia voltada ao sentido, o modo como trata a forma não é exatamente a virtuosidade formal dos acentos e metros regulares, como

⁷⁶ Na verdade, das palavras ao eu-lírico do poema “A procura da poesia”, de *A rosa do povo* (1945), mais especificamente na estrofe: “Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta,/ pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxeste a chave?” (ANDRADE, 2012, p.309).

⁷⁷ Não é à toa a presença das artes plásticas na poesia de Calixto, já que seus poemas, como comento aqui, são mais proveitosamente lidos como o fazemos a uma exposição de arte, penetrar cômodos, galerias, expor-se ao espaço como evento. Isso ecoa algo que Gumbrecht fala sobre haver hoje uma “cultura de eventos”, já que aí a presença (e não apenas seus efeitos) tomam um local privilegiado da experiência estética – que nesse caso tem sua figura organizadora central na imagem do curador, este que compila e disponibiliza a arte com foco não na contemplação dos objetos, mas nas experiências desses objetos pelos frequentadores. Cf. “Estagnação: Temporal, intelectual, celestial”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: O tempo e cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015. (p.59-76).

⁷⁸ Analisado no item 2.4 deste trabalho.

se poderia esperar de algum tipo de poesia. Como apontado no excerto analisado de “Depois da música” (e nos poemas analisados anteriormente), Calixto trabalha propositalmente com um ritmo que é, num certo sentido (o da tradição clássica), antipoético, porque é sem acentos regulares, rimas ou metrificação: um ritmo que eu diria, mais do que prosaico, *prosódico*, pois se liga a uma oralidade da sua leitura (ainda que em silêncio), comportando acelerações, desacelerações e pausas que distribuem a atenção no poema. Além do corte dos versos, Calixto manipula e estabelece esse ritmo pelo uso da pontuação e pela organização sintática: às vezes direta, às vezes indireta, às vezes entrecortada, às vezes curta (monossilábica), às vezes com sintagmas extensos, com núcleos sintáticos (verbos ou substantivos) magnetizando diversos termos e versos ao redor de si.

Essas oscilações rítmicas, por sua vez, concedem aos poemas uma dicção híbrida, entre fala e escrita, ao passo que nos sugerem a leitura do poema em convergências e divergências (por exemplo no uso de versos mínimos para passagens/palavras com papéis *nevrálgicos*⁷⁹ na construção do poema e de sua leitura). Mais do que estarem alinhadas ao plano do conteúdo, essas oscilações rítmicas da superfície se mostram codeterminantes e mesmo organizadoras do *plano dos afetos*, isto é, da espessura. Esse procedimento, a oscilação rítmica, já foi apontado no poema “Juntando gravetos” e em “Depois da Música”, e pode ser visto também, ainda no primeiro capítulo do livro, no poema a seguir.

VERSOS DE CIRCUNSTÂNCIA

eu não entendia
 e ela se mexia tanto ao meu lado
 e aqueles bancos apertados
 o ar condicionado gelando
 tudo (os brincos dela
 o meu humor)
 mais de uma hora cruzando
 ruas, avenidas, parágrafos –
 o livro gritando alto
 para um mundo ensurdecido
 depois de arrumar-se mais
 algumas dezenas de vezes
 o sol já estava no meio do céu
 quando ela se levantou
 foi então que percebi que
 três pequenos pássaros
 voavam em suas costas (p.19)

O título já nos dá a imaginar um caráter cotidiano pela expressão “de circunstância”, e

⁷⁹ Utilizo intencionalmente aqui esse advérbio tão ligado ao corpo e, logo, aos efeitos de presença, para chamar a atenção esse aspecto somático que certas passagens cumprem, já que o papel de irradiação nervosa aí é mais que metafórico se tomamos em conta os “afetos” de Ligia Diniz.

de fato poder-se-á depreender que se trata da narração poética de um episódio a bordo de um ônibus em um perímetro urbano. A inquietação da moça que o eu-lírico não entende no começo do poema vai explicar-se poeticamente ao final pela presença de “três pequenos pássaros” que “voavam em suas costas”. O estado interrogativo e incômodo gerado na primeira pessoa se mostra, então, fisicamente, por meio dos “bancos apertados” e do “ar condicionado gelando” – tanto “os brincos dela” (o espaço físico propriamente dito) quanto “o meu humor”. Essa associação direta entre temperatura e estado de espírito ecoa num modo físico e temperamental o incômodo anterior. Esse incômodo/desconforto (como em “Juntando gravetos”) é potencializado por uma quebra de verso inserida entre um núcleo sintático (o verbo “gelando”) e seu complemento (“tudo”), na passagem do verso 4 ao 5.

Destaque-se que o efeito aí ganha sugestividade rítmica em termos de prosódia, pois dos versos anteriores, os dois primeiros são constituídos por orações em ordem direta, cuja coordenação entre si se dá de modo casado ao corte do verso. Quanto ao terceiro verso, há também uma sentença em ordem direta (aproximando-o, assim como aos primeiros, à prosódia da fala), mas sua quebra (do terceiro ao quarto) se dá juntamente com um anacoluto. A guinada sintática deixa “aqueles bancos apertados” como sujeito de um verbo que não vem.

Essa quebra coloca já a próxima oração em suspensão, ao mesmo tempo em que há o destaque ao adjetivo “apertados” (por ser a última palavra antes da quebra), o que se intensifica pelo seu ressoar, que vem da rima com o fim do verso anterior (“lado”) e com a primeira expressão substantiva após a quebra (“ar condicionado”), e nisso ganha um duplo reforço, da rima e da quebra sintática.

Nessa rima repetida três vezes temos a constituição de um corpo em um espaço específico, já que “ao meu lado” traz para perto, “apertados” cola ao corpo e o “ar condicionado”, finalmente, “gelando/tudo”, envolve completamente o corpo e chega ao nosso humor, inserindo-nos completamente na situação, porque completamente (interior e exteriormente) tocados por ela.

Da parte física então passa-se imediatamente à disposição interior, que fica gelada como poderíamos imaginar os brincos dela (e penso, arbitrariamente, em brincos de metal, dando ao humor esse toque gelado e metálico). De um modo ligeiramente mais amplo, a estrutura silábica dos primeiros seis versos (5 – 10 – 8 – 8 – 6⁸⁰ – 4) conduz da expansão inicial (já que o segundo verso é metricamente o dobro do primeiro) a uma redução gradual

⁸⁰ Considero não haver elisão entre as vogais separadas pelo parêntesis, considerando que a dicção empregada é inclinadamente prosaica, isto é, de acentos e metros irregulares, e na qual correntemente realizamos uma mesura tonal para sinalizar a abertura dos parêntesis e seu conteúdo.

que termina no sexto verso (justamente “o meu humor”), que é encerrado com o fechamento dos parêntesis.

No verso 7, o incômodo é retomado com um prolongamento no tempo (“mais de uma hora”) e, em seguida, intensificado numa dimensão metafórica (em “o livro gritando alto/ para um mundo ensurdecido”). Há implícita a sugestão comparativa entre o não entender e o não ser entendido/ouvido. Esses dois versos, 9 e 10, lembram mesmo o tom em todo disfórico, de amplo desânimo e desalento, da célebre passagem d’*Os Lusíadas* (talvez uma das mais intensas da nossa língua nesse sentido):

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida.
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida. (CAMÕES, 2002, p.319).

A sugestão óbvia é a de um potente (épico) desalento relacionado ao “eu não entendia” inicial, distendendo hiperbolicamente o poder afetivo da dúvida trivial. Ora, a potencialização da impressão da dúvida é a base para que sua resposta seja recebida com interesse e intensidade – uma estratégia retórica básica: o desalento aí, de imenso, nos incita.

Os versos entre 11 e 17 constituem metricamente a sequência 7 – 8 – 10 – 7 – 8 – 5 – 7, de forma que podemos notar que o verso de maior extensão, “o sol já estava no meio do céu”, magnetiza, ao redor de si, os dois versos anteriores e os dois posteriores, conformando uma preparação em cinco versos para a resposta que se dará, em seguida, numa oração simples e em ordem direta, cujo sujeito habita o menor verso da sequência (“três pequenos pássaros”, cinco sílabas poéticas) e o predicado ocupa o verso final (“voavam em suas costas”). Fica perceptível, enfim, a condução rítmica oscilatória do poema, com versos aumentando e diminuindo de acordo com o andamento dos efeitos que se podem (se intentam) produzir. Aqui, esse local de intensidade cabe aos versos menores, substantivos (“o meu humor” e “três pequenos pássaros”), contrastados com a maior extensão das passagens que conduzem até eles.

Da circunstância, descrita e evocada pelo poema, por fim, fica no corpo a memória do desconforto gelado do ônibus e de uma disposição, de um humor “gelado como um brinco (de metal)”, por assim dizer. Além disso, o desfecho metafórico e altamente poético que nos dá “os três pequenos pássaros” como causa para a inquietação “dela” (podemos pensar tratar-se de uma tatuagem), respondendo poeticamente a dúvida inicial, surge como possibilidade de acontecimento do poema no seio da banalidade, já que o poeta aí responde *analogicamente* o

problema casual por ele mesmo colocado.

Digo analógico porque acontece aí a abertura de uma visão metonímica (de contiguidade, o movimento físico dos pássaros tornando necessário o movimento físico “dela”) em conjunção a um sentimento metafórico evocado pela situação: os pássaros como figuras de liberdade, e que, por estarem às costas, evocam justamente a noção de asas, como se a moça inquieta fosse um pássaro em uma gaiola. A resposta poética à pergunta nos dá então, retrospectivamente, a sensação de um par de asas (ou três) que quer se abrir mas não pode, pressionadas que estão pelo apertado dos bancos e pelo gelado do ar condicionado.

Note-se que, aqui, destaco muito em termos de espessura o papel das *imagens* visuais e táteis. Se tratássemos de outro poeta, cuja poesia fosse mais metricamente “encantatória”, essa espessura poderia estar ligada mais ao sentido da audição do que ao da visão e do tato, como ocorre no caso específico desses poemas de Calixto. Trata-se de uma materialidade (entendendo gumbrechtianamente) da experiência do texto que conforma uma textura específica e, assim, pede uma leitura, um toque específico, dependendo do texto com o qual se está mantendo contato.

A música está presente a todo tempo na poesia de Calixto, mas não tão constantemente em sua prosódia, que toma ares muito próximos da prosa, do cinema, do roteiro, mesmo da pintura. A sonoridade das formas mais classicamente associadas à poesia (as rimas, aliterações, metros, pés, acentos), Calixto as guarda para momentos específicos, gerando frequentemente uma sensação de oscilação em seus poemas, de vales e picos, dosando o instrumental poetológico como o faria um bom produtor musical: pensando no efeito sobre quem se deparar com aquela obra a cada instante, ao longo do tempo de sua fruição, distribuindo altos e baixos, minimalismos e excessos, nos locais apropriados a uma certa experiência vívida (*Erleben*) daquilo.

A irregularidade formal predominante, acidentada por momentos de virtuose verbal, faz com que se criem em seus poemas ritmos para além dos tradicionais. Uma vez intimamente aparentada de outras artes, a poesia de Calixto tem ritmos imagéticos e narrativos formados por altos e baixos que nos tomam não apenas na dimensão da superfície (como um metro silábico), mas na dimensão da espessura, isto é, da imaginação como presença – um ritmo de experiência vívida.

4.3 Fixação do desalento, incorporação do corpo

Não há compreensão do poema que valha os efeitos de presença que produz.

Existencialmente, lemos literatura não como modo de nos informarmos a respeito das coisas, nem mesmo por um suposto caráter de formação humanística (um caráter pedagógico), mas porque ela nos afeta. É claro que é sim possível ler literatura com objetivos diversos, inclusive pedagógicos – e isso depende, sempre e em último nível, do objetivo com que cada um realiza essa leitura literária. Aqui, o que me ocupa, entretanto, é a “motivação existencial” da busca pela ocorrência de epifanias a partir do encontro com a literatura.

A especificidade da experiência estética literária, nesse sentido, não tem que ver com a comunicação objetiva de uma mensagem, não tem que ver com um processo digital de comunicação, isto é, em que há definições precisas e linhas estanques. Se o que define o caráter analógico (segundo Nicoletis) é sua constituição enquanto *continuum*, podemos dizer que o papel da linguagem na literatura é, como diz Mallarmé⁸¹, sugerir mais do que dizer. Evoco aqui o simbolismo mallarmaico apenas para dizer que a “significação” do poema é sempre equívoca, porque se trata, na verdade, não de um significado, mas de uma capacidade da literatura de, sem dar às palavras os referentes que elas não têm, emprestar-nos em troca “o corpo vivo de sua enunciação” – um corpo que, porque é corpo, toca o nosso.

Poderíamos pensar assim que, por meio de signos convencionados (as palavras, formas de expressão), o poema projeta um deslocamento nas formas de conteúdo que nos dá a impressão de tatear, de volta às formas de expressão, um *contínuum* amorfo e desdiferenciado, rasamente significante, que, por meio da nossa imaginação (substância de conteúdo), pode nos provocar efeitos de presença, isto é, da emergência da incorporação das formas, de volta da desdiferenciação à diferenciação.

RUÍDO UMIDO

o amanhecer é triste
a lua ainda expulsa
à pia da manhã
os últimos uivos dos cães
vermelho amarelo prata
despertar é despedida
(com um lenço quadriculado
na cabeça, um elegante
sobretudo claro, mirando
algo delicado do outro
lado da rua, as mãos nos
bolsos, rindo, sabemos que ela é
Sylvia Plath, e que, depois de tudo,
a palavra *vida* não
a levou de volta para casa)

⁸¹ “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho.” Em: MALLARMÉ, Stéphane. Poesia e Sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A Estética Simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. (p. 102).

chuto pequenas pedras
 observo pequenas trevas
 que ainda sobram nas lacunas
 ornamentais e fixo
 o desalento. (CALIXTO, 2007, p.33).

O que podemos sentir na leitura de “Ruído úmido”, inscrito também em “Lado 1, Lado 2, Lado 3, Lado 4)”, primeiro capítulo de *Sanguínea*, é justamente um movimento análogo à passagem do ser ao mundo das formas, pois o *Stimmung* triste, melancólico, que é construído entre “o amanhecer é triste” e as “pequenas trevas” – passando pela funesta menção à Sylvia Plath – é “fixado” no último verso enquanto “o desalento”, um “ruído úmido”. Podemos notar no poema uma nítida divisão em três partes (pelos parêntesis): a primeira delas, os seis primeiros versos, constituem por si só o *Stimmung* de todo o poema, que depois será intensificado na segunda parte (entre parêntesis), de nove versos, e “fixado” em desalento (isto é, emerge enquanto forma definida) na terceira, de cinco versos.

Os três primeiros versos são hexassílabos, com acentos em 2, 4 e 6. O amanhecer – que poderia ser chamado de aurora, mas não agora – é triste, um amanhecer com lua e uivos (que podem ser os últimos). Se os três versos seguintes não são hexassílabos, isso não é o suficiente para dizer que o ritmo se quebra. Apesar de terem respectivamente oito, sete e sete sílabas, os versos seguintes mantêm a regularidade de três acentos, acrescentando duas sílabas átonas entre a segunda e a terceira tônica no caso de “os últimos uivos dos cães”, e uma átona a mais entre a segunda e a terceira tônica de “vermelho amarelo prata”. Essa sílaba poética que falta ao verso 5 para se igualar ritmicamente ao 4 anuncia a quebra rítmica que se opera (aí sim) em “despertar é despedida”, que pode ser lida como tônicas alternadas (“des-per-tar-é-des-pe-di-da”), ou com as tônicas morfológicas (“des-per-tar-é-des-pe-di-da”).

Do primeiro modo, a quebra rítmica se opera por passar-se de três a quatro tônicas. Do segundo modo, a quebra se opera pela consecutividade de duas tônicas (“tar - é”) e, logo, por não haver duas átonas antes da segunda tônica. Ainda no segundo modo, poder-se-ia considerar o verbo de ligação “é” como átona, do que teríamos apenas duas tônicas – havendo, de qualquer modo, essa quebra rítmica da prosódia. Vale destacar a gradação cromática do verso 5 como menção ao céu que está amanhecendo, clareando, despertando –, mas tristemente, pois despertar é despedida.

Esse pequeno verso de três palavras evoca uma melancolia de despedir-se todo dia – já que todos os dias despertamos. De vaga, essa melancolia só se deixa entrever, como se o sonho fosse um local de convivência com a pessoa (ou a coisa) de quem nos despedimos ao acordar. Pode ser alguém, pode ser o contraste entre sonho e vigília. Não sabemos. Mas não

sabermos não nos impede de sentir o verso e a *Stimmung* do poema.

Como em outros poemas, ao abrir o parêntesis o tom muda com a descrição: “lenço quadriculado/ na cabeça, um elegante/ sobretudo claro, mirando/ algo delicado do outro/ lado da rua, as mãos nos/ bolsos, rindo”. Se o conteúdo dos versos (até aí) é uma descrição pueril de uma garota vestida elegantemente sorrindo, o fato de as quebras inserirem-se sempre entre dois termos ligados sintaticamente (quadriculado/na cabeça, elegante/sobretudo, mirando/algo, do outro/lado, nos/bolsos) e a presença das vírgulas nos versos 8, 9, 11 e 12 dá uma travancada no andamento prosódico do poema durante toda essa passagem, de forma que podemos sentir que “algo não está certo”. E não está, pois “sabemos que ela é/ Sylvia Plath⁸²”. Entre os versos 8 e 12 há apenas um, o 10, que não possui vírgulas, e é curioso notar que a quebra do verso aí produz sentido, já que lemos “mirando/algo delicado do outro”, que parece dizer “algo delicado em outra pessoa”, mas depois é completado com “lado da rua”, o que não exclui da experiência o primeiro sentido, já disparado.

O primeiro verso dos parêntesis, que não possui o corte entre dois elementos sintáticos ligados é o que acaba em “depois de tudo,”, numa vírgula, de forma que esse verso longo (nove sílabas poéticas) toma fôlego nessa pausa coincidente e prepara a conclusão do trecho que virá nos curtos e duros versos “a palavra *vida* não/ a levou de volta pra casa”. Podemos inclusive notar aí a possibilidade de disparo de outro sentido pela quebra do verso, como se “a palavra ‘vida-não’” a tivesse levado de volta para casa (fora da vida) – mas é apenas mais uma possibilidade que, no fim, pouco muda o que sentimos com o poema, para o que aquilo que importa é haver essa hesitação entre as possibilidades, isto é, sua equivocidade.

À dorida menção a Sylvia Plath (e mais dorida porque a retrata sorrindo) é seguida dos cinco versos que encerram o poema e consistem de uma continuação dos versos antes dos parêntesis. O movimento dos metros dos versos, no entanto, é outro (6-7-8-6-4) e sugere o mesmo padrão oscilatório referido em “Depois da Música” e “Juntando Gravetos”. Os dois versos iniciais desse trecho por similares sintática e sonoramente, além de fluidos (em ordem direta, ritmados regularmente), havendo inclusive rima (pedras/trevas), embalam o maior verso do trecho (“que ainda sobram nas lacunas”) apenas para nos depararmos com o cacofônico verso “ornamentais e fixo”.

Digo cacofônico em um sentido analógico, pois o ritmo que se vinha construindo, nos três versos anteriores, se depara com um verso bem menor, que começa com uma palavra

⁸² Sylvia Plath suicidou-se na manhã de 11 de fevereiro de 1963, aos 30 anos, ao colocar a cabeça dentro de um forno com o gás aberto depois da ingestão de narcóticos. Seus filhos estavam em casa e foram trancados em um quarto com a janela aberta e com toalhas e panos molhados impedindo a entrada do gás pela porta. (Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Plath#Suic%C3%ADdio acessado em 28/01/2021).

grande (quatro sílabas), a qual é o encerramento sintático do verso anterior. Além disso, há aí a coordenação com outra oração de quem, nesse verso, só temos o verbo transitivo, cujo complemento virá no verso seguinte.

O desencaixe, a “coisa fora do lugar” que pudemos sentir com o penúltimo verso, serve então como “pausa dramática”, puxada de fôlego à tomada de forma do sentimento que percorre todo o poema e que aparece absoluto no último verso, tão substantivo que acompanhado de artigo singular e definido. O desalento assim fixado é a forma de dizer o triste amanhecer, um vislumbre de Sylvia Plath, pequenas trevas, uivos – e a inutilidade vital da palavra *vida*, que, depois de tudo, não nos pode levar de volta para casa. Não o pode porque é *apenas* palavra (e aqui, podemos novamente vislumbrar o sentimento de insuficiência linguística).

O desalento, mais do que um sentido de verbete, ganha então espessura no poema, cuja textura é a de um amanhecendo vermelho amarelo prata inevitável que se despede ao despertar, afinal, podemos ler os últimos cinco versos como o amanhecer chegando e acabando aos poucos com toda e qualquer pequena treva, sombra: ao iluminá-las, elimina-as. Quando termina de nascer o dia e se ilumina tudo, apagam-se as lacunas ornamentais e, metaforicamente, tudo toma forma definida, fixa: um desalento também porque com o fim das lacunas, no mundo das formas, não se vislumbra o ser. Da vida aí apenas sua *palavra*.

O nome da poetisa estadunidense aparece também em outro poema deste mesmo capítulo de *Sanguínea*:

GUAIFENESINA DEXTROMETORFANO

garganta que lateja, áspera
 pedra noturna – *viver triste, asfixiado,*
uma eternidade vermelha. (aço de navalha
 enrubescido); paisagem (vermelho-de-
 açafraão) que o vento diz, oxítone; (rubro,
 sangue-de-drago, noite sanguínea,
 rubi, terra onde violas-em-ponteio,
 onde, canoros, os lábios das moças –
 aliás, onde os lábios das moças: dois
 incêndios); a voz que não sai, o braço
 que não abre o corpo do livro, o poema
 que não se deixa ler, que se fecha aos olhos,
 o sono que cessa assustado de suor.
 (pargo-vermelho; carmesim; rins;
 rasuras de amoras; sangue, sem explicação).
 – palavras atropeladas por estrelas –,
 insone, insosso, sem jeito,
 ouço sinos tocarem longe, penso
 em Maurício e Teresinha, em Londres,
 imagino a calma turbulenta das mãos de
 Sylvia Plath escrevendo em seu diário:

“Sou eu mesma. Não é o bastante.” (p.38).

Primeiramente, chama nossa atenção a matização da ambiência do poema em diferentes tons de vermelho (vermelha, enrubescido, vermelho-de-açafrão, rubro, sangue-de-dragão, sanguínea, rubi, incêndios, pargo-vermelho, carmesim, rasura de amoras, sangue). À exceção da primeira ocorrência, no trecho em itálico (dois versos do poema “Aerograma”, de Murilo Mendes), todas as outras palavras utilizadas para sugerir essa tonalidade estão entre parêntesis, a sugerir uma ocorrência interior ao eu-lírico: é o sentimento da “eternidade vermelha” que se arrasta e se infiltra, impondo a si até mesmo entre as frases do primeiro plano (aquilo que vem fora dos parêntesis). Dessa forma, acompanhamos essa irrupção rubra acontecer ao poema de modo mesmo a atravancar sua sintaxe.

Note-se, por exemplo, a relação entre os blocos entre parêntesis e os pontos finais. No terceiro verso, temos um ponto final imediatamente antes da abertura de um parêntesis que se fecha, antecedendo um ponto e vírgula, de forma que a parte inicial da frase, o segmento entre ponto final e ponto e vírgula, é inteiramente ocupada pelos parêntesis. Essa frase, que terá mais dois pontos e vírgulas, só conhecerá seu ponto final no verso 13. Ou seja, ela se prolonga por dez versos, quase metade do poema. E a prolixidade não para aí, já que seus quatro segmentos coordenados pelos pontos e vírgulas se organizam da seguinte forma, com relação aos parêntesis: segmento (1), ocupado inteiramente pelo parêntesis; segmento (2), “paisagem (vermelho-de-/açafrão) que o vento diz, oxítone” – aí vemos a intrusão de um parêntesis no meio do segmento; segmento (3) ocupado inteiramente pelo parêntesis; segmento (4) ocupado inteiramente pelo primeiro plano frasal. Dos quatro blocos coordenados temos, então, que dois e meio estão alternadamente entre parêntesis.

Potencializando a “dificuldade de ler/falar” o ritmo aí é completamente entrecortado por pausas que se instalam em vírgulas, abertura/fechamento de parêntesis, travessões, os próprios pontos e vírgulas e, ainda, pelo corte dos versos, que atravessa unidades sintáticas (“aço de navalha/ enrubescido”, “vermelho-de-/ açafião”, “dois/ incêndios”, “o braço/que não abre”, “o poema/ que não se deixa”). Mesmo dentro dos segmentos podemos notar como se formam a partir de sintagmas curtos – o que dá a impressão enrubescida de uma dificuldade de dizer, que aparece inclusive pelo gesto discursivo do “aliás” para retificar alguma coisa.

Nesse caso, essa retificação é a retirada do adjetivo “canoros” e de suas vírgulas de apostrofo, passando a haver uma ligação direta entre “onde” e “os lábios das moças”. A retirada, o desdizer que o eu-lírico aí realiza, em seguida, vai nos ligar o apagamento de “canora” (‘canta de maneira aprazível’) com a inserção do predicativo “dois incêndios”. Trocar a

aprazibilidade de “canoros” (que ao evocar “canto” também sugeriria um tom menos disfórico) por “incêndios” sinaliza intensidade (já trazida pelo adjetivo “oxítona”, isto é, com a última sílaba, a mais *próxima*, mais *forte*), ao mesmo tempo que mantém a incontornabilidade da vermelhidão que toma o poema como um todo.

O quarto segmento da frase, o único que não possui parêntesis, fala de modo explícito dessa “dificuldade” que pudemos sentir prosodicamente até aqui: “a voz que não sai, o braço/que não abre o corpo do livro, o poema/ que não se deixa ler, que se fecha aos olhos”. E de fato, pelos procedimentos que tornam o ritmo do poema até então extremamente entrecortado, atravancado, pudemos sentir que de certo modo o poema “não se deixa ler”, “se fecha aos olhos”. Da voz e do braço temos uma situação física de fraqueza ou esgotamento, de completa impotência, ao passo que “o sono que cessa assustado de suor” soma a essa sensação a de inquietação e desconforto (principalmente ao termos ainda na impressão a “garganta que lateja, áspera/pedra noturna”) dos dois primeiros versos.

Os dois próximos versos, 14 e 15, se dão entre parêntesis e ocupando todo o espaço sintático de uma frase, isto é, o parêntesis se abre após um ponto final e se fecha imediatamente antes de outro: não existe aí frase fora dos parêntesis. O conteúdo é semelhante aos parêntesis anteriores, uma enumeração de imagens que se somam ao poema como sensações, já que apelam todas aos sentidos (pela cor, temperatura), e apenas nominalmente (não há nenhum verbo nos trechos entre parêntesis).

O fato de ser esse o conteúdo do parêntesis e de não haver frase fora deles dá, logo, a impressão de que “tudo está entre parêntesis”: nada há além das sensações evocadas pelas imagens nominais e circunscritas. Destas, uma chama em especial a atenção: “sangue, sem explicação”. Essa construção diz de todo o poema até então: o sangue, o corpo, essa vermelhidão física-existencial, não tem explicação – isto é, não se traduz em *sentido*. “Palavras” que, todas elas, são “atropeladas por estrelas”, já que não levam de volta para casa.

A aparição explícita do corpo (desde “garganta”, “lábios”, “braço”, “olhos”, “rins”, “sangue”) de fragmentária se condensa neste juízo como dimensão que se interpõe: a dificuldade que viemos sentindo até agora é acima de tudo corpórea. O título do poema é um composto químico comumente utilizado em xaropes para uso contra os sintomas de gripe.

Assim, o “sangue, sem explicação” é o corpo doente se interpondo à existência, impedindo-nos de ler um poema (que nesse estado como que se fecha aos olhos), fazendo “pesar” o corpo, dolorido (o braço que abre o livro), gerando-nos uma indisposição generalizada donde quase a voz não sai – e quando sai, porque custoso, lança palavras soltas, entrecortadas no onipresente e incandescente estado febril. Esta é uma possível sugestão (o

estado febril) à tonalidade quente tão presente no poema (já o primeiro parêntesis do poema traz consigo o calor de um “aço de navalha/enrubescido”).

O eu-lírico fica “insone, insosso, sem jeito”. A dificuldade de fazer qualquer coisa então se emparelha à quase ausência de verbos no poema. Os que existem aí até o verso 15 (até o último parêntesis, antes da última frase) são apenas: “viver triste” (verbo que não demanda ação); “diz” (e o sujeito desse verbo não é o eu-lírico, mas “o vento”); os verbos negativados “voz que não sai”, “braço que não abre” “poema que não se deixa (...), que se fecha” (que tem semântica negativa aí apesar de não trazer o advérbio); e “o sono que cessa” (uma involuntariedade). De tão “subjetivo”, de tão ligado intimamente à interioridade do eu-lírico, o poema só traz três verbos que se relacionam diretamente com ele, e que aparecem na última frase do poema: “ouço”, “penso” e “imagino”. Três ações possíveis ao corpo, porque não exigem dele ação propriamente dita. Ou seja, no começo da frase anterior destaquei entre aspas o “subjetivo” justamente porque, ao fim, ele é na verdade “não-subjetivo”: o eu-lírico praticamente não aparece como sujeito (sintaticamente falando).

Inclusive, notar desses últimos três verbos que a audição é tocada por “distantes sinos”, que remetem o eu-lírico a “Maurício e Teresinha, em Londres” – e fazem-no imaginar algo completamente distinto (Sylvia Plath). Esse descompasso entre audição, pensamento (que não se estende aí mais do que um verso) e imaginação (que vai a Sylvia Plath), mais do que sinalizar uma ligação tênue que teríamos que encontrar entre os elementos, parece-me sugerir, novamente, o cansaço, a fadiga gripal: não se consegue pensar demais em nada, concentrar-se para terminar um raciocínio, ou conduzi-lo de maneira fluida e coerente é impossível quando o corpo se impõe⁸³.

A sentença que ocupa os dois penúltimos versos, “imagino a calma turbulenta das mãos de/ Sylvia Plath escrevendo em seu diário”, é o momento de maior fluidez sintática do poema. Dois versos sem nenhuma vírgula, ponto, parêntesis ou travessão. A ordem é direta tanto na primeira oração quanto na subordinada, cujo núcleo é o único gerúndio do poema (“escrevendo”), que tem como sujeito Sylvia Plath.

Menciono o fato de o verbo ser em gerúndio, pois é o único que, nesse modo verbal que conjura movimento, se refere a uma ação propriamente dita – mas é Sylvia quem está escrevendo, não o eu-lírico, que aí apenas *imagina*. Vale notar, então, que a passagem mais

⁸³ Interessante pensar aqui que o poema como um todo pode ser lido como um grande contraponto ao paradigma do *cogito* cartesiano por meio da ilustração da quase “impossibilidade de existir” durante o estado gripal, isto é, de como o corpo se impõe existencialmente nesse momento, questionando a primazia da consciência e reinserindo-se (o corpo) nessa noção de autorreferência, como se respondesse ao “penso logo existo” com um “ah é, então experimente ficar gripado e veja se o pensamento é mesmo o que dita a existência”.

fluida do poema tem origem no ato de imaginar, já que parece ter acontecido ao eu-lírico de forma espontânea, involuntária, como disparo (como quer Diniz quanto à imaginação), que não demanda uma posição ativa de sujeito – ao contrário do ato de pensar, cuja parte no poema traz um corte imediatamente após o verbo, o que, por sua vez, tem seu complemento separado em dois blocos por uma vírgula (“penso/ em Maurício e Teresinha, em Londres”).

A frase que o eu-lírico imagina sendo escrita por Sylvia Plath em seu diário traz mesmo uma questão de autorreferência. O eu-lírico é confrontado no poema com uma dimensão de autorreferência corpórea, mais que isso, ela se impõe a ele. E não há aí qualquer sugestão de gozo com essa dimensão que se mostra tão autoritariamente parte do eu – o único adjetivo que poderia conceder alguma leveza, alguma aprazibilidade ao poema (“canoro”) foi desdito por um “aliás” e trocado por “incêndios”. Dessa forma, a sujeição do corpo à doença se mostra nas limitações e obstáculos que se impõem ao andamento prosódico e rítmico do poema – ou seja, há a sujeição do corpo à doença e do poema ao corpo doente.

O estado gripal, em seus sintomas que pesam sobre o corpo, desnuda a possibilidade de um “eu” incorpóreo, consciência plena, à condição de absurdo. O poema não pode fluir se o corpo não pode fluir: do torpor de calafrios que cessam o sono na noite sanguínea, os incêndios se mostram nominais, a voz não sai, e o pensamento e os ouvidos; imagina-se o eu, o próprio corpo, não ser o bastante. Ao deixarmos nos tocar pelo poema, não precisamos desvendar uma referência ao estado gripal para sentirmos seus efeitos – isto é, *sentir os sintomas independe de haver diagnóstico*. O ritmo, os andamentos sintáticos e os campos semânticos estabelecidos no disparo das muitas imagens dão a textura do poema, que se nos mostra de um torpor rubro, atravancado, latejante e febril.

4.4 Desdiferenciação: neologismos aos sentidos

Como já foi dito no item 2.4, o terceiro capítulo do livro de Calixto, chamado “Sanguínea”, é composto basicamente de poemas metalinguísticos, que tematizam a criação artística. No poema “Elefante de sândalo”, inscrito neste capítulo, o eu-lírico (assim como em “Guaifenesina dextrometorfano”, mas agora tematicamente) pensa uma criação não para o intelecto, mas para os sentidos, com *espessura*: da madeira, “a matéria de perfume, mais que de árvore”:

ELEFANTE DE SÂNDALO

A tua volta tudo canta.

Tudo desconhece.
Francisco Alvim

a madeira, não o apoio: o corpo.
matéria de perfume mais que de árvore,
edificando, entretanto, a sombra, ou
melhor, sua carpintaria de treva.

se os passos, entorpecidos pelo cinzel,
aglutinam-se, como dois sentidos, ou,
ainda, dois oxímoros, num mesmo sol-
vocábulo, poderíamos dizer que

o movimento do elefante de sândalo
é um neologismo para os sentidos, ou,
ainda, que é um vôo de chumbo,
destes que se alastram nas insônias.

insinuando-se no anti-sono, ele
próprio, o elefante, desdiz. seu
escopo é uma morte consentida,
um desligar-se do meramente

humano para, partindo da própria
raiz, escalar os patamares da beleza
– maior seu gesto de amor, sua
subida aos céus (isto é uma imagem).

sobre o palanquim, as fissuras,
rasurando a imaginação e talhando
cores, a simetria é a mágica no
cerne do poema, ou, aquilo que

o marimbondo deixa no pouso.
as rendas no cheiro do sândalo
não dizem do elefante mais do
que ele é em si. como no poema,

quem canta nem sempre é a sílaba
que desloca os rumos do espírito,
mas o mistério que mora em coisas
como uma violeta. ou na travessia

da imagem de uma coisa como uma
violeta pelas retinas. ou um poema. (p.83-4).

O poema “elefante de sândalo” não é, assim, matéria de árvore, mas “corpo”, “perfume”. Edifica não um apoio, mas “a sombra, ou/ melhor, sua carpintaria de trevas”. Assim, ocorre com essa primeira estrofe, de metro regular (já que todos os versos têm dez sílabas poéticas) e totalidade sintática (termina no ponto final), mas que têm acentos e encadeamento sintático que negam essa mesma regularidade (vide os primeiros acentos de cada verso, que ocorrem respectivamente nas sílabas 3, 2, 4, 2).

Essa falsa impressão de tratar-se de um poema “regular” é dada também pela disposição do poema na página, em estrofes de quatro versos, e que, horizontalmente, têm

comprimento aproximado, de modo que se poderia esperar uma forma clássica de estrofação/versificação, isto é, que o poema mostrasse de si a sua “matéria de árvore” (matéria de suposta “poesia”, matéria de idioma, matéria de ente, isto é, de uma abstração diferenciadora e culturalmente estruturada). Isso, entretanto, não acontece, e o poema se mostra mais perfume e trevas do que árvore.

A segunda e terceira estrofes constituem uma única frase, sendo que a primeira das duas têm versos dodecassílabos, metro que se repete até o segundo verso da próxima estrofe, que, entretanto, tem seus dois últimos versos menores, de apenas nove sílabas. Ao repararmos o conteúdo dessas duas estrofes, temos que a primeira das duas trata do “cinzel”, isto é, uma metonímia do escultor, do artista. O processo de criação aparece aí com “os passos, entorpecidos pelo cinzel”, que “aglutinam-se, como dois sentidos, ou/ ainda, dois oxímoros, num mesmo sol-/vocábulo”. O entorpecimento causado pelo cinzel aglutina os passos, isto é, a vida e o movimento, em um mesmo “sol-vocábulo”, como “dois oxímoros”.

A comparação aqui é interessante porque este “sol-vocábulo” não se liga, assim, a um (apenas um) sentido, mas pelo menos a dois. O uso da palavra “sentidos” é então desdito pelo eu-lírico (pelo uso da expressão “ou/ melhor”), que a troca por “oxímoros”. Nesse gesto podemos notar uma abertura do sol-vocábulo para não apenas dois sentidos, mas duas contradições, por assim dizer; ou seja, seriam pelo menos quatro sentidos (já que um oxímoro nasce de uma impossibilidade que só se firma entre pelo menos dois elementos) tensionando-se mutuamente num mesmo espaço vocabular. O movimento aqui, portanto, é de desdiferenciação: um sol-vocábulo não pode ter o mesmo comportamento linguístico de um vocábulo qualquer, um significante que se liga a um significado convencional, a uma representação; ele não “se liga a”, mas irradia, dispara imagens sobre nós.

A imagem do sol evoca grandeza e calor, energia, potência, e é por isso que “poderíamos dizer que/ o movimento do elefante de sândalo [o sol-vocábulo]/ é um neologismo para os sentidos”. Podemos então associar o “neologismo para os sentidos” com a desdiferenciação heideggeriana de que viemos falando até agora. Se um neologismo é uma palavra nova – inédita, por assim dizer – um neologismo para os sentidos é aquilo que lhes é, porque inédito, em certa medida desconhecido, *desdiferenciado*, como “um voo de chumbo/ destes que se alastram nas insônias”. A sensação evocada pela metáfora é incerta, aberta, já que tem base no oxímoro “vôo de chumbo” – e o seu alastrar-se nas insônias, mais do que nos ajudar a compreender o que é o movimento do elefante de sândalo, nos dá a senti-lo de uma forma que o *sentido não poderia carregar*: enquanto *presença*, porque apela ao *continuum* de nossos sentidos como *imagem afetiva*, e não como estabelecimento digital (descontínuo,

diferenciado) de uma representação.

O perfume da matéria que o sol-vocábulo traz consigo é sua espessura, sua textura pode ser aí a de um voo de chumbo se alastrando nas insônias. Não à toa os dois versos finais desta estrofe, os que contêm a sugestão da textura, são os menores do poema até então (com apenas nove sílabas poéticas ambos). O movimento de redução métrica que se estabelece no corte do último dodecassílabo da sequência (com a coordenação concedida pelo “ou,/”) aparece mesmo como um andamento de concisão poética e de ênfase a estes versos. Pensando na prosódia da fala, temos que esse “ou,/ ainda,” que insere a imagem em questão, se aproxima muito de “melhor dizendo”, isto é, não como alternativa, mas como solução linguística mais eficiente ao que se quer dizer. A eficiência aí não se liga a uma tentativa de diferenciação plena de formas do plano de conteúdo por formas do plano de expressão, senão a um processo de desdiferenciação, que se dá pela concisão/intensidade da *imagem* aí criada, que desestabiliza a inequivocidade das formas dentro da substância de conteúdo.

Da terceira estrofe vale ainda dizer da fluidez desse último verso: “destes que se alastram nas insônias”. O posicionamento dos acentos nas sílabas 1, 5 e 9 nos dá a sensação semelhante ao andamento de um decassílabo heroico (com acentos nas sílabas 2, 6 e 10, como em “por mares nunca dantes navegados”, verso dos *Lusíadas*). De fato, para se conformar a este metro e a este pé só falta ao verso uma sílaba átona a mais em seu início, o que no andamento do poema não atrapalha a impressão que evoca e que o aproxima do segundo verso do poema, que trata-se de fato de um decassílabo heroico (“ma-té-ria-de-per-fu-me-mais-que-de ár-vo-re”). Temos então uma ligação rítmica entre os versos que poderia nos sugerir um misturar das imagens, nos dando “per-fu-mes-que-se a-las-tram-nas-insônias”.

Parte da impressão de fluidez que passam esses versos do poema (parte de seu “charme”) é sua suficiência sintática, o que acaba não ocorrendo aos versos 15 (“escopo é uma morte consentida”) e 33 (“da imagem de uma coisa como uma”), de modo que, apesar de serem os dois outros únicos decassílabos heroicos do poema, estes não provocam o mesmo impacto analógico, isto é, metafórico-metonímico.

Uma outra parte da impressão de fluidez é o contraste com o andamento geral do poema, em que Calixto novamente (assim como no poema anterior, mas não com a mesma intensidade) se utiliza de construções sintáticas não coincidentes com o corte dos versos e dos mais variados tamanhos. Esse atravessado entre corte do verso e sintaxe (e aqui incluo, é claro, as pontuações) gera um certo retardamento rítmico na prosódia do poema, que por sua vez possibilita o destaque aos poucos momentos em que há um andamento mais parelho entre verso e orações, e em que há certa regularidade rítmica – o que já chamei aqui de “oscilação

rítmica”.

É como a lenta subida da montanha russa, que antecede a efusiva descida – que por sua vez destaca do caminho mais a queda (a sensação) que o trilho. É nesse sentido que a concorrência entre profundidade e superfície me parece amalgamar-se numa dimensão de espessura que pode ocasionar momentos de intensidade e desdiferenciação. É nesse ponto da superfície (essa “descida, queda”) que somos apresentados ao conteúdo “voo de chumbo,/ destes que se alastram nas insônias”, de forma que esse forçoso amálgama entre língua e presença nos surge do poema como *continuum* indiferenciado à nossa imaginação, disparando afetos, epifanias, nos dando a sentir texturas.

Essa ênfase métrica que se deu aos versos 11 e 12 é reafirmada *a posteriori* no contraste com o retorno ao dodecassílabo que ocorre no verso seguinte, o primeiro da quarta estrofe (do que sentimos que o poema continua oscilando). Esta, por sua vez, se liga à quinta por haver uma frase que começa no verso 14 e que vai até o 20. Antes dessa, no entanto, a primeira frase deste trecho retoma as “insônias” do verso anterior em “insinuando-se no anti-sono, ele/ próprio, o elefante, se desdiz.”

O primeiro verso possui uma musicalidade que ecoa o quase-decassílabo-heroico do verso anterior, especialmente pelo eco que se produz nas duas primeiras tônicas (“in-si-nu-an-do-se-no-an-ti-so-no”, já que sonoramente “nu-an” e “no-an” são idênticas, geram uma assonância. A assonância aí ganha mais corpo porque é acompanhada de aliterações (de “s” e de “n”) e nuançada pelo ritmo silábico, já que nessas primeiras oito sílabas temos o acento em 4 e 8, de forma que, ritmicamente, as quatro primeiras sílabas são idênticas às quatro subsequentes. Ora, não é outra a estrutura do decassílabo sáfico (já contando “ti-so-no”) e de fato assim seria se no mesmo verso não houvesse ao fim “, ele”. Essa vírgula seguida de uma única palavra que se junta ao verso desanda o andamento que se embalara havia pouco, desde o verso anterior até este ponto, tornando-o de decassílabo sáfico a um dodecassílabo estranho.

À quebra rítmica que se dá ao fim do verso 13, então, se segue o verso 14, feito de quatro ilhas: “próprio, - o elefante, - desdiz. - seu”. As duas vírgulas, o ponto final e uma única palavra da frase que começa após o ponto (e que semanticamente ainda não diz nada) fazem com que esse verso termine de frear a prosódia do poema, desdizendo o ritmo – e, conseqüentemente, dizendo outro. Ao acompanharmos o poema até o fim da frase que se abre aí ao fim do verso 14, temos, explicitamente, “uma imagem”. O elefante se desdiz porque “seu escopo é uma morte consentida”, isto é, “um desligar-se do meramente”. Aqui pensemos que esse “meramente” pode dizer “unicamente”. Ou seja, há aí o reforço de que o elefante se desdiz porque não é “unicamente”: justamente por ser como dois oxímoros, por ser um sol-

vocábulo, não existe enquanto uma referência plenamente diferenciada. Sua morte é anunciada porque ao ser, já não é: morre enquanto coisa única (vocábulo qualquer) para subir aos céus e tornar-se uma *imagem*.

É “partindo para a própria/ raiz” (desligando-se do meramente humano) que pode “escalar os patamares da beleza” – isto é, saindo do mundo das formas para a desdiferenciação do ser. Esse sacrificar-se aí é, assim, morrer enquanto forma definida e adentrar um *continuum*, um sacrifício que é “gesto de amor, sua/ subida aos céus (e isto é uma imagem).”

É clara aí a relação sugerida entre o elefante e o Cristo dos evangelhos: o sacrificar-se e subir aos céus como gesto de amor – sugestão que me parece mais com a função de carregar de intensidade a imagem do que de vincular-se a ela enquanto alegoria. Interessante notar, no entanto, que a diferença principal entre o elefante e o Cristo é que aqui não se trata da dualidade “espírito x matéria”, mas sim de “nada x mundo-das-formas”, “ser x entes” ou “desdiferenciação x diferenciação” – já que deixa de ser elefante para se tornar *imagem*. Tocamos a imagem e ela nos toca. Existencialmente compartilhamos com ela, no instante de sua emergência, de um estatuto de *res extensa*, de coisa no mundo: inserimo-nos numa ordem cosmológica.

Otávio Paz nos lembra que, para William Blake, o “gênio poético” estava no cerne tanto das artes como de todas as religiões e mitologias. (PAZ, 2013, p. 63). Esse “gênio poético” nada mais é do que um princípio criador que se apoia em uma visão analógica do mundo, isto é, do mundo como um grande – mas único – *arranjo*. (PAZ, 2013, p.22). Nesse sentido, é interessante lembrar que é exatamente isso que a palavra *kósmo* pode designar em grego, *arranjo*⁸⁴. Não se trata, portanto, de metafísica, mas de uma “ultrafísica” – não de sentir o que não existe, mas de sentir-se junto àquilo que existe, sentir sua contiguidade. E, nesse sentido, uma epifania religiosa (sugerida pelo sacrifício de amor e o subir aos céus) se assemelha a que pode advir de uma experiência estética.

Após o elefante tornar-se imagem, com a sexta estrofe começa uma frase que se estende por cinco versos inteiros – até o primeiro verso da estrofe seguinte – e que parece descrever justamente o efeito da imagem sobre nós, especialmente pela presença de uma palavra-chave: “imaginação”. A imaginação é aí “rasurada”, o que sugere exatamente uma “anticlareza”, um palimpsesto, e uma sujeição da imaginação, enquanto espaço que é atingido

⁸⁴ Nesse mesmo sentido é que o rapsodo Íon diz a Sócrates “*arranjei [kekosmêka] bem Homero*” (PLATAO, 2011, p.29). Como bem destaca Carlos Oliveira na nota nº 1 de sua tradução do diálogo: “O mesmo verbo *kosmô*, que Sócrates utiliza para descrever o cuidado com a vestimenta do rapsodo, Íon utiliza para descrever seu trabalho sobre os versos de Homero. Íon, nesse sentido, seria um ‘arranjador’ de Homero”. (apud id., p.60).

e provocado externamente: talham-se cores. A simetria – palavra de toque em se falando de estética – “é a mágica no/ cerne do poema, ou, aquilo que// o marimbondo deixa no pouso”. A associação que se estabelece entre as expressões “mágica no cerne do poema” e “aquilo que o marimbondo deixa no pouso” chama a atenção pelo contraste entre mágica e marimbondo, entre pouso e poema.

Interessante o emparelhamento das consoantes iniciais, de modo que poderíamos entrever uma associação como “a mágica/marimbondo voa e deixa aquilo de seu pouso/poema”. Algo disparado nesse sentido parece apontar no poema um protagonismo da promessa do pouso do marimbondo – afinal de contas, “aquilo” pode ser a ferroadada – ou não, ele pode voar e deixar em seu lugar a não-ferroadada que aconteceu. O pouso não é garantia de ferroadada, como no encontro com o poema não há garantia de experiência estética.

De modo contrário, também se poderia intuir uma intensidade sinalizada pela possibilidade da ferroadada, pelo quando ela acontece. Mas o importante aí é o *encontro* – com o marimbondo ou com o poema. E é por isso que “as rendas no cheiro do sândalo/ não dizem do elefante mais do que ele é em si”, porque sensações, imagens (o que fica no pouso) não *representa* a totalidade daquilo que gerou o estímulo, senão o *apresenta* – e aqui penso especificamente no *encontro* com o que/quem está sendo apresentado e que não ocorre via representação. Vale destacar, novamente, a questão da oscilação rítmica, já que essa frase que ocupa os versos 26, 27 e metade do 28 se dá em ordem direta, assertivamente, e de modo bastante fluido, contrastando com a estrofe anterior.

A interrupção dessa fluidez se dá na metade do verso 28, com o ponto final e o início de outra oração, “como no poema,”. Apesar de integrar sintaticamente a frase que se desenvolverá na estrofe seguinte, é interessante o toque sugestivo que é provocado pela presença da expressão “como no poema” na mesma estrofe, logo após “as rendas (...) não dizem do elefante (...)”. Ao mesmo tempo, essa quebra rítmica da prosódia que se dá funciona como fôlego à estrofe seguinte, que se mostrará também fluida.

Esse uso de um “meio-verso” no fim da estrofe para a projeção de algo fluido que se dará em seguida, pode ser visto não só aqui, mas em todos os versos finais das estrofes 6, 7, 8 e 9 – com a diferença de que, na sexta estrofe, a marcação sintática a meio verso não é um ponto final, mas uma vírgula. Isso nos dá a entrever que o poema vai adquirindo uma forma temporal, um ritmo, conforme ruma para o seu fim, se não um ritmo métrico-silábico regular, um ritmo mais amplo, que se constrói nas oscilações do encadeamento prosódico.

O verso que abre a sétima estrofe “quem canta nem sempre é a sílaba” é belíssimo em sua sonoridade ritmada e ecoa a citação que encima o poema “A tua volta tudo canta./ Tudo

desconhece”, de Francisco Alvim. A associação clara que surge aí é “quem canta nem sempre é a sílaba (a parte)” x “a tua volta tudo canta (o todo)”. Esse “todo” ou “tudo a volta” quando encostado a “tudo desconhece” dá justamente a ideia de um *continuum* não diferenciado, de desdiferenciação – que aqui podemos associar a outro nome, “mistério”: aquilo que não se divisa ao certo, que assim como se coloca, se retira, *e não entendemos*.

Essa impressão se reforça ao lermos no verso seguinte que essa sílaba que nem sempre canta é a “que desloca os rumos do espírito”, ou seja, mais do que a sugestão de “sílabas” como “parte”, temos aí também outra, já que, em se tratando do uso da palavra “espírito” em um poema de *Sanguínea*, só podemos ler isso como “algo que se opõe ao corpo”. Quem canta não é “a beleza daquilo/ que não existe” (p.39), “mas o mistério que mora em coisas/ como uma violeta. ou na travessia// da imagem de uma coisa como uma/ violeta pelas retinas. ou um poema.”

A conclusão do poema, que vem embalada pelo ritmo prosódico estabelecido desde o verso 24, nos diz que não apenas o elefante e a violeta têm um mistério. Ele, esse mistério que é quem canta, também mora “na travessia// da imagem de uma coisa como uma/ violeta pelas retinas”. Do que temos, por extensão, que ele mora também: na travessia da imagem (olfativa) do sândalo pelo olfato; na travessia da imagem (táctil) de uma escultura de madeira pelos dedos; ou na travessia da imagem de algo como um poema pela imaginação, pelo corpo.

O “elefante de sândalo” pode ser poeticamente pensado como “um elefante de aroma de sândalo”, assim um “elefante gasoso”, mas pensando objetivamente pode tratar-se de uma pequena escultura de elefante em madeira de sândalo – a madeira da qual é retirado o óleo de sândalo, aromático, e que é muito utilizada para esculturas. Por esse viés, o da escultura, o poema toma alguns matizes interessantes. Os talhos do cinzel, aglutinando oxímoros à madeira, cujo movimento é um neologismo para os sentidos – porque é o movimento da estátua, concedido a ela pelos sulcos que a fazem deixar de ser madeira, deixar mesmo de ser elefante, e tornar-se imagem. A textura do Elefante de sândalo é de peso e leveza, forma e difusão, é a de um sólido aroma de sândalo.

4.5 Do canto como *continuum*: um desenho

É justamente porque a língua não é o bastante, porque a palavra “vida”, depois de tudo, nos deixará na mão (como no poema “Ruído úmido”), que Calixto se utiliza em seus poemas de um idioma sanguíneo, disparador de *imagens*, uma poesia que se faz *a partir de e para* pulsar vida. Não há, em *Sanguínea*, moralismo qualquer, pedagogias; não há exaltação

que não seja à potência de vida. Não à toa, ao longo do livro, diversos artistas de outras áreas (especialmente músicos e artistas plásticos) são mencionados, citados, têm a si poemas dedicados. A linguagem de Calixto é tão poética porque antipoética, isto é, porque busca se aparentar da pintura, da escultura, do cinema, da música.

Com relação a essa última, leiamos o poema “E-mail para Adriana Calcanhoto”, do segundo capítulo do livro, chamado “Caixa de saída”. Este capítulo é composto de apenas oito poemas, todos intitulados “E-mail para...”, sendo que, da lista de destinatários, todos são conhecidos, principalmente, enquanto poetas, à exceção de dois. A lista completa é: Oswald de Andrade, Marcelo Montenegro, Torquato Neto, Diego Vinhas, Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo, Paul McCartney e Adriana Calcanhoto. A presença desses dois compositores/cantores aí já dá pistas da importância da música para Calixto, o que também pode ser visto, por exemplo, nos nomes de alguns poemas ao longo do livro⁸⁵, e mesmo no livro de poemas de Calixto que precede *Sanguínea (Música possível)*, mas vamos ao poema.

E-MAIL PARA ADRIANA CALCANHOTTO

*o encanto de quem canta
é o canto que canta na garganta
– algo assim escreveu Goethe
(só que o grande gênio alemão
usou, pelo que li, em vez de *encanto*,
prêmio (com sentido de *pagamento*),
no que achei mais delicado
e canoro, usar o substantivo masculino
mais feminino da língua.
até porque *encantar*, no que
canta o meu pequeno dicionário, pode
ser *transformar (pessoa) em outro
ser* e quando alguém canta
parece mesmo mudar o rumo
de sua existência, enchendo-se
de um entusiasmo, como se
possuído por deuses – como
disse, em silêncio, Domeneck
o que um amigo lhe dissera
um dia –, incha-se de alegria
por talvez saber-se portador
de um poderoso antídoto
contra a melancólica existência
– *cantando eu mando a tristeza embora*.
e, como *não se crê no que não se canta*,
tentei fazer com que este poema
cantasse, mas que não fosse
óbvio seu canto (visto que visto-
lhe com uma prosa cheia de janelas),*

⁸⁵ Por exemplo: “A canção do vendedor de pipocas”, “Devaneio com canção popular do centro-oeste & outras canções”, “Canto de insônia”, “Depois da música”, “Canção de ninar”, “Musikka”, “Canto LXXIII” e “Mick e a cítara”.

mas sim um tema extraordinário
a blackbird singing in the dead of night
 e, quieta e sanguínea, ao lado,
 uma violeta. (p.73-4).

O sonoro dístico de abertura do poema dá um tom otimista, que é nuançado pelo comentário sobre ele (que ocupa os versos entre 3 e 23), que exporá uma delicadeza na troca do vocábulo “prêmio” na sentença de Goethe por “encanto”, mais “delicado/ e canoro”, “o substantivo masculino/ mais feminino da língua”. Justifica-se ainda essa troca pela sugestão da compreensão de “encanto” no sentido de “transformar (pessoa) em outro/ ser”, conforme “canta o meu pequeno dicionário”. Assim, temos que o “*encanto*” – o transformar-se em outro ser –, ou o prêmio “de quem canta/ é o canto que canta na garganta”. Quem canta é “portador/ de um poderoso antídoto/ contra a melancólica existência”, isto é, “quando alguém canta/ parece mesmo mudar o rumo/ de sua existência” melancólica, “enchendo-se/ de um entusiasmo, como se/ possuído por deuses”.

Se por um lado há aí uma irradiação da expressão inicial no campo do sentido ao longo destes vinte e um versos que a seguem, que em suas sugestões vão alargando esse mesmo campo, por outro lado, podemos ter em mente que tudo se dirige e converge na última palavra do dístico inicial, “*garganta*”. É ali que canta o canto, é ali que mora o prêmio, o encanto, o transformar-se em outro ser: numa dimensão corporal, no *corpo*. Novamente aqui “quem canta nem sempre é a sílaba/ que desloca os rumos do *espírito*”, mas “o canto que canta *na garganta*”, isto é, no corpo. É dele que age o poderoso antídoto, e é ele que é o caminho para o transformar-se em outro ser.

O corpo é continuidade e o que existe é o corpo, e é por isso que “cantando eu mando a tristeza embora” (como diz a letra do célebre samba “Desde que o samba é samba é assim”, de Caetano Veloso), porque expulsa-se ela do corpo – com o corpo (com o que canta na garganta). Da mesma forma, se o canto é corpo, o que não canta não o é, e por isso “não se crê no que não canta”. O trecho citado, que aparece em itálico no poema, é uma menção a um poema sem título de Orides Fontela que diz:

Nunca amar
 o que não
 vibra

nunca crer
 no que não
 canta (FONTELA, 2015, p.372).

Os versos de Fontela têm um conteúdo proposicional muito condizente à poética de

Calixto, em *Sanguínea*, no priorizar “o que vibra” ou “ou que lateja”. Esse pequeno poema de Fontela (em especial o trecho referido por Calixto) ecoa mesmo Nietzsche, quando ele diz que “só poderia crer num Deus que soubesse dançar”. (2008, p.61). Aí teríamos então sugerida uma contiguidade entre canto e dança (a dança como “vibrar”) – e o que têm em comum? Destaco o fato de não serem em si *informações* (isto é, não são sentido), mas *movimento*, o corpo no espaço, o ar pelas cordas vocais: um *continuum* analógico. Se a dança pode ser vista como um “vibrar” do corpo, o canto, igualmente, é sua vibração (na garganta), e a própria música como um todo (que liga canto e dança) não é mais que vibração.

E é por isso que o eu-lírico neste seu “email” para Calcanhotto, para tentar fazê-lo crível, diz que “tentei fazer com que este poema/ cantasse”, isto é, dar a ele um caráter de *continuum* e, assim, a possibilidade de que a destinatária “acreditasse” nele. Mas o eu-lírico queria “que não fosse/óbvio seu canto”. O não ser “óbvio” aqui podemos mesmo entender ao lado de “À tua volta tudo canta/ Tudo desconhece”, a citação de Francisco Alvim que encima “Elefante de sândalo”, de forma que ao canto se liga esse caráter de “tudo desconhece”, ou seja, no canto nada é obviamente conhecido, claro, mas desconhecido, desdiferenciado, contínuo.

Dessa forma, o eu-lírico veste o poema/canto “com uma prosa cheia de janelas”. Ora, como já foi dito de outros poemas, e se aplica também a este, a linguagem que Calixto utiliza em *Sanguínea* é mormente entrecortada, sem ritmos e metros regulares, de fato se acercando do que poderia ser dito “uma prosa cheia de janelas”. Se a prosa sinaliza uma irregularidade de ritmo silábico (não havendo assim “canto” num sentido poético clássico), as janelas fazem o que aí? Talvez tenham justamente o papel de dar aberturas, imprecisões, lacunas às paredes, nesse sentido, *imagens* de algo para além delas mesmas. Relembrando novamente aqui a menção já feita anteriormente à Rancière, ressalve-se que “certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que ela não tem. O que ela pode emprestar, em troca, é um corpo [...] fazer com que elas [as palavras] pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação”. (1995, p. 17).

Podemos então tomar que o aspecto de “canto” se vincula aí às imagens (num sentido visual) – e temos essa sugestão já ao fim do verso 27 em “visto que visto”, que soa como “já que é visual” (e aqui o corte do verso tem o papel de dar essa impressão, a de que o segundo “visto” trata-se do verbo “ver”, e não do verbo “vestir”, conforme fica claro com o pronome “lhe” que surge no começo do verso seguinte) e precedendo de imediato a (e fazendo parte da) afirmação metalinguística que o eu-lírico faz entre parêntesis. Após essa consideração, o trecho final do poema se abre contrapondo o “canto óbvio” a um “tema extraordinário/ a

blackbird singing in the dead of night".

O trecho da célebre canção "Blackbird" (The Beatles), que pode ser livremente traduzido como "um pássaro preto cantando na calada da noite", em conjunto com os dois versos seguintes, compõem uma *imagem*. Na calada da noite, o preto pássaro canta ao lado de uma "quieta e sanguínea" violeta. As cores da imagem vêm da escuridão do pássaro e da noite (o refrão da música canta "*dark black night*"⁸⁶, como "escura negra noite") em contraste com a cor da violeta sanguínea – adjetivo que aqui parece sugerir não uma matização de vermelho como em outros momentos, mas um adjetivo que denota intensidade, vida, pulsação à violeta e sua cor.

O outro contraste que se estabelece na imagem é sonoro, entre o "tema extraordinário" de "Blackbird", cantado pelo pássaro, e a quietude da violeta "ao lado" – expressão que por falar de uma proximidade, intensifica o contraste. O pareamento dos adjetivos "quieta e sanguínea", que se poderiam posicionar quase que em campos semânticos opostos (como intensidade x tranquilidade), sugerem a posição de quem ouve o tema extraordinário – a "sanguinidade" do canto nos toca e, assim, nos deixa ouvindo, quietos e sanguíneos.

Temos então, a partir da própria consideração metalinguística do eu-lírico, que o poema se veste de canto por meio das imagens que evoca. Podemos destacar, além da imagem que encerra o poema, as que envolvem o canto (e o dístico inicial), como o sentimento de cantar descrito como "saber-se portador/ de um poderoso antídoto" que nos possibilita "transformar (pessoa) em outro/ ser", o que nos incha "de alegria", "como se/ possuído[s] por deuses" – tudo isso que acontece na garganta, no corpo de quem canta.

A música como *continuum* aparece também neste trecho final de "Email para Paul McCartney" (compositor da música citada no poema anterior):

(...)
 as canções
 de que são feitas?
 da mesma erupção de
 azuis de que são feitos
 os oceanos? ou
 do mesmo tecido que
 veste vãos de borboletas? seriam,
 ainda, feitas de dias
 a comer pães e queijos com quem
 escolheste para, dia após dia,
 comer pães e queijos?
 da coleção de fuzilamentos
 de mulheres
 como Anna Akhmátova?

⁸⁶ THE BEATLES. Blackbird. In: *The Beatles*. Londres: Apple Records, 1968.

(não há (nem precisa de)

uma canção pode ser algo como o vôo
de uma gaivota sobre uma rocha marítima
ou como a alma de alguém que olha o fim de tarde
numa cidade destruída
pela guerra. (p.66-7).

Difícil imaginar melhor pergunta a um dos maiores cancionheiros da história do que “as canções/ de que são feitas?” Notemos aí que nenhuma das respostas sugeridas no poema aponta numa dimensão sonora propriamente dita.

A primeira delas (“da mesma erupção de/ azuis de que são feitos/ os oceanos”), em seu cromatismo, afirma-se para se negar: o corte do verso entre “erupção de” e “azuis”, dispara-nos primeiro um vermelho-lava-de-erupção para depois nos dizer “azuis” e em seguida “oceanos”. A imagem de que os oceanos são feitos de azuis, de erupções de azuis, relembra aqui a estátua de elefante, que se faz não da árvore, mas do perfume. O oceano só existe enquanto erupção de azuis, porque só assim ele existe para os sentidos, porque *canta azuis*.

A segunda sugestão de resposta (“do mesmo tecido que/ veste voos de borboletas”) é também uma imagem não sonora, mas difícil de precisar em exato a qual(is) sentidos, talvez à visão e ao tato: a visão ou toque do invisível tecido que veste os voos das borboletas. Vale destacar aqui a relação de contraste que se forma entre a potência e grandiosidade de “erupção” (que sugere, por óbvio, vulcões, montanhas) e de “oceanos” com a mínima delicadeza do voo de uma borboleta – e menos ainda, do toque do tecido que veste esses voos (e vale destacar aqui a impressão de continuidade tangível que o tecido concede aos voos).

A terceira possibilidade nos remete a uma dimensão afetiva (aqui sim no sentido de “ter afeto por” e não no de “ser afetado por”, como até então venho utilizando), uma cotidianidade frugal (“comer pães e queijos”) ao lado de quem escolhemos para estas mesmas cotidianidades frugais. A sugestão, então, é de que as canções possam ser feitas de carinho e coisas banais. É claro que, dessa forma, o que ganha sentido não são “*os dias*” (a comer pães e queijos), propriamente ditos, mas os sentimentos e sensações que vêm com o compartilhá-los com quem escolhemos, da *delicadeza* do compartilhamento afetivo de coisas mínimas.

A quarta sugestão de resposta para a constituição de canções destoa da anterior já no verso que se insere no poema “da coleção de fuzilamentos” pela dureza, desumanidade inerente ao campo semântico do substantivo plural que encerra o verso – que é potencializada pelo alastrar que provoca a palavra “coleção”, isto é, muitos a ponto de formar uma coleção. A crueldade do verso é levada ao extremo pelos dois seguintes “de mulheres/ como Anna

Akhmátova”. É claro que a expressão adjetiva restritiva “como Anna Akhmátova” não restringe de fato o alcance alçado pelo verso mínimo “de mulheres”, de forma que também não fica claro em que sentido se diferenciariam, por meio de quais características diríamos que certas mulheres são e outras não são “como Anna Akhmátova”.

Assim como entre as duas primeiras sugestões, há entre estas (terceira e quarta) uma articulação de contraste que amplia os efeitos que sentimos ao ler cada uma delas, já que opõem a grandiosidade e o ínfimo, o aprazível carinho frugal e a indignante e desumana tragédia (e aqui oponho “tragédia” a “frugal” como a destacar o que é ordinário e o que é extraordinário, a diferença entre o que acontece tão rotineiramente que não percebemos e o que é um acontecimento decisivo). Nesses contrastes, a potencialização de todas as partes contrastadas.

Há então uma estrofe de verso único: “(não há (nem precisa de))”, que insinua uma resposta, como uma possível fala do interlocutor. Se não do destinatário, de um interlocutor projetado pelo próprio eu-lírico – como um falar consigo, mas a partir de outra voz. O conteúdo propositivo do verso é escuso e amplo, vago. Parece sugerir como resposta a “de que são feitas as canções?” simplesmente “*não há* algo como aquilo de que são feitas as canções”, “*nem precisa de* algo assim para que existam”.

A essa estrofe sucede a final, que traz mais duas sugestões de resposta em estrutura análoga às sugestões anteriores. As duas se dão em contraste e por meio de imagens. A principal diferença aí (fora as novas imagens) é uma estrutura frasal afirmativa e não interrogativa como nos casos anteriores. A primeira das duas nos diz que “uma canção pode ser algo como voo/ de uma gaivota sobre uma rocha marítima”, visão que nos traz de novo “voo” (da borboleta) e o mar (erupções de azuis), já que a “gaivota” e a “rocha marítima” pertencem a um mesmo campo semântico dos “oceanos”. Do mesmo modo, na segunda afirmativa temos “ou como a alma de alguém que olha o fim de tarde/ numa cidade destruída/ pela guerra”, elementos que retomam as outras duas sugestões pelo emparelhamento de “fim de tarde” com a banalidade do “dia após dia,/ comer pães e queijos” e da “cidade destruída/ pela guerra” com “a coleção de fuzilamentos”.

Além da estrutura afirmativa, essa estrofe tem de diferente a extensão dos versos e sua fluidez – que pode ser vista na completa falta de pontuação e na ordem direta da frase que vai de “uma canção pode ser...” até “pela guerra”. Juntando-se essas diferenças ao fato de ela vir separada do restante do poema pela estrofe monovérsica “(não há (nem precisa de))” podemos pensar numa resposta dada por um outro eu-poético que o das primeiras quatro sugestões de resposta. O conteúdo dessa resposta, ao retomar todas as sugestões dadas, soa como um

“todas as anteriores”. Isto, é, “as canções” podem ser feitas de todas essas matérias, todos esses *afetos* (e aqui volto a utilizar a palavra no sentido de Diniz, de “ser afetado por”).

Isso só é possível porque todas as sugestões se referem ou aos nossos sentidos (as erupções de azuis são como o oceano se constitui aos nossos sentidos, o tecido que veste o voo das borboletas é tecido por nossos sentidos, é por meio deles que nos afeta o voo da gaivota sobre uma rocha marítima) ou aos nossos sentimentos (o amor realizando-se no passar os dias com quem escolhemos, a tristeza, a raiva, a indignação que evocam os fuzilamentos, o desalento na alma de quem olha o fim de tarde numa cidade destruída pela guerra).

Assim, temos aí que aquilo de que são feitas as canções são, em um sentido amplo, as *imagens*, isto é, enquanto uma totalidade sem significado específico que nos atinge de modo não diferenciado, gerando disparos involuntários de sentimentos e sensações. E é neste sentido que podemos relembrar trechos do poema “Um desenho” (analisado no item 2.4), já que essa *imagem*, uma “imagem afetiva”, que faz do poema canto, é como o “desenho” que nos “encanta por não haver/ um fim em que se possa acorrentar sentido ou razão”. (p.82). Simplesmente nos acontece aos sentidos, tanto que a “passagem dos minutos,/ em que o corpo vaza definitivo/ à lanterna do contato, nenhuma/ raia da caligrafia retoma// seu sentido claro”. (p.81). Por isso que, quando canta o poema, à nossa volta “tudo desconhece”, porque tudo se torna “súmula de si” (p.82). A imagem/o desenho nos afeta assim enquanto “nudez porque pálpebras/ incendiadas por algum crepúsculo”. (id.ib.).

O canto de Calixto é então, e nesse sentido específico, um *canto imagético*. E também nesse sentido podemos entender que, enquanto “súmula de si”, que não pode ser retomado por “raias de caligrafia”, o canto canta ao nosso corpo e o faz por meio da nossa imaginação. Se o cantar aí nasce de uma dimensão do encontro com o texto que dispara afetos a nossa imaginação, continuidades e desdiferenciações (não sentidos claros), podemos dizer que o canto do poema é uma textura, isto é, acontece no nosso contato com a espessura do poema. Dessa forma, assim como o canto, as imagens de que são feitas as canções são também constituintes dessa mesma dimensão, a que dá movimento ao elefante de sândalo, a que vibra entre o tema extraordinário do *blackbird* e o silêncio sanguíneo de uma violeta.

4.6 De uma cantilena acídica

Se é dessa dimensão da espessura que o poema nos canta aos sentidos, à imaginação, parece ser justamente daí também que emergem *Stimmungen*, isto é, as atmosferas, ambiências. Retornando ao primeiro capítulo do livro, uma série de *Stimmungen* presentes nos

poemas dessa seção são os de matiz urbana, de momentos da vida cotidiana em um centro urbano, o que podemos ver exemplarmente em:

A CANÇÃO DO VENDEDOR DE PIPOCAS
para *Angélica Freitas*

em frente ao
Banco de La Nación Argentina
o vendedor de pipocas
da avenida Paulista
desvenda os mistérios do Honda prata
que passa lentamente, soberbo
("coisa mais sem gente!")
pensa na noite crônica no organismo
da tiazinha de vestido florido (onde
predomina o ruivo)
agora assobia e coloca milho na panela
os estouros acordam a minha fome
(no *El País*
El presidente se apuesta por las políticas
a favor de los "más olvidados"
y "los que pueden menos" –
risco outro fósforo, acendo outro cigarro,
outra melodia
frustrated incorporated)
quando chega o outro, de bicicleta
notificando o acidente na Rebouças
("foi feio pra caralho, mano!")
logo envelopa a fala, se cala
a chuva recomeça sua cantilena
preciso das horas, mas não encontro meu celular
uma moça linda (ensopada) para
em frente a mim,
balbucia
can you help me remember how to smile?
silêncio e miro a placa brilhante
que traz o nome do meu amor
– imagino que as canções do Bob Dylan
existam para nos fazer suportar dias
como este – a
cidade se altera, oxida de
alteridade e acídia
(La Contenta Bar
está muito longe e
a noite passada
você não veio me ver. (CALIXTO, 2007, p.11-2).

Primeiramente, e num sentido amplo, podemos sentir aí que a "canção" do poema se constrói também por uma "prosa cheia de janelas" e a partir da sobreposição de imagens e sensações que vão constituindo uma dimensão material do encontro com o poema que o é por sua "existência para os sentidos", isto é, pela sua possibilidade de gerar afetos em nossa imaginação e, conseqüentemente, em nosso corpo. Lembro que aparecem aí não apenas as sensações, mas também as emoções, especialmente, nesse caso, a melancolia que percorre o

poema e toma forma nos dois versos finais. É claro que “a canção do vendedor de pipocas” pode ser também o que ele, o vendedor de pipocas da avenida paulista, assobia ao colocar mais milho na panela, e, dessa forma, temos aí uma abertura de efeitos para o título.

O eu-lírico começa por nos situar espacialmente: em frente ao Banco de La Nación Argentina da Av. Paulista, vemos o pipoqueiro acompanhar com os olhos e uma expressão de desdém um veículo de luxo que passa vagorosamente (“coisa mais sem gente”), ao que retoma sua labuta colocando mais milho na panela. A observação do pipoqueiro sobre o Honda prata parece aludir aqui à impessoalidade que cobre as belezas pragmáticas da alta tecnologia, um *design* frio e maquínico – “sem gente”, portanto, numa oposição entre máquina e homem, evocando também certa indiferença, a que separa as classes sociais do pipoqueiro e do/a(s) ocupante(s) incógnito/a(s) do veículo. Mais que a denúncia que pode haver aí ou não, é importante o que essa possibilidade aventada *deixa no ar*⁸⁷.

No próximo verso somos apresentados a uma primeira pessoa no discurso (em “minha”), até então apenas descritivo. O que faz com que emerja é a fome provocada pelos estouros: o eu-lírico é acordado de volta ao próprio corpo (que surge então no poema, um “eu”) de algum devaneio do qual fazia parte a observação do seu entorno imediato, a urbe, o que ali acontece, o vendedor de pipocas. De volta a si, percebe no seu campo de visão uma capa de jornal “*El presidente se apuesta por las políticas/ a favor de los ‘más olvidados’/ y ‘los que pueden menos’*”: longe de dar mais atenção à manchete, acende um cigarro – num gesto que poderia ser tomado como indiferença, desprezo ou desdém (como o foi pelos condenadores de Meursault, em *O Estrangeiro*, de Albert Camus), similar ao que poderíamos tomar do pipoqueiro quanto ao Honda prata, o que é reforçado pela súbita mudança de assunto pontuada pelo travessão que encerra o verso).

Ele risca “outro fósforo”, acende “outro cigarro”, dando a entender por meio dessa repetição de “outro” que há uma situação de espera – seja lá do que for, o eu-lírico está esperando próximo ao pipoqueiro. A quem não esteja familiarizado pessoalmente com a capital paulista e com esse local exato onde está acontecendo o poema, há, exatamente em frente à entrada do referido banco, um ponto de ônibus, portanto talvez essa espera possa se tratar da espera pelo ônibus, próximo ao carrinho de pipoca, o que nos fornece mais um elemento sobre a experiência do cotidiano urbano do eu-lírico nesse poema.

A passagem inteira desde “no *El País*” até “*incorporated*”, que ocupa os versos de 13

⁸⁷ Interessante notar essa expressão a partir de uma perspectiva de *Stimmung*: como aquilo que “deixamos no ar”, isto é, interdito, não dito, apenas sugerido, de fato passa a encorpar uma atmosfera, fica *literalmente* no ar – talvez justamente por não ter tomado forma discursiva definida.

a 19, está entre parêntesis, de forma que (como em outros poemas já lidos aqui) há uma separação de planos, colocando este conteúdo entre parêntesis como algo que acontece para si, a observação do jornal, a decisão de acender outro cigarro, uma outra melodia (falarei dela em seguida). Após o fechamento dos parêntesis, irrompe então uma outra voz: “chega o outro, de bicicleta/ notificando o acidente na Rebouças”. Ao dizer “*na Rebouças*” fica implícito um destaque para a locução adjetiva: há o acidente *na Rebouças*, o *na Paulista*, o *na rua x, y, z*.

O que nos interessa disso é também certa indiferença: o acidente é, na verdade, *mais um* acidente em nosso cotidiano de desgraças noticiadas, de naturalização dessas tragédias, pouco há que se emocionar além de uma exclamação entre parêntesis e entre aspas (“foi feio pra caralho, mano!”), tanto o é que “logo envelopa a fala, se cala/ a chuva recomeça sua cantilena”, isto é, como se nada houvesse acontecido.

No verso seguinte retorna à tona o eu-lírico na forma da primeira pessoa, agora perdida na espera, “preciso das horas, mas não encontro meu celular”, o que diz mais do que se o objeto não encontrado fosse um relógio. Além das horas, pode-se pensar no celular como elemento metonímico da comunicação hoje, um *Hermes* pessoal, do que teríamos “preciso de tempo mas não o encontro e nem qualquer canal de comunicação”. Tanto há aí a falta de comunicação que ante a “moça linda (ensopada)” que lhe para em frente e balbucia algo tão doloroso e íntimo como “*can you help me remember how to smile*” (literalmente: “você poderia me ajudar a lembrar como sorrir?”) simplesmente silencia: “silencio e miro a placa brilhante / que traz o nome do meu amor”. A placa brilhante com o nome do amor surge aí talvez como forma de responder a si mesmo a pergunta feita pela moça: o que lhe lembraria como sorrir (ao eu-lírico) seria a presença da amada.

A leitura do nome da amada revela sua ausência e uma sensação de lamento reforçada pelo que se segue: “– imagino que as canções do Bob Dylan / existam para nos fazer suportar dias / como este”, sem qualquer explicação acerca do que intenta dizer o eu-lírico com a expressão adjetiva “como este”. Saberemos, ao fim, que “a noite passada / você não veio me ver”, o que termina o poema de forma a sedimentar a tristeza/melancolia que já descortinávamos até aí. Esses dois últimos versos, inclusive, soam como uma paródia negativa dos célebres versos da canção “La bella luna”, da banda Os Paralamas do Sucesso: “a noite passada, você veio me ver/ a noite passada eu sonhei com você”⁸⁸. É então como se o sentimento evocado pelos dois versos finais do poema fosse diametralmente oposto ao que

⁸⁸ Terceira faixa do álbum: Os Paralamas do sucesso. *9 Luas*. Rio de Janeiro: EMI, 1996. Disponível online no canal oficial da banda no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=J5LvljhzWW8&list=PLzR79ah33favOvWSAc0RzR2NEI2_i7kTj&index=9

evoca o refrão da canção, potencializando esse sentimento disfórico.

Juntamente a esse sentimento há o de indiferença, conforme apontado anteriormente (da parte do eu-lírico para como jornal, da parte do pipoqueiro para com o honda, da parte do “outro”, que se cala), aos quais vem se somar a última assertiva antes do parêntesis final: “– a/cidade se altera, oxida de/ alteridade e acídia”. Novamente o travessão marca uma guinada: imediatamente após o lamento do eu-lírico, ainda no mesmo verso do “como este”, o tom íntimo é alternado para uma afirmação ampla, panorâmica. A inferência de que “a cidade se altera” abre o plano visual do poema, mas essa “alteração” é apenas uma oxidação uma corrosão, não um “alterar” que signifique de fato uma mudança qualitativa, de forma que o estado de espírito do lamento perpassa também este trecho, ainda que o objeto da fala tenha sido deslocado para a amplidão de “a cidade”. Ela simplesmente continua sua corrosão ininterrupta sob as intempéries evocadas pelo termo “acídia”.

Essa palavra tem etimologia em comum com “ácido”, sugerindo referir-se, portanto, à oxidação causada pela acidez das chuvas em uma atmosfera poluída. Em termos de dicionário, entretanto, ela se refere na verdade a um estado de espírito de tristeza, melancolia, indiferença e torpor⁸⁹. Tudo isso para dizer que “a vida segue”, corroendo-se, do mesmo modo como falamos de um acidente e, em seguida, a chuva retoma sua cantilena – “você” vindo a noite passada ou não (e aqui o mote clássico da natureza ou do ambiente, nesse caso, o urbano, que é *indiferente* ao sentimento humano). O termo “acídia”, então, plasma em oxidação sobre a cidade a indiferença do que vai sendo *deixado no ar*.

Desse poema feito de colagens a partir de músicas, falas de terceiros, reflexões do eu-lírico e pequenos trechos narrativos (o que acaba gerando uma série de marcadores de discurso como parêntesis, aspas e travessões), fica-nos uma sensação muito próxima ao *spleen* baudelairiano: a situação de espera (o tédio) em um ambiente urbano por excelência (um ponto de ônibus na Av. Paulista), acompanhado do sentimento de ausência da amada em um dia “como estes”. Esta é a situação não apenas em que o eu-lírico se vê inserido no momento do poema, mas a situação em que somos inseridos em sua leitura: o eu-lírico constrói essa atmosfera, ambiência, esse *Stimmung* ácido-melancólico-urbano-chuvoso que acabamos por sentir desde a espessura da experiência do poema.

De modo a detectar mais possibilidades de adensamento do *Stimmung* evocado aí, deslindo agora três referências que podem facilmente passar despercebidas, mas que ajudam a

⁸⁹ Entrada do verbete no dicionário Priberam (www.dicionario.priberam.org/): “a·cí·di·a (grego *akêdía*, -as, negligência, indiferença, abatimento) substantivo feminino. 1. Tristeza ou melancolia profunda. 2. Estado de desânimo ou fraqueza. = adinamia, frouxidão, indolência. 3. [Psiquiatria] Estado mental caracterizado por apatia e torpor. 4. [Teologia] Incapacidade espiritual de cumprir deveres de culto ou de aproximação a Deus.”

dar corpo à sensação do estar-acídico-na-cidade. Primeiramente, nos atentemos aos dois versos em inglês que aparecem no poema. Eles se referem, ambos, a músicas da banda Soul Asylum. O primeiro, “*frustrated incorporated*”, é o refrão da música “*Misery*”⁹⁰ e o segundo, “*can you help me remember how to smile*”, é parte da música “*Runaway Train*”⁹¹. Podemos pensar que as duas músicas constituem, na verdade, parte importante da atmosfera do poema, uma vez que se revelam como sua trilha sonora. Aconselha-se aqui, inclusive, que o leitor deste trabalho ouça (caso ainda não tenha ouvido) as duas músicas aqui referidas para melhor percepção de seu valor enquanto *Stimmung*.

O nome da primeira delas poderia ser traduzido como “Frustrados Ltda” ou “Frustrados S/A”, já que o *incorporated* é muito utilizado para se referir ao modo como é constituída uma empresa, situando-se ao fim de sua “razão social”, por assim dizer. Ela começa com os versos “*They say misery loves company/ We could start a company and make misery*” (literalmente “dizem que a miséria adora companhia/ nós podíamos abrir uma companhia e produzir miséria”), o que dialoga claramente com o conteúdo dos versos que precedem a sua citação no poema, quais sejam os que falam que, “no *El País / El presidente se apuesta por las políticas / a favor de los ‘más olvidados’ / y ‘los que pueden menos’*”. A melodia do refrão é lembrada pelo eu-lírico logo após acender “outro fósforo, outro cigarro”, não só dando ênfase à indiferença (ou acídia) do eu-lírico para com o que acabara de ler no *El País*, mas deixando no ar uma crítica à política nacional, uma vez que o presidente do Brasil, à época deste poema, era Luiz Inácio da Silva, conhecido principalmente por suas pautas sociais.

A outra música, citada no poema com um verso colocado nos lábios balbuciantes de “uma moça (linda) ensopada”, *Runaway train*, tem sua atmosfera e sua letra tão disfórica/melancólica quanto o verso citado. Em um trecho da música ouvimos “*It seems no one can help me now/ I'm in too deep/ There's no way out*” (literalmente: “parece que ninguém pode me ajudar agora/ estou envolvido demais/ não há saída”), em outro “*So tired that I couldn't even sleep/ So many secrets I couldn't keep/ Promised myself I wouldn't weep/ One more promise I couldn't keep*” (literalmente: “tão cansado que nem consigo dormir/ tantos segredos que não pude guardar/ prometi a mim mesmo não chorar/ mais uma promessa que não cumpri”).

⁹⁰ Primeira faixa do álbum: SOUL ASYLUM. *Let your dim light shine*. Nova York: Columbia Records, 1996. Música e letra disponíveis no canal oficial do artista no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GLQ2Tlul8pI>

⁹¹ Terceira faixa do álbum: SOUL ASYLUM. *Grave dancers union*. Nova York: Columbia Records, 1992. Música e letra disponíveis no canal oficial do artista no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=NRtvqT_wMeY

Em resumo, a canção faz parte de uma produção musical voltada aos problemas existenciais, desencaixe social e falta de aceitação de si, que fizeram muito sucesso na primeira metade dos anos noventa. Ambas as músicas citadas ocuparam posições de destaque na lista de mais ouvidas da *Billboard* à época, ao lado de outras bandas do que ficou genericamente conhecido como *movimento grunge*, tais como Nirvana, Alice in Chains, Silverchair, Pearl Jam, entre outras. Interessante notar que a “moça (linda) ensopada” do poema pronuncia um verso *dessa* música, isto é, da mesma banda que tivera, alguns versos antes, outra menção no poema, naquela vez por parte do próprio eu-lírico, o que faz pensar num constructo elocutório que tem por fim conceder ao todo uma trilha sonora cujas origens fossem intradieéticas, isto é, com fontes dentro da “cena”⁹² do poema.

Neste sentido, uma resposta possível à coincidência do aparecimento duplo da banda seja a de que, enquanto espera o ônibus, o eu-lírico está ouvindo música em fones de ouvido (de forma que a passagem da música pode coincidir com o aparecimento da moça ensopada, não se tratando de fato de uma frase que tenha sido dita por ela, mas ouvida no fone enquanto o eu-lírico a vê balbuciar).

Independente da intencionalidade dessa constituinte, o apelo afetivo concedido pela canção é, de qualquer modo, respondido pelo eu-lírico com um silêncio e um desviar de olhos. A sensação de indiferença/melancolia/torpor, que se estende ao longo do restante do poema, agora é potencializada pela carga afetiva de *Runaway train*, contrastando com os versos “silencio e miro a placa brilhante/ que traz o nome do meu amor”.

A terceira referência a que quero me reportar é o “La Contenta Bar”. Quem não a conhece poderá pensar em um reforço da melancolia/tristeza – o fato de um bar que se chama “La Contenta”, ou “A Contente”, estar “muito distante”. Quem tiver, no entanto, assistido *Easy Rider* (dir. Dennis Hopper, 1969) saberá que a fachada do “La Contenta Bar” é nada menos que o plano de abertura deste filme que veio a se tornar símbolo do espírito de liberdade e contravenção que tomou parte dos anos sessenta e setenta, e que ficou genericamente conhecido como “contracultura”. É nesse grande contexto que se encontra também a parte mais icônica da produção de Bob Dylan, também citado no poema.

Sabendo disso, podemos pensar em tudo o que poderia disparar em nossa imaginação “La Contenta Bar está muito distante” e que as canções de Dylan são feitas para “dias como

⁹² Semelhante recurso foi destacado pela crítica quando da recepção da série televisiva *Sharp Objects* (2018, HBO), em que toda trilha sonora que há tem sempre como origem um objeto (caixas de som, fones, instrumentos) dentro da própria narrativa. Conferir o artigo “The key to *Sharp Objects* is in the music”, de Matt Miller, disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a22690721/sharp-objects-music-led-zeppelin-interview/> (acessado por último em 17/08/2020).

este”: a ausência (ou distância) desse espírito de liberdade e contravenção que fora a contracultura, novamente deixando com que a totalidade da imagem do poema flua em direção a um *spleen*, à melancolia, *ennui* e indiferença.

Esse conjunto de audição, tato, fome, alusão, disposição/humor e de clima atmosférico acontece aos nossos corpos de modos a formarem uma ambiência, uma atmosfera palpável, e é precisamente por isso, conforme nos diz Gumbrecht, que “muitas vezes as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou começam a refletir sobre – os estados de espírito e as atmosferas”. (GUMBRECHT, 2014, p.13).

Esse conjunto de materialidades presentificadas à nossa imaginação (ao nosso corpo) pelo poema, desde sua espessura, acaba por lembrar uma fala de Octavio Paz em seu célebre *O arco e a lira*: “mais que um acordo, o diálogo é um acorde”. (PAZ, 2012, p.57). Mais que mera seleção consecutiva e sintática de elementos de um eixo paradigmático, fruto de uma convenção coletiva, a comunicação dos efeitos que o poema pode produzir se estabelece aqui, em âmbito físico, em uma região do texto que amalgama superfície e profundidade. As cordas vibrando simultâneas em um mesmo instrumento geram mais que a mera soma de suas partes; o poema mais do que via *compreensão* nos acontece aqui como uma *ressonância* – mas de um modo que esse efeito físico só é possível por um entendimento mínimo, vocabular, sem o qual perderíamos de vista (e dos outros sentidos) as *imagens* de Calixto, e perderíamos a chance de sentir o *Stimmung* do poema.

De modo amplo, poderíamos dizer que o *Stimmung* é uma *imagem afetiva* que une estímulos interiores (sentimentos) e exteriores (sensações) e que se cria não *apenas* da superfície material do texto, mas de tudo aquilo que nos é involuntariamente disparado por suas palavras e que atinge nossa imaginação não de modo informacional (digital), mas como um único *continuum* (de modo analógico). Esse *continuum* que nos afeta é, aqui no poema de Calixto, o que se estende entre e se projeta a partir da cena chuvosa na cidade e da acídia no ar – e nos prédios, e nas “personagens” do poema.

O eu-lírico do poema de Calixto, por meio de uma atitude linguística que Gumbrecht chama de dêitica (por um uso da linguagem que *apresenta* mais do que *representa*), insere analogicamente o leitor na experiência do poema, põe os seus sentidos em contato com seu *Stimmung*, num meio de contornar o princípio digital da representação. Assim, seu canto não é óbvio porque, sendo “súmula de si”, se estabelece como uma “prosa cheia de janelas”, em que o ritmo que nos embala é o prosódico – o que se liga ao estado de espírito do eu-lírico, entrecortado, silencioso.

Ao lermos “A canção do vendedor de pipocas” vamos aos poucos sendo tomados pelo *Stimmung* do poema, vamos sendo inseridos na cena urbana construída, ficamos no ponto de ônibus, com fone de ouvido, ouvindo de soslaio exclamações de transeuntes. À espera do ônibus como de um navio a regressar de Delfos, sentimos no roçar das roupas a umidade da chuva que cai e ouvimos de fundo sua cantilena emoldurar acidicamente a ausência do corpo amado.

4.7 Para adormecer os poemas: delicadeza e volta para casa

O quarto e último capítulo de *Sanguínea* chama-se “Teoria da linguagem” e contém sete poemas amorosos em que se destaca o corpo amado. Aqui, neste fim de livro, o tom é em todo apaixonado, não em grandiloquências, mas por meio de uma *delicadeza* – para retomar uma possível fonte de poesia de Calixto, conforme apontado no item 2.4 deste trabalho⁹³. Da erótica, o corpo amoroso surge também como possibilidade de inserir-se numa ordem cósmica.

OW

agora, só
a queria
em meus braços
sentir em meu rosto os azuis
que habitam sua respiração
de flor
tocá-la (e sabendo
da imensa delicadeza
de sua pele, doar
seda aos dedos
com um Van Eyck
encantamento
aos olhos)
e perceber que,
entre múltiplas possibilidades de
linguagem,
você estava
toda arrepios
como num levante
no qual seu corpo
reivindicasse todas
as possibilidades de
movimentação de
minhas mãos

⁹³ Nas palavras de Marcos Siscar (retomando uma citação do posfácio de *Sanguínea* que utilizei no item 2.4): “A delicadeza é o lugar do trovão, daquilo que incendeia e ilumina toda experiência sensorial, política, reflexiva. A poesia busca manter viva essa possibilidade, que se confunde com a possibilidade (ou a sobrevivência) da própria perspectiva poética”. (SISCAR apud CALIXTO, 2007, p.119).

e agora
 (delicadeza à temperatura
 de sol às quatro da tarde)
 seu riso junta-se à
 doce indisciplina
 e tudo muda
 no seu rosto
 no seu corpo
 e no sistema solar. (p.107-108).

A interpelação informal do título evoca uma proximidade interlocutória que projeta, ao longo de todo o poema, uma figura a que o eu-lírico (e o leitor) se dirige, a amada. Esse procedimento se repete em todos os poemas do capítulo (todos são ditos para um “tu” ou um “você” que é a amada) à exceção de “Com ela”, que leremos mais adiante. O poema inteiro, de fato, se trata de um diálogo íntimo amoroso, da reivindicação de um instante (“agora”) e do desejo pela amada.

O primeiro trecho, do primeiro verso até o sexto, fala do desejo de toque, de proximidade, de sentir no “rosto os azuis/ que habitam sua respiração/ de flor”. A menção ao sentir sinestésico (os azuis que habitam a respiração) nos apresenta assim o corpo amado como um “neologismo para os sentidos”. A imagem aqui vem em dois versos de oito e nove sílabas poéticas, após os três primeiros curtos (de quatro, três e três sílabas poéticas, respectivamente), de forma que o início pausado acelera para apresentar a imagem, que nos aparece intensificada pelo ritmo prosódico do trecho. O breve embalo dos versos 4 e 5 se quebra então com o sexto, o mínimo “de flor”, que sintaticamente complementa “respiração”, nuançando ainda mais a imagem evocada pela expressão adjetiva isolada no verso.

O verso seguinte isola “tocá-la”, que não possui ligação direta com “da flor” do verso anterior e que é ladeada à direita pela abertura de um parêntesis que contém “e sabendo”. O verso nos dá, então, uma noção de plano objetivo e subjetivo ao separar de um lado o toque e do outro o saber. O isolamento de “tocá-la” também age como ampliação da curta expressão pelas pausas que lhe vêm antes e depois, de forma a sugerir o poder que tem aí o *toque* em relação ao *saber* – que ao seu lado encolhe-se entre parêntesis.

Tanto é a prevalência do toque sobre o saber que este se volta àquele: “sabendo/ da delicadeza imensa/ de sua pele, doar/ seda aos dedos, com um Van Eyck/ encantamento/ aos olhos”. Esse saber está aí a serviço do desejo de apuro dos sentidos, de delicadeza para com a pele. A seda aparece então como meio de “tocar melhor”, assim como o Van Eyck (pintor do século XV) parece como modo de conceder “encantamento” aos olhos (como o olhar de um pintor o tem) para “vê-la melhor”.

Temos em seguida, após o fechamento do parêntesis, mais um momento em que o

ritmo se torna sugestivo, já que o verso 14 é lento e os dois próximos aceleram para convergir na pausa de “toda arrepios”, que aparece aí como uma “forma de linguagem”, das múltiplas possíveis. Comunicando, a linguagem (o estar “toda arrepios”), parece ao eu-lírico um “levante” (e aqui há, é claro, a metonímia dos pelos, que de fato se levantam no arrepiar-se) “no qual seu corpo/ reivindicasse todas/ as possibilidades de/ movimentação de/ minhas mãos”.

Os arrepios evocam, então, uma atitude semântica de imperativo, cujo emissor é o corpo e o destinatário são as mãos do eu-lírico. Ilustra-se nessa imagem o sentir-se impelido “imperativamente” ao corpo amado, o sentimento de que ele – o corpo amado – nos chama e, mais, reivindica todas as possibilidades de movimentação das mãos, todas as possibilidades de toque. Vale aí destacar, ainda, que “minhas mãos” aparece depois de três palavras polissílabas, dando ao trecho um efeito rítmico análogo ao que ocorre em “toda arrepios”.

O verso 24 (“e agora”) opera uma articulação no poema porque surge como sugestão de retorno ao seu início (o verso “agora, só”), ou pelo menos o retorno rítmico, isto é, um recomeço sintático, cuja impressão fica em suspenso durante os dois próximos versos, já que estes vêm entre parêntesis. A delicadeza aqui aparece contrastada com “temperatura/ de sol às quatro da tarde”, como se o diálogo que se opera aí, o acontecimento do poema, fosse uma delicadeza que se abre *a despeito de* um sol às quatro da tarde – e nisso, novamente, a relação estreita entre delicadeza e poesia para Calixto.

A delicadeza é um senso de espessura, isto é, se constrói não na superfície imediata do texto, mas num nível mínimo de profundidade semântica da nossa experiência dele, que *quase* se confunde com a superfície – é um apelo aos sentidos pelo fato de que se refere a um apuro destes para o *contato*. É entre o sentido do que o eu-lírico diz à amada, e o como ele diz (num sentido estrito de superfície, plano de expressão), que se estabelece a delicadeza – não em um, nem em outro. O acorde ocorre para além das notas tocadas, é no ressoar mútuo e indiferenciado que estabelece a sua condição de “uma coisa só”, e é dessa forma que nos toca.

A delicadeza é, assim, um modo apurado de sentir: é estar, não apenas *atento*, mas *exposto* a cada levante de pelo em arrepio, a cada trecho do *continuum* que é o corpo, sentindo como cada parte se insere no conjunto nunca isoladamente. Essa correspondência e contiguidade entre parte e todo é a visão analógica de mundo (de Octavio Paz), possibilitada aqui pela delicadeza que como que “nos leva de volta para casa” – a delicadeza dos nossos sentidos, e não a palavra *delicadeza*⁹⁴.

⁹⁴ Aqui me refiro ao trecho final do poema “Ruído Úmido”, cuja leitura foi realizada no item 4.3. “a palavra *vida* não/ a levou de volta pra casa”. (Calixto, 2007, p.33).

O trecho final (entre os versos 27 e 32) nos mostra, primeiramente, que a articulação iniciada pelo verso “e agora” e suspendida pelos parêntesis dos dois versos subsequentes se consolida como uma articulação de planos. É que esse trecho pode ser lido como *post scriptum* que traz uma previsão da reação da amada ao ler o final do trecho anterior (que terminou em “minhas mãos”), como se dissesse: “e agora – que você leu o que acabei de lhe escrever”, “seu riso junta-se à/ doce indisciplina/ e tudo muda/ no seu rosto/ no seu corpo/ e no sistema solar”.

O eu-lírico, neste “PS.,” prevê o riso da amada e, fazendo-o com *delicadeza*, sente que esse riso muda seu rosto, que muda o corpo, que muda tudo no sistema solar. Curioso notar a estrutura métrica deste trecho final, cujos comprimentos silábicos são respectivamente 6-5-4-3-3-7, ficando evidente o ritmo prosódico oscilatório aí, que vai encurtando-se, chega no ponto de mínimo nos versos “no seu corpo/ no seu rosto” (ambos com penas três sílabas poéticas), o que coincide com a mínima mudança (o riso) – ponto mínimo que se expandirá no último verso (cujo metro vai a 7, o maior comprimento desde o verso 26), ampliando o “tudo muda” para “e no sistema solar”. O sentimento de “volta para casa”, de que fala Heidegger, aí se dá pela delicadeza que nota a contiguidade do universo inteiro com o corpo da amada, seu rosto, seu riso.

Sentir (de modo amplo) o corpo da amada – e tudo o que ele traz consigo – é o que se performa e se oferece aos nossos sentidos no penúltimo poema do livro:

COM ELA

ela deita

(arranjo: lia na ponta dos dedos como quem
às trevas – lê
o lado esquerdo dos anjos)

linda, vestida só de sol

frágil de tão perto
indo além de todos os labirintos

meu júbilo
:
ela
deitada, vestida só de sol

tranquila
como a água
tranquila
nas areias de camurça

palavra dentro da palavra
incapaz de contemplá-la
em sua semântica (seda)

e miosótis)

agora,
 excitada, a cidade-pedra arde – pára –
 a vila saliva, sua, usa a pimenta
 o sopro cálido
 hálito
 dos nossos
 corpos

*lábios*lábios
 úmidos
 - e todo o
corpo
 intumesce no dilúvio do outro
 corpo

mamilos
 (sol, sol)
 mornos

- hoje seda-nos o desejo –

seu belo rosto
 pupilas-avelã
 do reino da
 beleza – toques
 (*derme&derme*aderem-se)
 adoram-se
corpocorpo
ccoorrppoo

aceso, o caminho
 abaliza a sílaba
 sugere a senda
 that leads me to your delicate Elizabethan hell
 hoje em minha língua o mais delicioso céu

o duplo polpudo róseo
 entre tuas pernas
 (róseo-aliás-vermelho,
 vermelho-aliás-lilás,
 lilás-aliás-crepúsculo
 ou delicadeza)
 como uma manhã
 inchada de orvalho
 sedada
 em chamas
 inchada
 úmida charada
 Ilíada a ser
 desvendada
 ou
 (Penélope em pelo e pólen-epifania)
 penetrada

(ela é o retiro que prefiro
 suspiro quando a miro
 me firo, respiro, giro,
 piro, piro, piro)

vestida só dela, agora
 guardando em seu corpo
 a contradança da minha
 malícia
 deitada, quieta, bela, ela baila,
 delícia da língua que eu declino
 linda, linda, linda
 (em ininterrupto dancing days)
 tão perto, como o coração
 de uma flor (um odor de
 pinheiro se mescla
 com folhas de rosa)
 a si mesma. (p.109-111).

Sendo, como já mencionado, o único poema deste capítulo que não fala diretamente com a amada, temos aqui um dos momentos de maior experimentação formal e intensidade poética de *Sanguínea*. A primeira estrofe traz em seu interior uma marcação entre parêntesis, “arranjo”, que se descola do restante dos versos da estrofe (versos 1 e 5), tanto pelo uso dos parêntesis e do dizer “arranjo:” quanto pelo alinhamento à direita na página, de forma que essa parte entre parêntesis, essa marcação, como que se localiza em outra coluna em relação ao restante do poema. A separação entre um primeiro plano discursivo e um plano de “marcação” tem o efeito de conceder aos versos 1 e 5 um caráter dêitico, isto é, de uso da linguagem enquanto apresentação e não enquanto representação, pois isola o caráter descritivo na coluna à direita, entre parêntesis.

Dessa forma, ao lermos “ela deitada” e “linda, vestida só de sol”, “ela” nos aparece, apresentada, para, em seguida, termos a descrição do “arranjo”, que funciona como adjetivação ao primeiro verso, dando-nos um “como ela está deitada”, e, enfim, no último verso da estrofe, o primeiro plano volta. Este verso, “linda, vestida só de sol” pelo seu conteúdo descritivo e associado ao “ela deitada” poderia ser dito também dentro da marcação, mas o fato de não sê-lo faz com que tome um destaque no primeiro plano. O que acontece, assim, lembra em muito um trecho do poema “Mick e a cítara”, do terceiro capítulo do livro (homônimo), analisado no item 2.4, mais especificamente a passagem:

Mick: – ela é um arco-íris
 – pausa (outra) –
 a cítara ácida
 incha veias, comove cores, germina
 um arco-íris,
 ela (p.90).

Assim como Mick, o eu-lírico aqui fala “ela deitada/ (...) / linda, vestida só de sol” e o poema como que germina: “ela deitada”; “linda, vestida só de sol” – do que o “arranjo” dá detalhes quase que num metacomentário, como no inchar das veias e comover de cores da cítara de Mick. O conteúdo da marcação, apesar de ocorrer num plano secundário, se dá em parte poeticamente, já que se “lia na ponta dos dedos” funciona objetivamente e “como quem/ - às trevas – lê” pode sugerir que ela lê como quem lê no escuro (muito atenciosamente), “o lado esquerdo dos anjos” não tem a mesma clareza e, nisso mesmo, tem uma capacidade irradiativa de disparos, um “sol-vocábulo”, como disse Calixto em “elefante de sândalo”.

O que me parece que possa estar sugerido aí (e como este trecho me afeta) é concedendo à leitura “na ponta dos dedos” uma atenção mais extremada, já que “o lado esquerdo” quando associado a “anjos” evoca como que “a parte escura dos anjos”, já que durante o período inquisitório, e ainda até hoje (imersos numa sociedade cristã), se associa o lado direito a Deus e o esquerdo ao Diabo. Dessa forma, porque escuro, seria mais difícil ainda de ler, às trevas, o lado esquerdo do que o lado direito. Surge ainda a impressão (pela imagem metafísica dos anjos) de que, deitada, lendo, ela “sabe de coisas das quais não fazemos ideia” – além do contraste óbvio que se dá entre as “trevas” da marcação e a luminosidade do corpo dela, “vestida só de sol”.

A delicadeza utilizada para pintar a nudez da amada aí chama a atenção ao tempo mesmo em que coloca o corpo nu e deitado da amada ao sol, isto é, a localiza em um espaço, em uma iluminação (o corpo refletindo o sol), sugerindo inclusive uma temperatura – já que talvez se estivesse frio ela não estaria vestida só de sol. Essa mesma delicadeza se vê no adjetivo “frágil”, que abre a segunda estrofe, e ainda mais porque se justapõe a “de tão perto” – sugerindo assim aquela possibilidade de “apuro” dos sentidos como quer a delicadeza. O “indo além de todos os labirintos” parece se relacionar com essa proximidade frágil e sugere que estes labirintos sejam, talvez, os da razão (e talvez ainda os labirintos lidos na ponta dos dedos): assim, novamente, o corpo se impõe sobre uma possibilidade de independência do espírito, deixando monossilábica a estrofe seguinte.

A repetição da imagem (e das palavras) “ela/deitada, vestida só de sol” diz desse não ter o que dizer como em “sangue, sem explicação” (de “guaifenesina dextrometorfano”, p.38). Interessante notar, também, que o verso 9, que consiste unicamente dos dois pontos que normalmente viriam após (justapostos ao) “meu júbilo” funciona de modo metonímico aos olhos do eu-lírico, já que se poderia dizer aí “meu júbilo é *olhar para* ela deitada...”. A posição na página desses dois pontos sobre um verso que traz apenas a palavra “ela”

corrobora essa impressão.

Uma sugestão correlata que ocorre por haver aí uma “mulher vestida de sol” é com relação à célebre aquarela de William Blake *O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol* (1803-1805).

Imagem 5: William Blake, *O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol* (1803-1805), aquarela e nanquim sobre papel (43.7 x 34.8 cm). Brooklyn Museum.⁹⁵



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4368>

A pintura de Blake se refere a uma passagem bíblica em que aparecem os dois personagens da pintura (a mulher e o dragão). A passagem em questão é um trecho do apocalipse (especificamente o capítulo 12) em que o “grande dragão vermelho” é associado ao diabo e a “mulher vestida de sol” o é com Maria, mãe de Jesus. A história descrita no capítulo bíblico não interessa aqui, ao poema, mas sim a referência imagética a Blake, já que, além de “vestida de sol”, a mulher do quadro aparece deitada, quase que abaixo do dragão, que é visto de costas, como a olhar para a mulher e numa posição de domínio, de plenitude, de júbilo (as asas abertas).

De forma análoga há nessa terceira estrofe, de cima para baixo, “meu júbilo”, “:”,

⁹⁵ Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4368> Acesso: 01/02/2021.

“ela”, “deitada, vestida só de sol” – e como este poema é escrito para “ela” e não para “você” (como os outros deste capítulo), podemos situar o eu-lírico, como em uma cena, de costas para nós, e a olhar “ela”, assim como o dragão. Podemos notar, então, tanto uma referência de conteúdo quanto de posicionamento, isto é, podemos notar a ligação metafórica e metonímica dessa estrofe para com o quadro de Blake.

Além disso, os “anjos” que aparecem na primeira estrofe abrem uma margem semântica, empurrando o campo de sugestões também um pouco a essa dimensão metafísica que deslinda o quadro (porque bíblico). O “júbilo” do poema (que poderíamos dizer “demoníaco”, porque de fundo erótico), então, no contato com a imagem do quadro, se reforça – assim como a claridade do sol de que está vestida “ela” (pelo forte contraste no próprio quadro).

Ao contrário da imagem blakeana, no entanto, em que a mulher aparece *claramente* intimidada pelo dragão, no poema “ela” está “tranquila/ como a água/ tranquila/ nas areias de camurça”. A sinestesia entre a suavidade, maciez, do toque da camurça e a tranquilidade da água é direcionada a referir adjetivamente “ela”, projeta em seu corpo essa mesma suavidade tranquila. Esse efeito aí se dá também por uma oscilação rítmica, já que temos no verso 12 duas sílabas poéticas, no 13 três sílabas poéticas e no 14 duas novamente.

A repetição rítmica e vocabular de “tranquila” alternada com “como a água” dá mesmo a sugestão do movimento das ondas de uma “água tranquila” (pequenas, portanto), porque se recolhe “tranquila” no verso 12, se projeta “como água” à areia no verso 13, e se recolhe novamente no verso 14. O verso 15, apesar de heptassílabo, opera uma junção de duas unidades rítmicas menores que replicam a estrutura anterior: “(na-s a-rei-)(as-de-ca-mur-ça)” (primeiro duas átonas e uma tônica, e depois três átonas e uma tônica). Temos assim, ao longo da estrofe inteira, um suave movimento sonoro ondular que empresta tranquilidade ao toque da camurça, conformando uma textura – no sentido de que dá ao nosso toque uma espessura do poema.

A quinta estrofe prepara o restante do poema, confluindo num sentimento de urgência denotado já pela aceleração acentual das primeiras duas palavras do primeiro verso (“palavra dentro”), que inicia com “átona-tônica-átona-tônica”. A imagem dessa “palavra dentro de palavra” evoca mesmo um efeito *mise en abyme*, uma vertigem gerada no eu-lírico por este perceber-se “incapaz de contemplá-la/ em sua semântica (seda/ e miosótis)”. Poderíamos intuir que a palavra dentro de palavra não consegue contemplar uma “semântica de seda e miosótis” porque trata-se, justamente, da oposição entre sentido e presença, entre informação digital e um *continuum* que acessamos analogicamente. A continuidade sinestésica dessa

“semântica” se apresenta como toque (“seda”), cor e aroma (já que “miosótis” é uma flor).

A urgência da estrofe cinco se molda na sexta estrofe como excitação sexual, já que “a cidade-pedra arde” em contiguidade a “a vila saliva, sua” sugerem ambos os órgãos sexuais a excitarem-se, a ereção do eu-lírico e a lubrificação “dela”. A imagem é precedida pelo primeiro verso da estrofe, o cheio de silêncios “e agora,” que anuncia assim uma guinada da contemplação ao contato propriamente dito. Depois de os corpos dizerem ambos do desejo de contato (a excitação), o contato é anunciado em sua proximidade de instante antes do beijo, aquele instante em que sentimos mutuamente o hálito um do outro.

Os quatro versos que tratam desse instante imediato antes do beijo são mínimos e estão recuados, da mesma forma que os versos 2, 3 e 4 (na primeira estrofe), de forma que esse átimo aparece quase como uma marcação (como era o caso do recuo na primeira estrofe), como uma “sensação da cena” mais do que “algo acontecendo na cena”.

O contato dos corpos, o beijo, aparece então metonimicamente no verso 27 com “*lábioslábios*”, isto é, lábios diferentes (porque um deles vem em itálico) unidos. Disso temos mais um verso recuado, marcando aqui, como do hálito, a sensação do beijo, dos lábios alheios: “úmidos”. A excitação plena e mútua do beijo aparece então em “– e todo o/ *corpo* intumesce no dilúvio do outro/ *corpo*”, isto é, por meio da diferenciação concedida pelo itálico entre o primeiro “*corpo*” e o outro “*corpo*”.

A próxima estrofe é fortemente metonímica, já que os “mamilos” aparecem como “(sol, sol)”, dois sóis. Diferentes do sol (que queima), entretanto, os mamilos são *mornos*, adjetivo que evoca apazibilidade. A repetição da consoante “m”, aí, não há como não remeter à “mamar” – sugestão que se insere coerentemente na situação, ainda mais por estar disposta “ao redor” (antes e depois, acima e abaixo na página) do verso que metonimiza os mamilos.

Em “– hoje seda-nos o desejo –” não há como não pensar no tecido evocado no poema há pouco, como se o sentido aí fosse “hoje o desejo nos transforma em seda”, isto é, em puro toque da semântica dela (“sêda-nos”). No sentido convencional, teríamos aí uma sedação (“séda-nos”), uma desapropriação dos sentidos por parte do desejo, que, apesar de “fazer sentido” aí, não aponta para a maior potência poética do verso – que reside num uso verbal do nome do tecido.

Na próxima estrofe temos uma imagem dos olhos da amada nas “pupilas-avelã”, que pode tanto sugerir-lhe a cor (castanho-avelã) – apesar de ela fisiologicamente se dar na íris e não na pupila – quanto um estado de dilatação das pupilas (pelo formato oval-arredondado da avelã). Também podemos pensar que o que vem em seguida, “do reino da/ beleza”, pode se dirigir tanto à beleza dos olhos da amada quanto ao fato de que as pupilas dela seriam “do

reino da beleza”, dando a sugestão de que saber “ver melhor as belezas” – e de repente (inserido a meio verso por um travessão), os toques.

O mesmo procedimento metonímico do verso 27 (“*lábios*”) é então utilizado aí, agora para sugerir a sobreposição das “dermes” entre parêntesis, como uma função apositiva com relação a “toques”: “(*derme&derme*aderem-se)”. Sonoramente o “aderem-se” encaminha o “adoram-se”, numa contiguidade morfossemântica que motiva o processo metonímico, primeiro de justaposição e depois de entrelaçamentos dos corpos nos versos 42 e 43 (“*corpocorpo/ ccoorrppoo*”).

Na décima primeira estrofe temos três versos curtos (5, 5 e 4 sílabas poéticas) e dois longos (quatorze sílabas ambos), e nos primeiros podemos ler uma consideração quase metalinguística e que ecoa mesmo um trecho de “Elefante de sândalo”, mais especificamente “quem canta nem sempre é a sílaba/ que desloca os rumos do espírito”. Nesse sentido, o poema nos sugere algo como “o caminho, aceso, sugere-se a si”, guia a sílaba – em que podemos tomar “o caminho aceso” como o corpo amado, que conduz a si mesmo, quedando à sílaba (“palavra dentro de palavra”) apenas ser conduzida. O caminho, a senda, a “que leve-me ao seu delicado inferno Elizabetano” (tradução literal do verso 47, “*that leads me to your delicate Elizabethan hell*”).

Este adjetivo específico poderíamos ler como “um inferno como se acreditava no período elisabetano”, o que concede a este inferno algum puritanismo, mas não projeta tão claramente uma imagem. Se o leitor, entretanto, levar em conta que “*Elizabethan hell*” é uma expressão no teatro para se referir ao alçapão do palco (que ganhou uso frequente no teatro Elizabetano, em Shakespeare, por exemplo), a conotação erótica de que “a senda” leva até a vagina da amada é então evidente. Da mesma forma, tomando o sentido de “alçapão”, o verso seguinte “hoje em minha língua o mais delicioso céu” passa a poder ser entendido como o sexo oral. Cabe aí destacar os paralelismos consonantais que se estabelecem entre ambos os versos (“*leads me*”/“minha língua o mais” e “*delicate*”/“delicioso”), além, é claro, da semanticamente contrastante rima entre “*hell*” e “céu”. Ambas essas ocorrências sonoras como que sugerem uma proximidade física entre os versos, entre “*Elizabethan hell*” e “minha língua”.

O próximo parágrafo, o décimo segundo, possui 17 versos e é o maior do poema. Se o parágrafo anterior tratava do caminho até “*your delicate Elizabethan hell*”, aqui o temos descrito em: “o duplo polpudo róseo/ entre tuas pernas/ (róseo aliás vermelho,/ vermelho aliás lilás,/ lilás aliás crepúsculo/ ou delicadeza)”. O trecho entre parêntesis (quatro versos) performa um trabalho de desdiferenciação da cor, que vai da comutação de róseo, vermelho e

lilás para crepúsculo – que ainda evoca cores, mas de forma incerta e pluricromática – e, por fim, para “delicadeza”, que se refere apenas ao sentir a cor sem que haja aí qualquer matiz sugerido especificamente. É a delicadeza que faz com que a continuação sintática de “o duplo polpudo róseo/ entre tuas pernas” seja “como uma manhã/ inchada de orvalho”. O uso denotativo da linguagem antes do parêntesis é alterado para uma conotação delicada, “uma manhã” – ainda que se mantenha teso aí o plano erótico da cena pela metáfora “inchada de orvalho”.

É essa delicadeza também que faz com que reapareça aí a *seda*, dessa vez em “sedada/ em chamas”, novamente nos deixando aberta a possibilidade de disparos imaginativos referentes (1) à significação de “privar dos sentidos”, no caso de tê-los contraditoriamente “sedados e em chamas”, ou (2) “pelas chamas” (como se perde os sentidos por meio de uma sensação extrema), ou ainda (3) à imagem do tecido de seda em chamas, que evoca o toque incendiado, potencializado. Em seguida se repete a palavra inchada, aqui encadeada numa aliteração de “chamas/ inchada/ úmida charada”, potencializando a sonoridade do trecho e a imagem final (úmida charada).

Essa charada é associada em seguida à *Ilíada*, já que esta aparece “a ser desvendada”, mas essa charada úmida, então, não é das que deva ser entendida, resolvida (nesse sentido “desvendada”), mas sim “penetrada” – uma questão de corpo e presença, que nada tem que ver com inteligência, raciocínio. O verso entre parêntesis parece mesmo reforçar o verso final da estrofe, já que se trata de um decassílabo que pouco tem que ver com o ritmo construído ao longo da estrofe e que aparece depois de um verso de uma sílaba. Além disso, a consoante aliterada entre parêntesis, o “p”, inicia o último verso (“penetrada”), como se fruto de uma convergência “Penélope em pêlo e pólen-epifania”.

Vale ainda destacar, dessa estrofe 12, o ritmo que se constrói ao longo dos versos, especialmente entre os versos 51 (quando se abrem os parêntesis) e 63 (que precede o outro parêntesis). Analisando o metro dos versos dessa sequência temos, em números de sílabas, respectivamente: 7-7-7-5-5-5-2-2-2-5-5-3-1. Sublinhei em itálico os dois últimos versos da sequência porque podemos considerar que “desvendada/ ou” pode ser lido como um único verso de 5 sílabas poéticas. Disso temos uma perfeita estrutura sonora que, de três em três versos, vem-se reduzindo (em duas sílabas a cada vez) até “sedada/ em chamas/ inchada”, quando começa a se expandir com o mesmo ritmo até ser cortado pelo decassílabo.

Cabe dizer, entretanto, que “Penélope em pelo e pólen” tem exatamente a estrutura que a regularidade rítmica aí preveria (sete sílabas, acentos em 2, 5 e 7). Essa regularidade é sugerida também pelo fato de que “epifania” continua a aliteração do “p”, mas interrompe a

do “l”, que até então vinha-se realizando. Por outro lado, o fato de o verso 63 ser apenas “ou”, e de esse dodecassílabo vir enquanto tal, faz com que visualmente se destaquem, se emparelhem e se coloquem em contraste mútuo os versos 62 e 65, “desvendada” e “penetrada”, já que soam extremamente próximos assim, enquanto versos de três sílabas poéticas e quatro sílabas morfológicas com as vogais ocupando os mesmos locais (“e-e-a-a”).

Dessa forma, temos que o ritmo ao mesmo tempo interrompe e se mantém nesse verso (64), dando um destaque de “ponto (sonoro) fora da curva” para “epifania” – palavra cara a este trabalho. Essa epifania vai então associar-se – pela descontinuação rítmica – do verso final da estrofe, de forma que temos, ao fim, a “penetração como epifania”. E se a epifania é algo que existencialmente nos dá a sentir-nos parte do mundo, nos leva “de volta pra casa”, a penetração aí não funciona de modo diferente, porque trata-se de um sentir intenso o *corpo* no adentrar espacialmente outro corpo⁹⁶.

A epifania, enquanto fenômeno que acontece no espaço, se cria aqui justamente a partir do contexto rítmico gerado pela quebra ao fim da estrofe. A próxima estrofe então, toda entre parêntesis, pode ser sentida como uma sensação da epifania da penetração, que, assim como a charada, não trata de ser desvendada ou entendida, não se trata de um efeito de sentido, mas de presença – e por isso as aliterações do “r” e assonâncias do “i” conduzem o eu-lírico ao verso “piro, piro, piro”. É como se a linguagem conforme fosse perdendo em razão, em sentido (em virtude do que está passando com o eu-lírico, que vai sendo arrebatado pelo encontro com o corpo amado), fosse ganhando em presença, em ritmo, assonâncias e aliterações (como ocorre na estrofe anterior), até mesmo a rima que ganha tons quase cacofônicos com a repetição de “iro” que toma conta dessa estrofe inteira.

A estrofe final, que vem após o parêntesis, após a epifania, parece-nos sugerir então o momento após o encontro sexual, já que “ela” volta a aparecer “quieta”. Temos uma sensação de retorno ao começo do poema com o verso “vestida só dela”, que então aparece sem o sol do início, mas “guardando em seu corpo/a contradança da minha/malícia” – o que nos remete de volta à estrofe 3, já que a malícia se mostrava presente no “júbilo” do dragão vermelho defronte a mulher vestida de sol. O guardar no corpo essa contradança, portanto, pode ser intuído mesmo como “o que fica no corpo depois da dança” – de modo que é assim o que fica da malícia do eu-lírico no corpo dela.

“(D)eitada, quieta, bela, ela baila” essa contradança, “delícia da língua que eu

⁹⁶ Em seu *Produção de presença* Gumbrecht aponta “quatro tipos diferentes de apropriação-do-mundo” (p.114) que vão gradativamente de um polo de presença para outro do sentido, do físico ao metafísico: comer, penetrar, misticismo, interpretação. (p.113-117).

declino”. A dança, o sexo, o corpo e a linguagem se confundem então (não esqueçamos que o capítulo a que pertence este poema se chama “Teoria da linguagem”), de forma que o declinar a língua é usá-la como corpo, como um “manancial de presenças” (PAZ, 2013, p.159) que não se desvenda, se penetra. A aliteração do “l” desse verso (“delícia da língua que eu declino”) transborda para o verso seguinte, de forma que “linda, linda, linda” é mais a continuidade da aliteração – por um arrebatamento do eu-lírico, um perder a razão – de modo que ele não faz sentido, apenas sensação – ao passo que a aliteração do “l”, *per se*, chama a atenção fisicamente à língua.

O verso seguinte, que vem entre parêntesis, traz novamente a dança (“em ininterrupto *dancing days*”) e pode mesmo destacar tanto uma sensação de euforia que se associa aos “*dancing days*” quanto uma questão de linguagem-corpo, já que a dança (ou a “contradança da minha malícia”), nesse sentido, habita ininterruptamente o corpo “dela”. O trecho final do poema traz, por fim, a sensação de unidade com o corpo da amada (e com o sistema solar) por meio da belíssima imagem de proximidade/contiguidade “tão perto, como o coração de uma flor a si mesma”.

A imagem aparece entrecortada por um parêntesis “(um odor de pinheiro se mescla com folhas de rosa)” que, no entanto, mais que obstar a sensação de unidade aí, a reforça pelo “mesclar” de um aroma a outro. O odor de pinheiro pode ser mesmo intuído como um aroma “masculino”, porque amadeirado, em oposição ao “feminino” das folhas de rosa, do que temos que a união se dá dentro e fora dos parêntesis, no primeiro plano e no segundo. Isso ocorre principalmente porque o parêntesis se abre após “de uma flor”, no meio do verso, do que ficamos com “de uma flor (o odor de”, que associa, por contiguidade, “odor” a “flor” – apenas para que em seguida o sintamos como de pinheiro e, ao fim, mesclamo-lo, novamente, com folhas de rosa (de flor).

O poema então conclui-se no mínimo verso “si mesma”, parte da metáfora de proximidade/contiguidade. Se o corpo da amada – e o corpo da linguagem – convergem, ao fim, em uma questão de proximidade como de “si mesma” (o), é só por causa de uma visão da linguagem – de uma teoria da linguagem, portanto – que, vendo nela um corpo, a utiliza de modo analógico, dêitico. E é nesse sentido dêitico que o poema seguinte encerra o livro:

Juliana

com teu nome
assim poderei
adormecer
os poemas. (p.112).

Interessante notar aí, nesse mínimo poema, que a estrutura acentual sugere o adormecimento, já que temos primeiro 3 sílabas poéticas, depois 5, depois 4 e ao fim 3. Do mesmo modo, “Juliana”, “com teu nome” e “os poemas” têm a mesma estrutura rítmica (terceira tônica), de forma que o “teu nome” do primeiro verso toca o verso de 5 sílabas que o sucede, que então vira um verso de 4 sílabas e, por fim, um de três, adormecendo. Esse poema é um adormecimento, o que só pode acontecer pelo dêitico dizer o nome que conjura a *presença* de “Juliana” – já que até “a máquina do mundo/ pararia// diante do seu/ sorriso”. (p.103).

4.8 Canções para vivermos mais

Na leitura analógica dos poemas que empreendi aqui, pudemos perceber, em resumo, que o adjetivo “sanguínea” em Calixto de fato se refere a uma poesia voltada aos nossos sentidos e, dessa forma, à própria vida. Das construções de linguagem, as sensações que nos ficam, as memórias afetivas do contato com seus diversos matizes, ocasiões, sentimentos, melodias, enfim: produções de efeitos presença, de epifanias – e disso se buscou rastrear os modos pelos quais Calixto prepara esses efeitos em sua alternadamente delicada e incisiva economia de linguagem. Apontados alguns desses mecanismos operantes em nossos encontros com os poemas, podemos dizer que, mais que profundidade ou superfície, sentimos analogicamente a espessura de *Sanguínea*, tateamo-la e percebemos texturas.

A título de encerramento e de retomada, faço agora uma breve consideração do livro como um todo a partir de seus capítulos, sem no entanto querer fechar os poemas em considerações estanques e sem insinuar que se é possível sentir *o livro como um todo* de modo unívoco – já que, como no acorde, a soma dos poemas não é igual à *Sanguínea*. O primeiro capítulo, chamado “Lado 1, Lado 2, Lado 3, Lado 4” pode ser intuído mesmo como um “álbum duplo”, uma boa quantidade de canções, uma coletânea de cenas, momentos, paisagens, sempre construindo instantes de modo que, durante a leitura, possamos evocá-los, vivê-los, dá-los volume. O principal estabelecimento de relação com o mundo aí, de desejo de presença, é, assim, o trazê-lo aos sentidos do leitor, levando-nos a ele, ao mundo – em sua ampla gama de momentos e sensações materiais.

O breve segundo capítulo do livro é a “Caixa de Saída” de Calixto, o que já nos diz de uma comunicação que o eu-lírico propõe aí – como podemos ver nos “emails” endereçados a Adriana Calcanhoto e a Paul McCartney. Temos então, de modo muito explícito, um desejo

do *outro* já na própria concepção do capítulo, a do “dirigir-se a”. Essa “transitividade”, por assim dizer, esse querer estabelecer uma relação com o mundo, fica também evidente a partir dos comentários metalinguísticos dessas conversas (como pudemos ver no “email para Adriana Calcanhoto”).

O tom metalinguístico que aparecia esparso no segundo capítulo conflui em uma série de poemas densos sobre o fazer artístico, que é o terceiro capítulo, homônimo. Como vimos já no item 2.4 deste trabalho, e de modo mais aprofundado na leitura de “Elefante de Sândalo”, o poeta aí pensa uma linguagem sanguínea, viva, onde o “conjunto imóvel/ respira” (p.88); o poema, súmula de si, sacrifica-se enquanto linguagem para subir aos céus como *imagem*. Uma poesia (e uma arte) que é, assim, voltada aos sentidos, ao afetá-los e apurá-los por meio de uma *delicadeza* que se confunde com a própria possibilidade da existência do poema no seio da vida cotidiana.

Uma poesia voltada aos sentidos só poderia ter, então, como “Teoria da Linguagem” o corpo – e, no caso desse quarto e último capítulo do livro de Calixto, o corpo da amada. Esse trato direto do poema com o corpo pudemos acompanhar detalhadamente em “Ow”, “Com ela” e “Juliana”. No primeiro caso, o eu-lírico, por meio do corpo da amada, vislumbra “todo o sistema solar” e, nisso, esse mesmo corpo aparece como possibilidade de ver o cosmo como uma grande contiguidade, uma visão analógica de mundo que nos insere numa mesma ordem cosmológica, aplacando assim (apenas momentaneamente) nossa “saudade de casa”. Se o corpo da amada exhibe essa possibilidade, em “Com ela” o que ocorre é justamente uma “viagem de volta para casa”, após o que podemos então, junto de seu nome (“Juliana”), adormecer os poemas.

Retomando, alguns dos expedientes que Calixto utiliza para potencializar esses efeitos em seus poemas são, por exemplo: (1) uma dicção quase antipoética, que se molda às situações, moldando-as, com grande amplitude de variação; isso ocorre inclusive (2) por meio de oscilações rítmicas que, gerenciando convergências, divergências e pausas na estrutura fônica dos versos, provocam efeitos determinados ao longo da leitura, conformando (3) um ritmo prosódico; esse ritmo é pressionado por (4) uma imagética que gera desdiferenciações, porque nunca exata (aqui o papel das cores); assim as cenas em que somos inseridos nos são apresentadas por (5) uma “prosa cheia de janelas”, que delas nos dá o poema e nos dispara suas imagens fazendo com que nos surjam como *continuum*, isto é, daquilo que podemos sentir como contiguidade e como “uma coisa só”, uma coisa do mundo contra nossos corpos.

A proposição de ater-se às presenças é desde o início mitigada pelo fato de que ler é, primeiramente, decodificar. O que tentei então fazer ao longo destas análises foi, de modo

funambulesco, dar preponderância à superfície do poema e, ao mesmo tempo, àquilo que, do sentido das palavras, tem a função de agir sobre nós, sobre nossa imaginação – recuando a mão logo que uma textura assim se mostrava ao toque, de modo a evitar *interpretações* excessivamente profundas. Não se trata, portanto (e nunca é demais lembrá-lo), de submeter assim o sentido à presença (invertendo os sinais), mas notando as amalgamações entre presença e linguagem que, enquanto “amalgamas” tratam-se de uniões difíceis, “não naturais”, já que no interior da experiência do poema – apesar dos efeitos de desdiferenciação e de *continuum* que destaquei – presença e sentido não “convergem”, isto é, não se submetem um ao outro.

Trata-se de uma luta em que os combatentes não se eliminam, mas se autoafirmam mutuamente, como a que Heidegger descrevia haver entre “‘mundo’ (configurações de coisas no contexto de situações culturais específicas) e ‘terra’ (coisas entendidas independentemente das suas situações culturais específicas)”. (GUMBRECHT, 2010, p.102):

A oposição de mundo e terra é uma luta. Mas certamente seria fácil falsificar a natureza dessa luta se confundíssemos luta com disputa ou discórdia e a víssemos apenas como destruição e desordem. Ora, numa luta essencial, os oponentes se elevam à autoafirmação das suas naturezas. (HEIDEGGER apud GUMBRECHT, 2010, p.103).

Lendo analogicamente os poemas, então, pudemos sentir desse combate suas texturas, tocar as espessuras construídas por Calixto ao nos causar impressões de que pudemos mesmo sentir as propriedades físicas de seus poemas, senti-los no corpo enquanto *continuum*, suas atmosferas, suas cores, luminosidades, temperaturas, consistências – e o que nos trazem consigo, seus afetos, suas sensações e sentimentos. Os poemas de *Sanguínea* nos colocam em contato com o mundo, com a própria vida, por isso é certo dizer que são pulsantes, pois fazendo-nos sentir a vida, fazem com que nos sintamos parte dela, isto é, vivos – são canções para vivermos mais.

5.O QUE O MARIMBONDO DEIXA NO POUSO

*¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento
y antiguo ser que roe los pilares
de la tierra y es uno y muchos mares
y abismo y resplendor y azar y viento?
Quien lo mira lo ve por vez primera,
siempre. Con el asombro que las cosas
elementales dejan, las hermosas
tardes, la luna, el fuego de una hoguera.
Jorge Luis Borges*

Este trabalho procurou organizar-se ao redor de *Sanguínea*, tecendo uma leitura que o mais possível condissesse com aquilo que, desde o primeiro encontro com a poesia de Fabiano Calixto, me chamou atenção à sua obra: um poder de afetar, uma poesia voltada ao aos sentidos. Havendo a centralidade aí dessa vida sanguínea, pulsante, uma vida de *corpo* mais que de *consciência incorpórea*, a filosofia da presença de Gumbrecht surgiu como possibilidade privilegiada de articulação e descrição a respeito de como os poemas de Calixto provocam tais afetos.

Além da chave da presença (e da experiência estética), o pensamento de Gumbrecht acerca do atual cronótopo do presente amplo (*broad present*) ajuda-nos a entender a figuração de questões acerca de autorreferência, estagnação, desejo de convivência com o passado, ausência de um “princípio-esperança” (porque o futuro é evitá-lo) e, principalmente, da emergência de um *desejo de presença*, que nos dá uma “motivação existencial” para a leitura de literatura enquanto possibilidade de produção de presenças.

A partir da presença, então, e em contato com os poemas, senti a necessidade de estabelecimento de dois conceitos relacionados. O primeiro, *espessura*: uma dimensão da experiência estética do texto literário (como profundidade e superfície), mas que se estabelece nas ocorrências de amálgamas entre presença e linguagem, especialmente ocasionadas por nossa imaginação, que concede então ao texto uma *textura*, a sensação de tocar ou ser tocado por uma espessura. O segundo, o de *leitura analógica*, refere-se a sondar espessuras, buscando encostar o próprio corpo ao movimento do poema, como a agulha ao disco de vinil, atentando para um nível exato de pressão (de vetor vertical, de sentido), que assim possibilite, do atrito criado, que ganhem volume as canções, que ganhem *canto* os poemas. Ao mesmo tempo, “leitura analógica”, por tratar-se de um oxímoro, encena a complexidade da experiência estética literária e a dualidade irreconciliável entre sentido e presença e entre linguagem analógica e digital.

Desses dois conceitos irmãos, a leitura dos poemas, recolhendo possibilidades de epifania e os expedientes formais utilizados por Calixto para criar as possibilidades de produção desses efeitos de presença. Com essas formulações, e seu uso ao longo do terceiro capítulo, espero ter de algum modo contribuído para uma agenda intelectual mais ampla, que visa enriquecer o atual arcabouço teórico voltado à apreensão e ao pensamento de um campo não-hermenêutico, como nomeia Gumbrecht.

Em se tratando da lida com a literatura, entretanto, me parece praticamente (em termos de *práxis*) inevitável que mesmo empreitadas voltadas à presença, se deparem e se utilizem de estratos de sentido. Se Gumbrecht diz que para pensar a presença é inevitável termos de “sujar as mãos” com conceitos como o de substância, por outro lado, ao lidar academicamente com um objeto que se constrói de linguagem articulada, parece-me inevitável que tenhamos também de “sujar as mãos” com a dimensão do sentido, que tenhamos que atravessar pelo menos o momento da decodificação. E, ainda, parecem-me necessárias algumas interpretações sobre os mecanismos de linguagem que podem disparar efeitos não interpretativos, efeitos de presença – interpretações que não são necessárias à fruição do poema, mas sim à sua apreciação crítica e teórica, em termos de uma estrutura analiticamente produtiva. O que tentei fazer aqui foi manter tanto o foco da leitura quanto a preponderância das considerações aderentes à dimensão de presença da experiência estética literária.

Havendo a possibilidade formal de aqui deixar uma afirmação crítica sobre a poesia produzida no presente – a partir da leitura de *Sanguínea* e de outras obras abordadas no primeiro capítulo – afirmo que podemos ver, em parte considerável da produção poética, um pendor *ético* de estreitar com o mundo uma relação, e que isso tem consequências *estéticas* pronunciadas. É claro que aí, “mundo”, dependendo do sentido em que for tomado, levará a consequências muito distintas. Apontei aqui, ao longo do primeiro capítulo, três modos frequentes de se estabelecer essa relação na poesia recente, modos de “tomar pé”, estratégias de sobrevivência na iminência de um afogamento pelas marés de efeitos e estratégias.

Estes modos foram os da violência, da rebelião e do apelo aos sentidos – atendo-me no restante do trabalho a este terceiro, que caracteriza um “império dos sentidos na poesia brasileira contemporânea”, nas palavras de Garramuño. Gostaria, entretanto, de pensar essa estética – modulando-a com a filosofia da presença – dizendo que *há um desejo de presença na poesia brasileira contemporânea*.

Desse modo, concordo também com o que Karl Erik Scholhammer pensa a respeito da existência de um “realismo afetivo”, especialmente pelo fato de convergir com ele quanto a notar nessa relação com a realidade um impulso para “além da representação”, isto é, de um

paradigma mimético, em direção a uma “estética do afeto”:

O desafio literário se coloca, assim, em termos de uma “estética do afeto”, em que entendemos o afeto como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. Se o Realismo histórico é um Realismo representativo, que vincula a *mimesis* à criação da imagem verossímil, ou ao efeito chocante ou sublime da sua ruptura, o *realismo afetivo*, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos a falar de uma “volta do real” ou de “paixão do real”. (SCHOLHAMMER, 2012, p.145).

Os poemas, nesse contexto, se tramam então como marimbondos e, de nosso encontro com eles, fica *tudo* o que deixam (e podem deixar) no pouso – efeitos, afetos, intensidades, presenças. Se a afirmação parece não ser tão ousada assim, espero que tenha feito ao longo deste trabalho o suficiente para que ela, também, “tomasse pé”, isto é, conseguisse configurar-se em sua especificidade, emergindo. Posso dizer isso de outro modo: não persegui aqui um retrato de época, como se buscando a apreensão um *zeitgeist* (ou *weltgeist*, “espírito do mundo”) hegeliano da contemporaneidade; de modo muito distinto, busquei mais a apreensão de alguns *Stimmungen* do presente – não abstrações generalizantes, mas da ocorrência (e percepção) de atmosferas específicas que podem atingir nossos corpos a partir de poemas específicos que, é claro, se inscrevem numa determinada produção. A visão de contexto e de coetaneidade poética surge aí, então, desde o interior de cada poema, não de seu exterior. Somente assim podemos ler a *agoridade* em *Sanguínea*, não como diagnóstico de seu tempo, mas como sintomática de seus espaços, do que lhe é contíguo ou oposto.

Em uma obra recente⁹⁷, Gumbrecht relembra uma passagem de uma das cartas de Hegel a Neithammer que trata de um dia em que o filósofo encontrou pessoalmente com Napoleão Bonaparte: “vi o espírito do mundo nas costas de um cavalo⁹⁸”. Não consigo evitar o desejo de projetar essa “cena” – não enquanto ocasião histórica, mas enquanto ocasião concreta: pensar a luminosidade, as nuvens, o cheiro do vento que sentiu Hegel ao mesmo tempo que algo dentro si com certeza ebulia na presença física do *espírito do mundo* a sua frente. Dessa forma, nessa imagem, gostaria de poder vislumbrar a *Stimmung* que se tenha estabelecido ao redor (físico) desse *weltgeist*.

O que quero dizer dessa menção é que do encontro com seus poemas, que conformam então seu campo harmônico – do livro como *continuum* – *Sanguínea* não deixa de me parecer,

⁹⁷ O livro em questão se chama *Provinz – Von Orten des Denkens und der Leidenschaft* (ao pé da letra, “Província: de lugares de pensamento e paixão”) e está previsto para sair em agosto de 2021 na Alemanha, pela casa editorial Zu Klampen, da cidade de Springe. Tive acesso à obra pelo generoso compartilhamento do autor.

⁹⁸ Do original, citado na obra de Gumbrecht: “*habe den Weltgeist auf dem Rücken eines Pferdes gesehen*”.

a certo ponto, exemplar de *Stimmungen* contemporâneos da poesia brasileira (e de quem vive hoje no Brasil). Isto é, não de um “espírito do mundo contemporâneo”, mas de qualidades sensíveis de alguns *corpos* seus, de situações materiais a que submetemos cotidianamente nossos corpos, um conjunto de sensações de estar-no-mundo que a obra nos provoca, de modo que não há como sair dela sem sentir-se *contaminado de mundo* – um mundo que parece ser exatamente este do qual, então, nos sentimos parte.

Da emergência dessa sensação, entretanto, também sua fugacidade. Assim, logo que chegamos ao mundo (voltando para casa) – e agora que chego ao fim deste trabalho – irrompe intempestiva a necessidade de fazer sentido, de atribuir uma significação a este montante de páginas. Recém aprofundados ao mundo, o perdemos novamente: resta a sensação do naufrago que, chegando à praia, é atirado de volta ao mar⁹⁹.

⁹⁹ Retiro esta bela imagem da parte final da dissertação de meu grande amigo João Batista Cunha Silveira. Cf. SILVEIRA, J.B.C. *Sebastião Uchoa Leite: poesia e negatividade*. 2018. 84f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, C. & HEINE, H. *Navios negreiros*. Trad. Priscila Figueiredo. Ilustr. Maurício Negro. São Paulo: Comboio de corda, 2009
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Ilustrações, Carlo Leão. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BONVICCINO, Régis. *Estado Crítico*. São Paulo: Hedra, 2013.
- BORGES, Jorge Luís. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. (p. 99-108)
- BORGES, Jorge Luís. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. (p. 127-130).
- BRITTO, Paulo Henriques. *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto*. Coleção Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BUENO, Danilo. “Arraigados no agora - alguns caminhos da poesia brasileira do século XX”. *e-Lyra*. n. 6, out. 2015. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/103/0> Acesso: 14/04/2021
- CALIXTO, Fabiano. *Fábrica*. Santo André: Alpharrabio Edições, 2000.
- CALIXTO, Fabiano. *Sangüínea*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CALIXTO, Fabiano & TOSTES, Pedro. *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*. 2 ed. São Paulo: Edições V de Vândalo, 2013. Disponível em: https://escamandro.files.wordpress.com/2013/06/vinagre_uma-antologia-de-poetas-neobarracos_2ed_junho2013.pdf Acesso: 14/04/2021.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Ezra Pound viria ensinar no Brasil. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.

CAMPOS, Haroldo de. Entrevista a José Guilherme Rodrigues Ferreira e Manuel da Costa Pinto. In: ANDRADE, Welington; BREGANTINI, Daysi (Org.). *Cult 20 anos: melhores entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COHN, Sergio (Org.). *Poesia.br: 1980*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012a.

COHN, Sergio (Org.). *Poesia.br: 1990*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012b.

COHN, Sergio (Org.). *Poesia.br: 2000*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012c.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A.S. Zuin. [et al.]. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

DANIEL, Claudio. “A luneta mutante de Fabiano Calixto”. *Cantar a pele de lontra* [blog]. São Paulo, 31/07/2015a. Disponível em: <http://cantarapeledelontra.blogspot.com/2015/07/a-luneta-mutante-de-fabiano-calixto.html>
Acesso: 14/04/2021.

DANIEL, Claudio. *Cadernos Bestiais*. São Paulo. Lumme Editor, 2015b.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DINIZ, Ligia Gonçalves. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba, Ed. UFPR, 2020.

DOLHNIKOFF, Luis. “Sobre a poesia de Fabiano Calixto e Fábio Weintraub”. *Sibila - Revista de poesia e crítica literária*. 18 mar. 2009a. Disponível em: <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/sobre-a-poesia-de-fabiano-calixto-e-fabio-weintraub/2266> Acesso: 14/04/2021.

DOLHNIKOFF, Luis. “A pequena margem de manobra de Cláudia Roquette-Pinto”. *Sibila - Revista de poesia e crítica literária*, 15 set. 2009b. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/a-pequena-margem-de-manobra-de-claudia-roquette-pinto/3135>
Acesso: 14/04/2021.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

EKMAN, Paul. *A linguagem das emoções*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

FERRO, Letícia Costa e Silva. *Paisagens em profusão: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck*. Tese. 254f. (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5156> Acesso: 14/04/2021.

FONTELA, O. *Poesia Completa*. Org. Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GOMES, Guilherme Foscolo de Moura. *A fúria do comentário: hipertrofia hermenêutica na era da mímese*. 173f. Tese (Doutorado em Filosofia Moderna e Contemporânea). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:

http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_99f83e1254cc0dd598803669889852ff Acesso: 14/04/2021.

GUERREIRO, Anderson. “Vida, cotidiano, circunstâncias: a representação do real na poesia contemporânea brasileira”. In: IX Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF, 2018, Niterói. *Anais do IX SEPILL – Estudos de Literatura*. Niterói: UFF, 2018. p.61-71. Disponível em:

<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/IXSAPPIL-Lit/article/view/898/682> Acesso: 14/04/2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “A Presença Realizada na Linguagem: com atenção especial para a presença do passado”. *História da Historiografia*, Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 03, p. 10-22, set. 2009. Disponível em:

<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/68> Acesso: 14/04/2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans, Ulrich. *Depois de 1945: Latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2012a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos*. Trad. Luciana Villas Bôas & Markus Hediger. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2012b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: O tempo e cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Sel. e Trad. Mariana Lage. Belo

Horizonte: Relicário Edições, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Dualísticas: uma entrevista com Hans Ulrich Gumbrecht”. [entrevista concedida a] Gabriel de Melo Lima Leal e Oslei Bega Júnior. *Revista da ANPOLL*, Vol. 51, n. 3, p.235-242, dez. 2020. Disponível em:

<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1443> Acesso: 14/04/2020.

HJELMSLEV. L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

IZABEL, Tomaz Amorim. “O ‘fliperama’ cyberpunk de Fabiano Calixto”. *Revista Fórum*, São Paulo, 8 set. 2020. Opinião. Disponível em:

<https://revistaforum.com.br/colunistas/tomazamorim/o-fliperama-cyberpunk-de-fabiano-calixto/> Acesso: 14/04/2021.

JAFFE, Noemi. “Instantâneos de poeta não poupam ninguém em 'Treme Ainda'”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 2016. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822842-instantaneos-de-poeta-nao-poupam-ninguem-em-treme-ainda.shtml> Acesso: 14/04/2021.

LEAL, Gabriel de Melo Lima. “Poesia brasileira contemporânea: a ética do real em duas estéticas autodescritas”. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*. v.3, nº14, p.97-118, dez. 2016. Disponível em:

<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1548> Acesso: 14/04/2021.

LEAL, Gabriel de Melo Lima. “Estética de uma ética da poesia brasileira contemporânea: a paixão pelo real manifesta em efeitos de presença”. In: I Congresso de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG, 2019, Campo Grande. *Anais online* v.1, n.1. Campo Grande: UEMS, 2019. p.135-151. Disponível em:

<https://anaisonline.uems.br/index.php/CPLL/article/view/6951> Acesso: 14/04/2021.

LEITE, Sebastião Uchôa. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. UFRJ/Editora 34, 1995.

LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LUCIEN, Renée Clémentine. “Las frutas de eros: Ramón Alejandro y Guillermo Cabrera Infante”. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada*, n. 7, 2011. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5370450> Acesso: 14/04/2021.

MALLARMÉ, Stéphane. Poesia e Sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A Estética Simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MILLER, Matt. “The key to Sharp Objects is in the music”. *Esquire*, Nova York, 13 ago. 2018. Music. Disponível em:

<https://www.esquire.com/entertainment/tv/a22690721/sharp-objects-music-led-zeppelin-interview/> Acesso: 14/04/2020.

MELO, Tarso de. *Lugar Algum com uma teoria da poesia*. Santo André: Alpharrabio, 2007.

MELO, Tarso de. *Exames de rotina*. Santo André: Alpharrabio, 2008.

MONTEIRO, Bruno et al. MONTENEGRO, Delmo & WAGNER, Pietro (org.). *Invenção Recife: Coletânea Poética I*. Recife: Editora Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

MESCHONNIC, Henri. “*Manifesto em defesa do ritmo*”. Trad. Cícero Oliveira. Belo Horizonte: Chão de feira (Caderno de leituras n. 40), 2015.

MOURA, T.G.T. de. “*Somos a cidade com queimadura de terceiro grau*”: experiência urbana e tensões estético políticas na poesia de Fabiano Calixto. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei/MG, 2018. Disponível em:

<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/DISSERTACAO%20-Telma.pdf> Acesso: 14/04/2021.

NICOLELIS, Miguel. *Máquina de Criar Universos*. Ecoa, São Paulo, 29 de novembro de 2020, Reportagem especial. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/epoca/reportagens-especiais/miguel-nicolelis-nossa-forma-de-aprender-e-por-meio-do-contato-social/index.htm> Acesso: 14/04/2021.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: Obra completa I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1992.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Carlos Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, Caio. Entrevista concedida a Fabiane Pereira. Notícias. *UBC – União Brasileira dos Compositores*: 23/05/2016. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/4400> Acesso: 14/04/2021.

PRADO, Caio. Entrevista concedida a Daniel Vaughan. Música. *R7*: 27/11/2017. Disponível em:

<https://entretenimento.r7.com/musica/caio-prado-usa-poesia-contraintolerancia-vamos-nos-rebelar-05102019> Acesso: 14/04/2021.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

REBELLO, Ilana Silva. “Do signo ao texto, da língua ao discurso: de Saussure a Charaudeau”. *Gragoatá*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v.22, n.44, p.1103-1122, set-dez/2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33551> Acesso: 14/04/2021.

REZENDE, Renato. *Poesia brasileira contemporânea: crítica e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/43272958/POESIA_BRASILEIRA_CONTEMPOR%C3%82NEA_CR%C3%8DTICA_E_POL%C3%8DTICA Acesso: 14/04/2021.

RIBEIRO, Gustavo Silva. “Repertório de incêndios: variações sobre a poesia recente de Fabiano Calixto”. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 51, vol.1, 2015a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/13746> Acesso: 14/04/2021.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. “A noite explode nas cidades três hipóteses sobre Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos”. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 20, p.165-184, jun. 2015b. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n20p165> Acesso: 14/04/2021.

ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

RÜSCHE, Ana; KINZO, Carla et al. *Golpe: antologia-manifesto*. São Paulo: Nós, Editorial, 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. “Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz)”. *Anais Abralic Internacional*. Campina Grande: Realize, 2013. vol.1 p. 1-12. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/4611> Acesso: 14/04/2021.

SALGUEIRO, Wilberth. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: Edufes, 2018. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11244/1/Livro%20digital_Poesia%20Brasileira.pdf Acesso: 14/04/2021

SANDMANN, Marcelo. “Poesia em estado de sítio”. *Sebastião*, São Paulo, n. 2, p. 81-87, 2002.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. *Referenciação, citação, reescrita, colagem: o ganho da poesia*. Tese. 313f. (Doutorado em Letras) Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/67876> Acesso: 14/04/2021.

SILVA, Paulo César Andrade. “Silêncio e diálogo na poesia brasileira”. *CASA*, vol. 9, n.2, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4718> Acesso: 14/04/2021.

SIMMON, Iumna Maria. “Situação de Sítio”. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n° 82, novembro de 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000300008#top19 Acesso: 14/04/2021.

SIMON, Iumna Maria. “A retraditionalização frívola: o caso da poesia no Brasil”. *Revista Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília*. V.24, n° 39, 2015. Disponível: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/17327/12360> Acesso: 14/04/2021.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Jorge Antônio Miranda de. *Do revés à potência: a revisão crítica da crise da poesia contemporânea em Marcos Siscar*. Dissertação, (Mestrado em Crítica Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019. 8 Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-BCEJNT/1/disserta_o_jorge_ant_nio_miranda_de_souza.pdf Acesso: 14/04/2021.

WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON. *Pragmática da comunicação humana: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1989.

WEINTRAUB, Fabio. *Baque*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

WEINTRAUB, Fabio. *Treme ainda*. São Paulo: Editora 34, 2015.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MÚSICAS CITADAS

CAIO PRADO. Não Recomendado. In: *Variável Eloquente*. Rio de Janeiro: Caio Prado, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R11soyz0DAY&t=7s> Acesso: 14/04/2021.

CAIO PRADO. Golpistas. Rio de Janeiro: Independente, 3 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ52RBDlm9s> Acesso: 14/04/2021.

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA. Construção. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Phillips, 1971.

FRANCISCO, EL HOMBRE. Triste, Louca ou má. *SOLTASBRUXA*. Campinas: Francisco, el hombre, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i5NLmtmLmag> Acesso: 14/04/2021.

PARALAMAS DO SUCESSO. La bela Luna. In: *9 Luas*. Manaus: EMI Brazil, 1996.

THE BEATLES. Blackbird. In: *The Beatles*. Londres: Apple Records, 1968.

SOUL ASYLUM. Runaway train. In: *Grave dancers union*. Nova York: Columbia Records, 1992.

SOUL ASYLUM. Misery. In: *Let your dim light shine*. Nova York: Columbia Records, 1996.