



**André Luiz de Freitas Dias**

**Políticas e Ritmos de sintagmas (des)afinados (ou modos  
de ler HOMELESS de Edimilson de Almeida Pereira e  
manto de Oswaldo Martins)**

**Tese de doutorado**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação  
em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-  
Rio como requisito parcial para a obtenção do título  
de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro  
Abril de 2016



**André Luiz de Freitas Dias**

**Políticas e Ritmos de sintagmas (des)afinados (ou modos  
de ler HOMELESS de Edimilson de Almeida Pereira e  
manto de Oswaldo Martins)**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**

Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Paulo Fernando Henriques Britto**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Claudia Fernanda Chigres**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Maria Lucia de Barros Camargo**

UFSC

**Prof. Alexandre Graça Faria**

UFJF

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de abril de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### André Luiz de Freitas Dias

Nascido na margem mansa do Sul Fluminense em 1978; graduado em Filosofia, pela UFJF, em 2009. Mestre em Letras, pela PUC-Rio, em 2012. Co-criador e ex-organizador do **ECO – Performances Poéticas**. Parceiro de ações do site e editora **Texto-Território**. Publicou, em parceria, o livro **Dois (Não Pares)** [2008]; a *plaquette* **ZANGARREIO** [2011]; **rapace** [2012] e **balaio** [2014], todos de poesia. Ingressou, em 2012, no Programa de Pós-Graduação *Literatura, Cultura e Contemporaneidade* do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Doutorou-se em 2016.

#### Ficha Catalográfica

Dias, André Luiz de Freitas

Políticas e ritmos de sintagmas (des)afinados : ou modos de ler HOMELESS de Edimilson de Almeida Pereira e manto de Oswaldo Martins / André Luiz de Freitas Dias ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2016.

77 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia brasileira contemporânea. 3. Edimilson de Almeida Pereira. 4. Oswaldo Martins. 5. Política do Verso. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800



## Agradecimentos

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À minha família de casa e de santo.

Ao Júlio César Valladão Diniz, pela paciência interminável.

Aos membros da banca: Maria Lúcia, Claudia Chigres, Paulo Henriques Britto e Alexandre Faria — pela compreensão e delicadeza da leitura.

Aos poetas Edimilson de Almeida Pereira e Oswaldo Martins, objetos vivos do presente trabalho.

Às minhas parceiras de estrada e que foram minha casa: Bia, Lia, Raïssa, Maria, Adriana, Nathalia, Anelise.

Aos meus parceiros de caminho e que foram estadia: Luiz, Leandro, Mariano, Otávio, Fábio, Rattes, Priamo, Anderson, Gilvan.

## Resumo

Dias, Luiz de Freitas; Diniz, Júlio Cesar Valladão (orientador). **Políticas e Ritmos de sintagmas (des)afinados: modos de ler HOMELESS de Edimilson de Almeida Pereira e manto de Oswaldo Martins**. Rio de Janeiro, 2016, 77p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho se endereça à investigação analítica e formal das poéticas de Edimilson de Almeida Pereira e Oswaldo Martins. A partida de leitura alguns de seus poemas reside na percepção da radicalização de alguns procedimentos já vistos em sua produção, assim como a incorporação de novas estratégias de composição em ambos os poetas. Contudo, interessa ainda dizer, e demonstrar, como seus modos de fazer operam, desde um projeto delimitado de escrita, um percurso de obra que se decidiu chamar de *política do verso* — ideia que toma como baliza o pensamento sobre a produção de dissenso, postulada por Rancière.

### Palavras-chave

Edimilson de Almeida Pereira; Oswaldo Martins; Poesia Brasileira Contemporânea; Política do Verso; Crítica

## Resumen

Dias, André Luiz de Freitas; Diniz, Júlio Cesar Valladão Diniz (orientador). **Políticas y Ritmos de sintagmas (des)afinados (o modos de leer HOMELESS de Edimilson de Almeida Pereira y manto de Oswaldo Martins)**. Rio de Janeiro, 2016, 77p. Tesis Doctoral – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

El presente trabajo se dirige a la investigación analítica y formal de las poéticas de Edimilson de Almeida Pereira y Oswaldo Martins. El propósito de leer algunos de sus poemas resulta del haber percibido la radicalización de algunos procedimientos ya notados en la producción en ambos poetas, así como la incorporación de nuevas estrategias de compositivas. Sin embargo, también interesa señalar y demostrar cómo operan sus modos de decir, desde un proyecto delimitado de escritura, un recorrido de obra que he elegido llamar política del verso — una idea que se ampara en el pensamiento de una producción de disensión, postuladas por Rancière.

### Palabras clave

Edimilson de Almeida Pereira; Oswaldo Martins; Poesía Brasileña Contemporánea; Política del Verso; Crítica

## Sumário

1. INTRODUÇÃO	09
2. Edimilson	11
2.1. Passo de entrada	11
2.2. Fabulação	15
2.3. Pedido de licença	18
2.4. Visitantes de Pambu & Nzila	20
2.5. Exu-Calibã	27
2.6. Desabrigado, um caso	31
2.7. Turvar a língua	35
3. oswaldo	41
3.1. brenha	41
3.2. [des-]: prefixo precipício	42
3.3. outro a ver	46
3.4. a [de]forma fixa	53
3.5. saindo de mãos peladas	56
4. Crítica de Críticos	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
6. Referências Bibliográficas	75



# 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho, dentro de seus limites, procura se confrontar diretamente com o objeto que escolhe tratar: a leitura cerrada do texto poético. O grosso das estratégias de visada dos poemas buscou maneiras, as melhores possíveis, de não aprisionar os textos em molduras que não fossem as deles mesmos, quais sejam, dar enfoque produtivo em seus modos de execução formal.

Os poetas escolhidos para a empreitada de leitura foram: Edimilson de Almeida Pereira e Oswald Martins. Baseei minha escolha ao perceber que neles, de algum modo, havia não só a apresentação de poemas com “selo garantido de qualidade”, mas por suscitarem um outro nível de reflexão acerca da produção poética: as configurações da possibilidade de haver uma política no verso.

Apresento algumas possibilidades de fatura dos textos de ambos os poetas na divisão dos capítulos. A visada não prima por uma tomada exaustiva, contudo, de algum modo, apresenta modalidades textuais, e certas inclinações temáticas, que são recorrentes nas obras de um e de outro.

Segue-se uma breve passagem pela explanação de certo comportamento da crítica, ainda calçada em certos preceitos experimentados nos anos 90 e de feição moldada pelo pensamento modernista no Brasil, para então entregar o movimento de conclusão que, de modo incipiente, nasce com a pergunta original do trabalho: existe uma possibilidade de uma política do verso no verso?

De modo geral essa questão vai se respondendo na própria leitura dos poetas; melhor, na própria moldura de execução das suas obras. A conclusão, a bem da verdade, mira a proposição de assumir uma postura de dissenso, contraposta ao consenso institucional vigente. Essa, uma leitura de Rancière. Não com essas palavras, mas esse trabalho se propõe, à sua maneira, como uma “partilha do sensível” na leitura dos poetas que escolhi enfrentar.

Para finalizar essa brevíssima introdução, cabe dizer da frustração em não conseguir ler, de modo eficiente, dois dos livros [HOMELESS e manto] que inspiraram, num primeiro instante, o desejo de dar cabo da realização desse ensaio de leituras. Talvez, havendo chances, numa outra oportunidade.

Ainda em tempo: cabe aqui o registro do terno agradecimento que devo à vocês, leitores, por me assistirem de modo paciente nesta breve leitura de fôlego aparentemente curto, mas intensa no enfrentamento dos poemas dispostos ao longo do texto que se apresenta. Toda sorte de problemas se acometeram na empresa final da escrita da presente tese, mas eles não cabem aqui. Afina-se à expectativa de, talvez, restar mais que papel e tinta no final da caminhada.

## 2 Edimilson

### 2.1. Passo de entrada

Contenda. Palavra que interessa, muito e de perto, dada a tensa operação entre os circuitos pelos quais transita Edimilson. A justa disposição para o jogo, nem sempre evidente em seu regramento, de arregimentar cenas da memória vivida, junto da infensa tarefa de levantar os documentos do escorbuto e dos escombros, mais a experiência de campo na escavação de si mesmo na voz de outros, encampa o universo de contensão do poeta. O invariável do choque, quando fios de oposição entram em contato e fazem vibrar, desde sua peculiar sintaxe de revel, atravessada, ainda, por um infestado mundo substantivo, descortina a obra de contensão do poeta, quase, sem adjetivos.

Aqui, e a partir de agora, sigo em breve percurso por alguns poemas com a finalidade de calçar, objetivamente, uma leitura que nos gere uma fenda de suas estratégias formais.

Afeito aos nós do sentido, trançado nas fendas do estranhamento e das tensões dissonantes, parte considerável dos poemas de Edimilson imprimem, em um primeiro contato, uma sensação de desconforto mesmo entre leitores treinados, uma vez que dificilmente chega-se ao final da leitura com a satisfação do desvendamento completo do texto.

Ora, é inegável que a prática do poema atuando em função de sua obscuridade foi um dos legados da “estrutura da lírica moderna”. Contudo, tal intenção era manifesta; o que transformou, de modo tão veloz quanto as cidades e as máquinas cantadas no correr do século passado, o plano de estranheza e dissonância em cartilha — o que faz, ainda hoje, com que o leitor educado nas raias dos modernismos saia como quem lava as mãos, sem grandes ruídos ou resíduos.

Do repertório de formas que Edimilson lança mão, assiste-se a uma variada gama de modalidades de verso livre. Mesmo quando lida com o recurso da prosa, quase que invariavelmente soa, e se endereça, como versificação

convencional. Embora não utilize, de modo sistemático, um preceito de modos e medidas, eventualmente alguns de seus poemas esbarram nos limites de certas tradições métricas. Observe-se o flerte com os modos de redondilha no poema logo abaixo:

**Mulher estudando a voz**

não para ganhar dinheiro.  
Talvez fale do trabalho  
entre rixas no mercado.

Estuda a voz porque olha  
afora do mercado. Na  
vida deslinda negócios

frutos de vários estrago.  
Estuda a voz no tango  
pelas mulheres que chora.

Sua voz quando sua ouve  
outras como recado.  
Conversam as filhas avós

pelo correio do sangue.  
Mulher estudando a voz  
é uma escola e tanto.

Sua cabeça em grisalhos  
calcula dentro do canto.  
E o canto é como gesta

de mãe antiga moderna.

Em “mulher estudando a voz” (PEREIRA, 2002, p.87) assistimos a captura de uma cena cotidiana, elemento que figura entre as preferências temáticas de Edimilson.

Embora tenhamos uma indicação de cenário — o mercado — a ação é construída sem que haja ampliação de informações exteriores no espaço. É dentro da vida, no comércio da existência “afora do mercado” — que cede lugar para o desenvolvimento do sujeito como paisagem — que se estabelecem as zonas de resolução e conflito [na vida deslinda negócios // frutos de vários estrago].

A demanda da preparação, “estudar a voz”, implica sair de si [estuda a voz no tango / pelas mulheres que chora] e, quando do uso de seu instrumento, apontar um movimento de escuta [sua voz quando sua ouve / outras como recado]

encampando, no exercício, uma espécie de entrelaçamento de um outro em si mesmo.

EAP joga, de modo constante, com a criação e quebras de expectativas, utilizando a justa associação de motivos corriqueiros [sua cabeça em grisalhos] com flagrante senso de ordenação poética [calcula dentro do canto], administrando tensões que, em suas bordas, quase sempre apontam para a reflexão sobre a linguagem [e o canto é como gesta] e suas relações com a malha social [de mãe antiga moderna]. O que permite, em feliz expressão de Fábio Lucas, “[a] abertura do inacabado, da estrutura em andamento”.

Mas o que me interessa, de fato, é demonstrar como Edimilson utiliza suas ferramentas de versificação para, então, extrair novos componentes na fatura de sua obra ainda em progresso. Disse, um pouco mais acima, que há um flerte com a redondilha no poema colocado em tela. Vejamos:

1	Mulher estudando a voz	x	- / - - / - /	2-5-7
2	não para ganhar dinheiro.	x	- / - - / - / -	2-5-7
3	Talvez fale do trabalho	-AlhO	- - / - - - / -	3-7
4	entre rixas no mercado.	-AdO	/ - / - - - / -	1-3-7
5	Estuda a voz porque olha	-OlhA	- / - /    - - / [-]	2-4-7
6	afora do mercado. Na	-AdO	- / - - - / -    -	2-6
7	vida deslinda negócios	-Ócios	/ - - / - - / -	1-4-7
8	frutos de vários estrago.	-AgO	/ - - / - / -	1-4-6
9	Estuda a voz no tango	-ÃgO	- / - / - / -	2-4-6
10	pelos mulheres que chora.	-OrA	/ - - / - - / -	1-4-7
11	Sua voz quando sua ouve	x	- - / - - / -    / -	3-6-8
12	outras como recado.	-AdO	/ - / - - / -	1-(3)-6
13	Conversam as filhas avós	-vÓs	- / - - / -    - /	2-5-8
14	pelo correio do sangue.	-ÃguE	/ - - / - - / -	1-4-7
15	Mulher estudando a voz	vOz	- / - - / - /	2-5-7
16	é uma escola e tanto.	-ÃtO	- / - / - / -	2-4-6
17	Sua cabeça em grisalhos	-AlhOs	/ - - / - - / -	1-4-7
18	calcula dentro do canto.	-ÃtO	- / - / - - / -	2-4-7
19	E o canto é como gesta	-EstA	- / - / - / -	2-(4)-6
20	de mãe antiga moderna.	-ErnA	- / - / - - / -	2-4-7

A contar do título, que está amarrado ao correr do texto, têm-se um total de vinte versos. Doze deles marcam o registro rítmico do setissílabo, seis são

hexassílabos e, finalmente, dois são oitissílabos. O regime, embora polimétrico, registra a marcante incidência da redondilha maior. Mas como somar sílabas é muito pouco, avancemos a análise — mas antes uma nota de perfumaria: note-se que a maioria dos versos, exceto dois deles, se apresentam regularmente como trímetros.

O primeiro andamento estrófico apresenta um contrato em redondilha. Não se forma nenhum tipo de unidade rítmica, embora os dois primeiros versos, incluindo-se o título, afirmem o tema de saída em um desenho acentual que se repete entre eles, possivelmente como preparação e/ou marcação de um possível pacto de medida.

Ainda, tomando como análise a partida do poema, são apresentadas duas vogais temáticas que serão recorrentes: /á/ e /ó/. A primeira, a meu ver, ligada ao “mercado” — termo que reincide, trançando os planos de dentro e de fora [no mercado / afora do mercado] — e a segunda, ligada à presença da “voz”, que vai criando permutas sonoras até a estrofe 5.

Se no instante inicial o corpo sonoro se dá entre /á/ e /ó/, enquanto a “voz” se imbrica no conflito do comércio, é justo na saída do “mercado”, quando comparece a assonância /i/ marcando a passagem, “(..) na / vida deslinda negócios”, que se assiste a marca vocálica /á/ em corrosão: “vário estrago”.

Estando o contrato métrico aparentemente resolvido em arte menor, ao menos em sua primeira metade, o poema quando apresenta de modo mais afirmativo a presença do outro, começa então a modelar constâncias rítmicas mais marcadas. Contudo, na posição média do poema, estrofes 3 e 4, observa-se uma maior irregularidade, como se instalasse uma preparação antes de retomar a cena rítmica.

Embora exista uma breve regulação nos versos 8 e 9 — compostos em hexassílabos, mais as aliterações em /t/ e /v/, além da modulação entre [ó] e [ou] — é possível que o desvio, dito um pouco antes, esteja colocado para chamar a atenção para uma sutil mudança de registro: a passagem do estudo para o uso da voz que, em seguida, na conformação do ritmo e a retomada do contrato estipulado, vai dar curso à passagem da voz ao canto. Cabe, para registro, observar o requinte da transição das aliterações /v/ para /c/ e das assonâncias /ó/ para /ã/, além do uso marcante do hexassílabo jâmbico, nos versos 9, 16 e 19, que acentua, ainda que discretamente, a gradação dessas mudanças.

Em se tratando da cadeia de ritmos, uma vez que não há utilização fechada de sistemas métricos definidos, faz-se necessário trabalhar de modo um pouco mais elástico as noções do verso como unidade de som e sentido. Desconcerto, desvio e ruptura; deslocamento, transição e quebra, são termos que serão recorrentes, uma vez que o poeta em questão lida com categorias como ambivalência, evasão, mobilidade e intervalo; enfim, a peleja das entrelinhas, entre rasgo e dobra, simulacro e dissimulação que, com sorte, vou conseguir mostrar, fora do curso de sinopse que ora é exposto, ao longo do trabalho que vai se propondo.

## 2.2. Fabulação

Tomou, agora, um poema construído, na sua aparente superfície, em modo horizontal de prosa. Infelizmente não é possível reproduzir de modo exato o desenho da mancha gráfica; no máximo posso aludir sua formatação — e antes de colocá-lo em tela para vocês. São 6 linhas, não exatamente extensas, que em sua maioria ganham pausa no final de cada sentença. São exceções as linhas 4 e 5 — percebam o cuidado em não chamar de verso —, donde a linha 4 fraciona uma palavra e a linha 5 é encadeada na seguinte — chamaríamos *enjambement*, fosse outro o regimento do texto. Houve, a mim me parece, um cuidado em forçar a justificação, transformando tudo, graficamente, em um bloco compacto. O poema chama “Fábula” (PEREIRA, 2002, p.164) e segue logo abaixo.

Esquina não é parte da rua, nem cotovelo de faca.  
Nem caverna onde um se esconde, se perseguido.  
Nem macio para o amor de quem não tem leito.  
Nem igreja ou teatro, mesmo que aí tantos represen-  
tem. Esquina não é bar, nem feira, nem seta indicando  
desvio. Mais que um lugar é a recitação da passagem.

O poema é razoavelmente claro. É costume de Edimilson perturbar as zonas de sentido já na titulação dos textos; mas aqui o caso é diferente. O título nos dá uma entrada que, na operação de leitura, nos abre sentidos, mais ou menos, seguros. Escolho, de imediato, tomar a acepção de fábula que melhor me serve; qual seja: enredo de poema, romance ou drama. Em seus modos de avesso, o poeta resolve construir sua ficção de escrita por turnos de negativas, ou seja,

contar pelo que não é.

O avanço do negaceio, em suas pausas marcadas na constância das anáforas, opera o desmanche de espaços — do fora e do dentro, como podemos observar em suas escolhas lexicais na marcação dessa topografia de curvas.

Assiste-se, então, um intenso bulir na formulação do poema; são tais os elementos: a inversão dos termos usuais da frase [“Nem caverna onde um se esconde, se perseguido”]; a incompletude, provisória, indicando a força da ausência, e também da negação, no curso da sentença [“Nem macio para o amor de quem não tem leito”]; a quebra da palavra, ainda que em posição favorável à sintaxe e à dinâmica acentual [“(…) tantos represen- / tem. (...)”], linha que, por sua vez, sobrecarrega o advérbio [aí] como um elemento de perturbação, dado que os termos, logo ali atrás, convoquem questões, como: representar, atuar, em qual dos mundos? encenação em qual espaço do sagrado? dirigir-se, afinal, à marcação do espaço, sem identificá-lo, o profana?; a quadrícula que enforma o poema, na sua formatação original, transa não só o aspecto das quinas, já que pela beira da frase sobra o apontamento da seta, embora em negativa, quando se encurva no encadeamento para a outra linha [“(…) nem seta indicando / desvio.(...)”]; a extrapolação do espaço, no fechamento, confirmando o estado fabular; embora exploda a narrativa com a cópula em voz poética [“(…) Mais que um lugar é a recitação da passagem”].

Como visto, foi possível atravessar o poema sem susto. Amparado pelas cordas da paráfrase, o que é muito comum nas leituras acadêmicas acerca da obra de Edimilson. Dito de outro modo: fiz apenas mostrar o que o poema diz e como diz — o que é uma verdade incompleta. Naturalmente, o que o texto diz de si é muito melhor do que eu poderia realizar. Lido, da melhor maneira possível, com meus limites; então, paciência. Mas como o poema, com seu recurso de prosa, fala por aquilo que não é; não seria demais desmontá-lo de sua formulação original.

Se tomarmos, claro que arbitrariamente, o texto em suas pausas prosódicas — regulado por minha leitura, algo pessoal — e verticalizarmos a mancha, ouve-se algo parecido com isso:

Esquina não é parte da rua,  
nem cotovelo de faca.  
Nem caverna  
onde um se esconde, se perseguido.



Nem macio  
para o amor de quem não tem leito.  
Nem igreja ou teatro,  
mesmo que aí tantos representem.  
Esquina não é bar, nem feira,  
nem seta indicando desvio.  
Mais que um lugar  
é a recitação da passagem.

Observada a leitura geral do poema, em sua primeira forma, há um razoável pulso rítmico — na verdade mais de um —, que vai se evidenciando. Sente-se uma troca de marcha que modula a velocidade da enunciação. A intuição inicial me leva a averiguar os componentes sonoros que compõem o texto.

Observam-se as assonâncias, que existem, mas me parecem muito tímidas — tenderia a chamar de rima interna, embora me pareça impróprio. Vêm-se: pARte/fAcA; ONde/escONde; perseguido/macIo; IEito/igrEja/mEsmo; esquIna/desvIo; mAis/pAssAgem; e o eco rítmico entre bAR/lugAR.

O arbítrio, no caso, foi buscar a correspondência sonora da assonância quando percebida numa distância média entre os termos. Repito, continuei achando muito discreto para pensar como marca reguladora do ritmo. Os sons do /ê/, embora constantes por conta da anáfora, parecem-me fracos; contudo a figura da repetição, sim, monta uma guarda rítmica estruturante, perfazendo os turnos de tempo forte na retomada das negativas.

Outro passo foi caçar aliterações, entretanto comparecem de modo mais tímido ainda. As fricativas /f/ e /v/ em cotoVelo/Faca/caVerna e as sibilantes em reCitaÇão/paSSagem, não me parecem ocorrências significativas. O que me fez, então, considerar outras possibilidades. Precisava ver, por dentro, como o poema era operado em sua pauta acentual. O que intuía, agora se mostra mais claro. Observe-se a escansão:

1	Esquina não é parte da rua,	- / - - / - - / -	2-5-8
2	nem cotovelo de faca.	/ - - / - - / -	1-4-7
3	Nem caverna	/ - / -	1-3
4	onde um se esconde, se perseguido.	/ - - / -    / - - / -	1-4-6-9
5	Nem macio	/ - / -	1-3
6	para o amor de quem não tem leito.	/ - - / - / - - / -	1-4-6-9
7	Nem igreja ou teatro,	/ - / - - / -	1-3-6
8	mesmo que aí tantos representem.	/ - - /    / - - - / -	1-4-5-9
9	Esquina não é bar,	- / - - /	2-5
10	nem feira, nem seta indicando desvio.	- / -    - / - - / - - /	2-5-8-11
11	Mais que um lugar	/ - - /	1-4

12 é a recitação da passagem. - \ - - / - - / - || (2)-5-8

O poema corre, inicialmente, em andamento ternário. O primeiro movimento avança uma sucessão de anfíbracos [ - / - ] — é importante dizer que, no meu modo de ler, realizo a elisão em “não é”, adotando uma prosódia mais próxima da oralidade —, seguido por um grupo de dáctilos [ / - - ]. Quisesse cumprir um plano de simetria, teria lido “skina”, invés de “esquina”, o que me parece possível, entretanto como há outra ocorrência do mesmo termo em outro momento, o andamento sugerido me pareceu mais razoável.

A seqüência ternária é quebrada nos versos 3 e 5, integralmente binários em seu desenho trocaico [ / - / - ]. Contudo, a onda rítmica do segundo verso é retomada em dois grupos dactílicos no verso 4, enquanto no sexto são consolidados os dois andamentos mais marcados do poema: o dáctilo e o anfíbraco.

A insinuação do módulo sonoro no quarto verso apaga o artigo, que é dito um tom abaixo, e cumpre a função de, justamente, esconder essa figura indeterminada; quer dizer, as elisões [-de um se es-] encapsulam o referente entre as assonâncias em [õ]. A manutenção do andamento, com as pausas entre os dois módulos, é bastante significativa, dado que o plano rítmico está mixado ao estranho plano sintático nesse verso retomando e mantendo a rotina do ternário. Essa estruturação de sobressaltos entre os andamentos [de ternário para binário] vai se sucedendo até que, a partir do verso 9, onde a marcação de intensidade no início das frases muda sensivelmente, ouvimos a consolidação em definitivo das dinâmicas ternárias do anfíbraco — ainda que seja sentida a pausa expressiva do dáctilo no verso 11, quase em modo de adversativa, preparando a virada do verso final, que nos dá a mesma sensação regular do início, completando o ciclo de uma “fábula”.

### 2.3. Pedido de licença

Parto, agora, sobre considerações acerca de Exu — divindade africana de controversa e complicada (con)versão em terra brasileira — para iluminar um dos pontos temáticos, entre vários, com que lida Edimilson em sua prática poética: a

operação de uma espécie de síntese daquilo que está implicado em táticas de apropriação dos signos religiosos de matriz africana.

De modo um pouco diferente dos poemas que vimos um anteriormente, vamos tomar o texto de EAP em relação com outros poetas que, embora utilizem outras formas, trataram desse mesmo assunto. São eles: Ricardo Aleixo e André Capilé [eu mesmo].

A leitura será amarrada pelo caligrama de Ronald Augusto — “OlimpOlodun”<sup>1</sup> — e, ainda, considerações sobre Calibã, personagem de *A Tempestade*, de William Shakespeare, que creio ser figura aparentada de Exu, enquanto signo artístico ocidental dotado de significante suscetível de reapropriação.

Reapropriação feita a partir da exploração de uma tangência, ou parentesco, entre a divindade e a personagem de Shakespeare, tal como traçada pela inserção do signo em trecho de outro poema de Edimilson, “Caderno de retorno”, que pode parecer rentável numa discussão de foro étnico-racial<sup>2</sup>, mas também por demonstrar, em alguma medida, o funcionamento do poema, e a prática do poeta, como palimpsesto cultural.

O caligrama de Ronald<sup>3</sup> é apresentado, desde já, como senha de incorporação das instâncias, por vezes inegociáveis, entre as práticas do pensamento ocidental, quando relacionadas às de fora do eixo — no caso, as dinâmicas do pensamento africano aportado, a fórceps, nessa terra. Vejamos — e não há melhor termo — o poema.

<sup>1</sup> AUGUSTO apud AGUSTONI, 2007, p.281.

<sup>2</sup> Apropriar-se de Calibã com o interesse de interferir no debate étnico-racial não é, no entanto, um movimento sem precedentes. O personagem é convocado com certa recorrência em discussões cujo acento recai nas relações coloniais ou pós-coloniais, enquanto imagem alegórica da condição do subalterno colonizado. Este outro caminho, muito mais uma inflexão, dar-se-á de forma sucinta em função das limitações propostas para o curso do trabalho que vai se construindo.

<sup>3</sup> Cabe dizer que há uma leitura mais extensa e eficiente desse, e dos poemas que seguem, foram realizadas antes por Prisca Agustoni em sua tese: *O Atlântico em Movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2007. Contudo, algumas chaves aplicadas por mim, naturalmente, tomaram outros rumos; daí o interesse em retomar, como suplemento, a visada sobre esses textos.

Sintético e preciso, o poeta inscreve – escreve, desenha, rasura – duas dinâmicas de pensamento, ao menos em aparência distintas, problematizadas graficamente. Utilizando os grafemas gregos, Ronald grafita nas paredes do “Olimpo” as presenças de um deus e de um céu *outros*.

Olodum funciona como corruptela abreviada da palavra Òlòrun [que em yorubá significa “deus maior”], e contém, em si, o desvio semântico para Òrun; ou seja, o próprio firmamento. Justamente na partida dessa contaminação e contágio que irei analisar os poemas desses poetas, inseridos nas malhas da contemporaneidade e que, de alguma maneira, tomaram como motivo de seus textos tal espécie de revisão de um imaginário mitológico diferente, reinscrevendo-os em nosso agora.

#### 2.4. Visitantes de Pambu Nzila<sup>4</sup>

“Visitação”, poema de Edimilson publicado inicialmente no *Livro de falas*, depois reeditado no volume 3 de sua antologia, intitulado *Casa da palavra*, ao tratar de Exu segue as pistas do texto de Monique Augras, cujo tratamento antropológico dado ao objeto religioso é de grande interesse ainda hoje, que empresta aos poemas o corte da epígrafe. No entanto, no processo de apropriação, o texto retorna com outro contorno, emoldurando e estendendo os sentidos propostos pelo poema.

O tratamento dado às imagens, junto das estratégias de composição, extrapola os sentidos da religiosidade de matriz africana, cujas mitologias são utilizadas como processamento de intenções de fundo, quais sejam: se apresentar como fonte outra das mitologias, aqui recriadas, que formam o imaginário brasileiro, tendo como marca de fundação a raiz religiosa africana, radicada no Brasil<sup>5</sup>.

Com Aleixo, temos a inscrição do jogo em um cenário urbano, reinscrevendo, em chave diversa e contemporânea, a figuração de Exu. Publicado

<sup>4</sup> Por tratar de Exu, nos poemas que seguem, escolhi nomear esse subcapítulo com termos bantu, invés de nagô. “pambu” é caminho, “nzila” é encruzilhada. No panteão de divindades do Angola o mukixi Ngana Pambu Nzila (Senhor dos Caminhos e Encruzilhadas) é a equivalência do orixá Exu nas práticas de culto yorubana, conhecidas como ketu.

<sup>5</sup> Tratamento parecido é o que dá Antônio Risério aos orikis e itans — breves poemas cosmogônicos em yorubá, que o antropólogo e poeta traduziu —, embora compareça de modo mais direto integrado à compreensão do corpo religioso.

n’*A roda do mundo*, livro em parceria com EAP, Ricardo opera de modo incisivo a reinvenção dos orikis e insere novas notas na perfumaria poético-religiosa de matriz africana no Brasil; principalmente por não recair em certos, e redutores, exotismos.

Em chave aproximada apresento meu poema, publicado em *ZANGARREIO* e reeditado na antologia, organizada por Alexandre Faria e Oswaldo Martins, chamada *Outra – Poesia reunida no sarau de Manguinhos*, intitulado “Exu”. Forjado por dinâmicas metafóricas — carregado pela apresentação sintética da compreensão ritual e conformação mítica do orixá — o texto é montado como invectiva, retomada e reinversão dos valores de uso sincrético — como, por exemplo, a comparação do orixá com Hermes. O poema retorna, em certo sentido, ao caligrama de Ronald, desenfronhando as máscaras e recompondo a imagem cíclica, em que está inserida a compreensão dessa divindade.

Antes de entrarmos, em definitivo, no corpo dos poemas, cabe dizer que não irei utilizar, nesse momento, nenhuma das bibliografias de cunho religioso. Vou, sobretudo, me valer da experiência e experimento ritual, como também da prática de escrita e leitura do texto poético. A intenção é agir, e apresentar, os textos como leitura primeira, desacordado de certos cacoetes que têm aprisionado Exu em assentamentos mal-arranjados.

Pretendo aqui/agora retorcer, em contracanto, as arestas marteladas da recharacterização, em síncopa, da representação mitológica de Exu, por dentro do incansável entrançamento dos nós (górdios?), que os textos escolhidos nos oferecem.

“... Quando o mundo começou, da lama e das águas primordiais surgiu um montículo de laterita vermelha. O sopro de Olorum conferiu-lhe a vida. Exu se manifesta em tudo aquilo que vem em primeiro lugar...”

### **VISITAÇÃO<sup>6</sup>**

O cavalo das indagações me prostrará. Tua razão e tristeza talvez me reconfortem. O sol ardeu, agora murmura um lamento de chama e nuvem. Tua vida é nunca mas desde sempre pousada no princípio do mundo. O

---

<sup>6</sup> PEREIRA, 2003c, p.21

cavalo sou eu e também sua negação. Tua paz deixa-me apreensivo. Estás na vertigem, tua bagagem de mutáveis espelhos: – ó nem saíste conhecido de pernas falantes.

Ao tomarmos o poema de Edimilson percebe-se, de antemão, o esbarro da forma. Decidir o estatuto, entre prosa e verso, é temeroso — haja visto a análise de “Fábula”, poema que tratei anteriormente. Aqui, como lá, “Tua / razão”; “Tua vida”, “Tua / paz” e “tua bagagem” podem, muito bem, ser apresentadas como esquema anafórico. Pode-se, ainda que de modo vacilante, apostar em um estranho esquema rímico, entre termos internos, como [lamento / **sempre** / **também** / **nem**].

O modo como a mancha gráfica apresenta esse texto em prosa, emula a constância do *enjambement*, como se estivesse escrito em verso — o que nos obriga ao torcicolo incômodo da sintaxe, ora protelando, ora suspendendo os sentidos imediatos do texto — o que, a meu ver, reforça o caráter da análise anterior.

Não estaríamos, então, em contato com uma modalidade de prosa que insiste em voltar-se sobre e a si mesma, como um poema?<sup>7</sup> Poderia, afinal, operar como na leitura de “Fábula”; mas não é minha intenção nesse momento, uma vez que apresento outro plano de leitura.

Observem o corte do texto abaixo:

(...) Tua vida é nunca mas desde sempre pousada no princípio do mundo. O cavalo sou eu e também sua negação. (...)

Nesse jogo de oposições, em cuja trama do possesso não se completa, Edimilson enceta variáveis, percebido no plano cambiante entre endereçamento [essa incômoda presença desse outro, o tu] e a tensa incorporação do sujeito que toma consciência de si e, a si mesmo, nega-se. A possessão do texto também é litúrgica, não sem a contenda entre quem fala e sobre o quê fala.

Na única copulativa em todo texto, nuclearmente vemos a dinâmica do oxímoro, conjuminada ao esforço que abriga a nota existencial e originária — do orixá, do poema, do poeta — e a luta por assumir o corpo, afirmativo, no mundo e

<sup>7</sup> Tal reflexão, sobre o estatuto do verso, pode ser conferida no ensaio de Giorgio Agambem, “O fim do poema”. In: Cacto nº1 Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo, 2002.

o lugar de voz, ainda que pelas estrias da negação. Contudo, nesse sentido, Exu comparece de modo mais vivo, de vez que é descabido colocá-lo em projetos de síntese tão duras e reducionistas. Presença do sim e do não, mas também do talvez, não há peia que o segure — nem assentamento que o despache de sua força dinâmica.

A poética de Edimilson, com esse curto exemplo, demonstra a reflexão por um desejo de inserção existencial via palavra e, também, o anseio de encontrar nos múltiplos (des)acordes da língua uma espécie de organização do mundo, necessariamente, via linguagem. Percebemos em suas estratégias e táticas do texto, a discussão constante do legado da variada herança cultural em que estamos mergulhados — podendo com isso apontar, no mínimo e no raso, a tradição lusófona da língua, tripartida em África, Brasil e Portugal. Nota-se que a dança de tais matrizes se indexam “para uso irrestrito a pele em desafio”<sup>8</sup> o que resta, na altura das últimas horas, da intensa e problemática negociação cultural e ancestral, além da visada contemporânea, da instituição de uma “sintaxe do atrito”<sup>9</sup>.

Operação similar, de deslizamento e deslinde, é levada adiante pelo poema de Aleixo. Vejamos:

### **Cine-olho<sup>10</sup>**

Um  
menino  
não.  
Era  
mais  
um  
felino  
um  
Exu  
afelinado  
chispando  
entre  
os  
carros  
—  
  
um  
ponto  
riscado  
a

<sup>8</sup> PEREIRA, 2003a, p.195

<sup>9</sup> PEREIRA, 2010. p.252

<sup>10</sup> ALEIXO & PEREIRA, 2004, p.33

laser  
na  
noite  
de  
rua  
cheia  
—

ali  
para  
os  
lados  
do  
Mercado.

A força-movimento na captura do drama de *Cine-Olho*, traçado no corte e edição da cena em ágeis versos curtos, em que o fantasma do setíssilabo prevalece correndo pela cadeia dos *enjambements*, opera a metamorfose da figura mítico-religiosa de Exu — concentrada, no poema, em ambiente urbano — liberando, no chão narrativo do texto, a determinação e o contorno de qualquer explicitação, referencial ou explicativa, dos traços da cosmogonia africana.

Embora parta da negatividade inicial da sentença, a configuração maleável de Exu comparece — acelerada como a chispa dinâmica do disparo em símiles simulados — pactuando o tipo na conversão de um Erê<sup>11</sup>, em Exu — ou seria ele um capitão de areia, no asfalto? E de Exu, em felino – que acaba por vestir corpo, rosto e a existência anônima desse “menino / não”.

O poema apresenta, em seu desenvolvimento, aspectos de ressemantização tanto do corpo ritual, quanto da impregnação de uma imagem intimamente colada ao imaginário popular. A primeira instância se dá em um jogo — entre o ponto riscado do terreiro e o “ponto / riscado / a / *laser*” —, cuja trama mescla os espaços cerimonial e profano.

O ponto atua como senha nomeadora — espécie de marca de identificação — traçada na terra com pomba, um tipo de giz litúrgico, que no texto é revirado em calor e assume um caráter tecnológico [*laser*]. O que nos aproxima no tempo, e culmina em outra reversão semântica, ao habitar os lugares com o susto

<sup>11</sup> Pode ser um dado de interesse. “erê” é um termo nagô, da língua yorubá, que foi traduzido como “criança”. É um estado de transe, mas não completo, em que os iniciados em religiões de matriz africana estão “incorporados” dessa entidade — comumente festiva e falante, como um espírito infantil. Contudo a tradução exata de “erê” vem de “axiweré”, significando “o maluco” ou “loucura branda”. O senso comum, por conta das festividades de Cosme e Damião, também da Ibejada, tem bem assimilada a entidade, embora resulte, no fim das contas, em equívoco terminológico.



inesperado da “noite / de / rua / cheia”, onde se esperava, com espírito romântico e naturalizado, pela lua.

O texto se encerra mantendo a indeterminação; melhor dito, o texto inclina-se (ir)reverente ao aspecto mutável, esguio e fugidio do orixá dos muitos caminhos. Dono dos limites, frequentador dos ambientes liminares, lançado “ali / para / os / lados / do / Mercado”, percebe-se a tonalidade gerada por esse Exu-Menino, que extrapola a segurança do sentido e se coloca nos limites do ponto de vista como elemento que constitui paisagem difusa, ao ampliar os semas que comportam a margem. Marginais, as pernas que saltam entre os carros; marginal, a mirada e a máquina apontada do poeta que redesenha a cena; marginal, a circulação afelinada desse orixá de elipses. Esse

### **Exu**

Faz roda, kamunã. Bebe melação.

Fermenta. Melanja farinha otí dendê  
— gargalha. Comporta o sorriso; não redundo  
— metáfora mais. O caralho a foda e o barro  
[Hermes, o do pinto menor, nem pra saída].

Costureiro divorciado do alfaiate.  
Cabeça pica no òrun. Senta em formigueiro:  
o golpe, o risco. Pé da nuvem permanente,  
além. Desdenha dos corcéis de carrossel.

Dirigente volante do destino:  
têssera, mitologema, palavra.  
Abre a moldura do mundo. Xirê:  
o que começa e começa de novo.

Decide vestir a tabatinga: existência.

O texto que assumo para análise, em amplo aspecto, é incômodo. Vou avançar, mas não sem algum constrangimento, mostrando esse meu nariz de cera. A escolha do léxico varia o registro entre alto e baixo; forço o estranhamento com a sanha dos estrangeirismos, tanto no uso vocabular das palavras em yorubá [otí = aguardente; xirê = festa litúrgica] e kimbundu [kamunã = filhinho; dendê = óleo extraído de uma espécie de coco], quanto no galicismo neológico de “melanja” — que, com algum esforço, remete o leitor ao “Lundu do escritor difícil”, de Mário de Andrade, “Pra penetrar meu cassange! / Você sabe o francês ‘singé’”. O

maneirismo da sintaxe nos obriga a pausa. Ainda que o poema esteja travestido em número regular de sílabas, mobilizado entre o decassílabo e o dodecassílabo, a dura marcação da cesura age como cancela.

A cancela atua como lâmina e limite; ponto de parada para a permissão da passagem; jogo de interrupções provisórias ou permanentes. Exu, o decisivo senhor das cancelas — ou dos cancelamentos. Antes do desmanche analítico, mais um dado: o poema é composto em 14 versos. Existe a óbvia coincidência com o soneto; no entanto, procura, sim, a perturbação do modelo tradicional.

A presença de um sujeito à quem se endereça [kamunã] no verso inicial, junto da compleição e ação do círculo [Faz roda], já alude à invocação do orixá. A flexão dos verbos, no imperativo, está intimamente coordenada à sua atitude. O despacho da língua comparece na confecção do *padê*<sup>12</sup> [Melanja farinha otí dendê] e o ritual resulta: é Exu quem chega [gargalha]. Seu gesto é irrepetível [não redundante] e a ambiguidade marca seus passos na terra.

Marca, junto, sua ginga estampada na cara, no verbo, no riso — “comporta”<sup>13</sup>, antes e durante, segundo acepção dicionarizada de certo regionalismo, é um artifício usado como trama insinuante, na captação da confiança de outrem, da lábia; “comportar”, aqui, também está como conter em si; ainda, e certamente, escorre do léxico a manha do *proceder* social. Enfim, “metáfora mais” – também como transposição, mudança, transporte; ou seja, força dinâmica: axé<sup>14</sup>.

Um dos avatares de representação de Exu está na imagem do falo. Em ereção, se posta como símbolo de fertilidade e poder. Daí “o caralho a foda e o barro / [Hermes, o do pinto menor, nem pra saída]” — que ganha enlevo de provocação com a tradição ocidental, aludindo ao imaginário escultórico grego; além de perturbar o espaço de comparação entre o deus de lá e o santo de cá.

<sup>12</sup> Uma espécie de farofa trabalhada ritualmente e oferecida ao orixá. Cabe dizer que é sua “comida” predileta.

<sup>13</sup> O uso dessa palavra está ligada à seguinte acepção, segundo o dicionário, regionalista “(Bras. Bahia e Pernambuco) lábias, artifícios de que se serve um pretendente, para ininar-se, captar a confiança daquele a quem se dirige”. O dicionário usado é: Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa; organizado por Hildebrando de Lima e Gustavo Barroso e revisto na parte geral por Manuel Bandeira e José Baptista da Luz. RJ, SP, BA: Editora Civilização Brasileira, 1957.

<sup>14</sup> Veículo propulsor de magia, e das forças litúrgicas, via palavra. O termo é yorubá; fosse kimbundo o termo seria “aweto”. Expressões que, ao fim e ao cabo, significam “assim seja”; então, amém.

Mensageiro encarregado do segredo do oráculo, o antes em qualquer parada, a constante do movimento, “Dirigente volante do destino” — e volante se dá como remo, mas também o que transita em vôo. Com ele tudo principia [Abre a moldura do mundo], e a liturgia festiva começa, cíclica como o movimento da terra e da festa [Xirê]. Exu, “o que começa e começa de novo”. E, finalmente, repousa em seu assentamento; barro primordial. “Decide vestir a tabatinga: existência”, e ali resiste, entre a possessão da festa e o repouso. Decide, inclusive, revestir-se da tabatinga do outro, como fiz dialogando com Edimilson e Aleixo; e o que faz Calibã, em *A Tempestade*.

## 2.5. Exu-Calibã<sup>15</sup>

Em outro poema, Edimilson associa Exu a Calibã, estendendo o alcance de seu movimento de fricção entre mitologias, agora, por um gesto de deflagração da presença de outras dinâmicas de organização do mundo incrustadas de forma minoritária no cerne da própria tradição ocidental.

(.....)		
Morremos pela boca, exceto Exu,	- / - / - /    - / - /	2-4-6-8-10
guia de Tirésias	/ - - - / -	1-5
que desacata Gregório de Matos	- - - / - - / - - / -	4-7-10
Macunaíma e François Villon.	- - - /    - - / - /	4-7-9
Exu calibã	- / - - /	2-5
luva insuspeita de Shakespeare	/ - - / - - / -	1-4-7
caçador que tem em si a caça	- - / - / - / - / -	3-5-7-9
e se irrita	- - / -	3
preso a uma dezena de nomes <sup>16</sup> .	/ - / - - / - - / -	1-3-6-9
(.....)		

O poema abre sulcos de atuação de outras mitologias no imaginário da cultura ocidental tendo como vetor a associação “Exu calibã / luva insuspeita de Shakespeare”. Nessa associação, divindade e personagem são alocados por uma justaposição de elementos lexicais que redundam em outra, de matrizes antropológicas distintas. Em um primeiro plano, a ênfase, a grafia do nome em

<sup>15</sup> Parte desse trecho é o resultado, aqui revisto, de um trabalho em conjunto, realizado para uma disciplina cursada na PUC-Rio [Expressão dos discursos sobre Africanidades no Brasil], com meu parceiro Luiz Coelho.

<sup>16</sup> PEREIRA, 2003c, p.210

maiúscula, recai sobre a divindade religiosa africana. No sentido oposto, numa produção oportunista de segundo plano, faz-se o traçado de Exu no mapa da tradição ocidental, como se refizesse o rastro de *calibã*, seu cavalo, no qual se vê em parte alterado — no corpo de um significante tornado minoritário, por um lado, pela maiúscula de Exu no poema; e, por outro, pelas apropriações que se lhe atribuíram no pensamento ocidental.

Nem por isso se trata de um significante passivo no poema ou, em outro círculo concêntrico, no liame das apropriações, algo que se lhe impõe como molduras cosmogônicas estrangeiras. Esse processo não se faz sem o malogro da moldura imposta *de fora*, na medida em que *calibã*, mesmo minorizado, não deixa de provocar desvios e recodificações menores de si, na medida em que desliza como corpo e significante insubmisso.

A peça, de William Shakespeare, escrita no início do século XVII<sup>17</sup>, faz parte daquele conjunto de obras artísticas modernas marcadas pelo espectro do Novo Mundo. Embora a peça não trate diretamente do assunto, ressalte-se, é marcada por esse espectro<sup>18</sup>. *A Tempestade*, no entanto, é uma reflexão sobre a inconsistência de uma realidade dominada pelo uso da magia e da feitiçaria, alegorias da técnica. O drama se desenvolve em um mundo tornado inconsistente pelo uso deliberado e/ou desmedido dessa magia que pode tanto ser ilustrada, as artes brancas de Próspero e, por assunção, de Ariel; quanto primitiva e animista, a feitiçaria negra e expatriada de Calibã e Sycorax, sua mãe<sup>19</sup>.

*A Tempestade* possui uma estrutura dramática relativamente simples. A narrativa começa *in media res*. Próspero, o Duque de Milão, tem o ducado usurpado pelo próprio irmão (Antônio) em conluio com o Rei de Milão (Alonso). Em decorrência, é colocado em um barco com a filha Miranda e mandado, sem destino, para o exílio. Acaba por aportar em uma ilha, sem correlato geográfico definido, que guarda semelhanças com as ilhas do Caribe. De forma parecida, o

<sup>17</sup> A peça foi encenada pela primeira vez em 1611, em Londres. Trata-se, é bom ressaltar, de uma peça tardia de William Shakespeare.

<sup>18</sup> O tradutor inglês de Montaigne, confirmam estudiosos do dramaturgo, possuía relações de amizade com Shakespeare. Frank Kermode (KERMODE apud VIEIRA, p.6) assinala que Shakespeare não só conhecia o ensaio como possuía uma edição do texto com anotações.

<sup>19</sup> “PROSPERO: O, was she so? I must / Once in a month recount what thou hast been, / Which thou forget'st. This damn'd witch Sycorax, / For mischiefs manifold and sorceries terrible / To enter human hearing, from Argier, / Thou know'st, was banish'd: for one thing she did / They would not take her life. Is not this true?” (SHAKESPEARE, p.23)

nome Calibã (Caliban) pode ser lido como um anagrama de canibal<sup>20</sup>.

Quando Próspero e Miranda chegam à ilha, a mesma já estava ocupada por Calibã, filho de Sycorax, uma feiticeira de origem africana. Calibã não é, no entanto, um nativo no sentido estrito. Nasceu na ilha, mas veio da Argélia, na barriga da mãe, deportada sob pena de exílio. Sycorax, segundo Próspero, foi expulsa da Argélia por acusação de feitiçaria.

A ilha, porém, já era habitada por espíritos antes da chegada dos exilados. Os nativos são espíritos do ar, também versados em feitiçaria, suscetíveis à dominação estrangeira, já que antes de serem colocados, não sem o auxílio de ameaças, sob o jugo de Próspero, serviam à Sycorax. Esses espíritos funcionam como executivos de Próspero e, ao mesmo tempo, no nível formal da peça ocupam lugar análogo ao de um coro grego. Sua existência e atuação na economia da peça é coextensiva à presença de quem o subjuga.

O núcleo de ação da peça coincide com a usurpação dos direitos e a tentativa lograda de reavê-los, por parte de Próspero. A peça, por isso, não deixa de ser também uma reflexão em torno da propriedade privada, outro tema de contato com a questão colonial. Ainda no primeiro ato, e é neste ponto que interrompemos nossa breve sinopse da peça, percebe-se que a convivência entre Próspero e Calibã fora, em algum momento, pacífica. A hostilidade se instaurou, nas palavras de Próspero, em consequência de um ato temerário de Calibã. O *monstro* intenta violar Miranda, a filha de Próspero, para povoar a ilha de *Calibãzinhos*<sup>21</sup>. É esse o motivo de sua escravização.

Sua presença se torna, em decorrência, indesejada. Apesar de estar sob o jugo de Próspero, resguarda, desde sua primeira aparição no drama, certa insubmissão. “PROSPERO – Come on; / We'll visit Caliban my slave, who never / Yields us kind answer” (SHAKESPEARE, p.26). Não obstante, sua presença, mesmo hostil, é necessária para a sobrevivência de outros personagens. Calibã é,

<sup>20</sup> Em termos etimológicos, o nome Caliban é um anagrama de Canibal. O que é curioso, porque a etimologia de Canibal também é controversa. Há um deslizamento na caracterização de Cristóvão Colombo, na carta de 26 de Novembro de 1492 (Apud LESTINGRANT, p.29), para os índios da Costa Norte de Cuba. Os índios passam a ser chamados de cannibes, ao invés de caribes. É incontornável, em todo caso, notar nesse deslizamento, como observa Lestingrant (idem. p.29), uma associação feita por Colombo entre os caribes e o sufixo canis (que designa animais como cães, lobos, coiote; por associação aos cinocéfalos, selvagens com cabeça de carro e filhos do Grã-Cã da Tartária, o deus também cinocéfalo).

<sup>21</sup> “CALIBAN: O ho, O ho! would't had been done! / Thou didst prevent me; I had peopled else / This isle with Calibans.” (SHAKESPEARE, p. 29)

ao mesmo tempo, detentor dos segredos da ilha e seu comunicador, ocupa-se, afinal, do ofício de mensageiro — a semelhança com Exu não é gratuita, percebem? É por seu intermédio, e segundo sua deliberação, que os outros personagens, no drama, aprendem a operar com as potencialidades ocultas daquele até então lhes parece hostil.

O domínio de Calibã sobre os segredos e a geografia local não se manifestam como qualidades transcendentais, como é o caso da feitiçaria ilustrada de Próspero e Ariel, marcadas por uma tendência à espiritualização. A argúcia de Calibã tem uma ligação estreita com os caracteres definidores do personagem e parecem se inscrever em um plano de imanência, em contraposição aos caracteres definidores de Próspero e Ariel, afins a um plano de transcendência. Enquanto Ariel é espírito e Próspero espiritualizado, Calibã, em suas aparições na peça, está identificado a terra, assemelhado a animais e inclinado ao rés do chão. Além disso, é constantemente renomeado por outros personagens com nomes que designam indivíduos ou espécies primitivos, evidenciado, em mais um ponto, um processo de derrisão pelo qual o empreendimento colonial atravessa a peça.

Os personagens, Próspero, Ariel e Calibã, quando apropriados em série, parecem funcionar como uma espécie de tripartição simbólica rentável em reflexões políticas e/ou sociológicas com o interesse direto nas relações de cunho colonial, tangenciando questões étnico-raciais, pensadas a partir da América Latina<sup>22</sup>.

Nesse sentido, antes de impor um termo ao curso de análise aqui proposto, gostaria de fazer uma breve aproximação entre o que se apresenta como promessa na tangência Exu-Calibã em face da tônica de alguns trabalhos, somente, *en passant* lembrados — mais que lembrados, aludidos ao longo desse texto<sup>23</sup>.

Algumas dessas investigações sobre o mundo colonial se inserem em um contexto de revisão das interpretações do que seja a condição colonial. Investigações empreendidas por pensadores latino-americanos que, como foi recorrente no início do século XX, tinham como ambição reelaborar e redefinir os

<sup>22</sup> Nesse âmbito lembramos Ariel de Sérgio Buarque de Holanda, Ariel de José Enrique Rodó, e Caliban de Roberto Fernandez Retamar.

<sup>23</sup> São possíveis outros desdobramentos, naturalmente. Contudo, e pode ser importante lembrar, estou aplicando modos de leitura possíveis no desenrolar da visada sobre os poemas de Edimilson. As motivações, embora relevantes, até urgentes, das questões pós-coloniais — que sim, e obviamente, atravessam obra e pensamento de EAP — foram tocadas, como se vê, apenas tangencial e lateralmente.

signos afirmadores da identidade local.

Um dos operadores úteis na reelaboração desses signos foi, sem dúvida, o fenômeno da mestiçagem. Curiosamente, a figura espiritualizada de Ariel é realçada, tanto por Rodó quanto por Holanda, como emblemática da postura legítima e elogiável a ser adotada no processo de redefinição da posição a ser tomada em face das tensões impostas pela realidade histórica colonial. Ariel é suscetível à redefinição de suas aspirações, e até mesmo de sua identidade, de forma coextensiva ao poder que *deseja* servir ou à identidade que *intenta* mimetizar.

A peça, por sua vez, também foi explorada em outra mão, em que a ênfase é dada à figura de Calibã, vide o pensamento de Retamar, como figura emblemática da posição do colonizado, assinalando o seu papel ativo, a fim de convocar a interlocução interessada a ações afirmativas no espaço público.

Esse retorno de Calibã, no drama e na tradição, parece ter caráter cíclico. Quando em evidência, Calibã provoca ruído no processo de seu reconhecimento por parte de outros agentes. Assim, estorva as categorias antropológicas que se lhe sobrepõem, por meio de sua presença incontornável e incômoda amotinada contra o poder político que o subjuga. É insubmisso aos códigos e às significações que lhe atribuem; das quais deliberadamente, e segundo seus próprios meandros, tira (mal) partido.

Ainda que incipiente, a breve reflexão apontada logo acima, nos dá margem para seguir da ilha. Edimilson, como um, ao tomar o uso da palavra como rito revelador, instaura estratégias de diálogo entre herança ancestral e ação contemporânea, conhecimento letrado e de malhas discursivas fora do ambiente do livro; tal acumulação, e câmbio criativo, entre diversas modalidades de experiências de comunicação, tem levado EAP a um projeto de poética que está, certamente, entre alguns dos mais radicais procedimentos de escrita em nosso cenário contemporâneo.

## 2.6.

### **Desabrigado, um caso**

A dinâmica serial, em EAP, em sua maior parte, e principalmente em *HOMELESS*, tem o contorno do encadeamento de uma sequência, que nem

sempre é linear, de uma espécie de consumação narrativa. A impressão final é a de poemas longos montados por recortes, fracionados o bastante para gerar um jogo de perspectivas que, em sua consecução, vão acumulando saltos e suspensões.

Feito “ilha de edição” — pra me valer da expressão de Waly — “a memória é / um curso em parte / navegável”<sup>24</sup>. A impossibilidade do inteiro, tônica da imensa maioria dos movimentos de *HOMELESS*, problematiza a construção do narrado como ato afirmativo, dada a parcialidade do que se coloca, então, em curso — um pacto de leitura áspero, a meu ver.

A deriva dos caminhos — a marcha variante, e coletiva, dos possíveis da história, a já contada e a ser recontada — são acionadas no plano intercambiável entre abismo e devoração [“somos os / que trocaram o rumo / pela sua voragem”]. Mundo revisto, passível da resignificação, na clave do delírio [“o mundo / barriga e ponta / alucina”] e sem linha de condução ou limites claros [“erraram os deuses / a geometria?”], aponta ao sujeito, arrancado de suas radicações [“na escassez / de um centro / o que prendemos / nos excede”]<sup>25</sup>, essa espécie de bússola vivencial [“não fosse a rota / em si mesma / o desvio”]<sup>26</sup>.

O início da cena de pesca que acabo de disparar, nesse primeiro instante, não só entrega um tipo cenário mental, mas também orienta uma atitude de leitura. O movimento seguinte, dentro de uma ação posta em curso, o sujeito plural que assume as rédeas do discurso, esse “nós somos”, aciona uma dupla sensação: quem fala, fala de dentro da cena; quem fala, só pode falar por estar observando a cena: uma estratégia de proximidade e distância.

: um de nós  
pende à direita  
como se escolhesse  
o ínfimo

: outro  
acima, como  
se do azul  
mirasse o abismo

: ao meio  
quem se equilibra

<sup>24</sup> PEREIRA, 2010, p.13

<sup>25</sup> Idem, Ibidem, p.13

<sup>26</sup> Idem, Ibidem, p.14



há muito é um  
entre os perdidos

: sob a linha  
de esqueletos  
outro alarga os braços  
e ancora

quatro nós em pênis  
alçados  
prontos (talvez)  
para a inumação<sup>27</sup>

O transcorrer da ação se dá com a apresentação de quatro personagens, cada qual em uma atividade específica, em sua posição marcada [direita, acima, ao meio, sob a linha]. A imagem final é atada, a pessoa plural do discurso reaparece, mas afinal, quem narra? Embora pareça retórica a questão, e a resposta possa ser dada pelo óbvio, percebo uma guinada participativa nessa dupla regulação desse tipo de narrador dentro-fora.

Há, ainda, um outro dado de complexidade. Edimilson cria uma modulação diferente, quando troca as posições de gênero — barriga e ponta, conforme apontado acima — mas mantém o uso plural da pessoa do discurso: “nós que entalhamos / o pote e arredondamos / os cadáveres / estamos atadas / aos flancos”<sup>28</sup>. Apesar da indicação posicional dos atores sociais, o senso de comunidade é tornado explícito em um turno que explora tanto a manutenção da memória, quanto, em uma bela imagem de tonalidade erótica [o arpão e a concha que enlouquecem], a própria manutenção da continuidade coletiva. Vejamos:

onde os homens passam do lodo  
à vertigem  
incrustamos a pedra que os salva  
do esquecimento

em caulim está pintada  
a porosidade  
— outro nome da pedra

nuvens ao revés  
não prometem utilidade ao fogo  
nem a noite  
em que o arpão e a concha  
enlouquecem

<sup>27</sup> PEREIRA, 2010, p.14

<sup>28</sup> Idem, Ibidem, pp.18-19

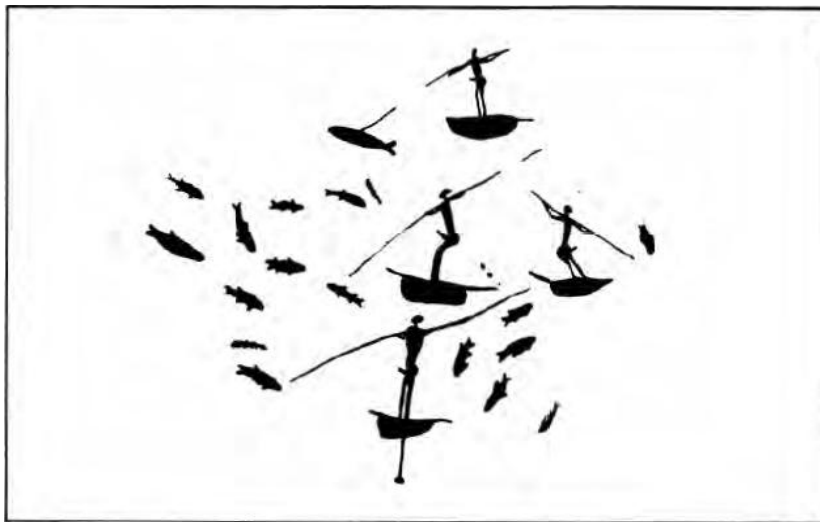
em caulim está pintado  
o ventre  
que imploramos seja acolhedor  
e farto<sup>29</sup>

Ainda assim, insisto: quem fala? De onde fala? Uma pista:

no desenho  
não se mede a hora  
em que o barco  
afunda

e a vida — em pânico  
se agarra às iscas<sup>30</sup>

A imagem [no desenho] não é um dado, de dentro, da estrutura do poema. Edimilson trabalha com muitos materiais na composição discursiva de seus textos. Quer dizer, não se atrela à determinada sujeição lírico-expressiva de uma experiência, somente, vivida; antes, o levantamento realizado em trabalhos de campo ou, ainda, em rotina de pesquisa alimentam suas estratégias de escrita. O caso da imagem, acima citada, é resultado do encontro com essa figura<sup>31</sup>:



São estes, os que “em quatro somos / contra / a aflição das escamas”<sup>32</sup>. A “cena de pesca de Tsoelike”, que dá nome ao poema, mostra os caçadores-

<sup>29</sup> PEREIRA, 2010, p.19

<sup>30</sup> Idem, Ibidem, p.15

<sup>31</sup> MOKTHAR [org], 2010, p.723

<sup>32</sup> PEREIRA, 2010, p.15

coletores da África austral, que eram, também, pescadores; apanhavam tanto espécies marinhas como fluviais, usando técnicas variadas. A relação de sobrevivência — devoração e abismo — com o mar está marcada, afinal “o suor a carne / o que é nosso / se dilui e se recupera / no oceano”<sup>33</sup>.

Claro que descreve quem escreve e, no caso, fala quem leu. Contudo, a apropriação da história desse outro não é inconsequente, tampouco matéria de exotismo. Antes, toma as pontas soltas da história e, criativamente, refaz o percurso em um contar de si — e, como parte do todo, com o outro — “como se não fôssemos / quatro, / mas tantos / em exílio”<sup>34</sup>.

Na tarefa de reimaginar a memória, que “[desliza] / em direções // avessas”<sup>35</sup>, reinscrever com gesto criativo uma história que toma partido, e se coloca por dentro, da herança dos pilhados, a partir de um fértil coletivo cultural que dá, como oferta, outra sorte de roteiros. Contudo, a abertura que se coloca em jogo, nos termos dessa potente recriação de imaginário, não é possível sem tensões agudas na passagem por essas águas, onde “cada um se equilibra / para dar aos erros / um sentido”<sup>36</sup> e que “torturem os ossos / e nós / a nós mesmos”<sup>37</sup>. Na imagem do conflito que se apresenta, nesse profícuo turno de dissensos, nasce a pergunta: “o que danças?”<sup>38</sup>. Reside, aí, uma política.

## 2.7. Turvar a língua

Quando me mudei para Juiz de Fora, no final dos anos 90, procurei quase de imediato saber quem eram os poetas produzindo na cidade. Fui apresentado a uma antologia chamada Poesia em Movimento, organizada por Jorge Sanglard, que cobria um cenário de produção composto de poetas que publicaram, em livros e revistas, entre o meio dos 70 e meados dos 80 do século passado. Interessante, à sua maneira, na recolha do material — além de mapear a cena cultural e política daquele período — foi através desse livro que entrei em contato com a poesia de Edimilson a primeira vez.

---

<sup>33</sup> PEREIRA, 2010, p.18

<sup>34</sup> Idem, Ibidem, p.22

<sup>35</sup> Idem, Ibidem, p.23

<sup>36</sup> Idem, Ibidem, p.22

<sup>37</sup> Idem, Ibidem, p.23

<sup>38</sup> Idem, Ibidem, p.24-27

Poucos anos depois, ainda sem travar contato pessoal com qualquer um dos poetas locais, fossem eles meus contemporâneos ou anteriores à minha chegada na cena, peguei-me assistindo a um programa de entrevistas na tevê local. Estavam lá Edimilson e dois de seus companheiros de geração: Iacyr Anderson de Freitas e Fernando Fábio Fiorese Furtado — poetas também conhecidos em nosso cenário contemporâneo de poesia.

Entre relatos pitorescos do período em que encampavam a revista *Abre Alas* nos anos 80, já próximo ao fim da entrevista, e notando Edimilson — que vestia uma calça jeans e uma camisa branca e lisa, diferente dos amigos de blaser — um pouco mais calado, o que é típico do seu comportamento em público, aparece a incontornável pergunta de entrevistador vocacionado para o entretenimento e amenidades: “Quais motivos os levaram a escrever?”.

As respostas de Iacyr e Fernando, particularmente, não me recordo. Talvez tenha sido a repetição rotineira da poesia como expressão do indizível e inefável, talvez tenham respondido que escrevem por serem alfabetizados, sei lá. Possivelmente o que deve ter apagado da minha memória as outras falas, tenha sido, afinal, o impacto que sofri com a declaração de EAP: “Escrevo por acreditar que, seguramente, foi a única maneira de encontrar possibilidades de inserção no mundo”. Um soco.

Confesso que foi esse o instante, diria fundador, da minha mudança de comportamento frente à produção de poesia — a dos outros e a minha, que até aquele instante ainda não havia publicado nada. E já se vão dez anos de passada a entrevista.

Em qualquer parte da sua obra, já bastante volumosa, podemos encontrar com bastante constância algum tipo de reflexão sobre a linguagem. Não à toa, um dos seus poemas mais publicados em antologias — dentro e fora do Brasil — é “Santo Antônio dos Crioulos”<sup>39</sup>:

Há palavras reais.  
Inútil escrever sem elas.  
A poesia entre cãs e bichos  
é também palavra.  
Mas o texto captura é o rastro  
de carros indo, sem os bois.  
A poesia comparece

---

<sup>39</sup> PEREIRA, 2003<sup>a</sup>, p. 128

para nomear o mundo.

Não vou entrar em maiores considerações sobre o poema. É claro o bastante para evitar que eu realize uma paráfrase grosseira. Contudo, e é o que me interessa no momento, em parte considerável do percurso de escrita de Edimilson é possível observar a confiança na palavra, no verbo nomeador. Melhor dito, a repetição, constante, das suas motivações originárias como escritor.

Mas surge *HOMELESS* que, a meu ver, sidera toda essa história. Dividido em três grandes ciclos — Os Antílopes, Passagem do Meio, O Mestressala —, amparados por outras três grandes placas-totem, *HOMELESS* [2010] apresenta uma versão, a contrapelo, da travessia do Atlântico que, a meu ver, é, até então, o mais radical empreendimento de linguagem realizado por Edimilson de Almeida Pereira.

Distante, e com brutal diferença, das narrativas convencionais que versam sobre o ciclo das navegações, tanto o raconto das ficções heróicas da conquista, quanto as variantes de escritas da perspectiva do conquistado são não somente fraturados, mas arrancados dos abrigos, mais ou menos, naturalizados acerca da leitura do tema.

De modo geral Edimilson é tão discreto como pessoa civil, quanto como persona poética. Embora a urgência de sua poesia seja latente, em muitos dos casos é preciso lidar, justamente, com as marcas de distanciamento com que constrói seus textos. A figura do observador, ainda que participante, de muita maneira prevaleceu nos modos de confecção de seus poemas.

Tem habitado sua obra com a vida, e presença, de outros — há um sentido emergente de comunidade em sua prática —; contudo, dificilmente assistimos marcas mais evidentes de sua personalidade — poderia afirmar que há uma recusa, da parte dele, em construir uma mitologia pessoal que garanta a fatura de sua escrita.

Por outro lado, e também é preciso salientar esse aspecto, alimenta e reserva uma razoável fortuna crítica por via de entrevistas. Ainda que permaneça escorregadio nesse espaço, e tipo, de enunciação Edimilson cria novas demandas de leitura, também outras contendidas. Todavia, em *HOMELESS* é possível sentir a dimensão da presença desse sujeito. Esguio, é verdade; mas ali, em brechas e pequenas fugas.

Edimilson tem conseguido, ao longo dos últimos 30 anos, alguma recepção de sua obra — ainda que bastante localizada em certos ninchos —, seja com tradução de seus poemas, seja com resenhas e, também, em âmbito acadêmico. Quando aprovado no exame de seleção para o doutorado, liguei pra ele que, depois de agradecer o gesto gentil de visitar sua obra, me disse não entender muito bem o silêncio em torno de *HOMELESS*. Não havia vaidade no tom. Mesmo os leitores habituais dele, como Maria José Somerlate Barbosa, não endereçavam retorno à obra — e digo em âmbito privado mesmo, não apenas na divulgação desses textos em modalidade pública.

Pois bem, sigamos na empreitada de tentar ao menos dar um traço de colaboração, ainda que seja uma nesga, no caminho de leitura de sua poesia. Para isso, haja visto a dimensão e volume de sua obra, vi-me obrigado a, naturalmente, recortar um corpus — e como a perspectiva do trabalho tem um enfoque mais dirigido às modalidades formais empregadas pelos autores que escolhi trabalhar, além de investir na captura de elementos que entreguem uma política do verso — fará com que alguns elementos, tanto de um quanto do outro, naturalmente continuem esperando leitores melhores que eu.

Edimilson lança mão, como já pudemos perceber em análises anteriores, de uma variada gama de procedimentos — talvez a única exceção seja o uso das convenções da forma fixa, como o soneto, por exemplo. O verso livre, em diversos de seus moldes, junto da modelagem da serialidade e, ainda, o recurso da prosa, são modalidades que comparecem como suas preferências.

Por outro lado, o uso da mancha gráfica seguiu, de modo geral, sempre comportada. Alguma diferença pôde ser sentida no “caderno de retorno”<sup>40</sup>, longo poema que fecha a série de antologias da reunião de sua obra até o início dos anos 2000. Conforme dito mais acima, durante sua trajetória, Edimilson sempre tangenciou a palavra cultivando a crença, aqui e ali, como elemento organizador do mundo. Contudo, nesse momento, sua poética vive uma virada, posto que “se espraia em linguagem / e método / do não território”<sup>41</sup>. E talvez resida, aí, a dificuldade de abordagem, em especial, desse livro.

<sup>40</sup> Conferir a dissertação de Daviane Moreira, *Cahier, Caderno: um diálogo possível*, defendida em 2009 na Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>41</sup> PEREIRA, 2010, p.109



em honra ao gesto que não se fixa no sacrifício: cada um do alto de sua sede deseja o que vai dentro da	- / - / - - / - / - - \ - / -    / - /    - / - - / - / -    - / - - - / - -
palavra	- / -
não se mostra nos mortos n ão se move nos hábitos e nos habita sangrar até onde a lí ngua não se endivide e nenhu m sal ameace o corpo san grar sem que o tato se re vele o que foi aceito antes em nome dos mortos sob acusação dos mortos para o delírio dos mortos resolvidos em suas mortes não tangia o vazio que faz um pe nsamento ser o que é via-se o véu mas não o músculo da idéia em lago sem marcas sangrar no pescoço a ausência da palavr a sangrar o galo e o dia s angrar as armas de vergonha salvar a gula da palavra em honra ao gesto que não se sacrifica <sup>43</sup>	\ - / - - / -    \ - / - - / - -    - \ - / -    - / - - / - / - / - - /    - - \ / - - / - / -    - / - - / - - - /    - - / - / - / -    - / - - / -    / - - - / - / -    / [-] - - / - - / -    - - / - - / - / -    \ - / - - / - - / - - - / - / - - /    / - - / - / - / - - / - / - - / -    - / - - / - - / - - - / - - / - / - - / -    - / - / - - - / -    - / - / - - - /    - / [-] - / - - / - - - / -

A língua, e tudo que a recobre, dentro da perspectiva de Edimilson, mesmo que sob o signo da precariedade — e por isso é preciso continuar dizendo — ainda é a fundição e o estabelecimento das possibilidades de negociação com o mundo, pois “a língua encoraja à sobrevivência, por isso preferimos / os sintagmas afinados”<sup>44</sup> — mas pode ser que seja, essa, a língua do mercado. Aquela mulher que estudou a voz talvez entenda que “apesar da incerteza, algo se oferece à língua — e escapa”<sup>45</sup> e que a memória, ainda a ser recontada, faça que

sob o Q O R P O [recordemos] o que fomos – se querem  
nos oferecer a carta de identidade, deixem-na  
em suspenso.  
: o grávido nome, pronunciá-lo é perdê-lo.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> PEREIRA, 2010, p. 42

<sup>44</sup> Idem, Ibidem, p. 250

<sup>45</sup> Idem, Ibidem, p.250

<sup>46</sup> Idem, Ibidem, p.254



### 3.

#### oswaldo

##### 3.1.

##### brenha

Ao longo do percurso da publicação de suas obras, Oswaldo Martins tem assumido algumas estratégias que se compõe como um elaborado projeto poético, quais sejam: o insistente uso de máscaras e uma vigorosa e frontal atitude no uso da corrosão — seja como visão de mundo, seja como componente erótico e, muitas vezes, ambas as coisas ao mesmo tempo. Embora a afirmativa apareça de chofre, são elementos que serão explorados e desenvolvidos, o melhor possível, no correr da apresentação e análise de alguns de seus poemas.

Ainda que o objeto de maior interesse e enfoque resida na fatura do *manto* (2015), naturalmente, serão vistas suas demais publicações, donde se pode perceber, mesmo que calçado em um olhar mais imediato, a configuração desse projeto desde os títulos escolhidos para vestir as capas de seus livros: *desestudos* (2000), *minimalhas do alheio* (2002), *lucidez do oco* (2004), *cosmologia do impreciso* (2008), *língua nua* (2011), *lapa* (2014). Caberia, também, dizer de suas obras em progresso; contudo, vou apenas ficar com aquilo que está publicado em livro.

Oswaldo, até o *lapa*, no período compreendido entre 2000-2011, vinha publicando sua obra pela editora 7letras — muito conhecida por seu investimento em poetas pouco, ou nada, conhecidos do grande público. Seus livros, desde lá, mostram um cuidado em apresentar uma mesma modalidade de uso do suporte: dimensão física, uso regular da tipografia, divisão capitular em séries, etc.

A primeira mudança significativa no formato ocorre com *língua nua* (2011) – livro em que é estabelecido um diálogo com os desenhos de Elvira Vigna – donde ocorre alteração do tamanho de corte do livro e o uso de nova tipografia. Embora não deva ser considerada como guinada mais radical em termos formais, já aparecem procedimentos novos no curso da poética de Martins como, por exemplo, o uso da prosa.

O importante, mesmo, é que marca o fim da parceria com a 7letras e dá início a uma nova empreitada editorial, qual seja, a abertura da editora TextoTerritório com seu sócio Alexandre Faria, em 2012, onde deu continuidade à publicação de sua obra.

Quem já tenha travado contato com os modos desse poeta, reconhece, de imediato, uma dicção mais conformada à concisão, construída em uma “teoria do verso / enxuto” (des p 29), além de diversos entraves e estranhamentos na sintaxe — fruto, talvez, do uso constante dos efeitos da elipse. Quase todo curso da obra de OswaldO afirma o verso curto como estratégia de enunciação; dito de outro modo: é um fato de sua poética.

Ainda que, em sua maioria, os poemas sejam bastante breves, apresentam módulos rítmicos dos mais variados, sejam feitos em certas constâncias métricas, seja pelo uso sistemático de eventos sonoros como rimas, assonâncias e aliterações — algo que poderia ser dito de qualquer poema, em qualquer tempo, e de qualquer um poeta, obviamente; contudo observaremos textos muito curtos em que teremos uma gama razoável desses elementos expostos de uma só vez. O que foi dito até aqui, talvez possa estar parecendo etéreo, dada a ausência de exemplos que evidenciem tais afirmações. Melhor dar caminho às análises.

### 3.2.

#### [des-]: prefixo precipício

Vou seguir com OswaldO, de modo diverso da leitura sobre alguns poemas de Edimilson, criando algumas notas na pista cronológica da publicação de seus livros. Um dos motivos, e que me parece bastante razoável, reside no fato de o poeta anterior já ter uma recepção crítica mais constituída. Não vai ser possível, nesse momento, e dado o extenso da obra [ainda em curso] de OM, elaborar uma leitura exaustiva; antes, vou passar por alguns elementos que melhor o caracterizam e apontar elementos que, desde o início de sua produção, o acompanham.

Começemos por *desestudos* (2000/2014). Dividido em seis movimentos, todos referidos como “estudos” — o que já cria um jogo relacional com o título do livro —, dispara um índice imediato de leitura: o uso da serialidade. A máquina de sucessões, e variações, nas bordas de um mesmo tema vai ser uma das

características marcantes de Oswaldão ao longo da sua trajetória.

O uso indicial de “estudos” também entrega um uma estratégia conceitual que, de modo recorrente, vai enformar a escrita e leitura das operações de OM: o uso terminológico e eficiente de técnicas, convetidas em aparato léxico, das artes-plásticas. Carlito Azevedo, que assina a orelha da primeira edição do livro<sup>47</sup>, resume de modo pontual as estratégias de *desestudos*:

Lirismo que, [...], não se quer excessivo ou compensatório, mas depurado e autoconsciente, e por isso mesmo se submete a tensão extrema, interna, entre o conciso da composição e o extenso da técnica serial, entre o verso enxuto e o olhar abrangente.<sup>48</sup>

A observação de Carlito é precisa — e é necessário considerar que, naquele instante, lidava com um poeta inédito em livro, ao menos para parte considerável do público leitor de poesia. Na reedição da obra, junta de outros dois títulos também reeditados pela editora TextoTerritório, a orelha assinada pela editoria confirma o que antes fora dito sobre “(...) os temas e as obsessões do poeta se [fixarem] em modos de eclipse e concisão — [na] fundição formal em que sua poesia se estabelece”<sup>49</sup>.

Entrando em seu miolo temos o primeiro movimento, intitulado “doze estudos para marinhas”. A entrada titular da série, antes de tomar a leitura dos poemas, de imediato nos remete à tradição do imagiário do mar e a rotina de descrições de ambiente; contudo, o poema inaugural da série já dá mostras da ideia embutida no uso da prefixação “des-” que estampa a capa. Vejamos:

a areia ventava ausência	- / - - / - / -	2-5-7
um grito verde	- / - / -	2-4
do cabelo	- - / -	3
fugiam flautas	- / - / -	2-4
mãos anoiteciam	/ - - - / -	1-5
nos regaços <sup>50</sup>	- - / -	3

Em termos formais, salvo o plano de concisão já dito, o poema não

<sup>47</sup> Vou me referir aos livros com a data de publicação das primeiras edições, contudo vou me referir bibliograficamente tomando como base a recente reedição.

<sup>48</sup> AZEVEDO *apud* MARTINS, 2014, p.93

<sup>49</sup> MARTINS, 2014, s/p

<sup>50</sup> *idem*, *ibidem*, p.13

apresenta maiores considerações. Um tipo de versificação bem econômica no tratamento, sem maior regularidade. Interessante o uso das saídas dijâmbicas nas duas estrofes iniciais, com alteração na estrofe final, mais longa, demorada e meditativa no uso dos peônios.

O aparecimento da palavra “areia” é uma falsa pista na construção da imagem, algo inusitada, de “sugestão onírica” — nas palavras de Carlito —, assim como o toque de estranhamento do verso seguinte, “grito verde”, entre o desespero e a notação da paleta que, por alguns instantes, sugerem a possibilidade de pensar a tela sendo construída, quer dizer, avançando num estado de maturação.

Passa-se à estrofe seguinte e outra imagem, “do cabelo / fugiam flautas”, também de feição surrealista, meio que aos modos de Murilo Mendes ou o primeiro João Cabral, e finalmente os versos finais que acabam apagando qualquer vestígio de “marinha” e colocam em cena outra das obsessões de Oswald: o erotismo — que exemplifico com a bela cena de masturbação no décimo poema da série.

vasto era o pente	/ - - / -	1-4
a mão	- /	2
teclava vulgata	- / - - / -	2-5
sobre a cadeira de palha	/ - - / - - / -	1-4-7
tocava guizos	- / - / -	2-4
a mulher	- - /	3
molhada <sup>51</sup>	- / -	2

Uma leitura apressada, tende a tomar os termos do vocabulário utilizado por Oswald como eventos desconexos do ponto de chegada no fim do poema. A presença do “cabelo”, palavra utilizada em poemas anteriores, confunde o sentido preciso do primeiro verso por conta do “pente”.

Seguem-se duas notações que, ao menos em aparência, nos endereçam à metalinguagem, “teclava vulgata”, e à música, “tocava guizos”. A imagem banal “sobre a cadeira de palha”, junto de “a mulher / molhada”, de imediato fazem parecer apenas uma ambiguação pobre e ruim: um cenário de natureza morta, um

<sup>51</sup> MARTINS, 2014, p.22

estado de contemplação dessa personagem tomada de mar como se de uma saída da praia — claro, se ainda estivermos entre “marinhas”.

Mas, como já indicado, lidamos com os signos da separação, transformação, intensidade e negação encorpados pelo prefixo “des-”. O poema revolve-se: invés de objeto, a marcação do corpo, quase gíria, do “pente” [porção anterior da pelve, que no adulto está recoberta de pelos]; a “vulgata”, ainda que permaneça em ambiguação na via da metalinguagem, fica inscrita no limite da rasura da letra do sagrado — extensivo ao sabor de um lance tradutório, em possível metonímia — e joga com a dimensão “pública”, e não “pudica”, do termo.

A ação, disparada em dois termos, teclar/tocar, emulam a posição dos dedos da “mão” já posta em jogo. Os “guizos”, finalmente, em um último turno analógico, informam novamente o corpo — e, para mim, é difícil não pensar em “ring my bell”<sup>52</sup> e pompoarismo — culminando na imagem, claríssima, da “mulher / molhada” — que me fazem voltar ao “guizo” por “guisar”, ou seja, tornar ensopado.

O “pente” ainda retornará em outros poemas de Oswald, também sob a clave do erotismo, vide em *minimalhas do alheio* [2002], o “i modi”, movimento 11: “que importa // além de olhar / o pente // cabeludo”, também a “vinheta lírica para mulher e palavra”<sup>53</sup>; “a beijarem-se os pentes / de turmalina e piaçava”<sup>54</sup> e, ainda, os turnos de comparação do corpo e a passagem do tempo, em que o qualificativo metaforiza as idades: “pente / precoce da fêmea” e “pente de neve”<sup>55</sup>.

No âmbito formal é um poema interessante em sua cadeia de ritmos. Uma flagrante constância vocálica, [a], prolifera pelo poema. As aliterações, /lh/, no encadeamento final, não estão como adorno, antes cumprem a função de sobrecarga do verso final.

A dimensão do andamento ternário também é evidente. Dois grupos dactílicos [/ - - /] e, entre eles, um verso de andamento anfíbraco [- / - - / -]. A

<sup>52</sup> Famosa canção *disco* de 1979 interpretada por Anita Ward. A canção foi originalmente composta para ser cantada por Stacy Lattisaw, então uma estrela adolescente, e se referia à crianças que falam ao telefone. Ao ganhar uma outra intérprete a canção, além de alcançar grande sucesso e veiculação, sofreu uma ressemantização, donde “ring my bell” tornou-se um termo alusivo ao toque clitoriano.

<sup>53</sup> MARTINS, 2014b, p.69

<sup>54</sup> idem, ibidem, p.78

<sup>55</sup> idem, ibidem, p.79

virada rítmica, a meu ver, faz crescer a imagem final. Sua realização também se dá no andamento do verso que, considerando o *enjambement*, explode, no ouvido, um decassílabo sáfico [tocava guizos / a mulher / molhada]. Se considerasse a hipótese de haver um sexo dos versos, como Glauco Mattoso postula, bem teríamos aí uma realização precisa do sáfico como verso feminino.

A dimensão das marinhas é sempre de algum modo desfigurada, seja com a “ilha apagada”, ou quando “uma brisa passa / e poussa”. Contudo, neste espaço de escapes e passagens, em que as “palavras no vento / vertem / a medida exata”, pode-se afirmar que a fixação da imagem não é entregue pelo tema de entrada, mas pelo reiterar do corpo que se apresenta na “pele da moça e nas “espáduas”, nos “cabelos”, “mão” e, no fim, resulta em: “tudo é pele / e triunfo”<sup>56</sup>.

Tomar uma curva antes de dar cabo à sequência: assumi a cena inaugural de *desestudos* para criar entrada e caminho pela poética de Oswald, uma vez que não vou conseguir, nesse momento, cumprir leitura mais extensa da obra. Agora, imaginem o poema “chorinho”<sup>57</sup> da série seguinte, “doze estudos para ambientes e ritmos populares”, dentro da primeira série: “o abismo era tudo: // beira do mundo / beiradinha de buceta // e marulho”. O poema não só resume a cena inaugural, como também é manifesto do comportamento da sua poesia: a estratégia de um negaceio todo feito de “quases”, uma visada à margem do mundo e do corpo, e marinhas — marés ou marulho? — que não são, mas sempre voltam, em Oswald: prefixo precipício.

### 3.3.

#### outro a ver

Entramos pelas *minimalhas do alheio* [2002]. O livro também é dividido em seis séries e o plano de poemas mínimos e concisos, de modo geral, é mantido — o que reforça uma prática e indica o comportamento de um projeto poético, ao menos no sentido de sua forma.

A dimensão temática também permance, contudo vê-se um aprofundamento nas questões do corpo, imbricado ao erotismo, e o jogo referencial se torna mais explícito — o que reitera o que foi dito sobre a dimensão

<sup>56</sup> MARTINS, 2014, pp.13-24

<sup>57</sup> idem, ibidem, p.30

formal e a persistência de um projeto poético, agora, e também, pela via de seus temas de eleição.

A confirmação de suas formas e temas pode ser lida como um exercício pedagógico, de algum modo ligado ao pensamento poundiano, que pode ser dito, não sem trair a concepção original da ideia, de a poesia existir para educar espíritos livres. Em tempos de crise, nos mais variados âmbitos das nossas políticas, assumir este tipo de posicionamento implica fazer uso de “um ensinamento / fora de uso”<sup>58</sup>, repensar modos de ação, também os modos de olhar.

### 10<sup>59</sup>

a leitora  
lê

o que não está  
no livro

é um acaso  
fortuito

Colocar-se disponível a uma educação de novos sentidos, já disparada pelos *desestudos*, “desconstruindo a ideia tradicional de estudo como procedimento da formação do espírito”, permanece como tônica. Por esse motivo, e outros tantos, é que a dimensão das fisicalidades toma corpo e busca desestruturar certas convenções, tanto metafísicas quanto ideológicas, da escola ocidental, afinal

### 2<sup>60</sup>

os corpos fedem a merda  
sente-se ou não se sente o cheiro  
da merda

apenas um desejo alucinado  
por compreender como  
a beleza

pode não feder e feder  
e ao mesmo tempo

---

<sup>58</sup> MARTINS, 2014b, p.23

<sup>59</sup> idem, ibidem, p.24

<sup>60</sup> idem, ibidem, p.16

alumbrar

Tomemos ainda um passo atrás, não tanto para as confirmações, mas para uma nota que já estava indicada no livro anterior e vai ser aprofundada como tese [de Oswald]: um consistente exercício das funções e modos do olhar — em que desver é um ato e uma prática, mesmo que sem olhos e sentidos; como tomar com olhos (quase) raros a pintura de um rosto já desvisto; entender que a cegueira, como ação afirmativa, muita vez é um exercício contra o adestramento da visão contemplativa, que nos faz perder o olhar que se volta para a distância, posto que destroçam nossos sentidos estes olhos perdidos no horizonte; olhar com e pelo desvario com olhos que não existem; desmedir o olhar, olhar em brasas, uma paisagem desfeiteada<sup>61</sup>. A assunção das negativas comparece, embora estejam constituídos em seus modos novas táticas de percepção. Nem olhar alhures, nem olhar atento: olhar e ver, pensamento.

os negativos possuem a cor que não possuem os filmes	--- / - - / - - /    - / - / - - / -	4-7-10 2-4-7
nem limites de arrumação em sua interferência de azuis	/ - / - - \ - / - / - - - / - - /	1-3-(6)-8 2-6-9
um filme como cada coisa feita se faz também como um não filme	- / -    / - / - / - / -    - / - / - / - / -	2-4-6-8-10 2-4-6-8
ou começaria o cinema com velásquez que ensinou uma técnica de olhar	- - \ - / - - / - - - / -    - - / - - / - - - /	(3)-5-8-12 3-6-10

O poema de abertura do *minimalhas do alheio* justifica essa curta digressão sobre o olhar<sup>62</sup>. Entramos no justo limite de uma “tensão entre uma experiência de pensamento e uma plástica-poética”<sup>63</sup> (KIFFER, 11). Partindo de uma pedagogia em negativo como projeto, que já foi exposto um lance atrás, o poema em tela ativa uma série de circuitos relacionais. O que ver quando não se vê? Quanta edição é necessária para extrair do ruído uma realidade de possíveis?

Tomar como norteamento as potências da conversão de uma materialidade artística distinta, como elemento estruturante e de uso em uma linguagem

<sup>61</sup> Criei uma estratégia de colagens, como forma de citação, e as referências podem ser encontradas nas seguintes páginas do *minimalhas do alheio*: 52, 73, 75, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89 e 90.

<sup>62</sup> Reflexões argutas e pungentes sobre esse tema podem, e devem, ser lidas em livro organizado por Célia Pedrosa e Maria Lúcia de Barros Camargo. *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. RJ: 7letras, 2006.

<sup>63</sup> KIFFER, Ana in PEDROSA & CAMARGO, 2006, p.11



específica — uma poética-plástica — demanda a revisão de procedimentos e fontes de aprendizado; donde a interrogativa no fechamento do poema age como a confirmação de uma possível *poiésis*.

Oswaldo não tende ao tipo de construção das imagens como um pintor, como se quis Carlito Azevedo — que é um poeta excepcional no quesito, importante que se diga; e, obviamente, enverede por cenas e certas exigências que a poesia de Murilo Mendes colocou em campo e, também, João Cabral — que teria dito, em dada oportunidade, ter aprendido o senso plástico de prevalência da imagem com MM.

Contudo, OM não é um descritor, ou construtor, de paisagens ou temas plásticos. Interessam mais os modos de olhar, a captura do ponto de fuga, o desalinho, que sempre se convertem em uma estratégia de escrita e não como quadro escrito. Antes sua atitude é a de turvar as imagens<sup>64</sup>; também da cor derivar "instantâneos // para decompô-la / desvios / em preto e branco"<sup>65</sup> — e pouca coisa soa tão à Mallarmé. Mais afeito a uma “arquitetura de não”<sup>66</sup>, é com esta modalidade de olhar que constrói “um modo / de expor // corpos”<sup>67</sup>.

As exigências do trabalho que vai tomando direção são outras, todavia fez-se necessário passar por esse tópico — o olhar — ainda que muito breve e tangencialmente, para avançar no corpo de algumas correlações referenciais, posto tratarmos de um emaranhado de alheios.

A tomada de outros autores, por via de máscaras, em Oswaldo ganha contornos interessantes. O poeta não utiliza o tratamento do tipo emulador, quer dizer, não se apropria da forma de outrem para dizer “à maneira de”. Também não faz uso da tradução como estratégia de modelagem na configuração de sua poética — nesse sentido poderia ser interessante ler a série “i modi”, em que a base temática parte dos poemas de Aretino<sup>68</sup>. Mas vou por outro caminho, certamente

<sup>64</sup> “de um velho / em seu jardim // constelo // turvo / as imagens // todo movimento / são cores // em sombras” (MARTINS, 2014b, p.26)

<sup>65</sup> MARTINS, 2014b, p.51

<sup>66</sup> idem, ibidem, p.103

<sup>67</sup> idem, ibidem, p.58

<sup>68</sup> Oswaldo, em 2010, participou da Semana de Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora. O texto de sua fala naquela noite se encontra em seu blogue. Há, nesse texto, uma explanação sobre erotismo e, por conta do tema, uma leitura sobre Aretino — que, a meu ver, explica bastante melhor do que eu conseguiria, nesse momento, a recolha e utilização desses poemas como matriz de seus próprios poemas. Ao ler o Soneto I do “i modi”, diz OM: “(...) Aretino busca integrar a metafísica e a ação social no processo da escrita que a livreria do processo condenatório das ações humanas. Ao trazer o traço metafísico para dentro da poesia erótica o desrespeito às

mais óbvio.

o beco  
com seus homens

em abismo  
cria

na minimalha  
do alheio

uma geografia  
que delira

O poema<sup>69</sup> que abre a série “opiário” traz a clara, e imediata, referência a Manuel Bandeira. O texto<sup>70</sup> de Manuel, um dístico de movimento mais ou menos liberado, abre em posição interrogativa na largura de seu desenvolvimento e, subitamente, se fecha em um verso curto e pontual, como se estreitasse em um paroxismo topográfico a aparição do “beco”. Vejamos o poema de Bandeira detalhando seu andamento:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?  
- / - - / - || - / - - / || - / - - / - ||  
— O que eu vejo é o beco.  
- - / - - / - ||

Desse modo fica claro o que disse logo acima: a imagem da questão se abrindo e o trancamento abrupto. Vêm-se dois andamentos em anfíbraco [- / - - / -], seguido de um heróico quebrado [- / - - / -]; as duas primeiras cadeias rítmicas criam a rotina, quase monótona, do efeito de enumeração e, com o andamento seguinte, a forma do verso acompanha o sentido no alongamento meditativo do peônio quarto.

A passagem ao verso seguinte, embora mantenha-se hexassílabo, como em “a linha do horizonte”, dá passagem ao ritmo ternário do anapesto. Numa espécie

---

instâncias reguladoras dos topoi é duplo. Se a foda ultrapassa o limite humano, só pode entender esse ultrapasado como desafio e tensão dentro mesmo das possibilidades poéticas que então eram constituídas”. Quer dizer, de algum modo, ler o outro é (quase) sempre ler a si mesmo. Encontra-se o texto no seguinte endereço: <http://osmarti.blogspot.com.br/2011/08/o-poema-erotico.html?m=1>

<sup>69</sup> MARTINS, 2014, p.35

<sup>70</sup> Refiro-me, claro, ao “Poema do Beco”. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. RJ: Nova Fronteira, 1993. p.150

de paralelismo rítmico, os anapestos do verso de fechamento confrontam os anfíbracos, também ternários, da abertura do poema, mas não cumprem um valor musical de dança, mas de peso — também gerado pelos câmbios das assonâncias que no verso 1 aparecem em [ó], depois [i] e, no verso 2, temos um terno de [ê]; percebe-se que nessa malha sonora o poema também vai se fechando.

Há outro poema, também de Manuel, em que a mesma antipaisagem nos traz mais uma referência ao texto de Oswald, e chama-se: “Última Canção do Beco”<sup>71</sup>. Se as estratégias de contar a paisagem já se resolveram, ou dito de melhor maneira, se complicaram; agora estamos diante de outras considerações.

Como indicado pelo título estamos diante de uma canção de partida e, como toda despedida, é impregnada de cenas de uma memória sentimental. O ambiente vai sendo recriado e recolhido de seus escombros e, diferente do jogo de perspectivas que o poema anterior propõe, o beco é habitado — ainda que o tempo verbal, obviamente, esteja referido no passado: “E eras só de pobres quando, / Pobre, vim morar aqui”.

Bandeira, agora, não vê mais só o beco, mas também a paisagem humana: “Nossa Senhora do Carmo, / De lá de cima do altar, / Pede esmolas para os pobres, / — Para mulheres tão tristes, / Para mulheres tão negras, / que vêm nas portas do templo / De noite se agasalhar” — não estaria, nessas imagens, a leitura de Oswald para “o beco / com seus homens // em abismo”?

Vejamos o modo como o poema é construído.

o beco	- / -	2
com seus homens	/ - / -	1-3
em abismo	- - / -	3
cria	/ -	1
na minimalha	- / - / -	2-4
do alheio	- / -	2
uma geografia	/ - - - / -	1-5
que delira	- - / -	3

Bandeira nos diz, naquela última canção, que o “Beco que [cantou] num dístico” é “Cheio de elipses mentais”. Uma das marcas de Oswald é, justamente, a elipse. No caso do poema acima vou tomar essa figura de modo um pouco mais

<sup>71</sup> BANDEIRA, 1993, pp. 179-180

elástico e dizer que muito da elipse em Martins está no espaço indecيدido do lugar de corte do verso. Algumas vezes é possível decidir sintaticamente o momento de pausa ou de encadeamento, outras vezes, não.

Cadeias de sentido são criadas nessa tomada de decisões, às vezes arbitrárias, sobre o instante de seguir, ou não, com o verso. A posição em que se encontra o “abismo” é bastante razoável como exemplo. Encontram-se, pelo menos, duas possibilidades de leitura. Uma, já indicada mais acima, é: “o beco / com seus homens // em abismo”; outra é: “em abismo / cria”. São posições que, de qualquer modo, garantem construções e imagens bastante intrigantes. De qualquer modo, “o beco” não é só um lugar; é, com efeito, quem “autora” o texto, não só o agente disparador da criação. O beco, na tomada de um outro, cria essa “geografia / que delira”.

Para fechar essa leitura, e retomando a dimensão formal do poema, observam-se alguns turnos, discretos, de aliterações, /m/ e /lh/; também assonâncias, com uma vogal tema mais evidente [i] — considere, também, a vocálica [ê] que, na mancha gráfica original, é relativamente escondida, mas ganha importância significativa como veremos a seguir.

Contudo, o que mais chama atenção é o fantasma do decassílabo, que surge da tomada prosódica do poema. Observem:

o beco com seus homens em abismo	- / - - - / - - - / -	2-6-10
cria na minimalha do alheio	/ - - \ - / - - - / -	1-(4)-6-10
uma geografia que delira	/ - - \ - / - - - / -	1-(4)-6-10

Duas considerações, ambas sobre meu arbítrio de leitura. O primeiro lance se refere ao ponto de encadeamento. Atendi à demanda do ouvido e de um defeito muito próprio: leio rápido demais. A leitura que me soou mais “natural” foi a que adotei e, também, por sacar uma espécie de efeito em quiasmo entre as assonâncias [i] e [ê].

A segunda consideração pousa sobre a decisão da diérese, invés de sinérese, em “do alheio” e “geografia”. Para o caso me ocorreram duas sugestões: 1) o primeiro verso, reformulado, é um perfeito heróico; 2) a entrada do segundo verso, de imediato, me entrega um heróico quebrado — que resultou em tomar o heróico como contrato de medida, até por conta da simetria com o verso 3, onde

recai um acento secundário na mesma sílaba que o anterior.

E Oswaldo nos diz melhor como fechar esse subcapítulo:

dublar  
palavras

com a língua  
cumprir

ao sabor  
do dia

as rosas  
já colhidas<sup>72</sup>

### 3.4.

#### a [de]forma fixa

De minimalhas do alheio em diante Oswaldo começa a fazer utilização do soneto. Não é preciso dizer da história dessa forma que, entre nós falantes da língua portuguesa, é seguramente uma das modalidades de poemas em “forma fixa” mais utilizado ao longo dos séculos. Embora a prática desse tipo de texto seja frequente, desde sempre é colocada em xeque — uma das heranças do legado modernista que nem por eles deixou de ser praticada.

As aspas ao me dirigir ao poema como forma fixa pode demandar explicação: essa forma passou por uma série de modificações em sua moldura. A moldura formal dos 14 versos se manteve, mas sua postura métrica e rímica tem passado por radicais alterações. Possivelmente, hoje, o único poeta a manter a rotina do decassílabo em conformação estritamente heróica, e com esquema de rimas mais tradicionais, é Glauco Mattoso; contudo, no campo temático, a história é bem outra.

Mas estamos lidando com Oswaldo e, a partir de agora, vejamos como a coisa se dá. O primeiro soneto publicado, em livro, por Martins se encontra no minimalhas do alheio — o poema que fecha a peça, inclusive.

no onde que as palavras levam, segrego  
tudo distrai do que dizem. anverso,  
voz alguma — baque seco do verso —

<sup>72</sup> MARTINS, 2014, p.59

vazo na urna mortuária um prego;

vago a cegas e na matéria inerte  
da folha o corpo (que assino) verte  
nas esquinas do signo meus éditos  
de vitrina, palavra e nulo tédio;

que assim fizeram-me, interregno  
de um sopro, decaída forma dura,  
para o terra-nada da envergadura;

e morto, morta escrita a morte escreve,  
circular e torta, pontuando a verve,  
obscureço o ritmo que me impregno.<sup>73</sup>

A notação metalingística do poema é autoevidente. Há um tanto de “oficina irritada” na tentativa de se dizer-se como oposição [anverso] mas ainda assim se assumir como [verso] em uma cerrada, e quase óbvia, frontalidade contra os modos da tradição: “vazo na urna mortuária um prego”, “matéria inerte / da folha”, “decaída forma dura”, “morta escrita a morte escreve”. Contudo, ao tomar a pista de saída no poema, as coisas ficam mais interessantes: “obscureço o ritmo que me impregno”. Vejamos:

no onde que as palavras levam, segrego	-EgO	/ - - - / - / -    - / -	1-5-7-10
tudo distrai do que dizem. anverso,	-vErsO	/ - - /    - - / -    - / -	1-4-7-10
voz alguma — baque seco do verso —	vErsO	/ - / -    / - / - / -	1-3-5-7-10
vazo na urna mortuária um prego;	-EgO	/ - - / - - - / - / -	1-4-8-10
vago a cegas e na matéria inerte	-ErtE	/ - / -    - \ - / - / -	1-3-(6)-8-10
da folha o corpo (que assino) verte	-ErtE	- / -    - / -    - / -    / -	2-5-8-10
nas esquinas do signo meus éditos	ÉdItO	- - / - - / - - - / - -	3-6-10
de vitrina, palavra e nulo tédio;	-ÉdIO	\ - / -    - / - / - / -	(1)-3-6-8-10
que assim fizeram-me, interregno	-ÉgnO	- - / - / - -    - \ / -	3-5-(9)-10
de um sopro, decaída forma dura,	-dUrA	- / -    - - / - / - / -	2-6-8-10
para o terra-nada da envergadura;	-dUrA	/ - / - / - - \ - / -	1-3-5-(8)-10
e morto, morta escrita a morte escreve,	-EvE	- / -    / - / - / - / -	2-4-6-8-10
circular e torta, pontuando a verve,	-ErvE	- - / - / -    - / - / -	3-5-8-10
obscureço o ritmo que me impregno.	-ÉgnO	- - - / - / - - - / -	4-6-10

O soneto apresentado por Oswaldo é uma intensa máquina de fazer barulho com o uso, algo histórico, de constantes assonâncias abertas em [a], [é] que segura a barra de um esquema de rimas com essa vocálica como tema, [i] e, já

<sup>73</sup> MARTINS, 2014, p.129

na passagem final, [ó]. A rima completa em –dUrA quase transformam o soneto em uma versão grita das “Voyelles” de Rimbaud. Em termos de aliteração a mais evidente é a dos versos iniciais em /v/. As demais são mais discretas.

A prática da escansão supõe sempre uma escolha, mais ou menos, arbitrária da posição dos acentos. Há variáveis possíveis, nesse sentido, em pensar intensidades, ditongações e hiatos; tudo depende do contrato estabelecido — fato da língua, a meu ver, apenas a incontornável necessidade do acento secundário após a terceira átona [pensem em “muitas felicidades” do “parabéns pra você”].

Assumi o decassílabo como contrato mesmo antes de mexer o primeiro verso — que pode ser lido como hendecassílabo — e mais metade dos versos é utilizado fora da curva do heróico, sendo que 7 deles são completamente desenquadrados das demais formas mais tradicionais do verso decassilábico. A “irritação” da moldura vai se construindo, e se mostrando, como um fato no poema.

Mas observem com qual verso encontramos o primeiro, e quase único, heróico: “de um sopro, decaída forma dura”. A linha, no caso, discute a forma no instante em que o termo entra no poema [forma dura], gostaria de pensar que, não por acaso, Oswaldos lança mão de usar o regime heróico nesse momento que, também, é o da virada, a única, na rotina de rimas do soneto. Haverá a insistência intercalada do heróico, como se pedisse entrada e permanência no jogo, com o verso 12 em que “a morte escreve” [em um verso todo ele jâmbico] e, finalmente, o verso de fechamento dotando o heróico de um peso escuro, de um “maligno ar” — e minha insistência com a “oficina irritada” está no “baque seco do verso” que conversa, não de graça, com Drummond.

Em *lucidez do oco* [2004] o livro abre com um soneto, assim como o *cosmologia do impreciso* [2008]. Mas é apenas uma forma dentro do repertório. O que é sistemático no uso de Oswaldos é esse esgarçamento do decassílabo em versos em que, na maior parte do tempo, é preciso “forçar” sinéreses e diéreses para que caibam em um contrato de tradição — que ele discute, justamente, na, e pela, perturbação da medida.

Seus temas de eleição, já postos em tela, também comparecem quando da utilização do soneto, veja-se o movimento 10 da série “os nus” em *lucidez do oco*: “quadros há que a respiração suspendem / certa mão de tina, certa carícia; /

revelada aquela nem a ausência / modelam antes o que antes havia”<sup>74</sup>; o retorno de falsas marinhas na série “moção”: “toda palavra é possível no cais / do desembarque, onde nossas rugas / se rasgam pelas ruas sem que jamais / os passos indiquem calor e fuga”<sup>75</sup> e “as mãos descansadas todos os vínculos / ressurgem no naufrágio dos sombrios / vultos que o fim habita de vazios”<sup>76</sup>.

### 3.5

#### **saindo de mãos peladas**

As formas, em Oswald, de modo geral já estão consolidadas desde sua estréia. Com variantes de repertório, aqui e ali, ainda assim temos um poeta que assina de modo muito vigoroso seus textos. Mesmo o caráter de suas desimitações, a tomada do alheio, sempre são convertidas em um modo muito próprio de execução, quase que apagando, por completo, a presença da referencialidade.

Essa assinatura, que disse vir desde seu primeiro livro, nasce em *lapa* [2013]. Um livro que ficou inédito, morando na gaveta e com leitura de amigos, durante 3 décadas. Tive oportunidade de escrever um texto que é parte do livro e, nessa altura, não saberia dizer melhor dele.

#### **pilulinhas para o lapa**<sup>77</sup>

a lapa é lugar nenhum, é lugar algum, é algures. o lapa, por seu turno, é situado: em suas gentes, em seus fantasmas, em suas ranhuras e rugas.

no lapa o buquê da boemia não azedou com o vinagre, ela não existe. o lapa atravessa uma lapa mais escura, e não pelo seu uso discreto da paleta, que está encruzilhada à cor local de uma antipaisagem, mas por escolher o árido convívio com seres falhados, entre trapos, cacos e molambos.

o lapa, sem usar de força, tampouco posar o suave, impõe em sua ronda, corpos tensionados: coxas, joelhos e pés que, sob certa tangente, podem se remeter a alguma poesia de drummond, só que não; em diferença, a perspectiva dessas tantas pernas, aqui, ultrapassa as canelas dos bondes, sobe as saias, as minissaias, e vê e roça, as coxas firmes, também as pernas sacrificadas.

o lapa, também no corpo, transa pequenas delícias da língua. a sintaxe é vincada,

<sup>74</sup> MARTINS, 2014, p.34

<sup>75</sup> Idem, Ibidem, p.55

<sup>76</sup> Idem, Ibidem, p.66

<sup>77</sup> Idem, 2013, pp.75-76



junto da construção do verso que, pouco a pouco, vai se desintegrando na indecisão programática das cesuras, na ausência regular da pontuação, em enjambements radicais extrapolados na quebra das palavras; enfim, sintaxe de fricção, aresta e vestígio. pelas gengivas, os dentes à vista, a boca saliva a noite de acasos e trepadas. confira o lapa pela rua da lapa [verso largo ou prosa esgarçada?], e vais me entender.

no lapa, o olhar, ainda com o corpo, objeta a estampa de lapa turística. antes, objetiva, em variados turnos de substantivação, o traçado no balanço dos planos de transparência e reflexo, luz e ponto de fuga, ora no curso das penteadeiras — quando o mundo sobra em um cômodo; ora no transe das vitrines — quando o mundo cabe lá fora; uma intensa máquina metonímica entre molduras e frames. não à toa, respondendo à demanda física e muscular do olhar, o corpo também comparece na escolha da tipografia, na tendência em os versos se conformarem à quadrícula, se adequando à vista, como pequenos fotogramas, dotando, além do som, uma outra dimensão de ritmo [no caso, plástico] — daí, sua máquina de corte.

dos fantasmas que transitam o lapa, podia, ainda, convocar o cuspo dos desesperados, os temores tesos, a chuva miúda na comissura dos lábios, o mistério em teus ângulos golpeados, o comensal de triângulo, os peitinhos de maracujá, toda sorte do torneio de metáforas que, espertamente, poderia alocar na nuvem do anacronismo. poderia, ainda, discutir a fabulação de certo lirismo que fantasma o lapa (talvez dar um beijo de beijo no espectro de bandeira que, desde lá, nos vê do beco); mas desse amor, nem me fale. anotar, quiçá, o endereçamento nessa trama entre a polaca, a francesa e a lapa — um outro triângulo, afinal. mas você já viu disso tudo, leitor. mais que isso, amor, seria te enfiar uma trouxa de salivas.

enfim, ao que interessa: o lapa é o primeiro oswaldo, também o constante oswaldo; será, ainda, o manto do futuro oswaldo.

Pois bem, a passagem por Oswaldo tem sido, por motivos extracampo, um bocado velozes — o que lamento. Sua cosmologia do impreciso, de algum modo, irá ser contemplada mais à frente, posto haver ali uma consolidação de sua política do verso. E não me vejo, nesse momento, capaz de dar curso ao que o manto merece — a não ser tocar seus modos de radicalização nas “assemblagens”.

manto [2015], o mais recente livro de Oswaldo, toma a tangente de um tema base — a obra e vida de Arthur Bispo do Rosário — e avança numa tomada criativa a recriação, nas vias da matéria verbal, todo um circuito de sentidos e visão de mundo encarnadas nessa personagem. Como dito anteriormente, OM assume a postura de um mascaramento, mas não como emulação. Nessa obra a radicalidade da desimitação reside no fato de, vestido do manto, persona poética e personagem abordada confundirem suas mitografias: “verbo de perguntas desfeito o mundo / desce como o anjo azul nesta quê cão / quê poste que sob a luz o eu

exara<sup>78</sup>.

Dito de outro modo, vestir o *manto* é assumir, desde o princípio, lidar mais com encobrimentos do que com descobertas. O uso do léxico, e a insistente busca por termos que cumpram mais sons que significados, atravessam as leituras desses poemas que fazem do negaceio o passo de dança entre seus véus. A capa que titula é a capa com que, ele mesmo, o livro, se veste. *manto*, afinal, é o complexo disfarce de Oswald, numa espécie de efeito culminante de suas desimitações. Há, naturalmente, a configuração de uma experiência, que vou dizer não sem temor, religiosa (ou algo mística) nessa relação com o verbo. Contudo, não se espera, nem se diz, em nenhum momento, de haver qualquer chance de remissão, redenção ou revelação por meio dela — a palavra —, pois que há, sem dúvida, muita desconfiança em jogo — talvez seja o dendê sob a batina do profeta que toca o anúncio da encarnação.

A constante de substantivações, o entulhamento, o non-sense da sintaxe, a estranheza da música que recobre o *manto*, são alguns dos elementos que, a cada turno de série, vão siderando tema e linguagem criando modos de intervenção ativa nas cenas, poética e política, vigentes. Um refazer da história dos desvalidos dos inúmeros sertões que ainda nos perseguem e persistem.

Mas vejamos, ao menos, um poema do manto; uma de suas assemblagens.

2<sup>79</sup>

texto e roupas, objetos e vitrines, o quê  
o quê e texto, roupas e objetos, vitrines  
vitrines e o quê, texto e roupas, objetos  
objetos e vitrines, o quê e texto, roupas  
roupas e objetos, vitrines e o quê, texto

texto e roupas, objetos e vitrines, o quê

O poema é todo construído tomando como base a exploração substantiva dos elementos. Não há nenhuma moldura de sentido evidente, apenas o empilhamento sistemático dos termos que cumprem um ciclo, mais ou menos regular, de repetições. Embora o ritmo varie, a cada escolha na ordem das permutações dos itens que se repetem, há interpolações em quiasmo que fazem com que voltemos, e voltemos, e voltemos numa espécie de ziguezague

<sup>78</sup> MARTINS, 2015, p.15

<sup>79</sup> Idem, Ibidem, p.140

sistemático e medido e as conjunções, num efeito de polissíndeto, garantissem a cada vez mais peso na acumulação.

Vejam sob outro aspecto o poema:

texto e roupas, objetos e vitrines, o quê	/ - / -    - / - - - / -    - /	1-3-6-10-13
o quê e texto, roupas e objetos, vitrines	- / - / -    / - - / -    - / -	2-4-6-9-12
vitrines e o quê, texto e roupas, objetos	- / - - /    / - / -    - / -	2-5-6-8-11
objetos e vitrines, o quê e texto, roupas	- / - - - / -    - / - / -    / -	2-6-9-11-13
roupas e objetos, vitrines e o quê, texto	/ - - / -    - / - - /    / -	1-4-7-10-11
texto e roupas, objetos e vitrines, o quê	/ - / -    - / - - - / -    - /	1-3-6-10-13

Parece claro que a manutenção acentual seria a mesma em número de pés, de vez que são sempre os mesmos elementos que se repetem. A regularidade não está nesse pulso, mas na enunciação de seus termos, dois a dois mais a virada em quiasmo que espelha a enunciação anterior.

A moldura escolhida por Oswald acaba por criar, nesse modo de empilhamento, um efeito plástico dos mais vigorosos. Se por um lado esbarra na feição concretista, de outro complica as proposições desse mesmo grupo, de vez que não há o menor indício de fisionomia nessa textualidade apresentada, mas outra sorte de recursos à visualidade.

texto e roupas, objetos e vitrines, o quê	/ - / -    - / - - - / -    - /	1-3-6-10-13
o quê e texto, roupas e objetos, vitrines	- / - / -    / - - / -    - / -	2-4-6-9-12
vitrines e o quê, texto e roupas, objetos	- / - - /    / - / -    - / -	2-5-6-8-11
objetos e vitrines, o quê e texto, roupas	- / - - - / -    - / - / -    / -	2-6-9-11-13
roupas e objetos, vitrines e o quê, texto	/ - - / -    - / - - /    / -	1-4-7-10-11
texto e roupas, objetos e vitrines, o quê	/ - / -    - / - - - / -    - /	1-3-6-10-13

Tal objeto formado, não por acaso, é enformado numa quadratura, em um caixote, em um molde fechado. O termo “texto” é o elemento que corta, em diagonal, o poema e se torna, em alguma medida, o ponto de fuga da moldura que se fecha entre texto/o quê — que extrapola a rotina de substantivos gerando o efeito de dúvida na posição de indeterminação ou interrogativa.

A partida de uma rotina mais discursiva, até a culminação quase muda do entulhamento de substantivos, revira as comportas do essencialismo de escola, também as comportas do lirismo bom-moço, daí que também no manto temos uma “arte da deseducação”, ou sua, até agora, mais radical versão.

*redação*<sup>80</sup>

sobretudo não é um capote  
como não é um adendo  
da linguagem

sobretudo um objeto puro  
a linha talvez o ponto  
exato da manhã

um objeto-coisa  
treco trem

qualquer o sobretudo  
sem

---

<sup>80</sup> MARTINS, 2008, p.38

## 4. CRÍTICA DE CRÍTICOS

O quadro plural das dicções poéticas, na atual produção de poesia no Brasil, se afigura como um dos sintomas que têm dificultado a ação da crítica. Uma vez que não consegue compor maneiras contundentes de leitura, que dêem conta afinal das muitas maneiras de execução encenadas, encaixam no enredamento de complexos discursos metacríticos. Reproduz-se aqui, de modo mais ou menos categórico, o circuito de afirmações que têm sido repisadas nos últimos anos, dentro e fora dos bancos acadêmicos.

Seja em livro ou, ainda, em outros meios de publicação e veiculação dos textos, não há o que una — em termos de estilo, ideologia ou marca dominante de época — o sem número de poetas editados contemporaneamente no país. Daí a relação com uma tradição já constituída impor questões dos mais variados gêneros. Entre elas, a impossibilidade de qualquer tipo de alocação em escaninhos geracionais, que movimentou — e ainda movimenta — parte considerável dos esforços críticos<sup>81</sup>.

Tal quadro, não tão recente, do pensamento sobre a poesia contemporânea brasileira, se dá sob algumas vias de tensão que, se não estão claramente delineadas, já nos permitem mapear, pelo menos, algumas tendências de um diverso, e polêmico, jogo de recepção. Tal fato tem resultado, na verdade, em uma intensa profusão de trabalhos, cujo exercício metacrítico toma relevo tão mais significativo, que o da leitura cerrada do texto poético.

É de Célia Pedrosa o resumo mais consistente, e sintético, das correntes críticas que tem vigorado, com mais força, na leitura da poesia realizada no Brasil a partir dos anos 80<sup>82</sup>. Em panorâmico ensaio, parte do tratamento dispensado às

---

<sup>81</sup> Tal afirmação é uma constante nas apresentações das antologias, desde os anos 90, como por exemplo, na antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, editada em 1998, chamada *Esses poetas*. Uma antologia dos anos 90.

<sup>82</sup> Não é gratuita a escolha por essa abordagem, embora existam outras, como a de Ricardo Domeneck, por exemplo. Assumo, inicialmente, a discussão de Célia por conta dos poetas escolhidos por mim que, de alguma maneira, ao menos cronologicamente, cabem no bloco de indagações da crítica. Contudo, e se faz necessário dizer, muito da prática de Edmilson e de Oswaldo escapam desse tipo de determinações; quando muito, flertam com esse jogo de referências.

poéticas dos anos 80/90, e faz análise dos mais influentes discursos, até então, sobre o sentido e presença da poesia realizada àquela época. Um arguto levantamento de discursos que serviram, e muito, para lançar e integrar determinados poetas que, hoje, estão plenamente estabelecidos.

Três são os críticos elencados por Célia: Italo Moriconi, Iumna Simon e Flora Süssekind — figuras importantes do cenário, carregando, para a discussão, visões particulares sobre a questão, mas que se reúnem, conforme a abordagem engendrada por Célia Pedrosa, sob o signo do anacronismo.

Passando em rápida revista, vemos Iumna Simon creditar ao pluralismo de dicções, uma espécie de “inconsistência histórica”, de vez que percebe um determinado “culto” a “citação de gêneros e formas já institucionalizadas”, não havendo, com isso, nenhum modo de comprometimento com o tempo presente e suas complicações próprias. Com Flora Süssekind assistimos a uma combativa percepção do posicionamento anacrônico atribuído, sobretudo, ao corpo de serviço crítico que sai em defesa de uma determinada estética dos anos 70. Ao advogar, de modo um tanto arredo, em favor da poesia de Carlito Azevedo, polemiza contra a restrição equivocada de tais poéticas — as dos anos 90 — investirem em “um caráter ‘limpo demais’, meramente esteticista da poesia (...)”. E, por último, o posicionamento de Italo Moriconi e sua leitura sobre o retorno do sublime — mais suas variantes —, em que pesam o caráter despolitizado das questões da linguagem, de estética, do sujeito e da corporalidade<sup>83</sup> e, na saída, pede um retorno, manifesto, do verso livre como ação dessublimadora.

Em amplo aspecto, nas bordas do que se vê em discussão acerca da poesia contemporânea no Brasil, está colocado, sub-repticiamente, o jogo não pouco problemático das relações com determinados aspectos da herança modernista. Partindo desse cenário, diz Marcos Siscar:

(...) parece-me muito mais importante, em época de relativo descaso com uma série de objetos do passado imediato, pensar essa relevância como modo de relançar a leitura da tradição, de reativar tensões a meu ver não superadas, de atribuir outro sentido a fenômenos cuja interpretação histórica já ficou muito gasta ou indigesta<sup>84</sup>.

No entanto, cumpre passar em revista por alguns dos procedimentos de

<sup>83</sup> PEDROSA, 2001, pp.7-10

<sup>84</sup> SISCAR, 2010, p.105

leitura da, talvez, crítica mais ferina do comportamento da poesia contemporânea: Iumna Simon. Tomo-a como exemplo maior, por conta de sua intensa militância em criar cenas e diatribes com a poesia do presente, sempre carregada por questões que passam por uma determinada prática passada — o anacronismo, já dito um lance mais atrás. Enfim, uma ferrenha defensora dos valores legados pelo modernismo e suas variantes mais explícitas<sup>85</sup>.

Em “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”, além de criar um breve balanço da produção poética no século XX, prescreve e aponta alguns desafios à entrada do século seguinte. A localização do elogio à “inteligência modernista dos anos 20”, comparece naquilo que hoje já está naturalizado pelos bancos de ensino escolar, a tradução do “dado estético novo, consultado nas vanguardas europeias, em formas modernas de pesquisa e conhecimento da realidade do país”<sup>86</sup>.

Dessa forma, Iumna resume um dado particular da operação que garantiu — não sem conflitos, naturalmente — o sucesso do empreendimento modernista: a atualização da pesquisa dos novos modos de compreensão do fazer poético — via internacionalização dos recursos nacionais, conjuminados à cor local da língua e do comportamento brasileiro. Ou seja, incorpora elementos que potencializam e atualizam, com marca destrutiva, a prática que vigorava — o padrão, também importado, do parnasianismo, por exemplo —, na mesma medida em que descarta dados que pudessem interferir no projeto, sabido, da emergente construção de uma moldagem francamente brasileira. Daí a necessidade de criar parâmetros de integração na incorporação de práticas estrangeiras — o que gera o caráter cosmopolita da proposta —, mas sempre apontando traços de diferenciação em relação ao modelo, minando o lastro hegemônico.

Contudo, a contemporaneidade e sua produção, quando postas na pauta do aproveitamento da herança, a coisa toma outro tom. Diz Iumna:

---

<sup>85</sup> Quem acompanha o percurso crítico de Iumna sabe que, para ela, Drummond é o grande modelo de poeta. Embora tenha realizado uma leitura atenta, e generosa até, sobre um poema de Cláudia Roquette-Pinto, parece que sua antipatia pela produção contemporânea é tamanha, que não consegue escapar dessa escala de valores. De outro lado, ela, a mim me parece, aprecia a poética de Valdo Motta; um poeta interessante, cujo tratamento temático é, vá lá, inusitado: uma variação entre escatologia — em amplo sentido, de vez que trata tanto da compreensão finalista dos tempos, quanto de uma reflexão profunda sobre a fecalidade —, identidade, gênero e corpo — com especial atenção ao seu turno obsessivo pela analidade.

<sup>86</sup> SIMON, 1999, p.28

Se o princípio modernista de “atualização da inteligência artística brasileira”, conforme a definição de Mário de Andrade, foi bem sucedido e possibilitou, numa trajetória de percalços, a construção de uma cultura moderna e nacional no Brasil, hoje, quando seu ciclo histórico se encerrou, os constrangimentos do empenho atualizador vêm à tona, expondo as faces de uma contemporaneidade que é tão viva quanto...insuficiente. Temos no Brasil uma tradição literária moderna plena, anticonvencional, antitradicionalista, relativamente crítica, mas que já não funciona. Noutras palavras, aquelas conquistas literárias pautadas pela atualização e originalidade, que permitiram que os modernistas tirassem a diferença que inferiorizava a literatura brasileira, já não aferem hoje a defasagem ou o avanço em relação ao padrão internacional do moderno (...)<sup>87</sup>.

A tendência pessimista, e algo taxativa, do posicionamento de Iumna, demonstram certa má vontade na percepção do grosso da produção poética contemporânea. Há, de fato, um determinado recrudescimento de algumas posições — como o recuo do pensamento no tocante à construção identitária ou projeto nacional; contudo, o entendimento das pautas movidas com a chave da “atualização e originalidade”, são demasiado frouxas. Sempre houve uma marcação de diálogo com as tradições, mais ou menos problemáticas, cujo aparato crítico sempre foi tratado nos traços da negatividade ou ruptura. E assim se davam suas políticas.

---

<sup>87</sup> SIMON, 1999, p.29



## 5.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Siga-se um curto exemplo que discute, dentro da máquina do poema, tradição e herança. Tome-se um trecho da abertura do *Paulicéia Desvairada*. Dois versos, na verdade, que são exemplares, dos mais sólidos, da discussão com o corpo da tradição, e da herança, que constituem os destinos e atavios da língua brasileira — motivo caríssimo ao projeto modernista. Importa salientar que é a abertura do verso livre no Brasil. Mário, um dos seus principais divulgadores, no corpo do poema despacha o texto, que se mostra assim em seu fechamento:

São Paulo! Comoção de minha vida...	- / -    - - / - / - / -	2-6-8-10
Galicismo a berrar nos desertos da América!	- - / - - / - - / - - / - -	3-6-9-12

Podemos observar, na medida em que se adota a escansão dos versos, que Mário utiliza primeiro um decassílabo heroico. O metro corresponde, não menos, ao lugar de fundação da língua — ao menos em seu sentido e aspecto mais nobre — no corpo de serviços d’*Os Lusíadas*. Também é a medida que comparece, em maior ocorrência, no hino nacional brasileiro. Ou seja, duas passagens do sentido de fundação e do caráter identitário. Isso sem contar todo o temperamento solene que cobre o tipo decassilábico. Entretanto, se avançarmos, ainda no mesmo verso, e tomarmos como pausa forte do vocativo “São Paulo”, aplicando, ali, uma cesura ao verso, vê-se, em seu contínuo, o fantasma da redondilha maior em “Comoção de minha vida...”. Novamente um metro de tradição fundante em nosso vernáculo que, no caso, e de modo muito interessante, ou interessantíssimo, está ligado, diretamente, a um tipo de cerimônia afetiva, eivado de tom sentimentalista.

No verso seguinte, que fecha o poema, vê-se um alexandrino, perfeitamente anapéstico e com cesura medial. Esse é o metro importado da máquina francesa de versificação, usado largamente pelos nossos parnasianos. Crítico, no talo, o verso joga com a forma por dentro dos liames semânticos. A toponímia [galicismo] responde ao verso em sua medida. A referência não é passiva, antes um berro.

O que tento dizer, aqui, nessa breve amostra é que o jogo com a herança e as tradições não se dão apenas como ruptura; antes são vistos no jogo das referências e no campo da forma. A originalidade, talvez, esteja em justamente jogar com a modalidade dos versos. No exemplo que cito, assistimos, afinal, uma breve história do verso medido e parte de suas convenções, no justo momento da instauração de sua crise.

Mas havia, então, outros comprometimentos e, naturalmente, o compromisso ideológico que marca a agenda do contemporâneo, na poesia, é de outra ordem. O Brasil não é mais um problema no trâmite das soluções, ou dissoluções, da identidade. Embora, sim, possamos ser convencidos que outras pistas, no e do país, devam ser definitivamente encaradas; donde a desculpa do cosmopolitismo atual, de poetas bem formados academicamente, viajados, conhecedores de línguas diversas, etc, seja acionado, no mais das vezes, como mero pretexto alienante — modos, afinal, de demonstrar que sob determinados prismas a produção poética esteja, definitivamente, em estado de reificação.

O que foi dito acima, a mim me parece, talvez seja o desejo do grosso da (com)postura crítica. É possível que tais posições estejam na ordem do dia, da maior parte dos leitores de poesia nos bancos escolares, por não haver como catalogar movimentos ou correntes. A ausência de um projeto coletivo — que desde o romantismo, passando pelas vanguardas e pós-vanguardas, sempre ordenou a maquinaria de interpretação dos poemas publicados — é, entre outras, uma das figuras problemáticas no corpo-a-corpo com a poesia de hoje.

Não existe projeto comum, por não haver inimigo comum. A fala é bastante simplificadora, certamente; mas não está distante da realidade<sup>88</sup>. A retomada do mercado editorial, da abertura política no correr dos anos 80, a queda

---

<sup>88</sup> Temo que essa sentença já esteja anacrônica. O que foi vivido, a pouquíssimo tempo, durante as campanhas à presidência do Brasil em 2014, mais as marchas de junho em 2013, também do levante de nefastas figuras do conservadorismo no país em nossos dias mais presentes, podem vir a alterar essas afirmações. Há, já faz tempo, uma intensa discussão no campo dos gêneros, principalmente de poetas ligados aos movimentos LGBT; também uma intensa e interessada formação de público, e publicações dos mais variados gêneros, pelas periferias — produção e pensamento que Alexandre Graça Faria acompanha de perto, por exemplo; os problemas concernentes à demarcação de terras indígenas, ensaiado de modo militante por Eduardo Viveiros de Castro — antropólogo favorito de 9 entre 10 poetas jovens — começa a encontrar espaço em poemas publicados, e traduzidos, na revista Modos de Usar; toda uma tradição já constituída na leitura da diáspora negra, desde os anos 60 no Brasil... enfim, dito de modo preliminar, e no calor da hora, esse brevíssimo levantamento de uma movimentação, mais ou menos organizada, interessada e engajada em questões da maior importância, tem, sim, encontrado veio produtivo, também, na poesia. A frase que origina a nota, aqui, vai ser mantida; contudo são fantasmas, muito vivos, com quem temos nos defrontado. E que a terra seja leve para os reações.

dos regimes utópicos, entre outros fatores, mais e menos importantes, acabou por determinar, de vez, a alteração do lugar de fala dos poetas de então. Na percepção de Siscar, “(...) quando a poesia passa para o interior da formalidade do processo cultural, ela começa a abandonar as referências de resistência que a definiam”<sup>89</sup>.

Vejamos o poema “Pós”<sup>90</sup>, de Paulo Henriques Britto, publicado em seu mais recente livro de inéditos, *Formas do Nada*.

Antes, era mais fácil — sim, porque era mais difícil, havia mais em jogo, e o tempo todo se jogava à vera. Precisamente: mais difícil, logo	/ -    / - - / -    /    - / - - - / -    - / - / - -    - / - / - - - / - / -    - - - / -    - - / -    / -	1-3-6-8-10 3-6-8-10 2-4-8-10 4-8-10
mais fácil. Porque sempre se sabia de que lado se estava — havia lados, então. E a certeza de que algum dia tudo teria um significado.	- / -    - - / - - - / - - - / - - /    - / - / -    - /    - - / - - - \ / - / - - / - / - - - / -	2-6-10 3-6-8-10 2-5-(9)-10 1-4-6-10
E nós seríamos os responsáveis por dar nomes aos bois. Havia bois a nomear, então. Coisas palpáveis. Tudo teria solução depois.	- / - / - - - \ / - - / \ - - /    - / - / - - - /    - /    \ - - / -    / - - / - - - / - /	2-4-(8)-10 2-(3)-6-8-10 4-6-(7)-10 1-4-8-10
Chegou o tempo de depois? Digamos que sim. E no entanto os nomes dados não foram, nem um só, os que sonhamos. Talvez porque sonhássemos errado,	- / - / - - - /    - / - - /    - - - / - / - / - - / -    - - /    - - - / -    - / - / - / - - - / -	2-4-8-10 2-6-8-10 2-6-10 2-4-6-10
talvez porque, enquanto alguns se davam ao luxo de sonhar, outros insones, imunes, implacáveis, se entregavam à tarefa prosaica de dar nomes	- / - /    - / - / - / - - / - - - /    \ - - / -    - / -    - - / -    - - / - - - / - - / - - \ / -	2-4-6-8-10 2-6-(7)-10 2-6-10 3-6-(9)-10
sem antes os sonhar. E, dia feito, agora tudo é fácil. E por isso difícil. Não, a coisa não tem jeito. Nem nunca teve, aliás. Desde o início.	- / - - - /    -    / - / -    - / - / - / -    - - / - - / -    /    - / - / - / -    - / - /    - - /    - - / -	2-6-8-10 2-4-6-10 2-4-6-8-10 2-4-7-10

O poema elencado é muito oportuno, pois, de certa forma, responde — ou engrossa o caldo — das questões até aqui expostas. De alguma maneira o texto se apresenta “autoimune” à paráfrase, por conter na sua maquinaria constitutiva a banca de tese, antítese e síntese da quadratura<sup>91</sup> do problema que escolhe tratar: o

<sup>89</sup> SISCAR, 2010, p.150

<sup>90</sup> BRITTO, 2012, pp.72-73

<sup>91</sup> Oportuna a escolha de “quadratura”, afinal o poema é composto por 6 quadras. Modelagem que, possivelmente, pode estar referida a João Cabral de Melo Neto — segundo Paulo Henriques Britto, espécie de “superego” da sua geração — além de ser um composto estrófico muito à feição

ocaso dos regimes modernistas e das vanguardas, junto da condição do contemporâneo; problemas que são consumados em estratégias ideológicas e performativas, lançadas no diapasão binarista da dificuldade/facilidade, nomear/não nomear os atores da festa.

Contudo, no corpo do comentário, atendendo à demanda no tratamento da herança e da relação constitutiva com a tradição, olhado com mais atenção, o poema apresenta todo um jogo de relações mais delicadas.

Primeiro, o uso sistemático do decassílabo — conforme apresentado na escansão do poema — cujo contrato de uniformidade do metro é indefinido, posto não haver prevalência nem do heroico, nem do sáfico, tampouco do martelo agalopado [metros decassilábicos mais comumente encontrados na poesia brasileira]. De outro lado, o insistente acento na oitava sílaba seja notável e, talvez em outro momento, passível de melhor análise.

Fato importante de ser salientado é a quebra da solenidade do decassílabo. A quantidade de pausas no interior do poema é considerável, também uma parcela razoável de *enjambements*, o que, por sua vez, naturalizam o metro, aproximando-o da fala corrente. As rimas são bastante evidentes, porém passam quase-surdas — justamente por conta da, já dita, naturalização prosódica do poema.

O ritmo, em sentido um bocado mais elástico, é encenado como ensaio, testando posições e movimentos. Interessa, ainda, lembrar que o título do poema brinca com dois dos artifícios do concretismo. Alude ao polêmico poema de Augusto de Campos — o “Pós-tudo”<sup>92</sup> — e o emblemático ensaio de Haroldo de Campos, que trata da inauguração do poema “pós-utópico”<sup>93</sup>.

Embora exista a ênfase metalinguística e a carga das referências, a resistência autoirônica converte o texto em excelente peça crítica para a compreensão do atual momento da poesia brasileira. O uso inteligente da tradição e suas consequências; a conversão da herança em peça de combate, mas não com viés destrutivo, mas na enviesada erosão crítica; são elementos que, por si mesmos, desmantelam o comportamento das análises correntes, que insistem em

---

de poemas que engendram procedimentos formais que tangenciam a equação de tese, antítese e síntese. Contudo, e importa dizer, possa não passar de mero generalismo.

<sup>92</sup> Escrito em caixa alta, tipos brancos, fundo escuro, linearmente podendo ser lido assim: “quis / mudar tudo / mudei tudo / agora pós tudo / extudo / mudo”. O poema é, por demais, conhecido. A explicação de sua forma está aqui, apenas para cumprir um papel protocolar.

<sup>93</sup> “Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”. In: O arco-íris branco. São Paulo: Imago, 1997.

se manterem metacríticas e, talvez, não sejam capazes de ouvir o poema de hoje. O longo comentário de Siscar, que se segue, confirma e ilustra o que tenho tentado dizer.

Evidentemente, a suposta “retração” das questões poético-políticas coletivas não resulta necessariamente em um empobrecimento da poesia. Mais particularmente, é menos exato dizer que a poesia brasileira perdeu alguma coisa — formulação que diz respeito muito mais a um julgamento de valor do que uma proposta analítica — do que dizer que ela se tornou outra coisa, tomando sentido específico em um novo momento histórico. (...) Alguma coisa está em processo de transformação e demanda ser compreendida, antes mesmo que se possa decidir o que lhe falta. São talvez os próprios valores do Modernismo brasileiro (nacionalismo, humanismo utópico, relação com a “modernização”) que se abalam, que não são suficientes para suportar o sentido do mundo que se abre<sup>94</sup>.

Tomo Oswald Martins, mais uma vez, para ler — de dentro da “geometria da miséria” que “arruína a dicção do exato” — o confronto nas bordas da linguagem, “como um eco um baque seco”<sup>95</sup>, daquilo que denomina *bastardia* — uma ação política que “[se] oferenda / [e] desordena o pensamento”<sup>96</sup>. Já vimos, em alguma medida, que OM lida com práticas metalinguísticas e da citação, e o aproveitamento que faz da tradição impõe-se como apresentação do modelo, mas com pontuais deslocamentos que, interferindo no molde, acaba por dispô-lo em diferença.

Bastardia, em Oswald, está conjugada a certa percepção e prática escritural que atravessa a modelagem da herança, deformando o objeto com interferências e fraturas em certas considerações do mundo, na flexão forte de um vitalismo não só poético, mas comprometido na investigação dos desvãos comezinhos do cotidiano — como podemos ler, nas ácidas observações do poeta, em sua “arte da deseducação”, que dou como exemplo imediato o poema:

lições oswaldianas<sup>97</sup>

as professoras dariam nuas as de história	- - - / - - / -    / -    - - / -	4-7-9-13
por sua vez alunas e alunos também nus	- / - /    - / - - / -    - - /	2-4-6-9-13
assimilariam o que a história nos roubou	- - \ - / - - - / - - - /	(3)-5-9-13
a celebração do corpo e do espírito assim	- - \ - / - / - - - / -    - /	(3)-5-7-10-13

<sup>94</sup> SISCAR, 2010, pp.150-151

<sup>95</sup> MARTINS, 2004, p.13

<sup>96</sup> Idem, Ibidem, p.67

<sup>97</sup> MARTINS, 2008, p.34

recolocados permitiriam a nossos jovens	---/-    - \ - / - - / - / -	4-(7)-9-12-14
a experiência dos ferozes tupinambá	---/---/--- \ - /	4-8-(11)-13

O poema apresentado resume, sob certos aspectos, algumas das questões já levantadas sobre a prática poética de Oswald, quais sejam: o lugar do corpo, a reversão performativa da pedagogia e a insinuação de uma erótica em proposições que se pretendem interferentes numa revisão do comportamento comum do cotidiano.

Em suma, apresenta um possível desdobramento das leituras sobre a herança, ou seja: um necessário apontamento sobre o mundo, que se move como correlato da interpretação de si mesmo, em que o corpo age politicamente — no sentido forte e amplo de política, como pensamento sobre, como, com e contra a cidade [*polis*]. O poeta atua, então, no preciso ponto de interseção do erotismo com o poético, do poético com a vida.

A leitura dessas “lições oswaldianas” cumpre, ao mesmo tempo, a referenciação direta ao poema de Oswald de Andrade — “As meninas da gare” — e, sob certos aspectos, performa o tom pedagógico da “Carta de Caminha”, que também é texto-citação do poema de Oswald. Ou seja, todos os textos se interpenetram pelo viés, em diferença, das modalidades de formação escolar. Enquanto Oswald repete, sistematicamente, o texto da carta, criando nome e moldura ao poema, como uma espécie de *ready made*; Oswald opera a desleitura da história, de ambos, com o traçado das marcações de diferença, investindo em uma possibilidade, outra, de ler/lecionar história. Seja deslocando o sentido, seja borrando o espaço autoritário da autoria: de qual Oswald/Oswaldo temos, afinal, a lição?

Perceba-se, no molde formal do poema, a razoável quantidade de péons quartos [- - / ]; célula métrica que dota o poema de tom solene, reflexivo. Contudo, não há nenhuma perda no campo sonoro, de vez que módulos métricos são repetidos na encenação de pés ternários, conjugados aos pés binários [- / - /], como se mascarasse redondilhas menores. Naturalmente, pela medida, o que vemos é o bom e velho verso livre, dos mais tradicionais, diga-se. Longa sentença, marcada por uma pausa forte no final. Embora o poema esteja, inteiramente, regulado no controle da contagem de sílabas entre 13 e 14, sendo constantes as células métricas já anotadas acima, e a clara intenção de manter a

lineação regulada à mancha gráfica.

De todo modo, são tais as “palavras de fogo” que “quando nuas / desatam // os nós / de (...) conduta”<sup>98</sup>, que levaram o poeta a ser demitido da Escola Parque, no Rio de Janeiro, em 11 de setembro de 2008, gerando grande discussão no entorno e que, com efeito, me dirige às seguintes considerações: pode, de fato, a poesia ainda ter algum poder de mobilização, ou perturbação, das esferas comuns de percepção? Qual o papel — se é que há algum papel desempenhável — do poeta, como figura pública, em nosso tempo? Com quais políticas de cultura lidamos de fato?

Considerações que, creio, são inteiramente pertinentes na discussão no tocante ao tratamento com o coro da herança, mas que não poderá ser tratado de modo suficiente, ao menos aqui, pelo espaço e pelo tempo dispostos para execução do presente trabalho — mas que, de algum modo, desestabilizam parte do discurso proposto, por exemplo, por Iumna Simon um pouco mais acima.

Das fissuras apontadas até aqui, de alguma maneira, busco pensar os poetas elencados a partir de certa dimensão crítica e política alcançada em suas obras — não sob as perspectivas do engajamento, mas na observação flanqueada pela configuração da ausência, ou apagamento, de certo consenso — comumente moroso e passivo — em favor de um incerto dissenso discursivo, encontrado nalguma prática poética do contemporâneo.

Parte do pensamento de Rancière é elaborado nas bases de uma crítica institucional, tanto em âmbito artístico como, também, em outros espaços políticos. Tal postulado crítico avança na possibilidade de tomar ao revés uma configuração dominante: a manutenção do estado de coisas como visão consensual.

É atraente pensar os termos a partir da produção de dissenso, embora, por outro lado, essa postura crítica não crie garantias de transformação, posto esta mesma atitude poder ser absorvida como ação de consenso e tomar parte do estado de coisas como vigência. O risco de cair em solipsismos vagos é imenso: a crítica se torna instituição, enquanto, em outra esfera, a instituição pode passar a agir como horizonte de transformações.

Caberia, então, assumir as cenas de criação com distorções mais potentes,

---

<sup>98</sup> MARTINS, 2008, p.27

agindo em determinados interstícios dos grandes relatos, ainda estabelecidos, interferindo de modo mais contudente a monumentalidade de certas narrativas. Penso que, com efeito, tanto EAO quanto o OM, cumprem com rigor o desenvolvimento dessa postura crítica.

A refutação das estratégias do consenso, reside em uma caminhada para o estatuto de uma cena de igualdades, que parte da desarticulação do “legado” dos grandes relatos da modernidade e do modernismo, montados no cavalo da autonomia que, junto da heteronomia, igualmente constituem o regime estético da arte — podendo ser elencadas aqui uma série binômios, ou termos dicotômicos, em uma mesma escala de valores.

Dito de outro modo, abordar o paradoxo e a contradição como eventos inerentes ao regime estético da arte, jogando com as hierarquias do dentro e do fora, mas não como assimilação ao discurso dominante, que possam acionar maneiras de encontrar modelos de expressão novos, a maioria à margem das malhas, que funcionem em suas próprias competências [heterogeneidade] e não a serviço das convenções estabelecidas [complementariedade].

Sin embargo, este reconocimiento es él mismo ambiguo. Si sigue anclado en las categorías del arte crítico de ayer (el dentro y el fuera, lo alto y lo bajo), se arriesga a ponerlas al servicio de la idea consensual actual. Esta consagra el arte a funciones de reconciliación entre arte y no arte, y de rehabilitación de las artes y culturas infravaloradas, a fin de restaurar el vínculo social supuestamente roto. Esta voluntad puede adquirir la forma (le una marca de fábrica que decreta el final oficial de las jerarquías de las artes y de las culturas. Reconoce como artistas, en plano de igualdad con los grandes representantes del «gran arte» del pasado, al modisto de alta costura y al rapero de barrio. Sin embargo, esta manera de repartir igualitariamente la marca del arte y de reconocer la pluralidad de las culturas es también una manera de poner a cada cual en su lugar. Repite la distribución de los roles que funciona por ejemplo en los multicines y en la distribución calculada de películas y públicos. Dicho de otro modo, se ajusta a la visión consensual de una sociedad en la que lo heterogéneo y el conflicto han cedido el lugar a la diversidad y a la complementariedad. (RANCIÈRE: 2005: pp.69-70)

Justamente nessa fratura, na composição de uma contra-historia, são introduzidas as ideias de dissenso e questionamento. Quer dizer, rever as práticas da visão consensual na distribuição dos espaços, competências e funções. Não se trata de elaborar aproximações, mas de criar zonas de conflito rasurando as ideias, as mesmas, de alocações marcadas nas claves de sim/não, dentro/fora, arte/não-arte.



Gerar novas complexidades no plano das identidades, destravando a imobilidade das tipificações, ao montar guarda frente às pedagogias alimentadas pelo regime do consenso borrando as marcas do perto e do distante, do comum e do diferente. Como aponta Rancière,

“[a] arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política”.<sup>99</sup>

Investigando os espaços, de corte e recorte da crítica em relação à poesia contemporânea, intentou-se mostrar como são reconfigurados — por rasura, fissura ou intervenção — os terrenos da experiência comunitária, buscando entender se é possível a elaboração de outras formas de subjetivação política — e teórica — e se podem produzir novos dissensos na leitura: fatura e fratura do que tenho proposto.

[A] arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação.<sup>100</sup>

A proposta visa jogar, em seus modos de leitura, entre dimensões que não se permitem mais agir como dicotomias relativizantes — como, por exemplo, dentro/fora, presença/ ausência, centro/margem<sup>101</sup> —, mas observar como se produzem, no confronto direto com o mundo, de modo interventivo, a criação de espaços próprios de enunciação conflitiva, seja na problematização das marcas identitárias; seja na prática pedagógica.

<sup>99</sup> RANCIÈRE, 76, s/p

<sup>100</sup> RANCIÈRE, 2011, s/p

<sup>101</sup> Embora o “Pós”, de Paulo Henriques Britto, encene essa disposição, e o seu fechamento aparente um modo categórico, as funções autoirônicas que se consomem por todo poema diluem o tal binarismo. Em verdade, joga com a forma de pensamento do passado, para dissolver impressões do presente.

(...) existe hoje toda uma corrente que propõe uma arte diretamente política na medida em que ela não mais constrói obras feitas para serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas, mas modificações do meio ambiente, ou ainda situações apropriadas ao engajamento de novas formas de relações sociais.<sup>102</sup>

Os modos de intervenção que são propostos pelos poetas, convocam a crítica a atuar de maneira mais aproximada aos poemas. Para tanto, fez-se necessário passar por, ainda que curta, reavaliação, e reposicionamento, das práticas de leitura ainda vigentes. Encenar modos que flexibilizem categorias, gerando outra sorte de agenciamentos em diálogo que, suponho, possam ser mais profícuos em futuro próximo.

---

<sup>102</sup> RANCIÈRE, 2011, s/p.

## 6.

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. **“O fim do poema”**. In: Cacto nº1 Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo, 2002.

AGUSTONI, Prisca. **O Atlântico em Movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2007 (Tese de doutorado)

ALEIXO, Ricardo & PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Objeto livro, 2004, 2a edição.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Recitação da Passagem: A Obra Poética de Edimilson de Almeida Pereira**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

\_\_\_\_\_. **“Dicionário de forquilhas: a poesia de Edimilson de Almeida Pereira”**. In: LITERAFRO - [www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro).

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do Nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **“A poesia no momento pós-vanguardista”**. In: **Literatura e criatividade**. Orgs. Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schøllhammer. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. pp.114-120

\_\_\_\_\_. **“Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”**. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 19. ISSN 0103-6963 <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>

\_\_\_\_\_. **“A tradução do ‘verso liberto’ de T. S. Eliot”**. No prelo.

\_\_\_\_\_. **“O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”**. No prelo.

CAPILÉ, André. **ZANGARREIO**. Junho/2011. Edição do autor.

\_\_\_\_\_. **“Exu”**. In: **Outra – Poesia reunida no sarau de Manguinhos**. Organização e apresentação de Alexandre Faria e Oswaldo Martins. Rio de Janeiro: Texto Território, 2013.

CAVALCANTI PROENÇA, M. **“Verso livre”**. In **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

CHOCIAY, Rogério. **“A noção de verso livre, do ‘Prefácio interessantíssimo’ ao ‘Itinerário de Pasárgada’**. In: **Revista de Letras**, Vol. 33, 1993, p. 43-53. <http://www.jstor.org/stable/40542105>

DOMENECK, Ricardo. “Ideologia da Percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. In: **Inimigo Rumor** Nº18. Rio de Janeiro: 7Letras, 2º semestre 2005/1º semestre 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ariel”. In: PRADO, A. A. (org.) **O espírito e a letra, I**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LESTRINGANT, Frank. **O Canibal**: grandeza e decadência. Tradução Mary Lucy Murray Del Priore. Brasília: Editora UnB, 1997.

MARTINS, Oswaldo. **desestudos**. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.

\_\_\_\_\_. **minimalhas do alheio**. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.

\_\_\_\_\_. **lucidez do oco**. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.

\_\_\_\_\_. **cosmologia do impreciso**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **língua nua**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **lapa**. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.

\_\_\_\_\_. **manto**. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2015.

PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando (orgs.). **Poesia hoje**. Niterói: EdUFF, 1998.

PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PEDROSA, Celia e MATOS, Cláudia (orgs.). **Revista Gragoatá**, nº 12. *Sobre Poesia*. Niterói: EDUFF, 2000.

PEDROSA, Célia e CAMARGO, Mária Lúcia de Barros (orgs.). **Poesia e Contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PEDROSA, Célia e ALVES, Ida. **Subjetividades em Devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Zeosório Blues. Obra poética 1**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

\_\_\_\_\_. **As coisas arcas. Obra poética 2** Vl. 4. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Casa da Palavra. Obra poética 3**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Lugares Ares. Obra poética 4**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003c.

\_\_\_\_\_. **HOMELESS**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. “A revolução estética e seus resultados”. In: **Projeto Revoluções**.

\_\_\_\_\_. **El desacuerdo – Política y filosofía**. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1996.

\_\_\_\_\_. “O dissenso”. In: **A crise da razão**. Organizado por Aauto Novaes. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cia. Das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996. pp. 367-383

\_\_\_\_\_. **Sobre políticas estéticas.** Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Bellaterra, 2005.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. "Política da arte". In: **São Paulo S.A.: práticas estéticas, sociais e políticas em debate.** Situação #3 Estética e Política. Tradução de Mônica Costa Netto. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>> Acesso em: 25 de setembro de 2011

\_\_\_\_\_. **Políticas da escrita.** Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Caliban e outros ensaios.** São Paulo: Busca Vida1, 1988.

RODÓ, José Enrique. **Ariel.** Trad. Denise Bottman. Campinas: São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

SAID ALI, Manuel. **Versificação portuguesa.** São Paulo: Edusp, 1999.

SHAKESPEARE, William. **The Tempest.** Disponível em <<http://sparks.eserver.org/books/shakespeare-tempest.pdf>>. Acessado em: 25 de Junho de 2012.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

SIMON, Iumna Maria. "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século". *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 55, São Paulo, novembro de 1999, p. 27-36.

\_\_\_\_\_. "Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira". *Revista Piauí*. Ano 6, nº 61, outubro de 2011, p. 82-85.

SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (orgs.). **Teoria, poesia, crítica.** Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. **A voz e a série.** Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.